

зберегти сухими шкарпетки, переправа через річку проводиться у взутті, взутому босоніж. Переправа вправ проводиться за допомогою міцної мотузки, довжина якої повинна бути в два з половиною рази більше ширини ріки в місці переправи. До середини мотузки прив'язуються кілька поплавців, а потім один кінець її закріплюється на протилежному березі. Військові входять у воду, беруться за мотузку нижче поплавців, після цього вільний кінець поступово відпускається і їх відносить течією до протилежного берега. Після закінчення переправи мотузку з поплавцями перетягують назад за вільний кінець.

Висновки з даного дослідження. З цих фактів можна зробити практичний висновок, що в сучасних умовах у зв'язку з появою нових видів зброї та бойової техніки важливе значення набувають засоби та методи спеціального тренування під час форсування водних перешкод, десантування на воду, висадки морських десантів та інших дій військовослужбовців на воді і під нею. В особливих умовах уміння впевнено плавати і занурюватися, роздгатися у воді, виготовлення поплавців з предметів спорядження, обмундирування та підручних матеріалів для переправи вправ, володіння прийомами надання першої допомоги потопаючому буде сприяти успішному виконанню бойового завдання, забезпеченню безпеки і збереженню життя на воді.

Перспективи подальших розвідок. Перспективи подальших розвідок передбачає проведення досліджень у напрямку розробки сучасних методик підготовки особового складу до дій в особливих та екстремальних умовах водного середовища. При цьому особливу увагу слід звернути як на тренування організму до впливу холодної води, так і на психологічний аспект цієї підготовки.

Список використаних джерел

1. Клопов Р. В. Плавання з методикою викладання: прикладне плавання : [навчальний посібник для студентів факультетів фізичного виховання та інститутів фізичної культури] / Р. В. Клопов, А. П. Іванов, В. В. Назаренко. – Запоріжжя: ЗНУ. 2005. – 40 с.
2. Наказ Міністра оборони України від 30 грудня 2009 року № 685 «Про затвердження Настанови з фізичної підготовки у Збройних Силах України (НФП-2009)». – К.: МОУ. 2009. – 231 с.
3. Николаев С. В. Воздействие низких температур водной среды на организм военнослужащих в экстремальных ситуациях военно-профессиональной деятельности / С. В. Николаев, А. М. Смирнов, В. С. Логинов // Физическая подготовка, боеготовность и здоровье военнослужащих : сб. науч. статей. – С.Пб.: ВИФК. 2003. – С. 226-238.
4. Фізичне виховання військовослужбовців : навчально-методичний посібник / за ред. Г. П. Грибана // – Житомир: ЖВІ НАУ. 2010. – 758 с.

УДК: 784.95

О.Ф. Плаксина

НЕОБХІДНІСТЬ ВИКОРИСТАННЯ ПЛАСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА

Анотація. У статті розглядаються питання теорії синтезу танцю і вокалу, проблеми сучасного естрадного виконавства та методології формування пластичної культури співака на естраді.

Ключові слова: естрадний вокал, пластична культура, вокаліст, синтез.

Plaksina O.F. The need to use plastic culture pop-vocalists.

Annotation. The article touches upon the questions of the theory of dance and vocal synthesis, modern variety performing art and methodology of a crooner's plastic culture forming.

Key words: pop vocal, plastic culture, vocalist synthesis.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Сучасне мистецтво в кожному епоху становиться об'єктом гострих дискусій, розбіжностей та конфліктів. Нові терміни та назви, нові стилі, напрямки, течії виникають майже одночасно із самими явищами мистецтва. Сьогодні естрада займає великий простір в музичному житті суспільства, тому останніми десятиріччями зростає інтерес науковців до неї.

Галузь естрадного співу практично перебуває в стадії становлення: музикознавчих і методичних праць з проблем естрадного ансамблевого співу надзвичайно мало. У зв'язку з цим виникає гостра потреба у вивченні процесів становлення й розвитку пластичної культури естрадного вокаліста, специфіки естрадного вокального виконавства і вокальної педагогіки. Лише за цих умов вивчення вокально-виконавських і професійно-педагогічних особливостей естрадного співу буде найповнішим.

