

Міністерство освіти і науки України
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка
Університет Григорія Сковороди в Переяславі
Навчально-наукова лабораторія мистецької освіти та виконавства
імені О. Я. Ростовського



МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ОЧИМА МОЛОДОГО НАУКОВЦЯ

МАТЕРІАЛИ

VI Всеукраїнської студентської
науково-практичної конференції

6 грудня 2023 року

Міністерство освіти і науки України
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

***Мистецька освіта очима
молодого науковця***

МАТЕРІАЛИ

**VI Всеукраїнської студентської
науково-практичної конференції**

6 грудня 2023 року

Ніжин
2023

УДК 78(082)

П78

Рекомендовано Вченою радою

Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

(НДУ ім. М. Гоголя)

Протокол № 4 від 27.09.2023 р.

Редакційна колегія:

Гусейнова Л. В. – доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, кандидат педагогічних наук;

Пархоменко О. М. – доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, кандидат педагогічних наук;

Раструба Т. В. – доцент кафедри вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, кандидат педагогічних наук.

П78 Мистецька освіта очима молодого науковця: матеріали VI Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції (Ніжин, 6 грудня 2023 р.) / відп. ред. Ю. Ф. Дворник, О. В. Коваль. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2023. 121 с.

Збірник містить матеріали VI Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції, що відбулася 6 грудня 2023 року. До нього також включені статті студентів-магістрантів, що брали участь в Мистецько-педагогічних читаннях пам'яті професора О. Я. Ростовського. Тематичне коло питань: проблеми розвитку сучасної художньої освіти; музичне мистецтво в сучасному культурно-освітньому просторі; новітні освітні технології на уроках музичного мистецтва та хореографії; актуальні проблеми сучасного мистецтвознавства.

УДК 78(082)

Автори статей відповідають за достовірність і вірогідність викладеного матеріалу, за належність даного матеріалу їм особисто, за правильне цитування джерел та посилання на них.

© Ю. Ф. Дворник, О. В. Коваль,

укладання, 2023

© НДУ ім. М. Гоголя, 2023

ЗМІСТ

Бойко А. М. Генеза та еволюція бандури: інструмент соціальних змін.....	5
Валькова Ю. А. Культурні виміри рухового хору в сучасній виконавській діяльності.....	8
Ващук І. А. Значення творчості Антоніо Вівальді для світового музичного мистецтва та його внесок у розвиток італійської культури.....	11
Волосок І. О. Микола Гоголь – самобутній художник українського слова: повість «Сорочинський ярмарок».....	16
Ворона Л. А. Застосування інтерактивних технологій у процесі вивчення музично-теоретичних дисциплін.....	19
Ганага К. С. Творчість американського режисера С. Спілберга та його всесвітньовідома кінодрама «Список Шиндлера».....	22
Годун К. М. Міфічний світ Лесі Українки: драма-феєрія «Лісова пісня».....	27
Данілова Б. М. Використання сучасних технологій у викладанні музичного мистецтва в закладах загальної середньої освіти.....	32
Довгань Ю. Ю. Організація художньо-творчої діяльності молодших школярів у процесі музичного сприймання.....	35
Захарова А. С. Війна у мистецтві та мистецтво у війні. Трансформації та розвиток сучасного українського мистецтва під час війни.....	39
Йотка Я. М. Вплив творчої індивідуальності на формування співака як митця.....	42
Карась В. В. Хореографічне мистецтво Італії: культурно-історичний екскурс по країні.....	46
Квашніна О. П. Творчий проєкт «З Україною в серці» на сцені Чернігівського обласного філармонійного центру фестивалів та концертних програм.....	51
Козієнко Р. С. Творчий портрет О. Кобилянської у контексті створення проєкту «Епоха модернізму в українській літературі: хореографічна версія новели «Меланхолійний вальс»».....	54
Кондратенко В. О. «Стадний» спосіб життя родини Кайдашів і його вплив на людину як особистість (за твором І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я»).....	59
Костенко Б. А. Обряд І. Купала: аналіз у контексті роботи над творчим проєктом «Українські народні обряди у сучасній хореографічній обробці: Свято Івана Купала».....	64

Костенко Д. Є. Сучасні технології у формуванні музичного смаку учнів підліткового віку.....	69
Кругляк Т. В. Впровадження ігрових методів навчання у процесі формування навичок гри на фортепіано.....	72
Лупан О. І. Особливості навчання вокалістів-початківців в Туреччині (на прикладі міста Анталія).....	75
Огер Т. А. Розвиток вокальних навичок в учнів мистецької школи (на прикладі музичної школи селища Любеч Чернігівської області).....	78
Петроченко К. В. Жанри гітарної музики в сучасному культурно-мистецькому просторі.....	81
Пиптюк А. С. Хорове виконавство як культурний фактор трансформації громадських просторів Хмельницького.....	84
Романенко А. І. Музично-терапевтичні технології у формуванні емоційної культури молодших школярів на уроках музичного мистецтва.....	87
Саприга С. М. Становлення та розвиток українського оркестру народних інструментів: історіографічний аспект.....	90
Сіліна Л. В. Педагогічні умови формування емоційної культури молодших школярів на уроках музичного мистецтва.....	94
Смаль Є. Л. Професійний імідж викладача вокально-хорових дисциплін мистецької школи в критеріальному полі іміджології.....	96
Смаль О. М. Військовий оркестр: актуальність і проблематика діяльності.....	99
Сокол А. В. Розвиток музично-рухової активності на уроках музичного мистецтва.....	102
Сукачова С. І. Роль мистецьких конкурсів у професійному становленні вокалістів.....	104
Чень Янь. Принципи формування готовності майбутнього викладача сольного співу до музично-педагогічної діяльності.....	108
Черняк Д. В. Значення ігрової діяльності у розвитку музичних здібностей молодших школярів.....	112
Шостак Д. М. Українське козацтво у хореографічному просторі України.....	116
Будько А. Р. Теоретичні аспекти розвитку музичного мислення учня-інструменталіста.....	119

ГЕНЕЗА ТА ЕВОЛЮЦІЯ БАНДУРИ: ІНСТРУМЕНТ СОЦІАЛЬНИХ ЗМІН

Бойко А. М.,

магістрантка факультету педагогіки,
психології, соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: Ляшенко Т. В.,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

В тяжких, випробувальних умовах сьогодення, особливої важливості набуває осмислення шляхів становлення і розвитку української державності, історії та культури українського народу. Необхідним складником прояву національно-культурної ідентичності є вивчення неповторності й самобутності українського етносу та національної культури, невід'ємною складовою якого є музичне мистецтво. Українське народне інструментальне виконавство, глибоко вкорінене у традиції національного музичного мелосу.

Відомо, що не одне століття українська культура перебувала у тіні інших держав та інших культур, які прагнули захопити і підпорядкувати її під свій контроль. Протягом декількох століть багато культурних та мистецьких досягнень було втрачено. Втім, чимало надбань та здобутків збереглися, за ознаками яких й визначається самобутність українства.

Споконвіку одним з яскравих символів України, був народний струнно-щипковий інструмент бандура. Сама назва цього інструмента походить від латинського «пандурій» і старопольського «barduny». Класична (діатонічна) і сучасна (діатонічна або хроматична) бандура бере свій початок із сімейства арф, гусель і псалтиріонів. Біографія будь-якого музичного інструмента, як і кожної людини, етносу, нації чи певної цивілізації, має свою передісторію, закономірності виникнення, еволюцію, відродження в нових формах.

Історія бандури, кобзи, дуже давня, і губиться в глибині сторіч. В різний час так називали різні музичні інструменти. Вивчаючи історію створення бандури зазначимо, що на початку XIX ст. поруч з лютнеподібними інструментами функціонували і багатострунні. В той час відбулося унормування більшості класичних інструментів, і саме тоді назва бандури стала сталою.

Означені інструменти «потрапили під українізацію» і почали називатися бандурами, а виконавці на них бандуристами. Навколо питання походження бандури, її назви точилися постійні суперечки. Вважалося, що, що бандура виникла в Англії (1561), звідти поширилася на Західну Європу, дійшла до Польщі, а вже потім – до України.

Грунтовний вклад в становлення і розвиток бандури вніс український театральний і громадсько-політичний діяч, етнограф і мистецтвознавець Гнат Хоткевич. Г. Хоткевич заперечував твердження про запозичення українцями англійської бандури. На його думку, у кожній країні побутували свої інструменти, які мали подібну назву: «французька – *mandore*, іспанська – *bandurria*, італійська – *randora*, німецька – *Bandore*. Дослідник вважав, що до кобзи додали приструнки і так утворився новий інструмент із назвою «бандура». Він стверджував, що бандура є чисто український винахід. Цю бандуру, яка стабілізувалася на початку XIX століття зараз називають традиційна, народна, старосвітська бандура. Її ознаки – 4–8 струн на ручці (грифі), 14–18 бічних струн (приструнків).

Формування та розвиток бандурного виконавства в різні історичні епохи, відбувався в нерозривній єдності із національними загальнокультурними процесами. Як феномен української культури, бандурне виконавство мало свої традиції, форми (сольна, ансамблева) та різновиди (інструментальний і вокально-інструментальний). Наразі серед різновидів сучасного музичного інструментального виконавства бандурна творчість є однією з найактивніших сфер, що постійно розвивається. Це обумовлює потребу осмислення та оновлення знань про цей унікальний, неперевершений інструмент.

Існує гіпотеза про походження української бандури від кобзи – старовинного українського струнно-щипкового інструменту з сімейства лютневих. На користь цього припущення говорять такі факти, як форма інструменту, назва струн, спільність репертуару кобзарів і бандуристів. Втім, зазначимо, що цей старовинний інструмент який тепер зазвичай називають кобзою, розвивався паралельно з бандурою. Вони мають багато спільного, але й багато в чому різняться. Приміром на відміну від бандури, кобза має 5–6 струн на ручці, і 6–7 приструнків.

На сьогодні в Україні різняться багато думок щодо генези та еволюції бандури. Це питання досі залишається відкритим і потребує подальшого вивчення. Проте, не викликає сумнівів той факт, що бандура з давнини органічно увійшла в музичну культуру та виконавство українського народу. Саме Україна

відкрила шлях, удосконалила цей інструмент і популяризувала власне національне бандурне виконавство, яке не має аналогів у світі.

Отже, бандура – не просто музичний інструмент. Це – душа України, її неповторна музика. Струни бандури розповідають нашу славетну та героїчну, а інколи болісну й трагічну історію. Інструмент бандура належить до символів нескореності української нації і духу народу. Українська пісня та українська бандура це невід’ємні скарби нашої держави, які неможливо відібрати, знищити, продати. Вони завжди будуть дивувати і зачаровувати світ.

КУЛЬТУРНІ ВИМІРИ РУХОВОГО ХОРУ В СУЧАСНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Валькова Ю. А.,

студентка IV курсу

гуманітарного факультету

Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

Науковий керівник: Качуринець Л. В.,

старший викладач кафедри вокалу

та диригентсько-хорових дисциплін

Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

У статті розглянуто роль рухового хору в культурних практиках сучасної виконавської діяльності. Проаналізовано виконавські матеріали, включаючи відео- і аудіозаписи Академічної хорової капели «Орея» Житомирської обласної філармонії та Хмельницького академічного муніципального камерного хору.

Ключові слова: культурні виміри, руховий хор, виконавська діяльність.

Руховий хоровий колектив – це унікальне художнє середовище, де елементи хореографії, музики та вокалу співіснують, формуючи інтегрований мистецький твір. Взаємодія культурних аспектів у цьому колективі дозволяє глибше розкрити вплив академічних традицій, мови тіла та музичних стилів на формування унікального образу хорового виконавства. Виявлення новаторських технік, стилів та експериментів у сценічному русі хору визначає нові стандарти в сучасному виконавстві та творчості. Руховий хор є не лише формою мистецтва, а й засобом взаємодії та спілкування між різноманітними культурними спільнотами. Дослідження рухового хорового колективу в сучасному виконавстві робить суттєвий внесок у розвиток мистецтва та культурології.

Руховий хоровий колектив ми визначаємо як групу вокальних виконавців хорових творів, яка супроводжує академічний виступ елементами хореографії, інструментальним виконанням для створення комплексного мистецького виразу. Рухові хорові колективи співають для створення інтегрованих художніх виступів.

Історія рухового хору сягає історичної глибини. Хореографічний рух, що охоплював синтез музики та вокального виконання, був невід'ємною

частиною культур грецької та римської античних цивілізацій. Починаючи з епохи народження Ісуса Христа, спільний рух у хоровому виконанні став засобом міжособистісної комунікації, культурних обрядів та вираження емоцій, що склали основу розвитку рухового хору. У середньовічній Європі містерії елементи хореографії у вокальних виставах трансливали релігійні та моральні принципи. У модерну добу будь-який рух академічного хорового колективу набув норм аморальної сценічної поведінки. У сучасному контексті руховий хор відображає еволюцію мистецтва, пройшовши шлях від античних ритуалів до виразного й експериментального характеру виконавської діяльності.

Диригент та художній керівник Академічної хорової капели «Орея» Житомирської обласної філармонії Олександр Вацек висловив думку, що хорову музику вважають однією з найбільш монотонних форм мистецтва, оскільки вона вимагає, щоб виконавці статично стояли на сцені протягом усього виступу, співаючи [1]. Щоб змінити цю структуру та зробити виступи більш жвавими та цікавими, О. Вацек визначив потребу в руховому експерименті колективу. Його бажання вплинути на динаміку виступів та встановити активний контакт із глядачами перетворилося на можливість створення власного рухового хору «Орея».

Під час виступів учасники хору взаємодіють із аудиторією та виявляють не лише вокальні навички, але й акторську майстерність. Вони експресивно рухаються сценою та залом у супроводі ритмічного постукування ніг та художнього руху рук, використовують музичні інструменти (трикутник, бубон, дзвоники, кастаньєти) та оперують різноманітними атрибутами. Кожна музична композиція, яку вони виконують, стає театральною історією, виражаючи індивідуальний та художній підхід до виступу [2]. Відео виступу рухового хору «Орея» за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=LDZg7M5sEUo>.

Хмельницький муніципальний камерний хор, що діє під керівництвом художнього директора та диригента Ігоря Цмура, відзначається виразною руховою оригінальністю. Під час концертних виступів виконавці використовують художні рухи з шумовими ефектами перкусії, що визначають їхню сценічну естетику. Сценічне розташування колективу характеризується унікальним стилем, при цьому хористи часто, формуючи квартети, виконують свої партії з-за лаштунків сцени або, співаючи, виходять на сцену з глядацького залу. У непритаманній академічним хоровим колективам артистичній мобільності хор зберігає високий ступінь координації,

утворюючи чудовий вокальний ансамбль [3, с. 29]. Відео виступу рухового академічного хору за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=MrWoDonN8EY>.

Отже, розкриваючи сутність культурних вимірів у сучасному руховому хоровому виконавстві, наголошуємо на унікальності культурного спадку в процесі формування ідентичності хорового колективу. Володіючи значним впливом на розвиток мистецтва та культури, руховий хор є важливим елементом сучасної мистецької парадигми, що поєднує елементи традицій та інновацій, сприяє активному взаєморозумінню та взаємодії між різними культурними середовищами.

Список використаних джерел

1. Барбанова В. «Орея»: найнезвичайніший хор України. *Music-review Ukraine – Портал академічної музики*. 2018. URL: <http://80bola.com.music-review.com.ua/mr/mr.nsf/0/B93BC7DD48011632C225821E0081A705?OpenDocument> (дата звернення 01.12.2023).

