Петро Фриз, *доцент кафедри культурології та українознавства*
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДИТИНИ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ

Розглядаючи діяльність у сфері мистецтва, говорять про творчу діяльність. Мистецтво проявляє себе у різноманітних видах художньої творчості.

Постановка проблеми. Творчість – це форма самодіяльності і саморозвитку людини, розгортання її сутнісних сил за мірками свободи, залучення до вищих смислів людського буття. Творча особистість володіє певними здібностями: якості інтелекту (кругозір, ерудиція), здібності та вміння; творчі якості мислення (креативність, парадоксальність); рівень продуктивності знання; вольові якості (самоконтроль); творчі якості, емоційної сфери (інтуїція, уява, фантазія). Творчість є універсальною якістю особистості. Здатність до творчої діяльності сприяє збагаченню духовного світу. Формування ціннісно-смислових, загальнокультурних, навчальнопізнавальних та інформаційних компетентностей шляхом вивчення кращих зразків художньої культури (у нашому випадку – хореографічної) забезпечує комунікативні, творчо-діяльнісні та самоосвітні компетенції і сприяє оволодінню досвідом самостійної творчої діяльності, що стає невід'ємною часткою життя особистості.

Гармонія творів хореографічного мистецтва здатна сама собою викликати до життя емоційно-позитивну енергію. Однак остаточний успіх у художньо-естетичному навчанні і вихованні залежить від особистості педагога – майстра-професіонала, зокрема його комунікативної виразності, а саме – мовлення та паралінгвістичного контексту мови (доречність жестів, міміки, зовнішній вигляд тощо), володіння ним особисто хореографічною культурою. Відомо, що художня творчість починається з ідеального утворення, в якому сконцентровані риси майбутнього твору – хореографічної композиції – у вигляді моделі художнього образу, яка створюється як знаково-символічна конструкція, інтегруючи в єдине ціле уяву балетмейстера. Окреслюючи в своїй уяві модель, балетмейстер мислить параметрами хореографічного мистецтва, що містить у собі моменти не лише емоційні, але й суто технологічні. У цьому полягає і складність, і привабливість балетмейстерської діяльності.

Виклад основного матеріалу. Хореографічний гурток – достатньо розповсюджена форма художньо-естетичного й морально-етичного впливу. Він об'єднує дітей, схильних до танцювального мистецтва, які бажають отримати основи танцювальної грамотності. Естетичний розвиток дітей, що займаються хореографією, опосередковано впливає на естетичні уявлення інших дітей під час виступів, концертів, фестивалів тощо. Тому кінцевий результат естетичного виховання залежить від серйозності поставленої справи. Робота хореографічного гуртка ускладнюється тим, що хореограф повинен поєднати естетичне, моральне виховання з балетмейстерською роботою і зростаючими вимогами до виступу дітей на концертах. Робота в хореографічному гуртку має специфіку, яка не властива самодіяльному колективу. Хореограф перебуває в умовах обмеженого часу, працює з дітьми, що мають середні здібності, з різними віковими групами, різними ступенями підготовки та постійним поповненням і частковим відсівом основного складу. За таких обставин він повинен вибрати оптимальний шлях для розв'язання різноманітних складних завдань [4, 16].

Яке ж практичне рішення приймає педагог, розпочинаючи роботу з дітьми? Відповідно до програми хореографічного гуртка, керівник часто використовує класичний танець як тренаж, а у подальшому займається народно-сценічним танцем. Тематичні номери, як правило, присвячені ювілейним датам, часто вирішуються балетмейстерами надто спрощено, де здебільшого присутня ритмічна гімнастика (це відбувається тому, що педагоги вибирають шлях ефективніший з точки зору швидкісної продукції, і менш ємний для роботи над танцювальними номерами). Яскрава зміна костюмів, ритмічна гострота, зовнішня атрибутика тематичних номерів часто заступає слабкість танцювальних засобів. Безперечно, це не вина, а біда керівників, у яких надто великий обсяг роботи.

