

• удосконалення навичок неформального міжособистісного спілкування у процесі налагодження дружніх або ділових контактів за спільними інтересами, пов'язаних з тематикою музею і змістом його колекцій.

Отже, на нашу думку, активне застосування музейної педагогіки у системі шкільної історичної освіти України сприятиме профорієнтаційному визначенню учнівської молоді, підготовці її до вступу у вищі навчальні заклади з історичних спеціальностей, здатності самостійно мислити й творчо використовувати здобуті знання.

Перевагою музейно-педагогічних програм є вміння учнів «зануритись» у будь-яку історичну епоху, інтерпретувати її головні події, розглядати їх під різними кутами зору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белофастова Т. Ю. Педагогічні засади діяльності музею як соціально-культурного центру : автореф. дис. ... канд. пед. наук / Т. Ю. Белофастова. – К., 2003. – 22 с.
2. Белофастова Т. Ю. Педагогічні засади діяльності музею як соціально-культурного центру: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.06 / Т. Ю. Белофастова; Київський національний ун-т культури і мистецтв. – К., 2003. – 192 с.
3. Воронович В. М. Музейная педагогика [Електронний ресурс] / В. М. Воронович. – Режим доступу: http://www.academy.edu.by/details/departments/uumr_soprOSO/Method2_ist.doc.
4. Караманов О. Творча взаємодія вчителя і учня в реалізації музейно-педагогічних програм / О. Караманов // Другий український педагогічний конгрес: збірник матеріалів конгресу. – Львів, 2006. – С. 403 – 407.
5. Пономарьова Т. О. Музейна педагогіка як напрям культурологічної діяльності / Т. О. Пономарьова // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки Рівненського державного інституту культури. – Рівне : Діва, 1998. – Вип. 3. – С. 293–298.
6. Снагощенко В. В. Музейна педагогіка в професійному самовизначенні юнацтва та молоді / В. В. Снагощенко // Педагогічні науки: збірник наукових праць. – Суми : СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2002. – Ч. 1. – С. 439 – 444.
7. Столяров Б. П. Музейная педагогика: история, теория, практика / Б. А. Столяров. – М. : Высш. шк., 2004. – 216 с.

УДК 793.038.6(73)

Погребняк М. М.

Полтавський національний педагогічний
університет імені В. Г. Короленка

ПОСТМОДЕРНИЙ ТАНЕЦЬ: СУТНІСТЬ, ГЕНЕЗА ТА ЕСТЕТИКА

У статті з'ясовано тенецу постмодерного танцю. Визначені його сутність та естетичні особливості.

Ключові слова: *постмодерний танець, масова культура, демеатралізація, еkleктизм, дисгармонійна цілісність, імпровізаційність.*

Погребняк М. Н. Постмодерний танець: суцність, генезис и эстетика. *В статье рассматривается генезис постмодерного танца. Определены его суцность и особенности эстетики.*

Ключевые слова: *постмодерний танец, массовая культура, демеатрализація, еkleктизм, дисгармоничная целостность, імпровізаціонность.*

Pogrebnygh M. Post-Modern dance: essence, genesa and aesthetics. *The article is commented about genesa of post-modern dance, it is defined its essence and aesthetical peculiarities.*

Key words: *post-modern dance, mass culture, dedramatization, eclecticism, disharmonious safety, improvisation.*

Характерною особливістю розвитку хореографічного мистецтва другої половини ХХ століття стає виникнення нового явища у світовій хореографічній культурі – постмодерного танцю.

Постмодерний танець зароджується у США наприкінці 50-х рр. ХХ століття і вступає у свою першу фазу розвитку у 60-і роки. Далі він проходить наступний (другий) етап свого розвитку, що пов'язаний з його розповсюдженням у Європі в 70-і роки, і вступає у третю фазу розвитку – формування власної культури.

У Радянському Союзі інтерес до культури, естетики та практики постмодерного танцю виник у другій половині 80-х рр., коли його західні зразки було імпортовано або ж пересаджено на місцевий ґрунт.

На сьогодні, коли техніки різноманітних стильових напрямів і форм сучасного танцю починають використовуватися у навчальному процесі при підготовці балетмейстерів, педагогів-репетиторів та артистів сучасної хореографії, в роботі з професійними та аматорськими колективами, постає необхідність визначення місця постмодерного танцю у світовій хореографічній культурі.

Історії розвитку американського постмодерного танцю та сутності його перших течій присвячені праці зарубіжних дослідників: С. Бенз, Д. Андерсон, М. Вентинка [16;15;18].