2. Голинська О. Олександр Вацек: «Мені сумно, коли хор просто стоїть...» *Музика: український інтернет-журнал* 2018. URL: <http://mus.art.co.ua/oleksandr-vatsek-meni-sumno-koly-hor-prosto-stojit/> (дата звернення 01.12.2023).

3. Немий В. Естрадна пісня в репертуарі камерних хорів України. *Магістерський науковий вісник Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. 2022. Вип. 39. С. 27–31.

ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ АНТОНІО ВІВАЛЬДІ ДЛЯ СВІТОВОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА ЙОГО ВНЕСОК У РОЗВИТОК ІТАЛІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Ващук І. А.,

магістрант факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: **Ростовська Ю. О.,**

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Творчий керівник: **Пархоменко О. М.,**

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Антоніо Лучіо Вівальді (італ. Antonio Lucio Vivaldi; 4 березня 1678, Венеція – 28 липня 1741, Відень) – видатний італійський композитор, скрипаль-віртуоз, педагог, диригент, католицький священник. Він залишив після себе світу велетенську і різноманітну спадщину: опери, ораторії, інструментальну і камерну музику.

Творчість Вівальді справила велетенський вплив не тільки на сучасних йому італійських композиторів, але і на музикантів інших національностей, перш за все німецьких. Музикознавці підкреслюють особливий вплив музики А. Л. Вівальді на Й. С. Баха.

У першій біографії Баха, виданій у 1802 році її автор І. Форкель виділив ім'я Вівальді серед майстрів, яких вивчав молодий Йоганн Себастьян Бах. На молодого німецького композитора глибоко вплинули концерти й арії Вівальді (це згадується у його «Страстях за Матвієм» і кантатах). У майбутньому Бах настільки органічно сприйняв стиль Вівальді, що він став його власною музичною мовою [2, с. 127].

А. Вівальді почав свою кар'єру як оперний композитор. У 1713 році він написав свій перший твір, триактну оперу «Ottone in villa» («Оттон на віллі»),

прем'єра постановки якої відбулася 17 травня того ж року на сцені венеціанського Teatro delle Grazie (Teatro delle Grazie). Написана на лібрето Доменіко Лаллі, вона відтворює один із епізодів римської історії.

Через рік Вівальді написав другу оперу «Orlando finto pazzo» («Роланд, уявний божевільний») на лібрето Граціо Браччолі, яка є вільною обробкою відомої поеми італійського поета Л. Аріосто «Роланд, божевільний». Незабаром композитор написав дві ораторії на латинські тексти – «Мойсей, бог фараонів» (1714) і «Юдіф Триумфаторка» (1716). Проте, партитура його першої ораторії пізніше була втрачена. У римській консерваторії святої Цецилії зберігся лише текст ораторії з іменами виконавців, який свідчить про те, що всі голоси, включно з чоловічими персонажами, виконували студентки[3].

Ораторія «Юдіф Триумфаторка», що відрізнялася свіжістю мелодійного натхнення і тонкістю оркестрового колориту, була одним з найкращих творів Вівальді. З загальним визнанням таланту композитора і педагога зросла і кількість учнів Вівальді, але ні нові учні, ні велика композиторська робота в консерваторії «П'єта» не змогли відвернути Вівальді від інтенсивної роботи в театрі.

У 1715 році він отримав замовлення від театру Сан-Анджело – 12 головних арій в опері Nero fatto Cesare (Нерон, який став Цезарем). У 1716 році на замовлення театру Сан-Анджело Вівальді написав ще одну оперу – L'incoronazione di Dario («Коронування Даріо»). Перші постановки цих опер відбулися на карнавалі 1716 року. Про те, що Вівальді став відомим у Венеції та за її межами, свідчить той факт, що в 1718 році на сцені флорентійського театру була поставлена його опера «Скандербег» («Скандербег») [3].

Загалом багато дослідників вважають період з 1713 по 1718 рр. найпродуктивнішим етапом у творчості композитора: за ці п'ять років ним було написано вісім опер.

В цей час Європою ширяться його концерти з оркестром III «L'Estro Armonico» та IV «La Stravaganza», які адаптувалися під інші музичні інструменти: фортепіано, клавесин, орган, інші струнні та навіть духові інструменти. Відомим є той факт, що німецький композитор та виконавець Йоганн Себастьян Бах адаптував для органа та клавесину декілька концертів Вівальді з ор. «L'Estro Armonico» та «La Stravaganza», за що принц Йоганн Ернст призначив Баха придворним органістом [2, с. 134].

Про період життя композитора з 1719 по 1722 рік відомо не багато. З листа композитора 1737 року та його інструкцій до опер впливає, що Вівальді провів ці роки в місті Мантуя і частково в Німеччині. Живучи в Мантуї і Неаполі,

Вівальді зустрів свою давню ученицю Анну Жиро, яку у майбутньому він представить як оперну співачку.

Сучасники відгукувалися про Анну як про майстерну та душевну співачку з приємним, хоча й невибагливим голосом. Саме Анна Жиро найбільше за всіх виконала опер Вівальді та тримала їх довго в своєму репертуарі, що зробили їх дуже відомими [1].

Сестра Анни Жиро Паоліна також стала постійною супутницею Вівальді, ставши свого роду годувальницею для композитора та тою, що дбала про здоров'я хворого на бронхіальну астму композитора. Після трирічної служби в Мантуї Вівальді разом з Анною і Паоліною повернувся до Венеції, де венеціанці грубо називали Анну «подругою рудоволосого священика». У 1723 році він здійснив свою першу поїздку до Риму і поставив нову оперу «*Ercole sul Termodonte*» («Геракл на Термодонті»). Ця опера справила на римлян більше враження [1].

Відомо, що з 1723 року, завдяки рекомендаційному листу від Алессандро Марчелло (відомий у Венеції та Італії вільнодумець та поет-есеїст), Вівальді потрапляє до Риму, щоб розпочати роботу над новою оперою для карнавалу. Так, на одному зі світських раутів Вівальді познайомився з відомим аристократом Федеріко Альвері Капраніка, що запросив його відвідати його театр, після чого Федеріко та композитор домовилися про постановку опери та написання увертюри для римського карнавалу.

Вибір впав на оперу «Геракл на Термодонті». Опера мала шалений успіх, беручи до уваги і те, що композитор сам зайняв місце за диригентським пультом: зала вибухала аплодисментами після кожної арії, але особливе місце посіли арії «*Io amiano così tanto*» та «*Mi amata colomba*», що супроводжувалися стоячим на сцені скрипалем, за яким повторювала партію перша скрипка оркестру.

Перебування у Римі виявилось цілком корисним у кар'єрі композитора та подарувало надію на подальшу працю, адже він отримав декілька замовлень від римської знаті, в тому числі і від кардинала Оттобоні, на написання нових опер та інших творів [3].

У лютому 1724 року Вівальді знову відвідав Рим для участі в прем'єрі опери «Джустіно». Третя опера «*La virtsh trionfante dell'amore, e dell'odio, overo Il Tirane*» («Чеснота, що перемагає любов і ненависть»), написана в 1724 році і представлена на Римському карнавалі того ж року, завершила триумфальний успіх творів композитора в Римі. Він навіть мав аудієнцію у Папи Бенедикта XIII, якому композитор виконав уривки з двох своїх творів [1].

У 1725 році в Амстердамі був опублікований цикл з 12 концертів, написаний ним приблизно у 1720 році, «Il Cimento dell Armonia e dell Invenzione» («Мистецтво гармонії та винаходу» або «Суперечка гармонії з винаходом»). Всесвітньовідомі перші чотири концерти цієї серії залишили незабутній слід у публіки своїм запалом і новаторством.

Правильна назва — «Чотири пори року» (*Le quattro stagioni*), що прямо вказує на неоднозначну символіку циклу. Радісний та неймовірно енергійний прояв його музики виявляє у цьому відношенні передану радість від композиції. Це одна з причин величезної популярності його музики. Ця популярність незабаром зробила його відомим в інших країнах, таких як Франція, яка на той час була дуже незалежною щодо свого музичного смаку [4].

З 1735 року Вівальді короткий час працює капельмейстером. Приблизно в середині травня 1740 року музикант назавжди покинув Венецію і відправився до свого покровителя, імператора Карла VI. Він прибув до Відня в несприятливий час, Карл VI помер через кілька місяців після його приїзду і почалася війна за австрійську спадщину, тож композитор переїхав до Дрездену, у Саксонію, щоб знайти нову роботу, де захворів. Забутий усіма, хворий і без засобів до існування, він повернувся до Відня, де й помер 28 липня 1741 року. Сусідський лікар зафіксував смерть преподобного дона Антоніо Вівальді від внутрішнього запалення [3].

Антоніо Вівальді вважається одним із найвидатніших представників італійського скрипкового мистецтва XVIII століття, який ствердив нову драматизовану, так звану «ломбардську» манеру виконання. Вівальді створив жанр сольного інструментального концерту, справив величезний вплив на розвиток віртуозної скрипкової техніки. Найбільш відомими є його чотири скрипкових концерти «Пори року», які входили до складу циклу «Суперечка гармонії з винаходом» [2, с. 12].

Ще за життя він став відомим як композитор, здатний за п'ять днів створити трьохактну оперу і здійснити багато варіацій на одну тему. Проте, музична спадщина А. Вівальді була маловідомою у другій половині XVIII–XIX століттях і знаходилася у забутті майже 200 років. Тільки у 20-х роках XX століття італійським музикознавцем були виявлені рукописи композитора і здійснено видання повної збірки інструментальних опусів композитора.

Інструментальні концерти А. Вівальді стали новим етапом на шляху формування класичної симфонії. Сучасники нерідко критикували його за надмірне захоплення оперною сценою і проявлення при цьому поспіху і нерозбірливості. Оперний спадок маестро у наш час ще не став надбанням

світової оперної сцени у повній мірі. Його авторство приписується приблизно 94 операм, хоча з них точно визначені лише біля 40. Тільки у 1990 роках у Сан-Франциско успішно була здійснена постановка опери Вівальді «Несамовитий Роланд» [4].

Протягом життя Вівальді його слава розповсюдилася не тільки в Італії, але і в інших країнах, включно з Францією. Однак, після смерті композитора його популярність зменшилася. Після епохи бароко концерти Вівальді стали відносно не відомі і довгий час ігнорувалися. Навіть сама відома його робота «Пори року» була незнайома в оригінальному виданні ні в епоху класицизму, ні в епоху романтизму.

Тільки на початку XX століття концерт Фріца Крейслера в C-dur, створений у стилі А. Вівальді, допоміг відродити репутацію венеційського композитора. Початку академічного вивчення творчості Вівальді сприяло придбання багатьох рукописів композитора Туринською національною університетською бібліотекою. Це призвело до відновлення інтересу до Вівальді багатьох дослідників і музикантів, що зіграло важливу роль у відродженні музики А. Вівальді у XX столітті [1].

Список використаних джерел

1. Antonio Vivaldi, documents of his life and works by [Kolneder, Walter](#). Publication date. 1982.
2. Безклубенко С. Д. Теорія культури. Навч. посібник. Київ: КНУКіМ, 2002, 324 с.
3. Vivaldi, genius of the baroque by [Pincherle, Marc](#), 1888–1974.
4. Власенко С. А., Vlasenko S. А. Жанр інструментального концерту в творчості Антоніо Вівальді : master's thesis. 2020. URL: <http://repository.sspu.edu.ua/handle/123456789/9763>

МИКОЛА ГОГОЛЬ – САМОБУТНІЙ ХУДОЖНИК УКРАЇНСЬКОГО СЛОВА: ПОВІСТЬ «СОРОЧИНСЬКИЙ ЯРМАРОК»

Волосок І. О.,

магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: Ростовська Ю. О.,

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Творчий керівник: Пархоменко О. М.,

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

1 квітня 1809 року в Сорочинцях (нині Великі Сорочинці, Миргородський район, Полтавська область) народився Микола Гоголь – найяскравіший представник знаменитих класиків літератури. Існує безліч цікавих фактів про Гоголя. Усе життя письменника – одна велика таємниця. Містика, щось надприродне й нез'ясовне буквально ходили за ним по п'ятах. І навіть після його смерті залишилося більше питань, ніж відповідей.

Хоча Гоголь був українцем, у час, коли Україна була часткою російської імперії, а російську мову було нав'язано як мову «освіченого» літературного спілкування, він мусив писати російською, щоб мати успіх у літературі. Та саме джерелом натхнення для творів Гоголя, написаних російською мовою, були літературна традиція, історія і звичаї України.

Микола Гоголь залишив величезний слід в українській літературі. Письменник-психолог, письменник-драматург, письменник-реаліст, письменник-містик полонив серця своїх сучасників, став каменем спотикання українських літературознавців усіх часів. Гоголь – перший прозаїк-сатирик, у творах якого із шекспірівською прозорливістю комізм життєвих ситуацій переплетений із трагічною гіркотою роздумів про дійсність [3].

Саме Микола Гоголь виробив власний напрям, що отримав назву соціально-критичного або гоголівського і його творами захоплювалися усі. Українські письменники, які вперше прочитали М. В. Гоголя, були зачаровані його словом, простим і влучним, страшним і містичним, дотепним і жартівливим, правдивим і безкомпромісним. Письменник-легенда – гордість українців, людина, ім'я якої бережуть слов'янські народи, бо душа автора належала їм [3].

Відомим твором М. Гоголя є повість «Сорочинський ярмарок», дії якої розгортаються на батьківщині письменника, у селі Великі Сорочинці Миргородського району Полтавської області. Вона входить у збірку «Вечори на хуторі поблизу Диканьки», у першу книгу автора. У повісті Гоголь широко використав мотиви українського фольклору, а також української літератури.

«Сорочинський ярмарок» – це весела історія про те, як одружилися Грицько та Параска, заснована на народних легендах, казках та піснях. У творі є популярні фольклорні мотиви: ярмарок, чорти, кляте місце, пари закоханих, яким заважають поєднати свої долі, невірна дружина, яка ховає свого коханця. Гоголь використовує традиційні образи злої мачухи, хитрого цигану, недалекого мужика, молодой красуні, завзятого парубка. Весілля як фінальний акт також цілком традиційне. Навіть червоний колір сувою – символ вогню, крові та інших нещасть – взятий із народних повір'їв.

Зазвичай твір відносять до комедійно-романтичного напрямку, але це не зовсім правильно. Кумедний сюжет із яскраво вираженою любовною лінією тут доповнений цілком реалістичними побутовими замальовками. На окрему увагу заслуговує містична складова повісті, в якій сама містика є обманом, адже всі її прояви, окрім розповіді кума Цибулі, виявляються справою рук хитрого цигана та Грицька [2; 11; 5].

Феномен ярмарку М. В. Гоголь художньо осмислює як святкове дійство, що традиційно організовує народне життя подібно до календарної обрядовості. На перший погляд, ярмарок є хаотичним скупченням торгового люду. Умисно підсилюючи це оманливе враження, М. В. Гоголь взяв до другого розділу повісті епіграф із комедії свого батька: *«Що, Боже ти мій, Господи! Чого нема на тій ярмарці! Колеса, скло, дьоготь, тютюн, ремінь, цибуля, крамарі всякі... так, що хоч би в кишені було рублів і з тридцять, то й тоді б не закупив усієї ярмарки»* [1, с. 24].

Однак, попри навмисну хаотичність, ярмарок в інтерпретації М. В. Гоголя постає чинником гармонії народного життя: придбані на ярмарку товари займають своє місце в господарстві, сприяючи його оснащенню і впорядкуванню; безладний ярмарковий гомін після завершення торгів стихне й перейде у

стрункий спів різних гуртів, які в різних кутках ярмаркової площі й поза нею святкують вдале завершення операцій купівлі-продажу; зрештою весь ярмарковий люд у «Сорочинському ярмарку» об'єднується в єдиному ритмі масового фінального танцю.