Сучасне сценічне мистецтво набуває все більшої складності щодо музичного й танцювального вирішення тематики спектаклів і постановок.

© П. Фриз, 2008

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Таким чином, виникають "ножиці" між наповненістю естетичних рівнів, між професійним і самодіяльним мистецтвом. Сучасні вимоги до педагога в галузі будь-якого мистецтва спираються на загальний естетичний рівень нашого суспільства. Скажімо, на уроці музики педагог не може обмежувати завдання естетичного виховання школярів розучуванням тільки народних пісень. У цьому випадку вагомий пласт музичної культури – чудова музика класиків і сучасних композиторів – зовсім випадає зі сфери уваги педагогів та учнів. Сучасний педагог повинен на матеріалі певного виду мистецтва відкрити дітям закономірності зв'язку форми і змісту, способів відображення життя у мистецтві. У співі це буде зв'язок слова і звуку, в музиці – змісту й інтонації, і якщо учні зрозуміють це, то, виконуючи пісню, слухаючи музику, вони здатні розгадати її потаємний зміст. Тільки у цьому випадку, на нашу думку, можна сформувати ті канали у свідомості й почуттях дітей, які здатні самі налаштовувати слухача на розуміння ним класичної та складної сучасної музики у будь-якій життєвій ситуації [2, 27].

Використання подібного принципу необхідне й сучасному хореографу. Так само, як і в інших видах мистецтва, керівник хореографічного колективу повинен дати дітям уявлення про загальні закономірності відображення дійсності у хореографічному мистецтві, що конкретно виражаються у поєднанні форм і ліній рухів із життєвим змістом, сенсом, почуттям і настроєм музики. Знаючи загальне, діти самі зможуть розібратися у тому танцювальному матеріалі, який зустрінеться у їх життєвій практиці. У цьому сенсі засвоєння основ класики є тим матеріалом, за допомогою якого "матеріалізуються" – переводяться у класичний матеріал духовні основи.

Щоб абетка класичного танцю посіла належне місце в системі танцювального виховання, необхідно з її допомогою створювати дитячий репертуар, який розширює тематичні й музичні рамки танцювальної практики дітей, що може конкурувати із загальноприйнятими традиціями репертуару. Власне у дитячому віці, коли почуття яскраві, емоційна чуйність повноцінна, тіло піддатливе, класика найкращим чином діє на естетичний розвиток дітей [1, 74]. Як показує практика, класика облагороджує й виховує почуття, формує позитивне уявлення про привабливе у людині, її рухах, навколишніх явищах, налаштовує музичний слух на можливість співвідношення почутого з виражальним рухом. Зрештою, вона знайомить дітей з мовою танцювального мистецтва, за допомогою якої створюються балетні вистави.

Деякі рекомендації як узагальнення передового педагогічного досвіду можуть бути корисними для колективів як із профілем народно-сценічного, так і класичного напрямку. На нашу думку, для ефективності занять необхідно використовувати прийоми та засоби, які допомагають формувати загальну музично-танцювальну культуру дітей та підлітків. З цією метою належить поєднувати завдання тренування танцювального апарату з розвитком музичних, акторських і творчих здібностей. Використовувати додаткові методи, що сприяють оптимальному сприйняттю класичного танцю, не визначені у професійній методиці [7, 220]. Необхідне "стиснення" рухів "класичної системи", щоб при застосуванні мінімуму її елементів можна було досягнути максимуму грамотності, танцювальності, музичності, виразності. Слід мати на увазі, що коли максимум і мінімум засвоєння рухів залежить від часу занять учня в колективі, то грамотність і міцність спирається на якість набутих знань і навичок. Безумовна шкідливість "швидкісного" засвоєння елементів класичного танцю часто призводить до танцювальної безграмотності. При створенні репертуару можливе поєднання й забарвлення класичних рухів елементами народних, історико-побутових, сучасних танців виражальною і зображувальною пластикою. У постановочній і тренувальній роботі доцільно застосовувати для посилення виразності вправи й рухи, що базуються на пластиці.