Важливу інформацію для дослідження сутності теорії М. Канінгема містить бесіда Ж. Лесхейв з М. Канінгемом [17] та праці С. Бенз [16] і М. Вентинка [18].

Проблемам теорії та історії сучасного танцю присвячені нечисельні праці дослідників радянського і пострадянського простору К. А. Добротворської, В. В. Пастух, В. Г. Кохана, Д. П. Бернадської, О. І. Чепалова, Д. І. Шарикова, М. М. Погребняк, А. М. Шабаліної [1; 3; 11; 12; 13; 14]. Але спроби класифікувати постмодерний танець як стиль сучасної хореографії [14] залишаються поодинокими та недостатньо аргументованими. Крім того, зарубіжні і вітчизняні дослідники звертаються лише до історії постмодерного

танцю Америки та Європи. Можна вважати, що досі не визначені сутність та естетичні особливості постмодерного танцю, що і є метою цієї статті.

У літературі філософсько-естетичної орієнтації термін “постмодернізм” вживають як загальне означення модерністських стилістичних течій в літературі та мистецтві, які виникли наприкінці ХХ ст. Прагнення проаналізувати філософську концепцію поняття “постмодерн” обумовило звернення до праці Ж.-Ф. Ліотара “Ситуація постмодерну”. Згідно з концепцією філософа, “постмодерн” виникає як розпад єдності, тотальності, як формування множинності локальних дискурсів [8, с.16].

Проведений аналіз філософських, культурологічних, мистецтвознавчих джерел показав, що вітчизняні та зарубіжні дослідники однозначно відмовляються від розгляду постмодернізму як простого хронологічного послідовника “модерну”. При цьому одна група вчених бачить у постмодернізмі або свідчення виснаження і краху модерністського проєкту, або ж, навпаки, доказ зрілості модернізму, його самоствердження у постмодерні (Ж.-Ф. Ліотар). Їхні опоненти (Т. Гуменюк, Н. Маньківська та інші) висувують концепцію відокремлення постмодернізму від модернізму на ґрунті зближення з масовою культурою [2; 9]. За словами Н. Маньківської, концептуальна новизна постмодернізму, що зародився у мистецтві США наприкінці 50-х рр., полягає у неприйнятті поділу мистецтва, що склався на той час, на елітарне та масове, і у висуванні ідеї їхньої “дифузії”. “Високому” модернізмові протиставлялось вивільнення інстинктів, культивування сексу і тілесності [9, с. 161-162].

Деякими дослідниками, зокрема Т. Гуменюк, В. Куріциним, І. Іллінін [2; 4; 7], були виявлені окремі сутнісні риси українського та російського художнього постмодернізму. Всі вони вважають, що пострадянський постмодерн “перескочив” через не засвоєні ним досягнення модернізму.

Безумовно, перехід від парадигми модерну до постмодерну пов’язаний з економічними суспільними трансформаціями в західному світі та обумовлений розвитком суспільства від індустріального до постіндустріального [6, с.93].

Завдячуючи своїм виникненням розвитку найсучасніших технічних засобів масових комунікацій – телебаченню, відеотехніці, комп’ютерній техніці, постмодернізм зосередився не на відображенні, а на моделюванні дійсності шляхом експериментування зі штучною реальністю – відеокліпами, комп’ютерними іграми, диснейвськими атракціонами тощо. Ці принципи роботи з “іншою реальністю” поступово просотуються у балет [9].

Нове розуміння взаємовідносин руху і простору, руху і музики відкрило дорогу хореографічному авангарду ранніх 50-х рр., представники якого (Яков Уорінг, Ейлін Паслов, Ені Халпринг) відхилились від традицій у пошуках власних шляхів розвитку танцю “модерн”, вплинувши на постмодерністів 60-х рр.

Порушуючи принципи “класичного” танцю «модерн» і навіть авангарду 50-х рр., постмодерні хореографи йдуть власними шляхами, висувуючи на перший план “засоби танцю”, але не його значення.

Естетико-теоретична база постмодерного танцю склалася під впливом та на основі естетичних поглядів М. Канінгема та деяких американських хореографів. М. Канінгем, багато в чому завдячуючи Лабану, переглянув почуття простору у танці в дусі наукових теорій Енштейна. Його нововведення в танці відповідали музичним нововведенням композитора Джона Кейджа, ідеї якого Канінгем переніс до своїх спектаклів, збудованих “на теорії випадковості”. Використовуючи випадкові методи, схожі на підкидання монет або перетасовку карт, він скеровував порядок рухів у “фразі”, визначав кількість “фраз” у танці, кількість активних частин тіла.