Фінал «Сорочинського ярмарку» глибокого символічний. У єдиному танці М. В. Гоголь об'єднав не лише строкатий ярмарковий люд, а й різні часові площини – молодість, представлену Параскою та Грицьком, і старість, представлену старенькими бабусями. Це уособлення не лише різного людського віку, а й минулого та майбутнього. Таким чином, танець у «Сорочинському ярмарку» символізує єдність народу, цілісність народної культури. Ця єдність і цілісність, що не завжди помітна в буденному житті, розкривається в карнавальному ярмарковому дійстві, у сфері святкової сміхової культури [2].

М. В. Гоголь створив колоритну, неперевершену картину українського ярмарку як традиційного народного свята. Однак художня мета геніального письменника полягала не лише у створенні соковитої картини народного свята, а й в аспекті розкриття сутнісних рис народного характеру, української народної душі [2].

Список використаних джерел

1. Гоголь М. Сорочинський ярмарок. Літературна агенція «Піраміда». 2018. 48 с.
2. http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Tkht_2013_16_40
3. <https://mylandrover.ru/uk/light-and-glass/sorochinskaya-yarmarka-musorgskogo-analiz-proizvedeniya-sorochinskaya.html>

ЗАСТОСУВАННЯ ІНТЕРАКТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН

Ворона Л. А.,

магістрантка факультету дошкільної,

початкової освіти і мистецтв

Національного університету «Чернігівський колегіум»

імені Т. Г. Шевченка

Науковий керівник: Дорошенко Т. В.,

доктор педагогічних наук,

професор кафедри мистецьких дисциплін

Національного університету «Чернігівський колегіум»

імені Т. Г. Шевченка

Тези присвячені проблемі використання інтерактивних технологій у процесі вивчення музично-теоретичних дисциплін у мистецьких школах. Обґрунтовано, що застосування таких технологій в освітньому процесі дає можливість учням ефективніше засвоювати складні аспекти музичної теорії. У тезах визначено види інтерактивних технологій, які допомагають дітям краще зрозуміти матеріал музичної літератури та сольфеджіо. Автором зроблено висновки про те, що впровадження інтерактивних технологій значно покращить якість засвоєння учнями змісту музично-теоретичних дисциплін та мотивує їхні пізнавальні інтереси.

Ключові слова: інтерактивні технології, музично-теоретичні дисципліни, мистецькі школи.

У викладанні музично-теоретичних дисциплін у мистецьких школах важливе значення має сприятлива емоційна атмосфера на уроках, і це є цілком природним, адже музика – мова почуттів: вона викликає у дітей певні емоції, настрої, переживання й хвилювання, тому викладач має допомогти розкрити емоційний спектр духовності дитини: від щасливого піднесення до хвилювання та співчуття.

Кожний урок повинен бути ретельно підготовленим. Мета та цікаві завдання, сама структура заняття, його зміст, прийоми роботи мають бути виваженими та ретельно продуманими. При плануванні уроку варто обов'язково зважати на ступінь емоційного, фізичного та інтелектуального навантаження учнів. Учитель має виявляти творчий підхід, а якість уроку вимірюватися рівнем

активності й зацікавленості учнів [4, с. 19]. Використання інтерактивних технологій при викладанні музично-теоретичних дисциплін розвиває в учнів стійкий пізнавальний інтерес, створює атмосферу творчої взаємодії.

Інтерактивні технології, за визначенням Л. Бекірової, – це «процес активного пізнання, заснований на взаємодії, діалозі рівноправних суб'єктів – викладача і учнів, за наявності спільної мети навчання, заздалегідь запланованого результату, з опорою на суб'єктний досвід кожного учня, що формується в психологічно комфортних умовах, в атмосфері взаємної підтримки, співтворчості та співпраці» [2, с. 60].

Протилежно до активної і пасивної моделі навчання, де учитель виступає як джерело знань, організатор та контролер, в інтерактивній моделі вчитель є наставником. Він відкритий перед учнями і сприяє демократичній взаємодії з ними. Позиція учнів є дуже активною, оскільки вони приймають важливі рішення, виконують багато завдань самостійно, спілкуються між собою і поєднують різні види діяльності. Мотивацією є не оцінка, а бажання отримати знання. Відсоток засвоєння інформації високий, оскільки контроль вчителя над обсягом і глибиною засвоєння знань є опосередкованим. Інтерактивна модель навчання передбачає досягнення результатів. Але варто зазначити, що вона вимагає від вчителя додаткових знань з психології спілкування, оскільки потрібно встановити контакт з кожною дитиною [1, с. 42].

Людмила Масол – провідний науковий співробітник лабораторії естетичного виховання Інституту проблем виховання АПН України, кандидат педагогічних наук, автор значної кількості публікацій і видань, дає таку класифікацію інтерактивних технологій:

1. Кооперативні (робота в парах і малих групах) – «Ланцюжок», «Ажурна пилка», «Загадковий інструмент», «Придумай слово з нотою», «Так чи ні», «Робота в парах», «Синквейн». Таке навчання дозволяє обговорювати новий матеріал з метою його засвоєння та закріплення. Крім того, така робота сприяє розвитку навичок спілкування в групах, вмінню висловлюватись, критичному мисленню, переконувати та відстоювати свою думку, а також позитивному сприйняттю критики.

2. Колективно-групові (фронтальна робота колективу) – «Мікрофон», «Незакінчені речення», «Навчаючи-вчуся», «Асоціативна квітка», «Музична вікторина» тощо, передбачає спільну роботу учнів. Зазвичай, окремі учні готують інформацію вдома, а решта групи сприймають і узагальнюють цю інформацію, відбувається обмін думками, діалог та взаємне навчання. Цей підхід

дозволяє ефективно засвоювати великий обсяг інформації протягом короткого часу.

3. Ситуативне моделювання – «Комп'ютерний вірус», «Веселі ритми», «Знайди пару» і «Веселий звукоряд», «Ритмічне коло знайомства», «Швидко-повільно». Гра дозволяє учасникам виявити свою творчість та виразити свої емоції. Коли діти зайняті в грі, менше часу витрачається на подолання дисциплінарних труднощів. Гра допомагає дітям краще сприймати інформацію, стаючи активнішими, розкутішими та звільненими від комплексів.

4. Дискусійне навчання – «Дебати», «Ток-шоу», «Метод ПРЕС». Підхід до навчання, який активно залучає учнів до обговорення та аналізу інформації, сприяючи критичному мисленню, спілкуванню та розвитку аналітичних навичок. Дітям надається можливість висловлювати свої думки щодо теми обговорення. Вони можуть обмінюватися ідеями одне з одним, працювати у групах. Ця технологія вимагає аргументованого висловлювання своїх поглядів і запитань [3, с. 140].

Під час проведенні занять з музично-теоретичних дисциплін варто використовувати також музично-ритмічні рухи, опитування, вокально-хорову роботу, сприймання музичних творів, вивчення елементів музичної грамоти, музикування, творчі завдання, музичні ігри, фонетичні вікторини тощо.

Практика свідчить, що застосування інтерактивних технологій у викладанні музично-теоретичних дисциплін залучає учнів до обговорення, спілкування дає нові можливості для усвідомлення й набуття емоційного, інтелектуального та комунікативного досвіду. Головне, щоб на кожному занятті діти переконувалися в багатогранності музичного мистецтва, знаходили у ньому незліченну кількість відтінків, засобів виразності та почуттів, набували навичок художньо-комунікативної культури.

Список використаних джерел

1. Гончаренко С. У. Педагогічні закони, закономірності, принципи. *Сучасне тлумачення*. Рівне: Волинські обереги. 2012. 192 с.
2. Бекірова Л. Е. Формування готовності майбутніх учителів початкових класів до застосування інтерактивних технологій навчання: дис. ...канд. пед. наук: 13.00.04; Ун-т менеджменту освіти НАПН України. Київ, 2010. 374 с.
3. Масол Л. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: Монографія. Київ: Промінь, 2006. 432 с.
4. Пометун О., Пироженко Л. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання: наук.-метод. посіб. /за ред. О. І. Пометун. Київ: «А.С.К.», 2004. 192 с.

**ТВОРЧІСТЬ АМЕРИКАНСЬКОГО РЕЖИСЕРА С. СПІЛБЕРГА
ТА ЙОГО ВСЕСВІТНЬОВІДОМА КІНОДРАМА
«СПИСОК ШИНДЛЕРА»**

Ганага К. С.,

магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв

Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: **Ростовська Ю. О.,**

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії

Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Творчий керівник: **Пархоменко О. М.,**

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії

Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

В історії американського кінематографа 60–70-ті роки ХХ століття стали відомі як «Новий Голівуд», який народився в умовах художньої кризи, яку переживав Голівуд. Для нього стали характерними відхід від сформованих стандартів у кіно, численні художні експерименти та сильний вплив на нього європейського кінематографу. Американська молодіжна аудиторія все більше надавала перевагу європейським фільмам, а традиційні голлівудські жанри, такі як вестерни і пеплumi, приходили в занепад.

Серед молодих режисерів, яким був даний шанс продемонструвати свої здібності, виявилися Джордж Лукас, Стівен Спілберг, Мартін Скорсезе, Френсіс Форд Коппола, Браян Де Пальма. І саме ця група режисерів сформувала сучасний кінематограф в тому вигляді, в якому він увійшов до ХХІ століття. Їхні фільми мали величезний успіх, саме через них виникло слово «блокбастер». Потужна хвиля нового, незвичайного, відвертого кіно 70-х захопила глядачів і в голлівудському кіно почалася нова епоха [1, с. 108].

Однією з найвидатніших постатей нової епохи американського кіно стає **Стівен Спілберг** – кінорежисер, сценарист, продюсер і монтажер. Він і на сьогодні вважається найкасовішим режисером в історії світового кінематографу:

його картини зібрали в прокаті понад 11 млрд доларів, а сам Спілберг є триразовим лауреатом премії «Оскар».

Народився майбутній кінорежисер 18 грудня 1946 року в Цинцинатті (штат Огайо, США) у сім'ї інженера Арнольда Меєра Спілберга та професійної піаністки Леї Адлер (уродженої Познер). Його батьки походять з українсько-єврейських емігрантів. Незабаром сім'я переїхала у Скоттсдейл, передмістя Фінікса (штат Аризона), де Стівен пішов у школу. Він був єдиним євреєм у класі, що зробило хлопчика досить замкнутою дитиною [2, с. 12].

Коли від батька він отримав у подарунок портативну 8-міліметрову кінокамеру, вона настільки запала йому до душі, що через деякий час у Стівена з'явилося прізвисько «людина-кінокамера». Гігантська акула-людоджер, динозаври, шпигуни, скарби, літаючі тарілки, що висять просто перед будинком – це сюжети перших фільмів «божевільного малого з камерою», схожих на атракціон небаченої фантазії.

З часом він почав знімати короткометражні стрічки з акторами. У 12 років Стівен вперше взяв участь в юнацькому конкурсі любительських фільмів та переміг із 40-хвилинною стрічкою про війну «Втеча в нікуди» (1960), у якій знімалися його батьки і сестри [2, с. 13].

Стрічки Стівена Спілберга, та й загалом його кінематографічна кар'єра, – це такий собі ескапізм, можливість подружитися з тими, хто інакше ніколи б й не звернув на нього увагу. Спроба «перепрошити» ті фрагменти світу, які в реальності його не влаштовували. Можливо, тому у стрічках Спілберга знову сходяться розведені сім'ї, діти знаходять спільну мову з батьками, а поганці завжди отримують по заслугах [4].

Юний Стівен двічі намагався вступити до кіношколи при Університеті Південної Каліфорнії, але через погані оцінки йому це не вдалось. Зрештою його прийняли до Каліфорнійського університету Лонг Біч (California State University, Long Beach), а на канікулах він зняв 20-хвилинний фільм «Емблін», який став його трампліном у велике кіно.

У 1969 році компанія Universal Pictures після перегляду стрічки «Емблін» уклала з молодим режисером контракт на перший епізод нового серіалу «Нічна галерея» (1969). Через два роки він зняв свій перший повнометражний фільм «Дуель» (1971). Режисерським дебютом Спілберга на великому екрані став фільм «Шугарлендський експрес» (1974), що отримав хороші відгуки критиків.

У 1975 році Спілберг зняв фільм-катастрофу «Щелепи», що приніс її творцям величезний прибуток. Історія невеликого американського містечка, яке тероризує величезна біла акула-людоджер, знайшла своє продовження ще в трьох

фільмах: «Щелепи 2» (1978, режисер Дженнот Шварц), «Щелепи 3» (1983, режисер Джо Елвіс) і «Щелепи 4: Помста» (1987, режисер Джозеф Сарджент) [3].

У 1977 році на екрани вийшов науково-фантастичний фільм «Близькі контакти третього ступеня» про спробу встановлення безпосередніх контактів з позаземною цивілізацією. Перед створенням картини Спілберг ретельно вивчив багато доповідей, будь-які доступні відомості про НЛО, особисто зустрічався з людьми, яких, за їх словами, відвідали прибульці. У 1980 році вийшла «спеціальна редакція» цього фільму. Вона на три хвилини коротша, але зі змінами у фіналі: земляни все-таки входять у космічний корабель прибульців, де бачать спадаюче «божественне» світло та тьмяні обриси інопланетян [3].

Стівен Спілберг – не стільки кінематографіст, що працює у жанрі фантастики, наукової фантастики чи трилеру, скільки документаліст дитячих страхів, бажань та вигадок. Якимось чином візуальна мова виявилася для нього природнішою, ніж текстова. Наче у його мозок вбудований перекладач, що перетворює літери на зображення. Мабуть тому друг режисера Джордж Лукас говорить, що інколи не вмикає у стрічках Спілберга звук – мовляв, усе зрозуміло й так [1, с. 110].

Впродовж чотирьох років Спілберг працював над картиною «Шукачі втраченого ковчега» (1981), якою розпочав свою знамениту серію про Індіану Джонса – вчителя археології одного з американських коледжів 1930-х років і його фантастичні подорожі у віддалені куточки нашої планети. Ці фільми ще більш зміцнили репутацію режисера як творця видовищного і касового кіно.

1980-і роки для Спілберга були свого роду майданчиком для нових експериментів і створення картин зовсім іншого плану. За участю режисера було створено більше 100 картин – «Назад у майбутнє» (1985) і «Хто підставив кролика Роджера» (1988); а також «Гремліни» (1984), «Смерч» (1996), «Люди в чорному» (1997), «Зіткнення з безоднею» (1998), «Маска Зорро» (1998) і багато інших [1, с. 111].

До початку 1998 року Стівен Спілберг став найбагатшим діячем індустрії розваг. Його спільна з двома іншими магнатами – колишнім продюсером студії Walt Disney Джефрі Катценбергом і музичним продюсером Девідом Геффеном – кіностудія Dreamworks SKG поступово набрала сили, випускаючи повнометражні мультфільми «Принц Єгипту» і «оскароносні» картини «Краса по-американськи», «Ганнібал».

У 1999 році режисера визнають найкращим режисером XX століття, а в 2001-му році королева Єлизавета надає Спілбергу звання Лицаря-Командора: «за безцінний внесок у розвиток британської кінопромисловості» [1, с. 112].

Проте, не можна сказати, що кінокритика одразу і беззастережно прийняла його творчість. Роками його піддавали жорстоким закидам за те, що в його фільмах немає тематичної гостроти, соціальної та психологічної проблемності, за те, що він іде у світ технічної досконалості, забуваючи про «людську сутність» кіно. Не виключено, що ці закиди вразили Спілберга і, врешті-решт, привели його до створення прекрасного і важкого фільму «Список Шиндлера» (1993), за який він отримав свого режисерського «Оскара» [2, с. 243].

