

Особливості та специфіка морального виховання дітей зумовлюється віковими та індивідуальними особливостями дітей, пошуком різноманітних та ефективних методів та прийомів освітньої роботи тощо задля досягнення головної цілі – становлення високодуховної особистості дитини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богуш А. Духовність і моральність: виховний контекст. *Дошкільне виховання*. 2010. № 3. С. 2-4
2. Химич Н. Відроджуємо духовність! *Дошкільне виховання*. 2010. № 12. С. 3
3. Кононко О. Духовність, душевність, моральність. *Дошкільне виховання*. 2004. № 4. С. 4
4. Мельничук М. Формування духовних цінностей у дошкільнят. *Дошкільне виховання*. 2000. № 12. С. 3
5. Лисенко Н. Повернімося до джерел духовності. *Дошкільне виховання*. 2004. № 4. С. 5
6. Федорова О. В. Федоров М. П. Морально-духовний розвиток дітей дошкільного віку. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету*. Мелітополь, 2012. Вип. 8. С. 195-201
7. Лохвицька Л. Моральне виховання: нові чи старі проблеми. *Дошкільне виховання*. 2012. № 7. С. 12-16
8. Каплуновська О. Моральні бесіди: діяльнісний підхід. *Дошкільне виховання*. 2015. № 10. С. 11-14
9. Кошелівська О. Між двох полюсів: стимулюємо моральний вибір дитини. *Дошкільне виховання*. 2002. № 3. С. 9-11
10. Коган І. Шлях моральної досконалості. *Психолог дошкілля*. 2013. №4. С. 11-12

УДК 792.25:792.028:792.07

ІМПРОВІЗАЦІЯ В РІЗНИХ ВИДАХ МИСТЕЦТВ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ВИХОВАННЯ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА

Петрик Т. Д., ст. викладач

*Запорізький національний університет,
ул. Жуковського, 66, м. Запоріжжя, Україна*

td511198@gmail.com

У статті розглядаються особливості розвитку імпровізації у різних видах мистецтв, зокрема у музичному, хореографічному та поетичному, що становлять єдине ціле в синтетичному мистецтві театру.

Ключові слова: музика, фольклор, композитор, академічна музика, джаз, жанр, виконавча майстерність, пластика, дунканівська техніка, контактна імпровізація, поет-імпровізатор.

ИМПРОВИЗАЦИЯ В РАЗЛИЧНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВ И ЕЁ ВЛИЯНИЕ НА ВОСПИТАНИЕ МАСТЕРСТВА АКТЕРА

Петрик Т. Д.

*Запорожский национальный университет,
ул. Жуковского, 66, г. Запорожье, Украина*

td511198@gmail.com

В статье рассматриваются особенности развития импровизации в различных видах искусств, в частности, в музыкальном, хореографическом, поэтическом, что составляет единое целое в синтетическом искусстве театра.

Ключевые слова: музыка, фольклор, композитор, академическая музыка, джаз, жанр, исполнительское искусство, пластика, дункановская техника, контактная импровизация, поэт-импровизатор.

IMPROVISATION IN VARIOUS ARTS OF ARTS AND ITS EFFECT ON EDUCATION OF ACTION MASTER

Petryk T. D.

*Zaporizhzhya National University,
Zhukovsky str., 66, Zaporizhzhya, Ukraine*

td511198@gmail.com

Improvisation as the original form of creativity, as a method is traced in all kinds of art, which influenced the formation of the actor's art. Plastic, musical, dramatic, poetic (lyric poetry and epic), folk arts were developed with the help of improvisation and form a single whole in the synthetic art of the theater. With the help of improvisation developed plastic, musical, dramatic, poetic (lyric poetry and epic), folk art forms. Musical improvisation is known since ancient times. Her origins go back to folk art. The oral nature of folk art - the transmission of songs and instrumental plays by hearing, by memory - has facilitated the use of elements of improvisation by folk musicians (singers and instrumentalists). In their practice of improvisation, they relied on the musical thinking that was shaped by the people, on the intonation, and the rhythm. For folk musicians, is typical the desire to combine the precise fixation of the once found musical image with its free variation. This helped them constantly update and enrich their music. In musical art, the term "improvisation" is multivalued. Improvisation is called not only the method, the way of creativity, but also the process of creating music at the time of its execution, as well as the result of the process (for example, sound recording or note recording improvisation) and a partial simulation of the execution process (pre-prepared solo or accompaniment). Another important component of the art of a dramatic actor is the art of plastics. Dance – perhaps the oldest of the arts; he transmits the impulsive need for a person to express his feelings with the help of body plastics. Almost all important events of the life of the primitive man were accompanied by dances: birth, death, war, election of a new leader, healing of the patient. With the help of dance, people prayed for rain, sunlight, fertility, protection and forgiveness. Impulsiveness, emotionality, unpredictability gave birth to improvisation of human plastic expressions. Improvisation has long existed in poetic creativity. During the time of Plato, an improviser was considered to be a poet who, in the moments of inspiration, a special state of the psyche, improvised his works without any preliminary preparation.