З появою аудіо-, відео-, комп'ютерної техніки зміцнюється тенденція естрадного вокального мистецтва до театралізації та видовищності. Вокал, пластика, хореографія, слово, поєднуються єдиною драматургією і оформлюються світлом, декораціями і різними технічними ефектами. Стрімке збільшення різних течій, стилів і напрямків на естраді вимагає аналізу, систематизації та узагальнення основних явищ цих процесів, створення професійного підходу до них. У цих умовах актуальним є не лише розвиток і збереження голосу на естраді, а й розширення його технічних можливостей і художніх якостей. Таким чином, стратегічним напрямком формування естрадної вокальної школи має бути розвиток у майбутніх естрадних виконавців професійних навичок.

Сучасне мистецтво потребує від естрадного вокаліста володіння різними співочими манерами, уміння знаходити відповідний стиль у процесі інтерпретації естрадного вокального твору. Оволодіння системою співочих засобів естрадного мистецтва – один зі шляхів досягнення виконавського універсалізму. У школах, ліцеях, коледжах мистецького напрямку з'являються класи естрадного вокалу; у вищих навчальних закладах відкриваються кафедри естрадного співу та музичного мистецтва естради. Тому виникає потреба у створенні концепції професійної вокальної освіти, основаної на поєднанні академічної школи мистецтв і сучасних досягнень у галузі естрадного співу.

Таким чином, актуальність обраної теми зумовлена необхідністю вивчення особливостей використання пластичної культури вокаліста, виявлення виконавських прийомів естрадного співу. Це допоможе вирішити відповідні завдання в підготовці кваліфікованого естрадного виконавця та в становленні професійної освіти в галузі музичного мистецтва естради.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукова література з цієї проблеми засвідчує, що питання необхідності використання пластичної культури естрадного вокаліста ще недостатньо ґрунтовно вивчено. Важливий внесок у розвиток естрадного співу зробили праці з історії та теорії естрадного мистецтва (Ю. Дмитрієв, С. Клітін, Є. Кузнецов, А. Конников, О. Корольов, Є. Уварова, Е. Рібакова, М. Тараканов); з історії джазового мистецтва (В. Конен, В. Фейєртаг, Л. Переверзев, В. Романко, У. Сарджент, Ю. Панасьє, І. Бриль, В. Симоненко, І. Горват, Г. Шнеерсон, М. Булда); у галузі інтонаційної теорії (Б. Асаф'єв, В. Медушевський, Ю. Кремльов, В. Ярустовський); присвячені проблемам стилю і художньої інтерпретації (Д. Рабінович, В. Москаленко, В. Грач'єв, О. Катрич); з проблем музичної соціології (М. Каган, К. Разлогов, А. Сохор, К. Блаукopf, Т. Адорно); з аналізу музичних творів і жанрово-стильових класифікацій (Н. Очеретовська, Є. Назайкінський); з питань вокального слуху, особливостей темперації та вільного інтонування (Г. Гельмгольц, Ф. Рубцов, В. Морозов, О. Гарбузов, О. Чеботарьова, О. Гугенгейм); з проблем вокального виконавства (Н. Гребенюк, М. Картавцева, М. Гордійчук); з історії вокального мистецтва (Б. Гнидь, Д. Михайлович, І. Назаренко); вокально-методичні праці (В. Антонюк, В. Живов, Л. Дмитрієв, В. Ємельянов, С. Рігс).

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми. На жаль, необхідність використання пластичної культури естрадного вокаліста досліджено недостатньо.

Формулювання цілей статті. Аналіз наукових джерел щодо використання пластичної культури естрадного вокаліста дозволяє визначити, що при формуванні професійних навичок естрадного співака мають значення не лише заняття вокалом, ансамблем й іншими музичними дисциплінами, але й танцем у поєднанні з основами сценічного руху.

Виклад основного матеріалу дослідження. Будь-який рух людського тіла, яке входить у систему мистецтва, може стати основою пластичного образу естрадного вокаліста, якщо буде драматургійно і (або) асоціативно пов'язане з вокальним твором. Обраний пластичний мотив

залежно від його стилістичного тлумачення стає засобом створення характеру персонажа, від імені якого співається пісня.

Пластика як складова сценічного образу розвивається подібно музичному матеріалу і створює стан, який здатен до вираження теми, ідеї твору, його емоційно-змістовної структури. До завдань естрадного співака входить, користуючись тими чи іншими фарбами пластичної лексики, створення єдиної образної системи в синтезі з вокальною виразністю.