Кінодрама «Список Шиндлера» була знята за книгою австралійського письменника Томаса Кенеллі «Ковчег Шиндлера». Спілберг не був остаточно впевнений у власній зрілості для створення фільму про Голокост, оскільки це досить серйозна тема. Деякий час задум «висів у повітрі». Спілберг пробував передати проєкт польському режисеру Романові Полянському, потім Сідні Поллакові та Мартіну Скорсезе. Зрештою режисер наважився створювати фільм власноручно.

Цей роман чекав на екранізацію більше десяти років. «Я зроблю фільм, коли прийде час», – відповідав Стівен Спілберг на численні запитання про те, коли він «перестане знімати «розважалівку» та створить фільм про історію свого народу». І, схоже, очікування було виправданим – історія про німецького бізнесмена Оскара Шиндлера, який урятував більше тисячі євреїв під час Голокосту, стала однією із наймасштабніших у фільмографії режисера [2, с. 249].

В основу сюжету лягла реальна історія загадкового Оскара Шиндлера, члена нацистської партії, успішного фабриканта, що врятував більше 1000 євреїв під час другої світової війни. Він не народився героєм, успіх приходить до нього з фабрикаю, яку нацистська влада відібрала в євреїв і віддала йому.

На той час він зрозумів сутність нацистського режиму і не підтримував його, проте приховував своє ставлення, адже хотів і далі залишатися успішним підприємцем і працювати на благо Німеччини. Остаточно рятувати євреїв він вирішує після того, як бачить розстріл маленької дівчинки в червоному пальто, яка довірливо йшла серед нацистів, не розуміючи, куди її ведуть [5].

Ризикуючи своїм становищем, Шиндлер бере на роботу все більше євреїв і, аби прикрити пильність нацистів, постійно підкуповує їх дорогими подарунками, які часто є речами розстріляних мешканців гетто. Шиндлер захищає своїх працівників і рятує від переведення в концтабір Плашув. Пояснював він це тим, що його працівники є висококваліфікованими і допомагають наблизити перемогу Німеччини у війні.

Загалом, Оскару пощастило, він врятувався сам і врятував всіх своїх робітників-євреїв, що стало прикладом героїзму, боротьби, що тривала не один

рік та закінчилась перемогою. А найзнаковішим подарунком був перстень, що виготовили працівники фабрики для Оскара Шиндлера з написом на ньому «*Хто врятує одну людину, той врятує світ*» [5].

Сьогодні кінорежисер Стівен Спілберг є знаковою постаттю сучасного американського кіно. Кінотворчість Спілберга – це шлях до відродження кінокультури у новому часі. Завдяки успіхам режисера масовий глядач повернувся в кінотеатри. Особливо це є важливим для молоді, адже стрічки Стівена Спілберга – це радше спроби привернути увагу суспільства до проблем нашого складного часу. Режисер зумів знайти зрозумілу мистецьку мову, щоб вкотре наголосити на одвічних принципах людського існування: *гуманізм, моральність, правда* [1, с. 116].

Список використаних джерел

1. Шевченко О. і Шевченко Н. Про Омара Хайяма, Грицька Чубая, Фредді Мерк'юрі, Джеймса Пола Маккартні, Стівена Спілберга. Київ : Грані-Т, 2008. 120 с.: іл. (Серія «Життя видатних дітей»).
2. Юрченко Є. Стівен Спілберг. Біографія / вид-во «Фенікс», 2000. 352 с.
3. Michael Calia. Steven Spielberg Remembers the Cold War in 'Bridge of Spies' The Wall Street Journal. Dow Jones & Company, Inc. (7 October 2015).
4. <https://moviegram.com.ua/>
5. <https://naurok.com.ua/>

МІФІЧНИЙ СВІТ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: ДРАМА-ФЕЄРІЯ «ЛІСОВА ПІСНЯ»

Годун К. М.,

магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв

Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: Ростовська Ю. О.,

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Творчий керівник: Пархоменко О. М.,

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Леся Українка (1871–1913) – одна з найвідоміших жінок української культури. Видатна поетеса, перекладач, культурна діячка та одна з ключових постатей української історії та літератури. Її твори стали перлинами народної скарбниці. Вершиною творчості письменниці була «Лісова пісня», написана влітку 1911 році. У драмі перед нами постає неповторний світ української міфології, звичаїв, природи, де авторка зобразила душу українського народу.

Леся Українка це поетеса, яка зобразила казковий світ рідного Полісся та широко представила український народний фольклор. Вона вивчала не тільки культуру і побут, писемну творчість, а ще й перекази та легенди поліського краю. Авторка дуже добре орієнтувалась у величезній кількості українських повір'їв та виявила майстерність у відтворенні міфологічних постатей.

У драмі-феєрії «Лісовій пісні» Леся Українка зобразила свій народ, його ментальність, його поетичну душу. Фольклор і рідна місцевість з раннього дитинства полонили письменницю, вона збирала і твори декоративного мистецтва, і волинські мелодії для композитора М. В. Лисенка, і разом з чоловіком К. Квіткою записувала й публікувала народні пісні з нотами – вийшло кілька таких видань, починаючи з першого у 1902 році [3, с. 108].

Праукраїнці вірили, що дерева і трави, джерела та ріки, гори і степи, ліси і поля – все це наділено духами природи, тому всі вони були персоніфікованими.

У «Лісовій пісні» також діють міфічні істоти, якими народна фантазія наділила природу. У драмі лісовим істотам притаманні людські риси характеру. Вони живуть і розмовляють, як люди, по-своєму розуміють що таке зло і добро. За легендами та повір'ями міфічні істоти мають владу над явищами природи, над рослинами і тваринами. Персонажі драми-феєрії відображають усі природні стихії, які тісно пов'язані з життям та долею людей [5, с. 89].

Міфи належать до найдавніших словесних зразків культури різних народів. У міфах часто розповідається про незвичайних істот – русалок, мавок, домовиків, лісовиків і т. д. Найчисленніші представники демонологічного світу, що змальовані в драмі-феєрії – русалки. Леся Українка русалчин рід індивідуалізує в образах Русалки водяної, Русалки польової, Потерчат, Мавки. Вони здатні творити як добро (оберігати людину від хвороб, а поле від стихій), так і зло (залоскотувати до смерті, особливо юнаків; насилати на поля град, закручувати сіті рибалок) [5, с. 90].

Мавка є головною героїнею драми-феєрії «Лісова пісня». Це лісова дівчина, німфа з розпущеним, завітчанним волоссям, бездушна і безтілесна, головний символ Землі. Однак, вона набуває перетворення: закохавшись стає іншою – їй «іскра в серце впала», і в результаті нещасливого кохання зливається у вогненній стихії із Перелесником, оновлюється для наступного життя [1, с. 8].

Мавки бувають лісові, польові та степові. Сама назва походить від слова «Нав» (за віруванням наших пращурів, так називають нижній світ, куди людина потрапляє після смерті та після переродження повертається до Яві – світу реального). Мавки – це близькі родичі русалок. Проте варто зазначити, що більшість дослідників чітко не розмежовують цих привабливих істот. Однак, різниця таки є і досить суттєва, адже русалки – це духи водяної стихії.

За народними віруваннями, Мавка – це лісова істота, яка заманює хлопців у ліс і може залоскотати їх до смерті. Той, хто піде за нею, ніколи не знайде дороги до дому, так і буде ходити, блукаючи лісом. Мавки – це удавано гарні молоді дівчата з довгим розпущеним волоссям. Леся Українка зображує Мавку «в ясно-зеленій одежі, з розпущеними чорними, з зеленим полиском, волоссям» [2, с. 80].

Голову мавки завжди прикрашає вінок. Якщо мавка лісова – то вінок сплетено з листя дерева, у якому вона живе: верби, липи, клена, осики тощо. Якщо мавка польова (лугова або степова) – її вінок буде з польових квітів. Якщо гірська – то з квітів гірських. Дівчина-мавка завжди вбрана в довгу білу сорочку, ходить босоніж. І тому її легко сплутати із звичайною дівчиною. Але якщо

подивитися на мавку ззаду, то можна побачити мертву її утробу: легені без повітря, посіріле серце, яке не б'ється [2, с. 81].

За давніми уявленнями, мавка – це неупокоєна душа дівчини, яка вкоротила собі віку через нещаливе кохання або з туги за коханим і відмовилася переходити у світ мертвих. Після смерті вона не пам'ятає ані себе живої, ані того, хто її образив. Однак відчуває велику тугу за справжнім коханням. І спокушаючи чоловіків вона намагається пригасити ту журбу. Мавки лісові скоряються господарю лісу – Лісовику, степові – Степовику, польові – Польовику, лугові – Луговику.

Лісовик – це господар лісового царства, його дух-оборонець, хранитель та захисник. Наші предки вірили, що чим сильніший та здоровіший ліс, тим могутніше його син – Лісовик. Він володіє чарами, вміє обертатись то на дідуса, то на ведмедя, то на дерево. Лісовик – це символ старості та мудрості. Він прагне тільки одного, щоб люди не заподіяли лісу шкоди. Та Лісовик пам'ятає людське добро, і за нього може віддячити.

Лісовик – створіння справедливе, тому без причини не буде карати. Усі лісові духи та звірі скоряються йому. Жодна подія в лісових володіннях не відбувається без його відома та дозволу. Він передбачає небезпеки. Кажуть, що перед початком невідворотної пожежі Лісовик гучно сурмить у ріг, попереджаючи всіх мешканців лісу про вогняну загрозу [2, с. 12].

Відомі й такі випадки, коли з лісовим духом людина могла укласти особливу угоду – кровний договір. Людина, яка принесла жертву у вигляді власної душі або своєї ще не народженої дитини, стає «сильним» чаклуном.

У драмі-феєрії «Лісова пісня» водяна стихія у лісі протрактована як символ предвічної поліської природи – показане тихе лісове озеро, утворене з лісового струмка. Водяним царством керує Водяник – це дбайливий господар своїх володінь, турботливий батько, котрий не терпить непослуху і втручання у своє царство [5, с. 91].

Водяник опікується рибами, тваринами, рослинністю та духами, котрі мешкають у водоймі, владарює над усіма ними, утихомирює водну стихію, відповідає за повені й паводки. Чим більша вода – тим старіший та мудріший Водяник. Коли водойма дуже велика й сам Водяник не справляється, то його помічниками стають чоловіки-потопельники, інколи його учнями стають Потерчата. Русалок він вважає своїми доньками, опікується ними, а вони ж у всьому його слухають [2, с. 148].

До водяного царства належить також «Той, що греблі рве». Його образ запозичений з народної міфології. У драмі-феєрії ця істота – символ весняної

бурхливої води, символ волі та руху; руйнівник за вдачею, непередбачуваний наче повінь.

Потерчата – втоплені нехрещені діти, байстрята, тобто це русалки з народних балад. У драмі вони зображені, як «двоє маленьких, бліденьких діток у біленьких сорочечках». Біленькі сорочечки – це символ чистоти, невинності. Потерчата, хоч і завдають людям біди, заманюючи їх у трясовину, викликають жаль. Адже вони не вибирали собі долю. Їхня доля була заздалегідь відома [5, с. 91].

Також Потерчата за дохристиянською традицією – це душі ненароджених дітей, які померли через викид, аборт, задушення або хворобу та через недбалість дорослих. Вважається, що душі немовлят, які не досягнули дванадцяти років, є закладеними і на відкуп дають аж сім років, поки вони не стануть для світу втраченими. Якщо за цей час вони так і не отримають імені, то стають учнями русалок, водяників або мавок.

Русалки – містичні красуні, дівчата й молодичі. Слово «русалка» дослідники пов'язують зі словом «русло» (місцем перебування в річці) або «русявий» (колір волосся). Зазвичай, русалками стають дівчата, які потонули. Перетворившись на водяного духа, вони ставали молодими та вродливими, навіть якщо були вже похилого віку, немічними або потворними.

Відомо, що русалки взимку сплять, а навесні – прокидаються. Щойно крига скресне, вони виходять на берег, розчісуючи своє довге, зелене волосся. Русалки великі пустунки: полюбляють співати, танцювати, а також можуть залоскотати людину до смерті, наробити бешкету рибалкам, заплутавши їх сіті або перекинути човен [2, с. 158].

Перелесник – стихія повітря та вогню. Це біс, який являється жінкам в образі красивого парубка та спокушає їх до перелюбу, доводячи до смерті. Він є символом молодості та волі. У творі Лесі Українки це «гарний хлопець у червоній одежі, з червонястим, буйно розвіяним, як вітер, волоссям, з чорними бровами, з блискучими очима».

Відіграючи важливу роль, Перелесник то спокушає Мавку покинути місце, де живе її коханий і піти у ліс, то обіймає вогнем вербу, що є символом красуні. Він стає символом Мавчиної волі і її переродженням до нового початку, нового життя навесні, набуваючи ролі спопеляючого і очищувального вогню [2, с. 160].

Усі ці істоти завжди жили в уявленнях людей, викликаючи, поруч із зачаєним страхом, щиру приязнь і повагу. Лише одна міфічна істота – Марище на ймення «Той, що в скалі сидить» – наводила заціпенілий жах не тільки на сільських мешканців, але й на лісову «громаду», адже з його чіпких обіймів ніхто

не мав вороття ні у світ людей, ні до сонмища духів. Проте Леся Українка свою улюбленицю – лісову красуню Мавку – наділяє винятковою силою кохання, яка допомагає їй визволитися від Марища [4, с. 104].

«Той, що в скалі сидить», або як його ще називають щезником – це дух, що мешкає у горах та є їх сином. Деякі дослідники вважають його злим, істотою негативно налаштованою проти людей. Його ставлять в один ряд із дідьком, чортом та бісом. Саме він приносить хвороби, мор, насилає голод, але за умови якщо його потривожили.

Якщо уважно подивитись на всі ці істоти, то уявно можна поділити їх на чотири стихії: Води, Землі, Повітря та Вогню. Тож, «Лісова пісня» – це твір, у якому зображуються найповніші відомості про світ невидимих, світ наших предків. У творі сама Леся Українка ніби стирає грань між світом людей та світом міфічним. Завдяки міфічним образам, народній символіці вона майстерно передала красу рідного краю та гармонію людини з природою.

У цій чудовій драмі-феєрії втілюється фольклорне сприйняття навколишнього світу, давнє міфологічне мислення українців – це своєрідний гімн переказам, легендам, повір'ям, що створювалися народом. Це – славень природі, яка завжди вабила і лякала людину своєю таємничістю, непередбачуваністю та загадковістю. «Лісова пісня» Лесі Українки – це згадка про рідний, але уже такий далекий світ наших предків [4, с. 108].

Список використаних джерел

1. Казимирів Х. Міфологеми природних стихій у драмі-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки та її музичні втілення (на прикладі творів М. Скорульського та В. Кирейка). Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. Львів, 2015. Випуск 16. Частина 2. С. 1–15.
2. Корній Д. Чарівні істоти українського міфу. Духи природи. Харків: ТОВ «Видавництво «Віват», 2020. 320 с.
3. Крупеньова Т. Міфоніми в драматичній поемі Лесі Українки «Лісова пісня». Записки з ономастики:[збірник наукових праць], 2002, С. 108–114.
4. Черкес Н. Фольклорна глибинність творчості Лесі Українки як засіб формування української національної пам'яті. Ідеологія національної аристократії (на пошану 150-річчя від дня народження Лесі Українки): збірник наукових праць. Львів 2021. 620 с.
5. Хищенко Т. Міфологічний колорит драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки. Філософія та філологія. 2015. Т. 10. Вип. 4. С. 89–92.

ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ВИКЛАДАННІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ЗАКЛАДАХ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ

Данілова Б. М.,

студентка II курсу педагогічного факультету
Кам'янець-Подільського національного
університету імені Івана Огієнка.

Науковий керівник: Печенюк М. А.,

кандидат педагогічних наук, професор,
Кам'янець-Подільський національний
університет імені Івана Огієнка.

У статті йдеться про можливості використання інтерактивних технологій у навчально-виховному процесі закладу загальної середньої освіти на уроках музичного мистецтва.

Ключові слова: *інтерактивні технології, музичне мистецтво, учні, навички, вміння, форми, методи.*

Сьогодення наполегливо вимагає пошуку таких форм і методів, упровадження яких сприяло б активізації навчально-пізнавальної діяльності учнів, підвищувало б ефективність опанування учнями нових знань, розвивало творчу активність, а також навички колективно злагоджених дій. Цьому сприяють застосування інтерактивних та інформаційних технологій на уроках музичного мистецтва, що дозволяє по-новому використовувати текстову, звукову, графічну й відеоінформацію; збагатити методичні можливості, надання сучасного рівня викладання дисципліни. Основною метою використання інноваційних технологій на уроках музичного мистецтва є активізація пізнавальної та творчої діяльності учнів.

Цій проблематиці присвятили свої праці такі науковці, як: О. Дусавицький, В. Паламарчук (розвивальне навчання), С. Подмазін, О. Савченко, (особистісно-орієнтоване навчання), Л. Кочина, Н. Бібік (колективне навчання); А. Фурман (модульно-розвивальне навчання); І. Єрмаков (життєвотворче навчання), І. Бех (особистісно-орієнтоване виховання) та ін.

Завдання сучасної школи – розвивати кожну дитину як неповторну індивідуальність та особистість. Музичному мистецтву належать вагома роль у становленні творчих здібностей дітей через ефективне формування креативності, розвиток творчого потенціалу, вміння самостійно мислити, приймати сміливі незвичайні рішення. Музичне мистецтво відкриває перед дитиною процес

розкриття художнього образу через різні форми художнього втілення (літературні, музичні, образотворчі).

Лінгвістичне тлумачення поняття «інтерактивність», «інтерактив» походить від поєднання слів: лат. *inter* – «між», *acti* – «активний», або інтерактив (з англійської *inter* – «взаємний», *act* – «діяти»). Ці методи забезпечують комунікативну активність між учасниками спілкування або їх взаємодію.

Використання інтерактивного навчання має включати такі дії, які допомагатимуть учням розвивати оцінне і критичне мислення, практикуватися на реальних завданнях у виробленні рішень, набувати навичок, необхідних для подальшої роботи. Під час проходження педагогічної практики ми переконались в ефективності застосування таких інтерактивних методів, як рольові ігри, дискусії, диспути, аналіз конкретних ситуацій, бесіди, лекції з елементами дискусій, проблемного викладу матеріалу, дослідження, практикуми, різні форми взаємонавчання і взаємоконтролю, проєкти, евристичне навчання, проблемно-пошукове навчання тощо.

Серед предметів естетичного циклу музика найбільше стимулює до творчої діяльності, сприяє формуванню пізнавально-пошукових та емоційно-мотиваційних функцій, розвитку творчого мислення, здібностей, а також позитивних якостей характеру. Уроки музичного мистецтва – широке поле для творчості учнів, яка виявляється у різних видах художньої діяльності. Так, у музичному сприйманні – це спостережливість, уміння побачити незвичайне, неповторне, простежити динаміку розвитку музичних образів, в оцінюванні – у багатстві уявлень, незвичайності асоціацій, прагненні до самостійної оцінки, оригінальних обґрунтувань тощо; у процесі виконавської діяльності: хоровому, сольному співі, грі на музичних інструментах, музичних іграх, рухах під музику – як потреба у власній інтерпретації мелодій; у власне творчій діяльності учнів – як створення ними музичних образів на основі засвоєних знань [1, с. 52]. Учителеві важливо формувати в учнів навички та вміння, необхідні для повноцінного сприйняття ними музичних творів, розвивати в них музичні, творчі здібності, а також інтерес та музичний смак.

Організація інтерактивного навчання передбачає моделювання життєвих ситуацій, використання рольових ігор, спільне розв'язання проблеми на основі аналізу обставин і відповідної ситуації. Сучасні уроки музичного мистецтва мають включати сукупність інтерактивних методів і засобів для реалізації змісту навчання. Ефективними на уроках музичного мистецтва є такі інтерактивні форми та методи як «мозковий штурм», відтворення «логічного ланцюжка»,

метод імітаційних моделей, метод проєктів, метод творчих завдань, метод проблем, дискусійні методи, групові та ігрові форми роботи. Ефективною формою інтерактивного навчання на уроках музики є використання інформаційно-комп'ютерних технологій, які забезпечують вирішення завдань всебічного розвитку природних, творчих здібностей учнів, а саме: фантазії і художньої уяви; асоціативного сприйняття і мислення на основі художнього і музичного матеріалів, розуміння поняття ритму в природі і мистецтві.

Аналіз літератури та педагогічного досвіду щодо використання інтерактивних технологій навчання дає підстави зробити наступні висновки:

Використання інформаційних технологій на уроках музичного мистецтва надає можливість залучити дітей до створення творчих робіт, пошукової роботи під час вивчення народної творчості, української музичної культури, творчості композиторів світу, оформлення результатів роботи у вигляді різних проєктів.

Інтерактивні технології дають змогу учням формувати характер; розвивати світогляд, логічне мислення, зв'язне мовлення; виявляти й реалізовувати індивідуальні можливості; сприяють створенню атмосфери творчої співпраці.

Список використаних джерел

1. Лопухіна Т. Технології навчання, виховання та розвитку дітей : навчально-методичний посібник / Т. Лопухіна, О. Стягунова. Донецьк: Каштан, 2010. С. 52.

ОРГАНІЗАЦІЯ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ У ПРОЦЕСІ МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ

Довгань Ю. Ю.,

студентка факультету дошкільної,

початкової освіти і мистецтв

Національного університету «Чернігівський колегіум»

імені Т. Г. Шевченка.

Науковий керівник: Дорошенко Т. В.

доктор педагогічних наук,

професор кафедри мистецьких дисциплін

Національного університету «Чернігівський колегіум»

імені Т. Г. Шевченка.

У тезах обґрунтовано значення організації художньо-творчої діяльності молодших школярів у процесі музичного сприймання, вказано на важливість цього аспекту для розвитку музичної культури та творчих здібностей. Розкрито сутність терміну «музичне сприймання» та його вплив на формування мислення, розвиток уяви та емоційно-естетичних уподобань учнів. Визначено структуру організації художньо-творчої діяльності, включаючи методи та форми, спрямовані на поглиблення розуміння музики та розвиток музичних здібностей учнів молодшого шкільного віку.

Ключові слова: *художньо-творча діяльність, молодші школярі, музичне сприймання, творчі здібності.*

Формування музичного сприймання учнів, особливо молодшого шкільного віку, є дуже важливим аспектом їхнього розвитку. Це допомагає розширити кругозір учнів у галузі музики, сприяє розвитку творчих здібностей. Важливість цього процесу полягає у тому, що музичне сприймання допомагає дітям розвивати чуттєве сприйняття, уяву, та емоційну гармонію, що має значний вплив на їхній загальний розвиток та навчання.

Щоб допомогти учням сприймати музику, важливо надавати їм можливості слухати різноманітні жанри, вивчати основні музичні поняття та елементи, а також активно брати участь у музичних заходах та виступах. Також корисно включати музику в освітній процес, використовуючи її для запам'ятовування матеріалу та стимулювання інтересу до навчання. Загалом, формування

музичного сприймання у молодших школярів потребує систематичного підходу, різноманітних методів та постійної підтримки з боку вчителів та батьків.

Художньо-творча діяльність – це організований педагогом процес творчої, опосередкованої мистецтвом взаємодії суб'єктів, спрямований на їх самореалізацію [1].

Це процес вияву творчого потенціалу людини через художні види діяльності, такі як малювання, музику, виготовлення виробів з різних матеріалів, танець, літературна творчість тощо. Цей процес передбачає використання уяви, творчості та самовираження для створення нових художніх творів або інтерпретації існуючих.

Художньо-творча діяльність включає в себе експериментування, пошук нестандартних рішень, вираження особистості через мистецтво та взаємодію з оточуючим світом. Вона допомагає розвивати уяву, креативне мислення, емоційну чутливість та самовираження.

Сприймання, зазначав відомий американський психолог Дж. Брунер, – це процес категоризації, у ході якого людина здійснює відбір і віднесення об'єкта, який сприймається, до певної категорії. Ця загальна властивість відображення людиною реального світу виявляється і в музичному сприйманні [3].

У контексті організації музичного сприймання, висловлювання учнів після слухання твору, їхнє реагування, аналіз та тлумачення музики – це форма творчої активності, яка підтверджує важливість художньо-творчої діяльності. Ця форма вияву ставить перед учнями завдання власноруч відобразити свої емоції, враження та розуміння у письмовій чи усній формі, використовуючи свою уяву та аналітичні здібності. Такий підхід підтримує розвиток їх творчих, музичних та критичних мисленнєвих навичок, а отже, він відображає суть художньо-творчої діяльності у контексті музичного сприймання.

Е. Ж.-Далькроз розробив гімнастику, у якій поєднувалися рухи і музичне звучання. Він розробив систему ритмічного виховання, основою якої є розвиток музичного слуху засобами рухів під музику [2].

Виконання ритмічних або танцювальних рухів під звучання музики безперечно можна розглядати як форму творчості. Це вияв творчих здібностей, який дозволяє людині виразити свої емоції, почуття і відповідь на музичний подразник через тіло та рух. Така форма самовиразності сприяє розвитку координації, музичності та вираженості, що є цінними аспектами художньо-творчої діяльності.

Гра на інструментах – цікава і корисна музична діяльність дітей. Музичні іграшки та інструменти дозволяють прикрасити життя дитини, розважити її та викликати прагнення до власної творчості [4].

Гра на елементарних музичних інструментах, зокрема створення супроводу або імпровізація під час слухання музики, є важливою формою художньо-творчої діяльності. Це дозволяє дітям краще зрозуміти музику, виявити свою музичну індивідуальність та креативність. Такий процес сприяє розвитку музичних імпровізаційних навичок, творчої уяви, що в сукупності складає важливу частину художньо-творчої діяльності.

Відображення своїх вражень та образів музики за допомогою малювання є чудовим прикладом вияву творчості та самовираження через мистецтво. Цей процес дозволяє людині перенести свої внутрішні емоції, враження та уяву про музику у візуальну форму, що є цінною альтернативою у вияві художньо-творчих здібностей. Така форма самовираження може відобразити внутрішній світ кожної людини та свідчити про унікальність сприйняття музичного звучання.

Творення оповідання або вірша, як реакція на звучання музичного твору – це одна з найактивніших та креативних форм виявлення та вираження творчих здібностей. Цей процес дозволяє відтворити та уособити емоційні враження від музики через словесну форму. Він сприяє розвитку літературного мислення, уяви та здатності виражати емоції, що робить цю форму творчості важливою складовою художньо-творчої діяльності.

Отже, у процесі музичного сприймання важливого значення набуває організація художньо-творчої діяльності учнів, що передбачає використання різних методів і форм. Наприклад, використання розповідей або бесід для введення учнів у тему, метод наочності для візуалізації та уявлення про образи та форми, метод моделювання музики за допомогою різних засобів (наприклад, малювання, танець, музичні інструменти), метод створення ситуацій успіху для підтримки та підбадьорення учнів, метод спостереження, порівняння та аналізу для розвитку критичного мислення. Крім цього, також можуть використовуватися інші методи, зокрема ігрові, колективна творча діяльність, рольові ігри, майстер-класи від професійних художників тощо. Важливо забезпечити різноманітність та цікавість занять, щоб стимулювати творчий розвиток учнів.

Список використаних джерел

1. Баньщикова В. В. Теорія та методика організаційно-творчої діяльності в хореографічному колективі. URL: <https://vseosvita.ua/library/embed/0100bgg4-06a2.docx.html> (дата звернення: 01.12.23)
2. Еміль Жак-Далькроз – Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%BC%D1%96%D0%BB%D1%8C_%D0%96%D0%B0%D0%BA-%D0%94%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D1%80%D0%BE%D0%B7 (дата звернення: 02.12.23)
3. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання: навч.-метод. посіб. Київ, 1997. 234 с.
4. Стеценко Д. В. Гра на дитячих музичних інструментах. URL: <https://vseosvita.ua/library/gra-na-ditacih-muzicnih-instrumentah-samostijna-muzicna-dialnist-doskilnat-488385.html> (дата звернення: 29.11.23)

ВІЙНА У МИСТЕЦТВІ ТА МИСТЕЦТВО У ВІЙНІ. ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА РОЗВИТОК СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ПІД ЧАС ВІЙНИ

Захарова А. С.,

учениця 9 класу Ліцею № 39
імені гетьмана України Богдана Хмельницького
Деснянського району міста Києва.

Науковий керівник: Лесик І. В.,

старший учитель Ліцею № 39
імені гетьмана України Богдана Хмельницького
Деснянського району міста Києва.

У науковій статті йдеться про розвиток та роль сучасного мистецтва під час повномасштабної війни в Україні. Розповідається про те, як митці з різних країн світу закликають негайно припинити знищення української нації. Наголошується, що мистецтво для юних художників – це спосіб висловлення своїх думок, емоцій та травматичних переживань, спроба впоратися із власними страхами за допомогою арт-терапевтичного впливу мистецтва.

Ключові слова: війна в Україні, трансформація, мистецтво, художники, митці, стріт-арт, самоідентичність.

Гармати стріляють – музи мовчать, говорили за давніх часів. Але українські митці, як ніхто у світі, спростували це твердження. За час, що минув у боротьбі з російською агресією, фактично всі художники, письменники, фотографи, музиканти, режисери, народні майстри та інші творчі особистості свої зусилля спрямували на фіксацію історичних подій, що відбуваються в Україні, певному документуванні злочинів росіян і рефлексії на всі ці події.

24 лютого 2022 року назавжди докорінно змінило життя України й кожного українця. Повномасштабна війна вплинула на усі без винятку сфери нашого життя, а образотворчість, як найбільш чутлива ланка творчості, відреагувала на пережите найбільш емоційно. *Художники завжди відчують зміни в суспільстві гостріше за інших, і можуть свої емоції та переживання показати на полотні.*

Відомі митці додають у свої роботи жовто-блакитні, червоно-чорні та коричнево-зелені кольори з відтінками сірого та чорного.

Героїчний спротив України російській агресії вразив увесь світ. Жовто-блакитні кольори нашого прапора стали символом світових цінностей захисту свободи, волевиявлення та демократії. У різних куточках світу – в столицях та містах – з'являється стріт-арт, який демонструє підтримку нашої держави. Це мурали із драматичними сюжетами безжальної війни та віри в перемогу добра над злом. Митці з різних країн світу закликають негайно припинити знищення української нації. Виставляючи свої роботи на загальний огляд, художники займають позицію та нагадують світові, що те, що відбувається в Україні, – це не лише українська, а й глобальна проблема, від якої не варто відвертатися.

Коли почалася повномасштабна війна в Україні – мій внутрішній світ перевернувся. Я читала усі новини, передивлялася моторошні сюжети журналістів, де були показані зруйновані вщент будівлі, співчувала бідоласним людям, які втратили усе. Війна – жахливий стрес для всіх людей, але найбільш беззахисними і вразливими є діти. Адже їхнє дитинство минає, лишається біль, страждання, втрата рідних та близьких. Саме це й надихнуло мене на створення картин «Втрата» та «Вибух емоцій».