Key words: music, folklore, composer, academic music, jazz, genre, performing arts, plastic, Duncan technique, contact improvisation, poet-improviser.

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.

Театр, як кожен вид мистецтва, народжується від злиття таланту з майстерністю. Сама ж майстерність актора закладається реалістичною школою виховання, яка акумулює в собі кращі традиції та досвід багатьох поколінь. Театральна школа розвиває та шліфує природні задатки студента, дає йому необхідні знання та формує навички, організовує його здібності, робить їх гнучкими і чутливими для виконання будь-якого творчого завдання в процесі «перевтілення». Здатність до імпровізації є складовою частиною професійної готовності майбутнього актора до творчої діяльності. Вона зумовлює вільний прояв його творчої індивідуальності, наявність особливого імпровізаційного мислення. Починаючому акторові, як правило, дуже непросто освоїтися в малюнку ролі й налагодити живу, імпровізаційну взаємодію з партнером.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано вирішення цієї проблеми і на які спирається автор.

Проблема використання можливостей імпровізації народилася не сьогодні. Нам відомі досвіди використання імпровізації в процесі навчання актора видатними театральними педагогами: К. С. Станіславським, В. Е. Мейерхольдом, Є. Б. Вахтанговим та їхніми послідовниками: С. Е. Радловим, М. А. Чеховим, Л. А. Сулержицьким, Ф. Ф. Комісаржевським, М. М. Горчаковим, В. О. Топорковим, Г. В. Крісті, М. В. Демидовим, М. О. Кнебель, Б. Е. Захавою та іншими. Цікаві й досвіди застосування імпровізації у педагогічній практиці М. І. Туманішвілі, О. П. Табакова, Ю. А. Стримова, П. Н. Фоменка, В. О. Петрової.

Важливість імпровізації в сучасному театрі підкреслював Г. О. Товстоногов. У 1985 році в журналі «Театр» він писав: «Мені здається, імпровізація - один із найдієвіших засобів, здатних врятувати сучасну сцену від окостеніння. Імпровізація повинна стати сьогодні провідним

принципом театральної творчості». Уміння існувати у вірному імпровізаційному самопочутті й здатність ним управляти – найцінніша якість актора. Вона дає змогу зробити сценічну поведінку яскравою і живою.

Виділення невіршених раніше частин загальної проблеми, яким присвячена стаття. Формулювання цілей статті (постановка завдання).

Мета статті – розглянути особливості імпровізації в різних видах мистецтв, що вплинули на становлення мистецтва актора.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів.

Пластичні, музичні, драматичні, поетичні (лірика й епос), фольклорні види мистецтв розвивалися за допомогою імпровізації і становлять єдине ціле в синтетичному мистецтві театру.

Музична імпровізація відома з найдавніших часів. Вона бере свій початок у народній творчості. Усний характер народної творчості – передача пісень й інструментальних награвань на слух, по пам'яті – сприяв використанню народними музикантами (співаками та інструменталістами) елементів імпровізації. У своїй практиці імпровізації вони спиралися на сформоване народом музичне мислення, на інтонацію, ритм. Для народних музикантів характерне прагнення об'єднати чітку фіксацію одного разу знайденого музичного образу з його вільним варіюванням. Саме це допомагало їм постійно оновлювати і збагачувати музику.

З прадавніх часів у різних народів існували особливі категорії співців-імпровізаторів (старогрецькі аеди, західноєвропейські шпільмани, російські оповідачі, українські кобзарі, казахські й киргизькі акини та ін.).

Зароджена в далекій давнині як основна форма буття музики, у подальшому імпровізація пережила свій розквіт у XVI–XVII століттях. Народна пісня створювалася шляхом поступового нашарування і розвитку окремих імпровізацій. Цьому сприяв фольклорний характер пісень, переданих «з вуст у уста».