Природно, що не всі з вищеназваних рекомендацій можуть бути реалізовані з однаковою й вичерпною повнотою. У дитячих хореографічних колективах вік достатньо широкий. Гуртківці, як правило, об'єднуються у три вікові групи: 6 – 8, 9 – 12 і 13 – 15 років. Дещо забігаючи наперед, відзначимо, що в процесі навчально-виховної роботи виникає необхідність об'єднання учасників різних вікових груп при виконанні ними завдань різної складності. У колективах, як правило, зустрічаються діти 4-х категорій:

1) здібні, які легко схоплюють і запам'ятовують запропонований матеріал, але не мають спеціальних даних;

2) з частковими спеціальними даними (крок, підйом, стрибок, гнучкість), але, як правило, мало здібні, погано схоплюють матеріал, слабко запам'ятовують його;

3) які не виявили ні здібностей, ні спеціальних даних, але пристрасно люблять танцювати;

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

4) які мають і дані, і здібності, і любов до танців.

Враховуючи міркування деяких хореографів щодо можливостей засвоєння класичних основ дітьми в самодіяльних хореографічних колективах, досліджено спеціальну експериментальну роботу з типовим складом учасників колективу.

Особливе значення в організації даної роботи надається залученню батьків до тієї атмосфери діловитості й серйозності, створювати яку необхідно на заняттях хореографічним мистецтвом. Для того, щоб налаштувати батьків на бажаний психологічний стан, викликати у них розуміння мети і ставлення до занять, хореографи починають кожний навчальний рік бесідою про те, що може дати дитині мистецтво танцю, якщо ним займатися серйозно, розкривають значення об'єктивного, неупередженого підходу до дітей, необхідності врахування їх індивідуальних нахилів, здібностей, підкреслюють роль старанності й ретельності, попереджують про шкоду захвалювання тощо [3, 88].

Оскільки експериментальна робота проводилась в умовах навчально-виховного процесу, методика досліджень диктувалась цими умовами і була спрямована на підвищення результативності. Основними методами були педагогічні спостереження й створення проблемної ситуації [5, 169].

Метод спостереження використовувався широко і в різних аспектах. Передовсім, на основі спостережень були складені характеристики груп учасників, у яких відзначались основні музично-танцювальні дані. Ці дані, але більш детально й систематично, заносилися в індивідуальні картки, заведені на деяких учасників у кожній віковій групі. Метод спостереження розповсюджувався:

а) на швидкість і міцність засвоєння дітьми того чи іншого матеріалу;

б) складність чи легкість сприйняття ними (у різних вікових категоріях) комбінацій рухів, подолання силових і темпових навантажень;

в) розуміння балетмейстерських завдань;

г) на сприйняття музики, яка відповідає чи не відповідає їх інтересам.

Метод створення проблемної ситуації застосовувався, головним чином, у процесі постановочної й репетиційної роботи, коли у зв'язку зі створенням танцювального номера діти повинні виявити:

а) природну фантазію;

б) здатність до художніх асоціацій;

в) вміння переносу отриманих умінь і навичок на розв'язання нових завдань.

Останньому надавали особливого значення, оскільки тут проявлялись результати поєднання навчання теорії і практики, проявлялись здібності учнів до узагальнення (залежно від віку, загального й художнього розвитку). Виокремлені показники фіксувалися, виходячи зі *спеціальних* даних:

- крок (оцінювався у градусах);
- підйом (оцінювався у сантиметрах);
- гнучкість (оцінювалась у градусах і вимірювалась з допомогою педагога);
- стрибок (вимірювався в сантиметрах);

а також – з *танцювальності* – комплексне поняття, яке включає: а) *логічність руху* – органічне поєднання структури заданого руху з відчуттям власного тіла, що перемішується в просторі, точна відповідність точки опори й центру тяжіння при переносі корпусу з однієї ноги на іншу; сюди відносять правила виконання рухів, які засвоюються виконавцем як органічні, природні;

б) музичну виразність – полягає в умінні виразити в танцювальному русі характер і відтінки музики;

в) *акторську виразність* – здатність інтерпретувати рухи, танцювальний образ по-своєму, індивідуальна вроджена якість (хоча, як і інші здібності, розвивається у процесі практики).