Із перших днів повномасштабного вторгнення рф в Україну Асоціація з розвитку міжнародних зв'язків ADRUM проводить масштабний та безпрецедентний проєкт – Міжнародний Художній Фестиваль МАЛЮЙ.UA.WAR, на якому представлені роботи дітей із різних країн про віроломну війну росії проти України. На фестивалі вже зібрано приблизно 400 надзвичайно емоційних та вражаючих робіт маленьких українців. Роботи учасників фестивалю за час війни були задіяні у 24 міжнародних проєктах в 12 країнах світу. На фестивалі вже зібрано приблизно 400 надзвичайно емоційних та вражаючих робіт маленьких українців. Моя робота під назвою «Втрата» отримала перемогу й була представлена на виставках «Діти війни» у 10 країнах світу.

Героїчне протистояння українців на «Азовсталі» та мужність тендітної дівчини-парамедика Катерини Поліщук надихнули мене на створення скульптури – «Пташка з Азовсталі». Моя скульптура – це подяка цій мужній дівчині, справжній пташці зі сталі!

Роботи «Втрата», «Вибух емоцій» та «Пташка з Азовсталі» взяли участь у різних всеукраїнських та міжнародних конкурсах та отримали високі нагороди – перші місця та Гран-прі.

Отже, можна зазначити, що ситуація війни кардинально трансформує як базове підґрунтя творчості, так і кінцевий результат – мистецький твір, що стає відображенням внутрішньої реакції автора на зовнішні шокуючі події.

Мистецтво завжди було, є і буде невід'ємною частиною життя людства. Саме у ньому ми знаходимо розраду та втіху. Сьогодні, у непростий для всіх нас час, мистецтво стає своєрідними ліками від депресії, смутку, які прагнуть витіснити травматичний досвід заради продовження життя.

Саме тому для юних художників мистецтво – це спосіб висловлення своїх думок, емоцій та травматичних переживань, спроба впоратися із власними страхами за допомогою арт-терапії.

Українські митці під час цієї виснажливої війни не мовчать, вони продовжують створювати свої унікальні твори, які назавжди залишаться свідченнями цього доленосного протистояння.

У багатьох мистецьких творах чітко простежується тема самоідентичності. Йдеться передусім не лише про національне самоусвідомлення, а й про розуміння свого генетичного коду, осмислення нашого героїчного минулого.

Список використаних джерел

1. Кобзаренко Л. П. Хроніка культурного життя України у серпні 2022 року. Міністерство культури та інформаційної політики України. Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого. Інформаційний центр з питань культури та мистецтва. ДЗК, 2022, Випуск 9/1
2. Колісник О. В., Пономарьова Н. С. Муралі як засіб соціальних комунікацій. Порівняння світового досвіду. *Науковий фаховий журнал Art and design*, 2019, №2
3. Стоян С. Мистецтво та війна: специфіка художніх трансформацій. *Філософська думка*, 2022. Вип. № 3. С. 119–124.

ВПЛИВ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ НА ФОРМУВАННЯ СПІВАКА ЯК МИТЦЯ

Йотка Я. М.,

магістрант факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: Дорохіна Л. О.,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри вокально-хорової майстерності
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Співак, безперечно, є одним із найяскравіших втілень творчого духу. Його особливість полягає у тому, що він об'єднує в собі не лише виконавську майстерність, а й власний унікальний погляд на музику та світ навколо. І саме ця індивідуальність формує його як митця.

Індивідуальність, як категорія соціології, визначає людську неповторність та являє собою персоніфікацію «здійснення індивідами своїх соціальних функцій у процесі їх соціалізації-індивідуалізації і сприяє подоланню редукції особистості до деіндивідуалізованих соціальних якостей» [1, с. 76].

О. Отич зазначає, що творча індивідуальність є «своєрідним і неповторним поєднанням творчих якостей і властивостей особистості, яке забезпечує її автономність, суб'єктність та відносну стійкість як «унікального особливого» за будь-яких зовнішніх змін і перетворень й виявляється у власному оригінальному стилі її стосунків з оточенням, творчої та професійної діяльності, здійснюваної на засадах самоактуалізації, нестримного прагнення до творчого зростання, новизни» [2, с. 22].

Вплив творчої індивідуальності на музичне виконавство є надзвичайно важливим і визначальним. Творча індивідуальність співака визначає його унікальний стиль, особливості виконання та здатність до творчого самовираження. Ось деякі аспекти впливу творчої індивідуальності у музичному виконавстві:

1. Унікальний стиль та творче самовираження.
2. Емоційна передача.
3. Творчий експеримент.
4. Інтерпретація та тлумачення музичних творів.

5. Взаємодія з аудиторією.

Унікальний стиль та творче самовираження.

Кожен співак має свій унікальний стиль виконання, який формується через його творчу індивідуальність. Це може бути виявлено через техніку виконання, фразування, виразність, тембр голосу та інші музичні особливості. Цей стиль дозволяє співаку вирізнятися серед інших виконавців та створює його унікальну музичну особистість.

Унікальний стиль дозволяє співаку виразити свою індивідуальність, творчу візію та особисту естетику через музику. Він створює особливу атмосферу та настрій, що стає його відмінною маркою. Цей стиль відображається як у вокальних особливостях, так і в манері виконання, додаванні елементів імпровізації, зміні фразування чи динаміки.

Творче самовираження дозволяє співаку вільно виражати свою особистість та індивідуальність. Це проявляється в способі інтерпретації пісень, відчутті стилю, нюансах вокальної техніки та взаємодії з музикою. Кожен співак має свій унікальний спосіб виразу, що дозволяє йому створювати власний музичний світ і відтворювати його перед слухачами.

Творче самовираження є важливим елементом у формуванні музичної ідентичності співака. Воно допомагає співакові знайти свою унікальну голосову палітру, стиль виконання та підхід до музики. Це сприяє створенню відмінної марки та розпізнаваності у музичній сфері.

Емоційна передача. Творча індивідуальність співака має великий вплив на емоційну передачу музики. Здатність відчувати, розуміти та передавати емоції через голос робить виконавство багатогранним і запам'ятовуваним. Співаки можуть створювати особливу атмосферу під час виконання, здатну зворушувати слухачів і передавати їм свої внутрішні переживання.

Емоційна передача вимагає від співака глибокого емоційного занурення в музику. Вона дозволяє співаку не тільки виконувати ноти та тексти пісень, але й передавати почуття, настрої та емоційну сутність композиції. Співак виражає свої внутрішні переживання та намагається, щоб слухач відчув і підтримав його емоційний світ.

Творчий експеримент. Творча індивідуальність співака спонукає їх до творчого експерименту та пошуку нових шляхів у виконанні музики. Вони можуть випробовувати нові жанри, змінювати аранжування та інтерпретації, що дозволяє їм розширювати музичні горизонти і привертати увагу до свого виконавського мистецтва.

Творчий експеримент відкриває співакові можливість виходити за межі традиційного та відомого, досліджувати нові шляхи та пробувати щось непередбачуване. Це може включати експерименти зі звучанням, вокальною технікою, аранжуванням, музичними формами та структурами. Такі експерименти допомагають співакові розширити свої музичні горизонти, відкрити нові звучання та викликати цікаві емоційні реакції у слухачів.

Інтерпретація та тлумачення музичних творів. Творча індивідуальність співака впливає на його здатність інтерпретувати та тлумачити музичні твори. Кожен співак має своє унікальне розуміння та сприйняття музики, що формується через його життєвий досвід, впливи та музичні переконання. Вони можуть надавати особливий смисл, емоційну глибину та контекст виконуваним пісням, використовуючи свою творчу індивідуальність для створення унікальних інтерпретацій.

Інтерпретація та тлумачення музичних творів передбачає не просто повторення нот і тексту, але й власне осмислення та передачу сутності твору через виконавський стиль, вокальні техніки, динаміку, фразування та інші виразні засоби. Співак вільно інтерпретує твір, виражаючи свої власні почуття, емоції та індивідуальність.

Взаємодія з аудиторією. Творча індивідуальність співака має великий вплив на взаємодію з аудиторією. Їхня особистість, енергія та виконавська присутність можуть створювати зв'язок та емоцію співпереживання зі слухачами. Співаки можуть викликати різні емоції, захоплювати, спонукати до думок і роздумів.

Співак, знаючи свою аудиторію, може підібрати відповідну програму та репертуар, який відповідає смакам та інтересам слухачів. Він також використовує свої вокальні та виконавські здібності, щоб привернути увагу аудиторії, збудити їхні емоції та зацікавленість. Це може включати використання експресивних вокальних прийомів, живих емоційних виконань та інші форми взаємодії зі слухачами.

Роль співака у музичній культурі виявляється в його здатності виразити себе, комунікувати з аудиторією та передавати емоції через свій голос та виконавські здібності. Творча індивідуальність дозволяє співаку стати унікальним художником, який здатний змінювати та збагачувати музичний пейзаж.

Таким чином, творча індивідуальність співака є невід'ємною частиною музичного виконавства, яка розширює музичний простір, збагачує музичну культуру та створює незабутні емоційні зв'язки між співаком та аудиторією. Вона впливає на формування нових жанрів та стилів, сприяє розвитку музичної сцени та сприйняттю музики як мистецтва, що перетворює та надихає людей.

Тому, висновок такий: творча індивідуальність – це те, що робить кожного співака неповторним. Це дозволяє йому створювати музику, яка розмовляє з серцем слухача, і будує з ним особистий емоційний зв'язок. Це і є тим, що робить співака справжнім митцем.

Список використаних джерел

1. Отич О. М. Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання : дис. докт. пед. наук : 13.00.04. Київ, 2009. 456 с.
2. Отич О. М. Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання: теоретичний і методичний аспекти: Монографія, Чернівці: Зелена Буковина, 2009. 752 с.

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО ІТАЛІЇ: КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ ЕКСКУРС ПО КРАЇНІ

Карась В. В.,

магістрант факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: Ростовська Ю. О.,

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Творчий керівник: Пархоменко О. М.,

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Італія – це унікальна, багатостічна, дивовижна країна, у якій все як у кінофільмі, як у романі, як у пісні, як у танці. Вона поєднує у собі стародавні традиції та архітектуру з модними бутіками й неперевершеними витворами мистецтва, що створені найвідомішими митцями. У численних театрах цієї країни завжди звучать неповторні голоси та тембри найкращих виконавців світу. Італія наповнена неймовірною кількістю історичних пам'яток, які гармонійно поєднуються з її сучасністю та нестримним ритмом життя.

Італія є країною з найбільшою історичною, культурною, мистецькою та художньою спадщиною, яка була однією з найвеличніших імперій в світовій історії за епохи Відродження. Ця країна – одне з найбільш чарівних та унікальних місць у світі, де що не місто – то скарбниця, що не регіон – то особливий [2, с. 12].

Минуле Італії дуже різноманітне, багате та унікальне. За весь період свого існування країна зазнавала падінь і злетів, була не раз розділена та об'єднана. В межах її території у давні часи виникла велична імперія – Римська. Без жодних сумнівів, Італія – колыска та місце зародження західної цивілізації.

Перші згадки про країну та її народ зустрічаються у працях давньогрецьких істориків з V ст. до н. е., де вказується назва країни – Італія. Жителів, які заселяли цю місцевість називали італіками та італіотами. Вже у III ст. до н. е. Італією

називали весь півострів до річки Рубікон, а у II ст. до н. е. – територію до схилів Альп. До Римського періоду тут жили племена етрусків, умбрів, лігурів і навіть галлів. Сам Рим був заснований на річці Тибр у 753 році до н. е. [3, с. 6].

У I столітті республіку почали вражати внутрішні конфлікти, почалося все з повстання рабів під правлінням Спартака. У подальшому вибухнула громадянська війна, у якій здобув перемогу Юлій Цезар. Він одразу встановив диктатуру, заклавши основи для започаткування могутньої імперії.

Після вбивства Цезаря влада перейшла до Октавіана Августа, відомого як засновника Римської імперії. Коли вже не стало й першого імператора Риму, влада перейшла до першого з династії Юліїв – Клавдіїв – Тиберія. Їх династія скінчилася в середині I століття нашої ери – вбивством Нерона. І вже до кінця I століття правила Римом династія Флавіїв.

Їй на зміну прийшла династія Антоніїв, а трохи згодом – династія Северів. У цей період велична Римська імперія сягала піку могутності й розвитку – вона володіла землями майже всієї Південної Європи, гігантською частиною Західної Європи й Північної Африки [3, с. 8].

У IV столітті почався занепад Риму, після чого імператор Костянтин заснував Константинополь і переніс туди свою столицю. Наприкінці IV століття утворюються Західна та Східна Римські імперії. У V столітті в Італію вдерлися вестготи і вандали, наслідком чого був розграбований і узятий Рим, а стародавня і могутня імперія впала. Візантія (Східна Римська імперія) проіснувала ще майже тисячу років і впала тільки в XV столітті.

У XIII – XV століттях на території Італії сформувалося безліч держав: республіки Генуя та Венеція, королівство Неаполь, Мілан, Савоя та Папська область. У кінці цього періоду почалася епоха Відродження, центром якої стала Флоренція [3, с. 9].

Італія по праву вважається колискою епохи Відродження – країна з розвиненою у ті часи економікою і культурою, де величезних успіхів набуває мистецтво, особливо хореографічне. Танець стає невід’ємною складовою частиною маскарадів, вуличних карнавалів, балів, театральних вистав. Вважається, що традиційні італійські танці почали формуватися у XV столітті. До цього танцювальні рухи італійців не відрізнялися різноманітністю і не мали чітких закономірностей і правил. Змінився характер італійських танців – з’явилася легкість, плавність, швидкість в рухах.

В епоху Відродження в Італії існувало розмежування народних та придворних танців. Придворні танці вимагали, щоб танцівники багато тренувалися та часто виступали на сцені перед вельможами, тоді як народні танці

міг танцювати кожен на площах та ярмаркових помостах. Саме історико-побутові танці: павана, гальярда, куранта, вольта, сарабанда, алеманда, жига і багато інших танців ставали матеріалом для віртуозних композицій. Інформація щодо придворних танців збереглася краще, ніж про народні танці, оскільки їх збирали майстри танцю у рукописах та пізніше у друкованих книгах [1, с. 12].

Танцювальні мотиви привертали увагу композиторів епохи Ренесансу, а їхня музика, створена на основі танцювальних ритмів, значно вплинула на розвиток теорії танцю. Про це свідчать праці двох найбільш знаменитих італійських майстрів танцю XVI століття – Фабріціо Карозо і Чезаре Негрі, основоположників італійської академічної школи. Обидва залишили праці, де містяться дані про класифікацію італійських танців і правила їх виконання.

У XVII–XVIII столітті бере початок формування освітнього поля хореографії, яке починає активно розповсюджуватися територіями тогочасної Італії та Франції. Це починає виражатися в активних пошуках систематизації танцю, заснування методики виконання танцювальних рухів, поз та позицій рук і ніг [4, с. 26].

На початку XIX століття видатний італійський танцівник, хореограф і теоретик танцю Карло Блазіс створює нову загальну теорію танцю, яка включає в себе систему академічного танцю та аналітичну хореографію. Тривалий час від займав посаду директора Імператорської академії балету в Мілані. Дякуючи йому заклад перетворився на кращу балетну школу Європи.

Введене Блазісом планування занять, що починається з практичних вправ з лекційним продовженням, збереглося і донині як основа балетного навчання. Італійський хореограф першим після французького балетмейстера П'єра Рамо створив нову загальну теорію танцю (французькою мовою). На відміну від поширених у XVIII столітті балетних схем, в основі теорії Блазіса лежав не народний, а сценічний танець [4, с. 28].