Ранні форми імпровізації в музичному мистецтві пов'язані із середньовічною вокальною культовою музикою. Оскільки записи цієї музики були неповними, приблизними (невми, кроки), кожен виконавець повинен був тією чи іншою мірою імпровізувати свою партію. Професійна кваліфікація музиканта, наприклад, органіста, довгий час визначалася його майстерністю в так званій вільній імпровізації поліфонічних музичних форм (прелюдій, фуг та ін.).

У XV – XVI століттях стихія імпровізації проявляється в прикрашанні інструментальних п'єс і вокальних оперних партій (рулади, фіоритури). Високохудожній прояв імпровізація знаходить у мистецтві орнаментики.

Загальне захоплення імпровізацією особливо характерно для епохи романтизму. Вільне фантазування становило невід'ємну частину виконавської майстерності творця, необхідність його обґрунтовувалася романтичною музичною естетикою.

Водночас у першій половині XIX століття набувають поширення такі форми імпровізації, як вільне фантазування та імпровізація на задану тему, яка утвердилася як спеціальний (зазвичай заключний) номер у концертних програмах віртуозів-інструменталістів. Видатними імпровізаторами були композитори і піаністи XIX століття: В.-А. Моцарт, Л. Бетховен, Н. Паганіні, Ф. Ліст, Ф. Шуберт, Ф. Шопен, А. Г. Рубінштейн та ін.

Пізніше значення імпровізації зменшується. Її використовують оперні співаки при виконанні арій; її риси, у вигляді нюансів інтерпретації в процесі самого виконання, проявляються при виконанні творів напам'ять, у читанні нот з листа. Вільна імпровізація інструменталістів

зберігається в каденціях інструментальних концертів, але протягом нетривалого часу; вже Бетховен у своєму п'ятому фортепіанному концерті сам виписує каденцію.

Органне виконання теж спирається на імпровізаційність. Нам відомі такі органісти, як С. Франк, А. Брукнер, М. Дюпре, що мали неабиякий успіх виконання органних творів, завдячуючи мистецтву імпровізації. Імпровізація хоральної обробки і фуги залишається і нині пробним каменем професійної майстерності органіста.

У середині XIX століття, не без впливу розвитку спеціальної музичної педагогіки і прагнення більш точного запису музичних текстів, імпровізація почала поступово здавати свої позиції і до кінця XIX століття практично зникла з арсеналу педагогічних засобів.

Нові функції музичної імпровізації розкрилися в XX столітті. У симфонічній, джазовій, поп-музиці та музиці авангарду імпровізація стала одним із художніх елементів і принципів створення і виконання музичного твору.

У джазі, на відміну від академічного музичного мистецтва, імпровізація має основоположне значення. Наприклад, академічна музика вимагає певного стандарту тембрового забарвлення звуку, який повинен відтворюватися з дотриманням прийнятих норм. Природа джазу, його відмінність від інших музичних жанрів полягає, насамперед, у вільній імпровізації і в цьому його сутність, у цьому його перманентна революційність. Джаз нескінченно вільний, він не обмежує виконавця в засобах імпровізації, все віддано у владу таланту, уяви, права бути самим собою, встановлювати планку на новій висоті, на відміну від класичної музики, де загалом панують чіткі вивірені координати.

З 1950-х рр. довільна імпровізація знаходить застосування в авангардистському мистецтві у творах К. Штокхаузена, П. Булеза та інших, запис творів яких дає виконавцеві лише деякі орієнтири для вільного втілення авторського задуму або ж надає йому на власний розсуд та натхнення спроможність варіювати форму творів у процесі виконання.

З виникненням кіно імпровізація знайшла застосування в музичній ілюстрації «німих» кінокартин, показ яких супроводжувався грою на фортепіано. У репертуарі музиканта-тапера (фр. *tareur* от *taper*, у перекладі — хлопати, стукати) були найбільш популярні танці – польки, вальси, кадрилі. Звичайна манера гри тапера в кінотеатрі – імпровізація на нескладні теми, що підходили за характером до того, що відбувалося на екрані. Деякі відомі музиканти, наприклад, Джордж Баланчин і Дмитро Шостакович, у молоді роки працювали таперами й імпровізаційність виконання музичних творів позитивно позначилась на їхній майбутній виконавській майстерності.

Показово, що багато педагогів музики використовували імпровізацію як засіб професійного виховання. Це Е. Жак-Далькроз, Ф. Єде, К. Орф та ін.).