Для цього артист естради вокального жанру повинен володіти різноманітними засобами – пластичною мовою, сценічним простором – і бути, власне, в деякому роді балетмейстером – режисером виконуваної пісні.

Естрадний співак зобов'язаний уміти збирати воедино комплекс виражальних засобів, щоб ясно і яскраво розкрити свою основну ідею в певному вокальному творі, своє бачення, пов'язане з музикою та драматургією пісні. Через єдинопотрібні, вибрані «пережиті» сценічні рухи, що народилися від нерозривного зв'язку музики і змісту пісні, можливий «діалог» співака з глядачем і вплив на того. Естрадний співак повинен переконати своїми знайденими пластичними фарбами, залучити, здивувати, змусити повірити глядача у творчий задум.

При формуванні професійних навичок естрадного співака мають значення не лише заняття вокалом, ансамблем й іншими музичними дисциплінами, але й танцем у поєднанні з основами сценічного руху. У предметі «Хореографія» необхідним є акцент на основні класичного, характерного народно-сценічного та сучасного танцю. Ураховуючи специфіку естрадного співу як жанру, слід подумати про внесення до навчального процесу крім «Хореографії» також дисципліни «Пластичне виховання естрадного співака», де шліфується багатство пластичної виразності, не пов'язане з естетикою балету і специфічною мовою танцю. Тут головним чином повинні опрацьовуватися вправи на розвиток фантазії, уяви, етюди на «випробування музичності», на виявлення інтонаційних і темпових відтінків звучання музики. Звичайно, всі зазначені пластичні вправи вимагають професійного танцювального запасу, оскільки неможливо творити без знань рухових сил матеріалу. Тому викладання основ хореографічного мистецтва обов'язкові, але з послідовним переходом в другу частину уроку – імпровізацію. Тут танець і сценічний рух поєднуються в пластичному малюнку (як і пізніше при виконанні естрадного вокального твору), стаючи виразними й образотворчими рухами, а часом і пантомімою. Як показує практика, усі ці види руху можуть застосовуватися і окремо, і одночасно.

Звернемо увагу на головні особливості, які виникають з узагальнення досвіду роботи як з артистами, так і з майбутніми естрадними співаками, та основні види і прийоми пластичної лексики, які багато в чому сприяють смисловій, образній, емоційній і стильовій своєрідності рішення пісні.

З перших кроків слід звернути увагу на пластичну виразність у статичі (позу), яку можна назвати серцевиною пластичної лексики естрадного співака. Поза, найлаконічніший елемент пластики, здатна виражати образ, сенс, характер, емоційний стан. Можливості пози безмежні, якщо вона йде від внутрішньої правди артиста – співака. «Саме поза акцентує «оціночні» моменти, саме через неї вибудовується кульмінаційний пік дії та події. Часто поза сама по собі є зримим символом того, що відбувається» [1, с. 256].

Другим за значущістю виразним елементом пластики естрадного співака є жест. Жести завдяки своїм властивостям образотворчості виконують завдання конкретного повідомлення, готують до сприйняття складного потоку емоційно-смислової інформації через пластику. Творчої функцією жесту є «...створення форми уявного об'єкта. Іноді подібно до вигуків він робить відчутним психологічне утримання – нерішучість, радість, страх. Відібраний, осмислений, він демонструє нам оголені конструкції відтворюваних об'єктів» [2, с. 67]. «Жест – це стріла, випущена з душі, він чинить негайну дію і потрапляє прямо в ціль, якщо тільки правдивий» [3, с. 34].

Значну роль у пластичній культурі естрадного вокаліста відіграє артистизм як одне з основоположних якостей сценічної виразності в цілому. Артистичність виконання танцювальних рухів безпосередньо пов'язана з мімікою артиста естради вокального жанру, що є важливим засобом виразності. «Досягнення в танцювальному екзерсисі повної координації всіх рухів людського тіла змушує надалі надихати рух думкою, настроєм, тобто надавати ту

виразність, яка називається артистичністю» [4, с. 13]. «Є чимало балерин, які, танцюючи, махають руками, показують глядачам свої пози, жести, милуючись ними ззовні. Їм потрібні рухи і пластика заради самих рухів і пластики. Вони вивчають свій танець як «па» незалежно від внутрішнього змісту і створюють форму, позбавлену суті» [5, с. 41], – пише К. Станіславський. Це зауваження великого театрального майстра можна віднести не лише до балетних танцівників, але і до вокалістів, і звучить в ньому чітка вимога розкривати внутрішню сутність пози, жесту, погляду.