Згідно з його твердженням, будь-який рух може бути матеріалом для танцю, будь-який спосіб дії може бути допустимим композиційним методом, будь-яка частина тіла може бути використана у танці з урахуванням природних обмежень: музика, костюм, декорації, освітлення, і танець підкоряється власній логіці; будь-який танцівник може бути солістом; будь-який простір може бути використаним для танцю; танець може бути про що завгодно, але у своїй техніці він має спиратися на рухи людського тіла. Спектаклі М. Канінгема вражали несподіваними композиційними рішеннями. Він розглядає спектакль як спільність незалежних один від одного створених самостійних елементів. Часто різні компоненти танцювального вечора вперше поєднувалися на прем’єрі, дивуючи і танцівників, і аудиторію. Це стосувалося і музичного оформлення, що мало звільняти танцюристів від “рабського” підкорення або протиставлення танцю музиці. Незважаючи на деякі невідповідності ритму, тону, кольору з танцем, музикою та декораціями, створюється ефект цілісності спектаклю [16, с. 5 – 6].

Композиційні прийоми балетмейстера спираються на його “філософію”, згідно з якою сучасне життя вимагає від людини жити, спираючись на розум, але одночасно не плануючи ходу подій. Тому танці М. Канінгема *децентралізують простір, використовуючи раптову унісонну дію, повтори та різноманітність танцювальної лексики*. Вони ніби припинили передбачуваність танцювального руху. Канінгем став фігурою, що постала на межі між модерним і постмодерним танцем [11, с. 128].

Наприкінці 70-х рр. в американській спеціальній літературі з’явився термін “постмодерний танець”.

Аналізуючи праці зарубіжних дослідників С. Бенз та Д. Андерсон, можна виділити такі етапи розвитку американського постмодерного танцю [16, с. 313]:

- перехідний (1960-і рр.),
- “аналітичний і метафоричний” (1970-і рр.);
- “відродження змісту” (1980-і рр.).

Причому С. Бенз, називаючи танець 60-70-х рр. постмодерним, а танець 80-х рр. постмодерніським, рекомендує охопити їх спільним терміном „постмодерний” [16].

Авторкою з’ясовано, що у роботах молодих хореографів перехідного періоду спостерігалось відокремлення від “класичного” танцю “модерн” з його психологічними метафорами, міфологічною спрямованістю, а також відхід від елегантності. Початкові прояви постмодерного танцю мали такі зовнішні ознаки:

- 1) іронічне ставлення до інших танцювальних традицій;
- 2) нове використання часу, простору, тіла;
- 3) нове сприйняття терміну “танець”.

Нове використання часу виявилось в оголенні його динаміки, у розтягнутості і детеатралізації (Е. Саммерс “Пісня” (“For Carola”), С. Пакстон “Квартира” (“Flat”), С. Ферті “Безлад” (“Huddle”).

Т. Тарп, Е. Саммерс, Н. Уокер та інші відмовляються від фронтальності, центричності композицій, спеціального костюму, гриму, вводять прийоми хепенінгу. Т. Браун, І. Райнер та інші в основу танцю кладуть принципи ігрової структури, імпровізації, використання побутових жестів, залучення непідготовлених танцюристів (*non trained dancers*), використання оголеного тіла. Пошуки нового використання простору проявилися у відмові від театральної сцени. Сценою стають: дахи будинків (Т. Браун “Пьеса на даху”), галявини в парках (Т. Тарп “Попури”), автостоянки, плавальні басейни, річковий вокзал (В. Фабер “Сік”), церкви, музеї, галереї мистецтв [16, с.15-20].

Поняття “танець” у розумінні постмодерних хореографів дуже розширене. Наприклад, вони можуть називати танцем ігри, спортивні змагання, конкурси, лекції, ходіння та біг, зміну кінокадрів та ін.

У період з 1968-го до 1973-й рр. під впливом африканських та східних релігійних культів, маоїстських політичних сект представники постмодерного танцю опановують техніки східних духовних практик на зразок Айкідо, Тай Хи Хуан. Тематами танців стають політика, екологія, проблеми феміністок та гей-груп. В 1970-му році народжується техніка контактної імпровізації, яка стає не тільки альтернативною танцювальною технікою, що скасовує хореографа – лідера, але й альтернативною мережею соціальних зв’язків.