Видатний швейцарський музикант, педагог і композитор Е.-Ж. Далькроз (1865–1950) використовував імпровізацію в навчанні музиці і ритміці для формування уяви, пластичного сприйняття і композиційного мислення учнів.

Ідеї Е.-Ж. Далькроза багато в чому перегукувалися з ідеями К. Станіславського. Особливо це стосувалося методу фізичних дій і розуміння найтіснішого зв'язку між переживанням і темпоритмом існування актора в ролі. Не випадково система Е.-Ж. Далькроза викладалася в студіях К. Станіславського. Цікаво, що Е.-Ж. Далькроз використовував імпровізацію, завершуючи нею кожен етап навчання. В імпровізаційних вправах Е.-Ж. Далькроз спирався на звук, ритм, динаміку й енергію музичної теми, усвідомлені через тілесні імпульси залежності гостроти музичного почуття від гостроти фізичного сприйняття. Через пластику учні опановували поняття темпу, ритму, гармонії, сольфеджіо. Сам швейцарський педагог характеризував імпровізацію як швидку, безпосередню, інструментальну композицію. Імпровізація в методиці Е.-Ж. Далькроза вимагала синтезу фізичної, пластичної та інтелектуальної основи дарування учня, тобто нерозривної єдності його душі й тіла [7].

Отже, у музичному мистецтві термін «імпровізація» багатозначний. Імпровізацією називають не тільки метод, спосіб творчості, а й сам процес створення музики в момент її виконання, а також результат процесу (наприклад, звукозапис чи нотний запис імпровізації) і часткову імітацію процесу виконання (заздалегідь підготовленого соло або акомпанементу).

Інша важлива складова мистецтва драматичного актора – мистецтво пластики. Танець – можливо, найдавніше з мистецтв; він передає імпульсивну потребу людини висловлювати свої почуття за допомогою пластики тіла. Майже всі важливі події життя первісної людини супроводжувалися танцями: народження, смерть, війна, обрання нового вождя, зцілення хворого. Танцем виражалися моління про дощ, про сонячне світло, про родючість, про захист і прощення. Імпульсивність, емоційність, непередбачуваність народжували імпровізацію пластичного самовираження людини. Імпровізація у танці з прадавніх часів є невід’ємною частиною народних обрядів, ігор і свят. У країнах Сходу і Азії імпровізація у танці зберігається не лише в народних виставах, а й у професійному мистецтві. Вона варіюється від примітиву до високого професіоналізму. У багатьох народних танцях у відповідь на «виклик» продемонструвати силу, спритність, завзятість імпровізатор виходить за межі стійких танцювальних форм (чоловічі грузинські, вірменські й інші танці). Імпровізація в народному танці присутня також і в змаганні (російський танок, український «Гопак» та ін.).

З плином часу, з поступовим збільшенням значення музики в танцювальному мистецтві, з впливом філософії інтуїтивізму та імпресіонізму у ХХ столітті продовжувався розвиток хореографічної імпровізації як окремого виду.

Імпресіонізм та імпровізацію в балеті досліджували М. Марсель, І. Жіно. Викладач Московської державної академії хореографії В. Тейдер у своїх дослідженнях «Витоки імпресіонізму в балеті» проводив паралелі між ритмопластикою Франсуа Дельсарта і Жака Далькроза і танцями з тканиною Лой Фуллер, імпровізацією Айседори Дункан, новаціями балетмейстера, реформатора театрального дійства в хореографії Олександра Горського та хореографа Михайла Фокіна.

Ідея Ф. Дельсарта, за якою жест імпульсивний, звільнений від умовностей, здатний правдиво передавати всі нюанси людських переживань, набула поширення у кінці ХІХ століття та реалізувалася у творчості двох представниць імпресіоністичних тенденцій, американських танцівниць Лої Фуллер та Айседори Дункан. Їх обох поєднувала імпровізаційність у творчості, і хоча вони не були пов’язані з традиційним хореографічним мистецтвом, завжди виконували свої танці під класичну музику.