Викладене вище підводить до розгляду питання про синтез пластики і музики у вокально-естрадному номері. Музично-пластичний образ є результатом ідейного, емоційного ставлення співака до музичного матеріалу, осмислення його.

В одному випадку можна слідувати неухильно за музичним матеріалом, повторюючи в пластичній партитурі структуру музики, де співак ніби відображає в пластичці побудову музики вокального твору. Тоді тут – повна метроритмічна єдність між музикою і пластичним рухом.

В іншому разі можна засобами пластичної лексики вибудувати узагальнений художній образ музики вокального твору, тобто дати йому пластичну інтерпретацію. Для цього потрібно розкрити вокально-музичний лад твору, щоб побудувати аналогічний йому адекватний пластичний образ.

Третій випадок – коли перший і другий перемижуються між собою. Тоді відкривається широкий діапазон у розвитку руху, аналогій і різноманітних прийомів.

Естрадний співак повинен «відчувати» пластичний образ музики в руках, позах, жестах. Особливо це стосується пауз – «тобто таких моментів у грі актора, коли він творить образ свого персонажа, не вдаючись до допомоги слів» [6, с. 87].

Слід докладніше зупинитися на виробленні навички імпровізації танцювальних рухів.

Танцювальні рухи можуть або зливатися з музичною фразою, або існувати паралельно. З одного боку, шляхом постійного узгодження відбувається виявлення музичної метрики і ритмічного малюнка, тобто дублювання музики. З іншого боку – танцювальний малюнок має право володіти своєю власною формою незалежно від музичної, іншими словами – утворювати контрапункт.

Естрадному співакові слід обов'язково вчитися прийому пластичної паузи: коли танцювальні рухи завмирають у скульптурній статиці. Необхідно вчитися створювати й організовувати нескінченні варіанти танцювальних рухів, численні різновидності одного і того ж руху або положення. Для цього використовується кількаразове прослуховування якогонебудь вокально-музичного твору. Це сприяє координації руху. У момент імпровізації корисно змінювати положення голови або корпусу, кисті руки, стопи, міміки. Для створення нових рухів можливе варіювання ракурсу (різні повороти до глядача частин тіла або всього тіла), темпо-ритму, виконання в просуванні або на місці, інші варіювання залежно від музичної драматургії вокального твору. При такому розвитку музичного матеріалу можливий підхід до пластичного розкриття характеру, думок, почуттів, закладених в тому чи іншому естрадно-вокальному творі. Тут же важливими є художнє узагальнення й осмислення взаємодії мистецтв.

Для творення пластичного малюнка при виконанні вокального естрадного твору необхідні як драматургічний аналіз пісні, так і занурення в структуру музичної стихії, що викликає народження потрібних варіантів поз і рухів, які в свою чергу можуть бути вираженням характеру літературно-музичної основи пісні, бути важливим виразним засобом пластичного образу. Розвиток руху в творчому пошуку здатен висловлювати внутрішній стан, пережити в момент виконання естрадного вокального твору, особливо в тих випадках, де пластична лексика зачіпає сюжетні лінії, конфліктні ситуації, і там, де музична структура музичного вокального твору вимагає від виконавця яскравого, емоційного, пластичного застосування (рішення, доповнення).

Знайдений характер в естрадній пісні визначає пластичну образність в цілому. Яскравим прикладом тому є пластичні рішення пісень у виконанні Клавдії Шульженко. Так, співачка в одному зі своїх «хітів», коли доходила до слів «руки, ви немов дві великі птахи», одним рухом рук розкривала ідею, висловлювала сильний вихід почуттів і думок, емоційну, духовну суть задуму.

Яскраве пластичне рішення пісні «Арлекіно», створене А. Пугачовою, занурює нас «У тривожний прекрасний світ цирку». У ньому виникає майстерно створений співачкою «трагікомічний образ маленької людини «без імені і, загалом, без долі, яким заповнюють перерву» [7, с. 245]. Актриса через власне уявлення і глибоке бачення створює оригінальне пластичне вираження думок.