Танцювальність перевірялась на рухах, які за своєю структурою несуть хореографічну образність, що реалізується у виконавській практиці. Такі рухи можна назвати "тестовими", позаяк вони визначають наявність чи відсутність названих якостей у виконавця. До числа "тестових" рухів відносять *па польки, па шассе, па балансе, па вальсу, український перемінний крок*.

Якщо, наприклад, дитина, яка володіє спеціальними даними, водночас мало танцювальна, то це недолік танцювальної практики і потрібно підсилити цей бік роботи; якщо ж учень проявляє недбалість у точності виконуваних рухів, то потрібно звернути увагу на навчально-тренувальний процес і т.д.

В індивідуальній картці фіксувався також і той репертуар, який засвоювала дитина в групі. Зіставлення розвитку всіх названих даних, у кінцевому результаті, дає достатньо об'єктивну картину загального танцювально-музичного розвитку дитини, дозволяє хореографу спрямувати свою увагу (так і увагу дитини) на виправлення недоліків.

В умовах різного підходу до виховання, тренування і формування фігури (чи погляду на різко відмінні недоліки) належить досягнути єдиного благородного стилю виконання танцю, однаково красивої осанки, манер, прийомів рухів та їх, музичної виразності.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Заняття з учасниками, що складали дві групи, хореографи розпочинали з азів, із вивчення позицій ніг і рук, із постави корпусу і музичної грамоти. Перш ніж ставити дітей 6 – 8-ми років до станка, необхідно сформувати у них поняття про природу організованого руху взагалі, навчити їх усвідомлювати природне начало, близьке до практики. До них належать кроки, біг, підскоки, стрибки, рухи вперед – назад, вправо – вліво, навколо себе. Підлітків 11 – 13-ти років, які вже займалися хореографією, необхідно зорганізувати навколо строгих правил. Станок у цьому сенсі надзвичайно організовує дітей і психологічно діє на розвиток їхньої уваги й працездатності. Для формування перших уявлень про естетичний рух тіла, про закони його побудови можна використати також і прості танцювальні кроки. Тут учасники отримують перші уявлення про те, що крок може бути мистецтвом, якщо він красивий і поєднується з музикою. Виявляється, що ця справа не є легкою. Спочатку половина дітей крокують не в такт і негарно. Потім діти отримують завдання йти під музику і красиво. Це виявляється ще складнішим. Тоді дітям пояснюють, у чому краса ходи і показують конкретні прийоми вироблення нових відчувань рухів. Поступово діти приходять до думки, що красі треба вчитися. У кроках вимагають витягувати підйом ноги, ставлячи її виворітно, стегна тримати високо, плечі розгорнуто і низько, голову високо й гордо. Для цього пропонуються вправи, які діти спочатку виконують на одному місці, а потім – з просуванням уперед (річ у тім, що крок і його наступна естетична обробка є кроком у мистецтві хореографії). Спочатку діти повинні покласти руки у певній формі на стегна, на плечі, ніби опускаючи їх, на груди, піднімаючи їх, і на потилицю, опираючи її на долоні рук. Після цього учні починають відчувати свою талію і стегна, плечі і груди й положення трохи відкинутої назад голови.

У подальшому з різними групами починають вивчення рухів, то з нижніх кінцівок, то з верхніх. Практика показала, що одні діти легше оволодівають рухами рук, інші – рухами ніг. Це – індивідуальна властивість, яка залежить від характеру дитини. Виражальні діти, як правило, добре оволодівають рухами рук, чого не можна сказати про дітей менш виражальних, яким кроки даються легше. Говорячи про перспективний розвиток руху рук, рекомендується диригування, що є найзручнішою вправою. Воно охоплює елементи музично-ритмічні, динамічні і водночас за силовою характеристикою близькі до рухів класичних. Зафіксоване (закріплене) плече і вільний рух від ліктя подібний на рухи класичні, що також вимагають фіксації плечової частини рук і вільного руху в ліктьовому суглобі. У класиці плечова частина руки виконує робочі функції рівноваги, а нижня частина руки від ліктя може служити для виразності. Таку перспективу належить відкривати дітям, показавши їм приклад виражального руху рук.