З 1970-го до 1976-й рр. група хореографів постмодерну під назвою “Великий Союз” (“Grand Union”) у складі Тріш Браун, Барбара Діллеї, Дугласа Дана, Давида Гордона, Ненсі Левіс і Стіва Пакстона розробляла методи і стилі контактної імпровізації та імпровізаційну розмову танцівників (Т. Браун), фізичну та вербальну участь глядачів (Д. Дан) та ін. На думку С. Бенз, С. Пакстон став одним з головних adeptів контактної імпровізації. *Взаємне вторгнення актора у простір глядача* і навпаки стає одним із яскравих композиційних нововведень цього напрямку.

Хореографи періоду „аналітичного” постмодерного танцю, спираючись на експерименти 60-х рр., переймаються питанням, чим є танець – композицією чи власне рухом. Їхній танець був позбавлений виразних елементів композиції: музики, сценічних костюмів, спеціального освітлення, декорацій. Рух стає абстрактним та безособовим. У цей період народжується режисерський прийом втягування глядача у процес хореографії [16, с. 20].

Одночасно з “аналітичним” постмодерним танцем у 70-і рр. розвивається його інший вид – “метафоричний” танець, який спирається на релігійні та рекреаційні види танцю східних духовних практик. Але на відміну від представників танцю “модерн”, постмодерні хореографи звертаються не до суті вчень, а використовують зовнішні елементи культів і культур з чисто естетичною метою. Наприклад, індуїстські храмові танці (Дебора Хай), медитативні рухи тибетського буддизму (В.Діллі “Wonder Dances”), обертання з танців суфіїв (Лаура Дін, Енді де Грат).

Усвідомивши загрозу формотворчості 70-х рр., постмодерністи 80-х рр. ставлять за мету пошуки змістовності танцю. Однак під впливом антиелітарного імпульсу, спрямованого на зближення з поп-маскультурою, характерними ознаками *постмодерного танцю* 80-х рр. стають: по-перше, *підвищення віртуозності танцю за рахунок використання акробатичних технік та атлетичної гімнастики* (Ч. Мультон, Е. Стреб, М. Фінлі). Це було викликано, з одного боку, тим, що модерністи 80-х рр., на відміну від своїх попередників, саме у технічній майстерності бачили головне призначення танцю, а з іншого боку, – підвищення віртуозності соціального танцю (“нової хвилі”, брейк-дансу та ін.); по-друге, *повернення “репресованої” виразності танцю*, яке відбувалося такими кроками:

- відмова від змісту стає своєрідним видом експресії;
- використання мови жестів як основної танцювальної лексики, а також пластики рук зі східних духовних практик, наприклад, Тай Хи Хуан (Д. Бейтц); умовні жести мови глухонімих (Р. Чарліп) та інше;
- використання *вербального коментування*, що випереджало рух (панкверсія “Петі та вовка” А. Зане, “Принцеса Сторі” (“Princess Stori”) Х. Гілермана);
- використання сольного та хорового співу, речитативу, “вуличних” звуків;
- розповсюдження *автобіографічного жанру* як знак стирання кордонів між мистецтвом та життям, між глядачем та виконавцем; публічний показ інтимного стає політичним жестом. Хореографи М. Джоне, Ф. Холенд, І. Х’юстон-Джонс та інші використовують інтимні відносини як фон таких значних тем, як війна, расизм та ін.;

- виникнення терміну “акумуляція”, що передбачало залучення до хореографічних вистав компонентів інших видів мистецтва (і не тільки мистецтва) як самостійних, не підпорядкованих хореографії;
- народження таких композиційних прийомів, як *спресованість сценічних епізодів, одночасність і паралельність розгортання подій*; певних законів пластичної партитури, характерною ознакою якої стає рідкісне, ніби випадкове, використання власне танцювальних сцен;
- *цитатно-пародійне поєднання елементів різновидів танцю “модерн”, джаз-танцю, академічного балету, пантоміми, фольклорного танцю, водевільних технік, йогівської медитації, соціального танцю*, музики різних культур народів, епох, соціальних прошарків (Ч. Мултон, М. Бекер, Е. Стреб, Б. Ален);
- використання відео та комп’ютерних технологій.

Крім того, характерною рисою постмодерного танцю цього періоду стає “нова музичність”, що зближує його з соціальною танцювальною практикою. Як результат, авангардний танець 80-х рр. переміщується з галерей і музеїв до нічних клубів та кабаре. З’являються численні темношкірі хореографи постмодерну, такі, як Х’юстон-Джонс, Холанд, Леман, Белл Міллер та інші [16, с. 23 -35].