У пісні з яскравим поетичним порівнянням, яким є, наприклад, вираз «я немов метелик» у вокальному творі А. Петрова з кінофільму «Жорстокий романс», співачка Валентина Пономарьова звертається до пластичної скульптурної виразності і домагається правдивого проживання почуттів.

Для вироблення навички імпровізації рухів слід звернути увагу на відбір пісенно-танцювального репертуару, що так яскраво і цікаво пропонується в чудових працях В. Константиновського «Навчати прекрасного» і Д. Кабалевського «Про трьох китів і про багато іншого». Останній підкреслює, що «Здавна спів часто супроводжувався танцями («Бульба», «Лявоніха», «Крижачок», в Польщі – мазурка, у Франції – бержеретта). Серед численних форм танцювально-пісенної музики є одна, якій належить виняткове, абсолютно особливе місце. Це пісня-вальс. Ми знаємо пісні-танці, пісні-польки, пісні-краков'яки, пісні-гопаки, у наш час з'явилися пісні-фокстроти, пісні-блюзи та пісні-твісти. Але не один з танців не спричинив незліченної кількості пісень, як вальс.

«Це дійсно дивовижний танець! Чудо-танець!» [8, с. 71]. Романс-вальс отримав своє поширення в російській класичній музиці: «У крові горить вогонь бажання» М. Глінки, «Мені минуло 16 років» О. Даргомижського, «Розчинив я вікно...», «Серед шумного балу» П. Чайковського. У музиці ХХ ст.: «Моя кохана» М. Блантера, «Шкільний вальс», «Місячний вальс» І. Дунаєвського, «Вальс про вальс» Е. Колмановського. Цікаво звернути увагу на чудовий вислів Д. Кабалевського, який по суті формулює найважливіший методичний прийом у процесі пластичного виховання естрадного співака: «Ви помічали, як під час танцю, навіть непомітно для самого себе, ви починаєте щось наспівувати, ніби підспівуючи своїм танцювальним рухам? Або навіть так: йдете куди-небудь (марш), але йдете трохи підстрибуючи, такою собі танцювальною ходою (танець) і ще при цьому щось наспівуєте (пісня). Ось вам і всі три кити об'єдналися в одному і тому ж настрої, в одному і тому ж русі. Так буває і в житті, і в мистецтві буквально на кожному кроці!» [8, с. 72].

Імпровізація рухів на основі танцювально-пісенного репертуару в системі пластичного виховання естрадного співака вимагає постійного прагнення до того, щоб рухи, жести, міміка висловлювали думки, дії, вчинки, а також створювали барельєфність і скульптурність поз, що безумовно викликає потребу певних знань у різних жанрах хореографічного мистецтва. У цьому сенсі особливо слід зупинитися на розділі «Історико-побутовий танець». Його роль полягає не лише у виробленні постави, вміння виконувати вітання, поклони, реверанси. Він виховує смак, елегантність, пластичний стиль і манеру виконання, а також прищеплює основи етикету, правила хорошого тону, відображає історію, звичаї, характер і, безумовно, розвиває пластичність, граціозність і виразність. У цьому сенсі велике значення мають імпровізація рухів, пов'язаних із такими поняттями, як радість і печаль, бадьорість і втома, захват і відчай, любов і ненависть, гнів і ніжність, коли артист мовою пластичного руху прагне висловити свої емоційні уявлення. «Чим яскравіше внутрішнє бачення виконавця, тим більше емоційний відгук викликає пісня у публіки. В акторських навичках естрадного співака велике значення має фантазія й уява, без яких створення кінострічки бачення неможливо» [8, с. 229].