Якщо починають рух із кроків, то потім переходять до диригування. Якщо починають із диригування, то після цього переходять до тренування красивого легкого кроку.

Наступні вправи, що найчастіше виконують по колу, містять відразу кілька завдань і є своєрідним *зародком танцювального образу*. Це завдання – зображувальні, виражальні, музично-ритмічні й просторові. Кроки на 2/4 чи 3/4 із зупинкою на "раз" кожного такту імітують ходу оленя. При цьому кроки ставляться з носочка, рухи зображують роги й уся фігура – шляхетність. Потім із зупинкою на половинну ноту виконують журавлиний крок, який починається з витягнутого підйому ноги (уже перевіреного у маршовому кроці). Друга нога згинається, зупиняючись на русі *пассе* невиворітно. Таким чином, діти повинні були втриматись то на одній, то на другій нозі (тренуючи рівновагу), при цьому руки-крила служить одночасно балансом, тобто виконують і художнє і працююче навантаження. Дітям надається простір: зображувати журавля як їм хочеться. І, як наслідок, із цього руху виростає танцювальний номер "Журавель".

Наступний рух – м'який крок кішки. Цей крок робиться дещо присівши на опорній нозі з м'яким викидом через коліно працюючої ноги, яка робить нечутний крок із кінчика пальців. Руки тримаються зображувально, створюючи враження м'яких котячих лапок. Кроки йдуть на кожну чверть, після чого часто переходять на біг лисички на 1/8. Біг повинен бути м'яким із витягнутими підйомами ніг, які поперемінно наступають на підлогу з кінчика носочка. Руки ззаду зображують хвостик, і вся "загострена" фігурка – лисичку, що винюхує здобич. Іноді додають момент конкретної дії – лисичка забігла у хлів, сподіваючись на здобич, а її звідти вигнали. Рух ішов по колу, потім – із кола, лисиця ніби зазирала у хлів, а звідти бігом у страху знову у коло.

Останнім рухом цього циклу є рухи птаха. Спочатку вивчають структуру дрібного бігу, *па куррю* по шостій позиції, на одному місці й з просуванням уперед і назад. Руки, як крила, розкриваються у бік. Іноді діти опускаються на одне коліно і знову ніби злітають. Опускання на одне коліно вимагає спеціального розучування, яке сповна компенсується у подальшому, коли воно

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

буде необхідним у тому чи іншому танцювальному номері (опускатися на ліве коліно належить із маленького стрибка з лівої ноги на праву, з одночасним присіданням на ліве коліно, яке амортизується опусканням на витягнутий підйом лівої ноги). Отже, вісім тактів діти виконують *па куррю*, а потім опускаються на коліно і вісім тактів стоять на одному коліні, злегка гойдаючи руками-крилами [6, 154].

Усі названі рухи містять той *мінімум інформації*, що підводить дітей до розуміння танцю як *багатозначного поєднання умовного й безумовного*. Таким чином, керівникові під час створення танцювального рух чи танцювального образу слід зосередити увагу на таких його компонентах – зображальність, виразність, техніка, музикальність, танцювальність, логічність. Наявність у танцювальному образі цих якостей викликає у дітей відповідні реакції й виховує усі названі якості. Це дає можливість, простежити, наскільки повно розвиваються і стимулюються танцювальним образом всі сторони особистості дитини.

Разом з підготовчими рухами, залучаючи дитину до атмосфери танцювальної практики, хореографи звертаються до *традиційної форми занять класикою – роботи біля станка*. З цього моменту починається поступове просування складним лабіринтом розуміння таємниці й гармонії мистецтва хореографії.