Характерними рисами, притаманними італійській хореографічній школі, стають строгий стиль, віртуозна техніка, стрімка манера руху. На це вплинули два історичні етапи її формування :

- 1) Староіталійська школа, пов'язана з ім'ям Фоссано (з XVIII століття до 1837 р.);
- 2) Новоіталійська школа, пов'язана з ім'ям Карло Блазіс (з 1837 р.) [1, с. 14].

Вподобання вишуканих італійців в епоху Ренесансу дали поштовх для зародження і розвитку одного з найскладніших видів сценічного мистецтва – балету, який від самого початку балет був створений, як танцювальна частина

італійської опери. Пройшовши великий і тернистий шлях з усіма видозмінами, наразі балет Італії є унікальним музично-театральним жанром. Він підкорив серця людей в усьому світі та завжди буде залишатися актуальним і цікавим.

Численні балетні школи змагаються за звання найкращої, приваблюючи учнів впровадженням інноваційних технологій, сучасних методів та методик викладання. Тим часом, як різноманітні театри завжди привертають увагу глядачів сучасними інтерпретаціями класичних творів та створенням новітніх постанов. Найвідомішою в Італії залишається Балетна школа театру Ла Скала [4, с. 31].

Історичні та політичні події, економічний розвиток, територіальне розташування, культура та традиції – все це дуже вплинуло на мистецькі та хореографічні вподобання італійців. З народної культури взяли початок такі італійські танці, як Гальярда – цей танець є найстарішим в Італії; Бергамаско, Сальтарелло, Павана, Піцціка та, звичайно, Тарантела – найвідоміший танець Італії, який має велику популярність до сьогодні.

Тарантела – дуже енергійний, швидкий, темпераментний та пристрасний танець. Характер рухів, ритм, музичний розмір та музичний супровід повністю передає внутрішній стан, особливості темпераменту та натуру сучасних італійців. Тому ці танці часто можна побачити у них на весіллях, національних святах та просто на їх чарівних вуличках та величних площах, як вид вуличного танцю [2, с. 112].

Стрімкий рівень урбанізації країни та світу загалом, а також величезна популярність Італії як туристичної країни вносить помітні корективи у зацікавленість італійців естетичними уподобаннями хореографічних стилів інших країн. Останнім часом великої популярності набирають новітні танцювальні форми, такі як: джаз-танець, модерн-танець, фокінізм, афро-джаз танець. Числені розважальні форми, представлені різноманітними шоу-програмами, частіше всього виражаються танцювальними перформансами та імпровізаціями.

Столицею Італії є Рим – одне з найдавніших міст країни, у якому пам'ятки історії та архітектури є гордістю нації. Це дивовижне місто, де органічно поєднується історія і сучасність. Розваги в Римі – це насичена програма в будь-який час доби: вранці можна сходити на екскурсію в картинну галерею Боргезе, а вдень відвідати один із найбільших музеїв сучасного мистецтва у світі – Національний музей мистецтв XXI століття.

Зате ввечері можна спостерігати та оцінити майстерність найкращих танцювальних колективів світу, які беруть участь у найбільшому міжнародному

конкурсі танцю в Італії «Dancing Italy». А пізно вночі бажаючі можуть долучитися до танцювального життя Італії на танцполах нічних клубів Риму, насолоджуючись музичними треками найкращих сучасних діджеїв [4, с. 35].

Тож, сучасна Італія має всі умови для процвітання та піднесення хореографічного мистецтва. Усі історичні події, які відбувалися на території цієї країни дуже вплинули на розвиток культури та мистецтва. Культура Італії – це і міланський театр Ла Скала, який по праву вважається центром оперної культури, і всесвітньо відома Пізанська башта, і римський Колізей.

Кожне місто Італії – чи то Рим, чи шекспірівська Верона, чи романтична Венеція – це культурне відкриття, яке розширює горизонти естетичного сприйняття, занурюючи в атмосферу різних епох, примушуючи дивуватися безкінечності людських можливостей [4, с. 36].

Список використаних джерел

1. Повалій Т. Л. Історія хореографічного мистецтва: навч.-метод. посібн. Суми: СПДФО, 2014. 120 с.
2. Сабадаш Ю. С., Нікольченко Ю. М., Пахоменко С. П. Історія культури Італії : навч. посібник ; за заг. ред. Ю. С. Сабадаш. 2-ге вид., випр. та доп. Київ : Ліра, 2021. 228 с.
3. Срібняк І. В. Італія / Italia: короткий нарис історії: Навч. посібник. Київ, 2011. 205 с.
4. Шариков Д. І. Теорія, історія та практика сучасної хореографії: Монографія. Київ: КіМУ, 2010. 142 с.

**ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ «З УКРАЇНОЮ В СЕРЦІ»
НА СЦЕНІ ЧЕРНІГІВСЬКОГО ОБЛАСНОГО ФІЛАРМОНІЙНОГО
ЦЕНТРУ ФЕСТИВАЛІВ ТА КОНЦЕРТНИХ ПРОГРАМ**

Квашніна О. П.,
магістрантка факультету дошкільної,
початкової освіти і мистецтв
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.

Науковий керівник: **Кондратенко І. А.,**
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка

Статтю присвячено творчому проєкту під назвою «З Україною в серці», який реалізовано авторкою статті спільно з академічним ансамблем пісні і танцю «Сіверські клейноди» Чернігівського обласного філармонійного центру фестивалів та концертних програм. Проаналізовано репертуар виступу, здійснено художньо-педагогічний аналіз вокальних творів, наголошено на важливості подібних заходів у вихованні мистецького смаку та патріотичних почуттів чернігівців.

Ключові слова: *творчий проєкт, «Сіверські клейноди», українська народна пісня, вокальні номери.*

19 листопада 2023 року на сцені Чернігівського обласного філармонійного центру фестивалів та концертних програм відбувся творчий проєкт-концерт «З Україною в серці» за участі академічного ансамблю пісні і танцю «Сіверські клейноди». Художній керівник та головний диригент – Андрій Лоевець. Також цей захід став магістерською роботою авторки публікації, яка продемонструвала виконання сольних та вокально-ансамблевих номерів [3]. Метою проєкту є популяризація творчості українських композиторів і чернігівських виконавців, а також виховання мистецького смаку та патріотичних почуттів містян. У концерті прозвучали різні музичні жанри – сольні вокальні, ансамблеві, оркестрові та хореографічні композиції.

Українська пісня відома своєю могутньою силою, оскільки упродовж віків вона акумулювала в собі історію нашого народу. Фольклор супроводжує людину

в різні періоди життя, виховує її, втілює духовність нації. На основі української пісні ґрунтуються глибокі традиції і в академічному виконавстві, адже вони стали основою для творчості багатьох композиторів. Звідси, вкрай важливим є розкриття ціннісного значення народнопісенних витоків, які використали композитори та аранжувальники у творах, що увійшли до концертної програми.

Проект «З Україною в серці» відображає свободу мистецького вибору артистів «Сіверських клейнодів». Передусім, він покликаний зберегти українську фольклорну спадщину для прийдешніх поколінь. Гасло, яке було обрано в якості назви програми, – єднає українців, адже коли серця б'ються в унісон, то нація живе, розвивається і долає будь-якого ворога.

На прикладі репертуару можна простежити, що народнопісенні традиції тісно переплітаються із новітніми тенденціями у професійному виконавстві, а також зі своєрідним «творчим почерком» ансамблю «Сіверські клейноди». Виконання доповнював вдало підібраний відеоряд українських мальовничих місцин. Такі відомі композиції у сопрановому репертуарі, як «Два потоки з Чорногори» (в обробці Анатолія Кос-Анатольського) та «Ой я знаю що гріх маю» (в обробці Миколи Стецюна), прозвучали в аранжуванні Сергія Томильця. Це молодий баяніст-концертмейстер оркестрової групи, студент третього курсу спеціальності 025 Музичне мистецтво Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка. Скрипкові соло виконала Світлана Ятченко, яка є випускницею бакалаврату цього ж закладу за спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) [1].

Також до програми увійшли вокальні та хореографічні твори, які відображають розмаїття мистецької регіоніки нашої держави, – «Ой у вишневому садочку», «Толока», «Буковинські козачки», «Куми». Зокрема, обробку та аранжування народної пісні «Розпрягайте хлопці коней» здійснив колишній керівник колективу Сергій Миколайович Вовк. Він зберіг автентичність пісні, але додав потужні ритми ударних інструментів та осучаснив гармонізацію. Також особливістю цієї обробки є наявність контрастного ліричного епізоду на новому музичному матеріалі – «Вийшла, вийшла дівчинонька», який виконує жіночий склад «Сіверських клейнодів».

У виконанні жіночого тріо прозвучав народний романс «Згадай, як зорі нам світили», мелодію якого записано в Драбівському районі Черкаської області. У творі оспівано незабутню зустріч закоханих: літня ніч, коли зорі сяють особливо яскраво, стала символом їхнього бажання бути разом. Наспівний текст у поєднанні з трьохдольним розміром та акапельним співом трьох виконавиць змальовують атмосферу спокою та ніжності, чим створюється контраст з іншими

номерами концерту. Щоправда, цей твір навіяв у слухачів й інші почуття, оскільки асоціювався із втратою коханих на війні, що нині торкнулося кожної родини [2].

Творчий проєкт «З Україною в серці» завершився композицією «Хай живе вільна Україна» в аранжуванні С. Вовка. Це відома патріотична пісня, яка символізує прагнення нашого народу до свободи та незалежності. Тематика твору актуальна не тільки для минулого, а й для сучасності, оскільки в ньому оспівані національна гідність українців та заклик до боротьби.

У завершення, проєкт «З Україною в серці» має потужний виховний потенціал для виконавців та слухачів. Твори на фольклорній основі є окрасою репертуару кожного творчого колективу, оскільки завжди звучать свіжо й щиро. В умовах війни, коли концерти фактично відбуваються в паузах між повітряними тривогами, народна пісня зцілює душі і єднає українців. І нехай плідна діяльність виконавців Чернігова слугує в цьому яскравим прикладом!

Список використаних джерел

1. Віртуози. Обробка Сергія Томицьця. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QmrWfcSY4YM> (дата звернення: 02.12.2023).
2. Сіверські клейноди : сторінка колективу. URL: <https://www.facebook.com/groups/1270963837187335/permalink/1397508024532915/> (дата звернення: 02.12.2023).
3. Творчий проєкт Оксани Квашніної : офіційна сторінка факультету дошкільної, початкової освіти і мистецтв Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка. URL: <http://chnpu.edu.ua/component/k2/item/4207-tvorchyy-proyekt-oksany-kvashninoyi> (дата звернення: 02.12.2023).

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ О. КОБИЛЯНСЬКОЇ У КОНТЕКСТІ СТВОРЕННЯ ПРОЄКТУ «ЕПОХА МОДЕРНІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ХОРЕОГРАФІЧНА ВЕРСІЯ НОВЕЛИ «МЕЛАНХОЛІЙНИЙ ВАЛЬС»»

Козієнко Р. С.,

магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв

Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: **Ростовська Ю. О.,**

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії

Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Творчий керівник: **Пархоменко О. М.,**

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії

Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Однією з найважливіших постатей раннього модернізму в українській літературі була **Ольга Юліанівна Кобилянська** (1863–1942) – українська модерністська письменниця, рання буковинська феміністка, близька подруга та соратниця Лесі Українки. Вона є авторкою повістей та оповідань про проблеми українського жіноцтва та буковинського села на межі століть, щоденника та листів. Її твори надихали та зворушували покоління читачів, а власний життєвий шлях був повен випробувань і труднощів [2].

О. Кобилянська народилася в м. Гурагумора на Південній Буковині в родині дрібного службовця. У дитинстві вона багато читала та писала, демонструючи талант до літератури. У зв'язку з переведенням батька по службі, вся родина часто змінювала місце проживання. З 1868 по 1891 р. жили в Кімполунзі, де Кобилянська закінчила лише чотири класи народної німецької школи.

Деякий час їй оплачували приватні уроки української мови, проте продовжити навчання не було можливим, бо у сім'ї було семеро дітей і пріоритетом було оплатити навчання п'ятьом синам. Донькам же вважалося достатнім отримати знання з основних «жіночих» умінь та справ. Але

О. Кобилянська, прагнучи до знань, поповнювала їх сама з книжок, за якими вчилися брати, і позичених у міській та приватних бібліотеках [2].

Вона багато читала німецькою мовою і самостійно знайомилася зі світовою літературою, яка дуже захоплювала і зачарувала її. Вже у тринадцятирічному віці дівчинка писала вірші німецькою мовою, у чотирнадцятирічному – вела щоденник (також німецькою), у який записувала поезії німецьких ліриків, українські пісні та польські балади.

Своє перше оповідання «Гортенза» (в оригіналі написане німецькою мовою під назвою «Hortense, oder ein Bild aus einem Mädchenleben») юна письменниця створила у 17 років. Форма, зміст і художнє виконання твору були ще далекі від досконалості, оскільки молода О. Кобилянська за чотири роки школи ніколи не чула про літературу. Та все одно, не писати дівчина вже не могла [3].

Загалом, німецька мова, як і німецька культура, відіграли позитивну роль у творчості видатної письменниці. Вони, як зауважила Леся Українка, допомогли Кобилянській вийти у широкий світ загальнолюдської культури. Але для утвердження Кобилянської як української письменниці треба було глибоко знати не лише українську мову, а й надбання української літератури. Цю істину вона все ясніше усвідомлювала і з кінця 1880-х років наполегливо вивчала культурну спадщину свого народу, виявляла більший інтерес до його життя [2].

Під впливом потужного жіночого оточення – письменниці Наталії Кобринської, першої української жінки-лікарки в Австро-Угорщині Софії Окуновської (прообраз героїні твору «Доля чи воля?»), художниці Августи Кохановської (ілюстраторки новел Кобилянської «Некультурна», «Природа», «Битва», «Під голим небом») – письменниця почала писати рідною мовою [2].

У 1887 р. Кобилянська надіслала для альманаху «Перший вінок» оповідання «Вона вийшла заміж», пізніше – перероблене на повість оповідання «Людина», що стало її першим україномовним твором. Проте, через низьку художню якість, відзначену редактором альманаху Іваном Франком, це оповідання не було надруковане [3].

Перебування в селі Димка з 1889 по 1891 р. дало О. Кобилянській глибшого розуміння селянського життя та надихнуло на життєві сюжети, що реалізувалося пізніше у повісті «Земля» (1901). З 1891 р. і до кінця життя Кобилянська жила в Чернівцях, де для письменниці почався новий період життя – вона «входить у коло прогресивної інтелігенції, глибше знайомиться з українським літературним життям» та стає членом «Товариства руських жінок на Буковині» [3].

У 1894–1896 рр. Кобилянська міцно увійшла у літературу. Вже було опубліковано повісті «Людина» і «Царівна», новели «Жебрачка», «Природа», «Аристократка», «Час». До речі, повість «Царівна» Кобилянська почала писати ще у 1888 р. німецькою мовою під назвою «Лорелай». Саме завдяки цій повісті нею як письменницею захопилася Леся Українка і між ними зав'язалось тісне листування та дружні стосунки, які тривали усе життя [3].

У 1898 р. О. Кобилянська побувала на святкуванні 25-річного ювілею творчої діяльності І. Франка, де познайомилася з В. Стефаником, а наступного року письменниця їде на з'їзд археологічного товариства у Київ, де знайомиться з М. Коцюбинським, М. Старицьким, М. Лисенком та відвідує могилу Т. Шевченка у Каневі [3].