Важливу роль відіграє використання класичного музичного матеріалу, історико-побутової танцювальної лексики. Не можна не згадати такі п'єси Л. Бетховена, як «Весела», «Сумна», а також «Вальс-фантазію» М. Глінки, де вибудовано музичну драматургію. Про таку музику є влучне зауваження Д. Кабалевського: «Ми нерідко чуємо музику, в якій немає жодної пісні, але говоримо: «Яка пісенна музика! Скільки в ній пісенності», і музику, в якій немає жодного танцю, але говоримо: «Яка танцювальна музика! Скільки в ній танцювальності!» [8, с.59]. Такий музичний матеріал в уявленнях розіграє драматичні дії, різноманітні пластичні малюнки, а також має величезне значення у вихованні майбутнього сучасного естрадного артиста вокального жанру. Саме класичний репертуар виключає формальний підхід до виховання пластичної виразності сучасного естрадного співака поза категорією пластичної

культури. Він дозволяє наповнити рухи естетично відібраними емоційними фарбами, прикрашаючи різними відтінками того чи іншого настрою, а також розвиває навички естрадного співака до самостійного вирішення пластичного малюнка. Придумування пластики через структуру музики сприяє народженню нових рухових виразів, жестів, поз, міміки, без участі яких виконавське мистецтво естрадного співака сьогодні не уявляється можливим. Слід виділити особливість значення міміки, яка для естрадного співака є засобом гри, що дозволяє розкривати і пояснювати зміст руху пантоміми.

Висновки з даного дослідження. Отже, як це не парадоксально, але використання класичного музичного матеріалу найбільш необхідне при формуванні пластичної культури сучасного естрадного співака, незважаючи на величезний естетичний вододіл між сучасною естрадною та класичною музикою. Саме остання надає рухам одухотвореності, одушевленості виразності, учить виражати свої думки жестами, сценічною статикою, у момент вокальних пауз, які в свою чергу повинні бути відіграні акторськи переконливо і правдиво, тобто робить можливим все те, чого так не вистачає сучасним естрадним вокалістам.

Звичайно, навчити співака ставити пластичну композицію для естрадного вокального твору не завжди уявляється можливим. Тут усе вирішують здібності естрадного співака, рівень його хореографічних знань, але необхідність розвивати уявлення, уяву, фантазію під музику стає в сучасному естрадному вокальному мистецтві невід'ємною його частиною і є тією ж особливістю специфіки пластичного освіти (виховання) артиста естради вокального жанру.

Емоційний вигук М. Габовича: «Взаємодія різних мистецтв – річ велика!» точно підкреслює, що музика, вокал, танець, доповнюючи один одного, повинні в ідеалі зливатися в єдине ціле, створюючи єдиний і цілісний художній образ.

Перспективи подальших розвідок. Для створення художнього образу виконуваної пісні сучасному естрадному співакові необхідне сьогодні вільне володіння танцювальною пластикою і сценічним рухом, включаючи навички імпровізації в певному стилі. Можливо тоді сучасна естрада знову затребує досвіду багатьох видатних майстрів жанру, які, залишаючись передусім співаками, блискуче володіли пластичною виразністю, точністю жести, красою й осмисленістю пози, умінням тримати паузи, досягати в творчості найвищих вершин пластичної майстерності.

Список використаних джерел

1. Богданов И. А. Постановка эстрадного номера / И. А. Богданов // СПб., 2004. – С. 256.
2. Маркова Е. В. Современная зарубежная пантомима / Е. В. Маркова // М., 1985. – С. 67.
3. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах / Ж. Ж. Новерр. – М., 1965. – С. 34.
4. Ваганова А. Я. Основы классического танца / А. Я. Ваганова. – Л.-М., 1963. – С. 13.
5. Станиславский К. С. Собрание сочинений : [в 8 т.] / К. С. Станиславский. – М., 1954. – Т. 3. – С. 41.
6. Маркова Е. В. Пантомима XX века / Е. В. Маркова. – СПб., 2006. – С. 87.
7. Савченко Б. А. Кумиры российской эстрады / Б. А. Савченко. – М., 2003. – С. 245.
8. Кабалевский Д. Д. Про трех китов и про многое другое / Д. Д. Кабалевский // Пермь, 1975.

УДК: 37.013.73

Г.О. Пономаренко

ОРГАНІЗАЦІЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ

***Анотація.** У статті розкривається сутність поняття «самостійна робота» студентів, розглядаються основні форми та види самостійної роботи, а також здійснюється аналіз умов забезпечення ефективної організації самостійної роботи студентів. Підкреслено, що метою самостійної роботи є формування самостійності як складної інтегративної риси особистості.*

***Ключові слова:** самостійна робота, студент, процес навчання, самостійність, науково-методичний супровід, організаційно-методичне забезпечення.*

Ponomarenko A.A. Organisation of the independent students' work in higher educational establishments.