Лої Фуллер (1862–1928, справжнє ім’я – Марія Луїза) – американська танцівниця та драматична актриса. Головною особливістю її творчості була танцювальна імпровізація на музику композиторів Крістофа Вілліаляда Глюка, Людвіга ван Бетховена, Фредеріка Шопена. Вона першою почала використовувати особливий нетрадиційний танцювальний костюм – великий балахон. Частина його закріплювалася на паличках, які тримала в руках танцівниця. У результаті виникало враження крил. Тканина була тонкою, і завдяки хвилеподібним рухам руками та обертам танцівниця створювала легкий повітряний образ. У своїх виступах Л. Фуллер експериментувала з новими можливостями світла, яке освітлювало її різними кольорами. Своїми імпровізаціями вона створила серію танців: «Танець радості», «Танець вогню», «Танець метелика», «Танець фіалки», «Серпантин», який приніс танцівниці визнання, та інші [1]. Л. Фуллер своїми імпровізаційними танцями стимулювала початок творчого розвитку іншої танцівниці – Айседори Дункан, яка деякий час працювала у трупі Л. Фуллер і дуже захоплювалася її творчістю.

Айседора Дункан (1877–1937) – американська танцівниця, одна із засновниць танцю модерн. Айседора висуває нову філософську та художню, засновану на античному ідеалі гармонійного розвитку людини, концепцію «танцю майбутнього» [5]. А. Дункан прагне зробити танець вираженням особистості, відображенням неповторної людської індивідуальності, інструментом самопізнання. Вона цінує в танці початкову експресію людського тіла. А. Дункан володіла великим мистецтвом імпровізації – обов’язковим атрибутом імпресіонізму

– майже досконало. Музика в танці була для А. Дункан імпульсом, що порушував фантазії та почуття, які в моменти творчої наснаги танцівниці поспішала втілити у формі пластики та виразного жесту, так, як це міг би робити художник за допомогою фарб. Вона реформувала мистецтво танцю, що полягало у гармонійному злитті всіх його компонентів – музики, пластики, костюма, розробила багато ідей і прийомів танцю, кращі з яких увійшли до скарбниці світового хореографічного мистецтва.

Розвиток імпровізаційних тенденцій у російській хореографії пов'язаний з ім'ям Михайла Фокіна (1880–1942) – російського артиста, балетмейстера і педагога. Незаперечним є той факт, що імпульсом для звернення М. Фокіна до імпресіоністичних експериментів послужила творчість А. Дункан, яка гастролювала в Росії на початку ХХ століття. Під впливом її вільної, імпровізаційної танцювальної майстерності М. Фокін створив справжні шедеври світового хореографічного мистецтва – балети «Вмираючий лебідь» із сюїти Каміля Сен-Санса «Карнавал тварин» (1907 р.) та «Сільфіди» Ф. Шопена (1908 р.) у Маріїнському театрі. Продовжуючи принципи Дункан у музиці – розкриття теми музики завдяки танцювальній лексичі, а також імпровізації – Фокін відходить від штампів академічного балету.

Одним із яскравих представників експериментаторів-імпровізаторів у США є Стів Пекстон – хореограф і педагог. Він здобув гімнастичну освіту, танцював у Хосе Лимона, потім у різних трупях. Цікавився східними бойовими мистецтвами, звідки взяв методики аналізу рухів. Відомий, перш за все, як розробник контактної імпровізації (1972), у своїй діяльності він виходить за її межі. Спираючись на принципи реверсивного руху, Пекстон експериментує зі змістом вистав та місцем їх демонстрування. Свої вистави він часто проводить під відкритим небом, віддаючи перевагу міському пейзажу перед театральними декораціями. В. Пекстон одним із перших почав розробляти принципи контактної імпровізації, створив власний словник танцювальних рухів та поз. Він синтезував надбання багатьох хореографів, архітекторів, філософів та представників інших мистецтв і поєднав їх у колі власного бачення світу, принципом якого було імпровізаційне значення руху, гравітація, та вплив свої напрацювання у колективі Лісабонської трупи (Lisbon group).

На сьогодні імпровізація в сучасній хореографії є творчим актом митця в момент виконання, без попередньої підготовки, танцювальною фантазією на тему. Це головний чинник для всієї сучасної хореографії (джаз-модерн, перфоманс, хіп-хоп, контемпорарі, джаз). Вона містить певні сучасні танцювальні техніки – традиційну (tradition), дунканівську (Duncan) – імпровізація від внутрішнього настрою, постмодерністичну (postmodernistic) – імпровізація Форсайта з деконструктивними експериментами, контактну імпровізацію (contactly improvisation) – імпровізація з партнером Пекстона, імпровізацію звільнення (deliverence) – імпровізація, вільна від законів та обмежень, яка передбачає миттєве застосування будь-якої танцювальної техніки чи пластики (модерну, джазу, було, йоги, акробатики тощо).