Яким може бути танець, коли танцюючий стоїть на ногах нетвердо, незручно, негарно? Для того, щоб стояти на ногах твердо, органічно переміщувати своє тіло у просторі, зберігаючи і створюючи цілу серію красивих візерунків ногами, руками і корпусом, необхідно свідомо тренувати тіло. Працюють біля станка (як і професіонали), тримаючись за палицю спочатку двома, а потім однією рукою, стоячи боком до станка. Така робота, зі змінним навантаженням то одного боку тіла, то іншого забезпечує невтомну й безперебійну роботу протягом 10 – 15 хвилин біля станка. Завдання класичного екзерсису полягає у підготовці тіла до рухів на середині залу, які вимагають еластичності й рухливості гомілково-ступеневого, колінного, тазостегнового суглобів, координації рук і голови з корпусом і ногами. Завдання хореографа у тому, щоб за мінімум часу, у який діти перебувають на заняттях у гуртку, сформувати у них максимум навичок, здійснити перехід від екзерсису до танцювальної практики [2, 51].

Висновки. Існує багато методичних "таємниць", які пришвидшують процес засвоєння класики й змушують дітей правильно працювати над своїм тілом. При розучуванні *пор де бра* показують і пояснюють просторовий малюнок рухів рук, тобто ліній і точки, через які проходять кінчики пальців, з одного боку, і весь малюнок від плеча до пальців, з іншого. На 3-му році навчання завдання посилюється тим, що в рух вносяться пластичні елементи хвилеподібного руху в лікті. Поєднати строгість форми рук із м'якістю у переходах – завдання досить складне. Іншим завданням тренування є координація рухів рук, голови й ніг.

Особлива увага зосереджується на розвиткові танцювальності. На репетиціях перевіряються рухи й танцювальні відрізки, які найкраще стимулюють розвиток танцювального відчуття. У процесі роботи варто пояснити, що відчуття пози є джерелом і початком танцювального відчуття. У цьому плані повільні темпи, де можливо зафіксувати позу, а потім відчути її, зробити перехід до іншої, найкраще розвивають відчуття руху. Водночас відзначимо, що цей розвиток стосовно віку відбувається непослідовно. Нові виражальні засоби не відразу засвоюються дітьми, особливо у віці 12 – 13-ти років. Для дітей цього віку, які засвоюють на заняттях різні рухові навички, технічно складні, момент переходу від "мети" до "засобу" є складнішим. Тут розвиток танцювальності йде шляхом подолання суперечностей між засобами вираження та їх творчим засвоєнням.

Простежується залежність розвитку танцювальності від удосконалення спеціальних танцювальних даних, скажімо, "підйому" кроку, стрибка, гнучкості і навпаки; безумовно, розвиток зазначених компонентів, особливо "підйому", пов'язаний з розвитком танцювальності. Це пояснюється тим, що діти, які володіють і "підйомом", і кроком, легше долають свою вагу при просуванні, стрибках, що звільняє внутрішню енергію від "завдань праці". Крім того, розвиток кроку, стрибка, підйому, пов'язаний з красою руху. Відзначають, що коли дитині подобається те, що вона робить, вона швидше долає внутрішню скутість. У деяких випадках діти збуджувані, із яскравою індивідуальністю не завжди легко засвоюють "задану" логіку руху і правила, їм не терпиться по-своєму "подати" рух. Це пояснюється тим, що їх суб'єктивне сприймання руху закриває його об'єктивну логіку й зміст. Відповідно до всіх цих даних належить шукати шляхи, які б вели учнів до гармонійного розвитку, сприймання й виконання танцювальних рухів, зберігаючи, обов'язково, індивідуальність кожної дитини.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1. Базарова Н.П. Классический танец. Методика четвёртого и пятого года обучения. – 2-е изд., испр. – Л.: Искусство, 1984. – 199 с.