Спираючись на твердження С. Бенз, що США (конкретно Нью-Йорк) є світовим центром розвитку *постмодерного танцю*, та дослідивши характерні особливості його розвитку, можна зробити висновки щодо його естетичних особливостей:

- 1) відмова від *символізму* та “приземлення героя”, його *соціалізація*;
- 2) відмова від диктату балетмейстера, перенесення уваги на спонтанність та *імпровізаційність*;
- 3) зближення з побутовою пластикою;
- 4) охоплення тем, які у контексті модерну вважалися міноритарними: екологічну, феміністську та інші;
- 5) підвищена увага до проблем впливу на масового глядача;
- 6) використання найновіших технічних засобів і прийомів;
- 7) неklasичне трактування класичних традицій далекого та близького минулого;
- 8) гра зі знаками культури як символ свободи від будь-яких естетичних догм;
- 9) орієнтація на красу асонансів та асиметрії, дисгармонійну цілісність як естетичну норму;
- 10) відмова від фронтальності та центричності;
- 11) свідомий еkleктизм, що живить гіпертрофовану надлишковість художніх засобів та прийомів;
- 12) стирання між традиційними видами та напрямками мистецтва.

У науковій праці “Танець “модерн” у художній культурі ХХ ст.” авторкою визначено поняття танцю “модерн” як особливості естетико-філософської і художньо-естетичної практики, що здійснюється відповідно до визначеної сукупності “філософсько-світоглядного”, естетичних і технічних принципів, де “філософсько-світоглядний” принцип є основним формотворчим чинником танцю “модерн” і полягає у прагненні безпосереднього пізнання суті речей, явищ, особистостей, відкриття їхнього “лику” засобами руху у відповідності до філософсько-світоглядних переконань митця [11, с. 56].

Дослідивши основні естетико-теоретичні аспекти постмодерної хореографії, можна стверджувати, що це не є стиль або різновид танцю «модерн». Це є *ситуація розгубленості* в світовій культурі модерної хореографії, для якої характерна відмова від основного “філософсько-світоглядного” принципу танцю «модерн» – пошуку кінцевої істини – і *профанація мистецтва як способу пізнання*. Якщо “...естетична самосвідомість модернізму співпричетна до бунту проти інструменталістського розуму”, то “...постмодерністська думка живиться руйнуванням символічних побудовань і ... вважає за краще не згадувати про те, що послідовно проголошувалося мертвим: про Бога, про метафізику... і нарешті, навіть про саму смерть...” [2, с. 241].

Якщо боса нога танцю «модерн» символізує природність, відсутність бар’єру між танцівником і світом, що ним пізнається, то муза постмодерну взуває кросівки, символізуючи ширпотреб, що паразитує на високій культурі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01. “Теорія та історія культури” / Д. П. Бернадська. – К., 2005. – 20 с.
2. Гуменюк Т. Модернізм / постмодернізм – від дискурсу до дискурсу / Т. Гуменюк // Київське музикознавство: зб. наук. статей. – Вип. 6. НМАУ ім. П.І. Чайковського, КДВМУ ім. Р.М. Глієра. – К., 2001. – С. 227 – 242.
3. Добротворская К. А. Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.01 “Театральное искусство” / К. А. Добротворская. – СПб., 1992. – 17 с.
4. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа / И. Ильин. – М : Интрада 1998. – 255 с.
5. Кохан Т. Г. Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтв: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури” / Т. Г. Кохан. – К., 2002. – 19 с.
6. Козловский П. Современность постмодерна / П. Козловский // Вопросы философии. – 1995. – № 10. – С. 93 – 98.
7. Курицын В. Книга о постмодернизме / Курицын В. – Екатеринбург, 1992. – 128 с.
8. Ліотар Ж.–Ф. Ситуація постмодерну / Ж.–Ф. Ліотар // Філософська і соціологічна думка. – 1995. – № 5 – 6.– С. 16 – 21.

9. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Маньковская Н. Б. – СПб. : Алетея, 2000. – 346 с.
10. Пастух В. В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20 – 30-х рр. XX ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури” / В. В. Пастух. – К., 1999. – 20 с.
11. Погребняк М. М. Танець «модерн» у художній культурі ХХст.: дис. ... кандидата мистецтвознавства: 26.00.01 / Марина Миколаївна Погребняк. – К., 2009. – 320 с.
12. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: [монографія] / О. І. Чепалов; Харк. держ. акад. культури. – Х. : ХДАТ, 2007. – 344 с.
13. Шабаліна А. М. Модерний танець жінок балетмейстерів Заходу ХХ ст.: культурологічний аспект: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 26.00.01. “Теорія та історія культури” / А. М. Шабаліна. – Х., 2010. – 18 с.
14. Шариков Д. І. Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ ст. : дис. ...канд. мистецтвозн. Спец.: 26.00.01 / Денис Ігорович Шариков. – К., 2008. – 190 с.
15. Anderson J. The American Dance festival / Jack Anderson. – Duke University Press Durham, 1987. – 324 p.
16. Benes S. Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance / Sally Benes. – Library of Congress Cataloging-in-Publication Data Reprint. Boston Houghton Mifflin, 1980. – 270 p.
17. The Dancer and the dance. Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lessehaeve. – Marrion Boyars Publishers New York. – London, 1985, 1991. – 238 p.
18. Wentink A.M. The Complete Guide to Modern Dance / Andrew Mark Wentink. – Library of Congress Cataloging-in-Publication Data Mcdonagh. Copyright 1976 by Don Mcdonagh. – 509 p.

УДК 378.147:37.035.7

Соколовський В. В.

Харківський національний педагогічний
університет ім. Г. С. Сковороди

ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ ВОЛЬОВИХ ЯКОСТЕЙ КУРСАНТІВ В УМОВАХ ВИЩОГО ВІЙСЬКОВОГО НАВЧАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ

Стаття присвячена аналізу волі особистості, визначенню її ролі в професійній діяльності офіцера внутрішніх військ МВС України та з'ясуванню напрямів формування вольових якостей курсантів в умовах вищого військового навчального закладу.

Ключові слова: воля, вольові якості, професійна діяльність, курсанти, офіцери внутрішніх військ.

Соколовський В. В. Проблема формування волевих якостей курсантів в умовах вищих військових навчальних закладів. *Стаття присвячена аналізу волі людини, визначенню її ролі в професійній діяльності офіцера внутрішніх військ МВС України, визначенню напрямів формування волевих якостей курсантів в умовах вищого військового навчального закладу.*

Ключевые слова: воля, волевые качества, профессиональная деятельность, курсанты, офицеры внутренних войск.

V. V. Sokolovsky. The problem of students' volitional qualities formation in conditions of high military schools. *The article is devoted to the analysis of person's will, the determination of its role in professional activity of an officer of internal forces of Ministry of Home Affairs of Ukraine, the exploration of directions of students' volitional qualities formation in conditions of a high military school.*

Key words: will, volitional qualities, professional activity, students of military schools, officers of internal forces.

Реформування вищої військової системи освіти в Україні спрямоване на підготовку майбутніх офіцерів, які здатні ефективно виконувати професійні обов'язки. Вагоме місце у професійній підготовці військовослужбовців внутрішніх військ посідає формування вольових якостей.

У діяльності військовослужбовців і працівників органів внутрішніх справ часто виникають екстремальні ситуації. Їх ще називають «важкими», «ризикованими», «небезпечними», «критичними», «особливими» тощо. У таких ситуаціях людина стикається з великими труднощами, долати яких вимагає від неї докладання всіх зусиль, реалізації потенційних можливостей і прояву професійної майстерності. У зв'язку з підвищенням ролі морально-психологічного фактору в якісному виконанні службово-бойових завдань, виховання волі є актуальною проблемою у професійній підготовці офіцера внутрішніх військ МВС України на сучасному етапі розвитку суспільства.

Проблемам формування волі та вольових якостей присвячені дослідження М. Варія, А. Пуні, Л. Рувінського, В. Селіванова, О. Степанова, Е. Ільїна. Класифікація вольових якостей розглядалася у працях Ф. Гоноболіна, В. Іванникова, Е. Ільїна, В. Каліна, В. Селіванова, Е. Щербакова. Загальні закономірності та значення формування волі у військовослужбовців у подоланні труднощів професійної діяльності визначено у роботах Г. Лукова, А. Маклакова, А. Шраменко. Окремі аспекти виховання професійно-особистісних якостей майбутніх офіцерів проаналізовано у наукових працях В. Вдов'юка, О. Герасимова, І. Кравченко, В. Ягупова. Висвітлюючи зміст професійної підготовки майбутніх офіцерів, наковці звертають увагу на те, що сформованість вольових якостей є важливим компонентом професійної компетентності офіцерів. Однак, як свідчать результати нашого дослідження, у більшості випускників вищих військових навчальних закладів