У постановках сучасних хореографів імпровізація має свої характерні ознаки: мить фіксації сильного враження, відтворення миттєвості. На сьогодні вона широко використовується у сучасних балетах Мерса Каннінгема, Моріса Бежара, Бориса Ейфмана, Уільяма Форсайта, Іржі Кіліана, Матца Екка, Роберта Брюса, Аніко Рехвіашвілі.

Імпровізація здавна існувала і в поетичній творчості. Її можна простежити у виконавців фінської «Калевали», у стародавніх арабських поетичних змаганнях, у ескімоських змаганнях під барабан, у народній поезії Казахстану, Хакасії, де до наших часів проходять змагання акинів – народних піснярів-імпровізаторів.

У Європі в поезії імпровізація вважалася необхідним талантом виконавця-поета. За часів Платона імпровізатором вважався всякий поет, який у хвилини натхнення – особливого стану психіки – імпровізував свої твори без будь-якої попередньої підготовки. Імпровізаторами вважали Горація й Овідія, Свіфта і Скотта, Вольтера і Дідро, О.Бальзака, Гюго, Гете, Шиллера, Гофмана, Міцкевича.

Про імпровізацію Адама Міцкевича збереглося безліч оповідань. Уже в студентські роки він імпровізував вірші, зазвичай, слухаючи музику, яка налаштовувала його на імпровізацію [3].

Імпровізаторськими здібностями відрізнялися: Карамзін, кн. В'яземський, М. Лермонтов, Ап. Григор'єв, М. Чернишевський, А. Чехов, О. Блок, С. Єсенін та багато інших поетів. Ще за часів свого навчання у лицей О. Пушкін імпровізував казки, альбомні вірші, писав експромти з різних нагод, епіграми. У багатьох випадках і самі поети (особливо в епоху романтизму) охоче підтримували і поширювали легенди про імпровізаційний характер своєї творчості [3].

Висновки з дослідження і перспективи подальших розвідок у заданому напрямі.

Отже, розглянувши зародження феномена імпровізації в різних видах мистецтва, варто зазначити, що імпровізація з'являється у виконавській творчості там, де публіка сприймає не тільки результат, а й сам процес творчості, проте художник є одночасно й автором, і виконавцем. Саме на цих засадах ґрунтується й театральна імпровізація.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дункан А. Моя жизнь: биографии, беллетристика. Москва: Гелиос, 2017. 352 с.
2. Артоболевский Г. Очерки по художественному чтению. Москва: Учпедгиз, 1959. 268 с.
3. Буяльський Б. А. Поезія усного слова. Київ: Просвіта, 1998. 150 с.
4. Василько В. С. Про перевтілення в мистецтві актора. Київ: Наукова думка, 1976. 230 с.
5. Гончаренко Ю. В. Творча та педагогічна спадщина А. Дункан у сучасній системі хореографічного виховання школярів. Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді: зб. наук. праць. Київ, 2005. Вип. 8. С. 346–349.
6. Мокульский С. История западноевропейского театра. Античный театр. Средневековый театр. Театр эпохи Возрождения: пособ. для театральных вузов, училищ и студий. Москва: Худож. лит-ра, 1936. 600 с.
7. Смолина К. А. 100 великих театров. Москва: Вече, 2001. 480 с.
8. Чехов М. А. О технике актёра: учеб. пособ. Москва: ВТО Артист. Режиссёр. Театр, 2003. 490 с.

УДК 377/378:336]:008-027.561

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ІЗ ФІНАНСІВ І КРЕДИТУ

Пілевич О. А., директор

*Ірпінський державний коледж економіки та права,
вул. Університетська, 31, м. Ірпінь Київської обл., Україна*

oksana-pilevich@ukr.net

У статті розглядаються різні підходи до класифікації методів навчання і виховання учнів і студентів, здійснюється їх порівняння. Виявлено найбільш доцільні методи формування професійної культури майбутніх фахівців із фінансів і кредиту в культурно-освітньому середовищі. Розглянуто голографічний підхід до професійної підготовки майбутніх молодших спеціалістів у коледжі як систему способів, технологій, спрямованих на об'ємне, багатомірне вивчення знання, яке відповідає багатомірності сприйняття навколишнього світу і запасу життєвого досвіду.

Ключові слова: професійна культура майбутніх фахівців із фінансів і кредиту, коледж, методи навчання і виховання, методика.