2. Бакиров В.С. Ценностное сознание и активизация человеческого фактора. – Харьков: Вища школа, 1982.

3. Боголюбская М.С. Учебно-воспитательная работа в детских самодеятельных хореографических коллективах. – М.: МК СССР, ВНМЦ НТ и КПР, 1982. – 102 с.

4. Стасько Б.В. Педагогічне спрямування хореографічної підготовки майбутніх учителів початкових класів: Автореферат дис. ...канд. пед. наук. – К., 1993. – 23 с.

5. Цвігун О. Розвиток музичної освіти в навчальних закладах Києва (друга пол. XIX – поч. XX ст.). – К: Вища школа, 1999. – 386 с.

6. Чурпіта Т.М. Соціально-педагогічні проблеми розвитку творчої уяви молодших школярів засобами хореографічного мистецтва (на матеріалі використання казок): Дис. ...канд. пед. наук: 13.00.05 / Київський держ. ун-т культури і мистецтв. – К., 1998. – 173 л. + дод. – Бібліогр.: л. 156 – 173.

7. Шевчук А.С. Українські музично-хореографічні традиції, як засіб музично-рухового розвитку старших дошкільників. – Фастів: "Поліфаст", 2005. – 330 с.

Микола Наказний, *директор технічного ліцею №1 м. Дніпродзержинськ*

СТАВЛЕННЯ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ ДО ЛІТНЬОГО ВІДПОЧИНКУ В УМОВАХ ФУНКЦІОНУВАННЯ ДИТЯЧОГО ОЗДОРОВЧОГО ЗАКЛАДУ: ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті досліджується ставлення дітей і підлітків до літнього оздоровлення в умовах функціонування дитячого оздоровчого закладу: з урахуванням вікових та індивідуальних особливостей дитини розглядається не тільки взаємозв'язок особистості з колективом, а й визначається змістовний аспект оздоровлення та відпочинку в дитячому оздоровчому закладі очима підлітків.

Постановка проблеми. Проблеми організації відпочинку, оздоровлення, зайнятості дітей та підлітків у канікулярний період завжди були в центрі уваги не тільки керівників, а й працівників регіональних і муніципальних органів влади.

З початку нового тисячоліття зазначені проблеми стали досить актуальними і є предметом запеклих дискусій позашкільної педагогіки. Набувають чинності основні Закони України стосовно відпочинку та оздоровлення дітей і підлітків, а саме: Закон України "Про позашкільну освіту" (2000), Державна програма відпочинку та оздоровлення на період до 2008 року (2003), Типове положення про дитячий оздоровчий заклад (2004), Національна програма виховання дітей та учнівської молоді в Україні (2004), розробка концепції Закону України "Про організацію оздоровлення та відпочинку дітей" (2006) тощо.

Слід підкреслити, що правове регулювання оздоровлення, відпочинку та зайнятості дітей на початку нового тисячоліття суттєво змінило погляд на місце і роль дитячих оздоровчих закладів у суверенній державі. Адже залучення дітей до літніх оздоровчих закладів сприяє, по-перше, зміцненню їхнього здоров'я, по-друге, забезпечує зайнятість та попереджує явище бездоглядності, а по-третє, дає можливість продовження виховного процесу та розвитку творчих здібностей учнівської молоді.

Мета статті – дослідити ставлення учнівської молоді до літнього відпочинку в умовах функціонування дитячого оздоровчого закладу. Поряд з цим, нами буде досліджено коло оточення дітей і підлітків під час їх відпочинку, вплив однолітків чи старших підлітків на особистість, а також буде проаналізовано причини, які заважають батькам дитини придбати путівку до дитячого оздоровчого закладу.

Виклад основного матеріалу. Зосереджуючи увагу на вікових особливостях дітей і підлітків, нами були оброблені результати анкетування респондентів (596 дітей і підлітків віком від 14 до 18 років) за допомогою якісного аналізу [1 – 5], який відокремив предмет дослідження та визначив його засоби (В.І. Паніотто,

© М. Наказний, 2008

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com