Важлива подія в її особистому і творчому житті відбулася 1895 р. у Чернівцях, де письменниця познайомилась з О. Маковесем, який був редактором «Буковини». Він відіграв значну роль у творчій біографії О. Кобилянської. Маковей був першим видавцем, редактором, дослідником та популяризатором її творів, навіть перекладав окремі «онімечені» вирази та давав «внутрішні» рецензії після рукописних прочитань творів письменниці. Ці творчі стосунки переросли в дружні, а потім і в кохання, правда в одностороннє.

Переїзд О. Маковея до Львова на посаду співробітника «Літературно-наукового вісника» вніс дисонанс у їхні стосунки. Деякий час митці спілкувалися через листування, яке ставало все рідшим, а нарешті й припинилося з його боку. Звістка про одруження О. Маковея зламала її душу і вона свій стан душі й почуття до О. Маковея перенесла у жіночі образи кількох своїх останніх повістей, таких як «Ніоба», «Через кладку», «За ситуаціями» та ін. [2].

До початку Першої світової війни О. Кобилянська опублікувала порівняно мало творів: «В неділю рано зілля копала...» (1908), новели «Старі батьки», «Весняний акорд» (1910), повісті «Через кладку» (1911) і «За ситуаціями» (1913). У 1914 р. під враженням подій Першої світової війни письменниця створює цикл антивоєнних новел: «Назустріч долі», «Юда», «Лист засудженого вояка до своєї жінки», «Сниться» [3].

Творчість О. Кобилянської 1920–1930-х рр. народжувалася у складних умовах – після розпаду Австро-Угорської імперії у 1918 р. Буковину захопили румунські бояри. Українська мова і культура стали об'єктом переслідувань, але навіть у таких умовах письменниця мала контакти з українською літературною молоддю журналу «Промінь», місячника «Нові шляхи» та з видавництвом «Рух» (Харків), де протягом 1927–1929 рр. вийшли друком її твори у 9-ти томах [3].

Саме у цей період, О. Кобилянська розкрила соціальні причини бідкування селян під румунським режимом у творах: «Вовчиха» (1923) і «Але Господь мовчить» (1927), а у 1926 р. завершує й роботу над романом «Апостол черні». Окрім того, письменниця вела активну громадську діяльність, займалася просвітництвом та благодійністю, підтримувала українську культуру та літературу, приймала участь у створенні театральних труп та видавництв [3].

Український літературознавець, культуролог і письменниця Т. Гундорова зазначає, що саме творчість О. Кобилянської була першою ланкою становлення естетичної самосвідомості українського модернізму, а її ім'я стоїть поруч з такими предтечами модернізму, як Ніцше, Ібсен, Метерлінк та Бодлер. У своїх творах вона відображала різноманітні аспекти життя українського народу, що відбивало традиції, культуру та історію України [1].

Однією із головних рис модернізму, яка проявляється у творчості О. Кобилянської – це експресія та зверненість до внутрішнього світу героїв та їх почуттів. Крім того, у творчості письменниці яскраво спостерігаються стильова різноманітність, звернення до сюрреалізму та фантастики, а також бажання відобразити новітні технології та наукові досягнення. Також у багатьох творах О. Кобилянської можна знайти елементи символізму, які зосереджують увагу на непомітних деталях, образах та емоціях [1].

Відображенням модерністського напрямку у творчості письменниці є один із найбільш відомих творів О. Кобилянської – новела «Меланхолійний вальс», у якій авторка розкриває світ жінки, пронизаний відчуттям самотності та незрозумілості у суспільстві. Це історія життя трьох талановитих жінок, які думками та світовідчуттям не вписувалися у формат пересічної жінки свого часу: вчительки, художниці та піаністки. Кобилянська першою в українській літературі зобразила жіночі типи інтелектуалок, що почали з'являтися на зламі століть; аристократок духу, які мають високу мету у житті та прагнуть удосконалити свою особистість [1].

Провідною темою новели є музика, мистецтво та їхній вплив на людину, а також доля талановитого митця. Основними засобами розкриття психології персонажів твору є музичні образи та музичні переживання. Такими персонажами у новелі є образи нових жінок, яких у тогочасній Буковині ще було небагато. Це жінки європейського типу. Ганнуся, Марта і Софія різні за характером, але їх об'єднує любов до краси, прагнення до гармонії, фізичної та духовної досконалості [1].

Героїні твору – сильні, вольові, самодостатні, горді та незалежні жінки, що прагнуть утвердитися у чоловічому світі, шукають щастя насамперед у собі.

Мистецтво задовольняє їхні запити. Долі цих жінок яскраво відтінюються мелодією меланхолійного вальсу. Як і багато інших творів О. Кобилянської, новела «Меланхолійний вальс» має значною мірою автобіографічний характер. Письменниця порівнювала своє життя з життям однієї з героїнь твору піаністки Софії Дорошенко [1].

Модерністичний характер новели відображається у тому, що письменниця використовує у творі експериментальні прийоми. Наприклад, оповідання складається з кількох епізодів, які не пов'язані між собою прямим чином, що дозволяє читачеві самотійно відчувати настрій та емоції головної героїні. О. Кобилянська звертається до психології головних героїнь, розкриваючи їх внутрішній світ та конфліктні почуття. Такий приклад творчості був новаторським для української літератури того часу, де відображення душевних героїв не було стійкою практикою.

Творами О. Кобилянської зачитуються не одне покоління шанувальників мистецтва слова. Чимало тем та ідей, порушених у її творах не втратили своєї актуальності й сьогодні. 27 листопада 2013 р. минуло 150 років від дня народження видатної письменниці. Творчий доробок О. Кобилянської продовжує жити у літературі та культурі – театрі та кіно. За творами письменниці знято кінострічки «Земля» (1954), «Вовчиха» (1967), телефільм «Меланхолійний вальс» (1990), телесеріал «Царівна» (1994) та ін. [3].

Список використаних джерел

1. Гундорова Т. Трохи про модернізм в Україні та дядька в Києві. Критика: Рецепції. Есеї. Огляди. Київ: Часопис, ч. 1/2, 2010. С. 35–39. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Hundorova_Tamara/Trokyh_pro_modernizm_v_Ukraini_ta_diadka_v_Kyievi.pdf (дата звернення 07.01.2023)
2. Матусяк Л. Твори Ольги Кобилянської з життя української інтелігенції. Пошуки морального ідеалу. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Київ: 2000. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/15388/1/Matusiak.pdf> (дата звернення 15.01.2023)
3. Ольга Кобилянська: до 150-ї річниці з дня народж.: бібліогр. покажч. М-во освіти і науки України, Чернів. нац. ун-т ім. Юрія Федьковича, Наук. б-ка; [уклад.: Н. І. Горюнова та ін. ; наук. ред. Я. Б. Мельничук]. Чернівці. Чернів. нац. ун-т, 2015. 439 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009368> (дата звернення 15.01.2023)

**«СТАДНИЙ» СПОСІБ ЖИТТЯ РОДИНИ КАЙДАШІВ
І ЙОГО ВПЛИВ НА ЛЮДИНУ ЯК ОСОБИСТІСТЬ
(ЗА ТВОРОМ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО «КАЙДАШЕВА СІМ'Я»)**

Кондратенко В. О.,

магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: **Ростовська Ю. О.,**

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Творчий керівник: **Пархоменко О. М.,**

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Межа XIX–XX століття стала перехідним етапом у появі нових тем в українській літературі. Якщо у другій половині XIX століття провідними у творчості письменників були соціальні мотиви: життя селян, зображення їхнього побуту, то вже на початку XX століття акценти змістилися на психологічно-соціальну складову: особистість у суспільстві, лідер і натовп, вождь і зграя (Іван Франко «Мойсей», Ольга Кобилянська «Людина», Леся Українка «Кассандра», Олександр Олесь «По дорозі в казку» тощо).

На тлі соціально-психологічної проблематики у героїв творів цього періоду все частіше проступають риси членів зграї – стадні інстинкти. Стадний інстинкт – це механізм, що лежить в основі інстинкту самозбереження, застосовний рівною мірою як до людей, так і до тварин. «Менталітет натовпу», «інстинкт стада», «групове мислення або психологія натовпу» – у цієї концепції багато назв. Усі вони зводяться до однієї й тієї ідеї: на людей впливає велика група [4, с. 69].

Стадний інстинкт показує, наскільки істоти можуть діяти колективно, не маючи над собою керівника. Так, англійський нейрохірург В. Троттер у своїй науковій праці «The Instincts of the Herd in Peace and War» («Інстинкти стада в мирний і воєнний час») зазначав, що «шукати причини й похідні стадного інстинкту безглуздо, тому що він первинний і не розв'язний» [3].

Стадний інстинкт є найдавнішим, бо закладений у людську підсвідомість ще з моменту зародження життя на землі. Він має глибоке біологічне коріння і пов'язаний із необхідністю виживання у зграї. Щоб вижити в дикій природі, потрібна узгодженість дій (варто пригадати «Закони Джунглів», згадані Редьярдом Кіплінгом у його творі «Мауглі», які були не чим іншим, як неписаними правилами співжиття в природі, і досить таки прогресивними).

Для цього, відповідно, потрібен той, хто буде ці дії координувати – потрібен ватажок, який об'єднуватиме зграю, захищатиме її, скеровуватиме в правильному напрямку. Тільки стовідсоткове виконання наказів ватажка приведе до її процвітання, міцності, невразливості для ворогів (можна звернутися до оповідання «Лобо» Е. Сетона-Томпсона) [4, с. 70].

Окрім того, підпорядкування лідеру або прагнення зайняти його місце – це адаптаційний біологічний груповий інстинкт, який сприяє самозбереженню та розмноженню. Бажання підкорятися, догоджати, бути поряд із соціально значущою особою дає відчуття власної захищеності.

Паралельно із бажанням підкорятися в усьому в зграї відбувається постійна боротьба за першість. Авторитет лідера здобувається у бійках із родичами. І хоча мова йде про інстинкт, який зародився давно, окрім того, спочатку у тварин (а від них і до нас, якщо опиратися на теорію еволюції Чарльза Дарвіна), але й зараз він найчастіше визначає нашу поведінку [4, с. 71].

Яскравим прикладом цього є герої повісті *І. Нечуй-Левицького «Кайдашева сім'я»*. Звернення письменника до тематики селянського життя є цілком виправданим і актуальним, оскільки скасування кріпацтва в 1861 році дало можливість селянам не лише видихнути з полегшенням, а й відчути себе господарями на власній землі. І як саме проходив цей процес «розкріпачення» в родині, як люди пристосовувалися до життя без панів цікавило багатьох письменників України.

У повісті Нечуй-Левицький показав на прикладі окремої сім'ї загальні виразки тогочасної пореформеної дійсності. При цьому письменник зосередив увагу не стільки на самодостатньому змалюванні зажерливості членів Кайдашевої сім'ї, скільки на розкритті духовної роз'єднаності людей, показі індивідуалізму, браку високої душевної організації особи, без яких її буття в кінцевому підсумку зводиться до недалекого існування [1, с. 32].

Увага письменника весь час зосереджена на прозаїчній повсякденності. Лише якісь надзвичайні обставини виводять членів родини Кайдашів із оборонно-наступального стану. Письменник піднімає завісу над сімейством, яке

сприймає піклування одне про одного як щось неординарне, а душевна черствість, грубість для них є нормальним порядком речей.

Нечуй-Левицький у своєму творі показує взаємини членів сім'ї Кайдашів не тільки виходячи з особливостей різних психологічних типів, а й вносячи у характеристику своїх героїв значний елемент соціального детермінізму, який є не чим іншим, як проявом «стадного» способу життя.

Певні родові традиції, сімейні обов'язки дружина Кайдаша прагне використати для утвердження своєї влади, для придушення самостійності молодих невісток – Мотрі та Мелашки. В образі Кайдашихи Нечуй-Левицький втілює риси сварливої, егоїстичної жінки, вихованої умовами тогочасного життя – служінням у панів замолоду [1, с. 32].

Ось як описує письменник сватання до Мотрі: *«Вона дуже любила чванитись і почала розказувати, як її шанували пани та попи. - Оце недавно, серденько моє, просили мене готувати обід аж у Дешки: у священника були хрестини. Господи милосердний! Наїхало гостей повнісінькі хати, а я на всіх наставила. Вже як пороз'їздилися гості, а матушка й кличе мене в покої, садить мене на стільці за столом, сама сідає зо мною вечерять. Так мене частувала, спасибі їй, та все припрошує: та випийте-бо, пані Марусю, та їжте-бо, пані Кайдашихо»* [2, с. 57].

Жінка з погордою ставиться до бідніших від себе. Особливо це видно під час сватання Мелашки: *«Кайдашиха не зводила з неї очей. Мелашка була молоденька й невеличка на зріст, але проворна, жвава. «Ну, невеличка поміч буде з такої невістки. Для неї ще б тільки на припічку кашу їсти», – думала Кайдашиха»* [2, с. 62].

Правда, вона, як і її чоловік, добра господиня, любляча мати, хоч і дуже деспотична. Жорстокість і лицемірство були причиною частих конфліктів і негараздів у сім'ї: *«Кайдашиха помолилась Богу й почала знов навчати невістку, як наливають борщ, як затовкувати, коли вкидати сало. Вона стояла над душею в Мотрі, наче осавула на паниціні, а сама не бралась і за холодну воду»* [2, с. 118].

Стадні інстинкти проявляють і діти Кайдашів. Зокрема, це дуже добре проявляється у стосунках між старими Кайдашами та Мотрі з Карпом. Одружившись, останні все частіше задумуються про власне господарство, незалежність від батьків, бажання «вийти зі зграї». Але старий Кайдаш, слухаючи свою жінку, не дуже спішить із тим, щоб іти на поступки: *«- Кидай лишень сорочку та вимитай хату, кажу тобі. Я хазяйка в хаті, а не ти. Роби те, що тобі загадують. - А я вам, мамо. не наймичка. Я й в своїй матері не була*

наймичкою. Коли пішлося на колотнечу, то нам треба робити діло пополювині. Поганять і в мене стало б хисту, аби було кого...»

«Карпо слухав усю ту розмову й не знав, що їм казати. В хату ввійшов Кайдаш. Кайдашиха почала йому жалітись на невістку. Старий Кайдаш розсердився на невістку й почав на неї гримати:- Мотре! Коли ти наша, то слухай матері та роби діло. Не сьогодні ж до нас привезена. Наш хліб їси, нам і роби, а як ні, то ми тебе й попросимо слухати.

- Хіба ж я дурно їм ваш хліб? Од ранку до вечора й рук не покладаю...

- А ти хотіла згорнути руки та й сидіти? Чого це ти розходилась? Та я тобі не подивлюся в зуби! - крикнув Кайдаш, і його темні очі заблищали: він замахнувся на Мотрю рукою [2, с. 127].

У такі моменти ватажок зграї отримує виклик від когось із родичів, які прагнуть зайняти його місце. Подібні виклики отримували і Омелько Кайдаш у формі сварок, а то й бійок. Інстинкти «вождя» змушували Карпа піднімати руку навіть на батька. Кінець кінцем старий Кайдаш відділяє сім'ю старшого сина, але процес запущено, тому атмосфера аж ніяк не покращується. І це не що інше, як заявлення прав більш сильного представника роду на верховенство [1, с. 32].

Те саме спостерігається і з боку Лавріна після того, як він став батьком: *«Лаврін вже вважав себе за господаря. Вій був менший син у батька, і все батьківське добро, по українському звичаю, припадало меншому синові. Лаврін знав, що батькова хата, батькові воли й вози, все батьківське добро – все те його добро. Він перестав слухати батька, а батькові хотілось порядкувати в господарстві» [2, с. 135].*

Під тиском «натовпу» міняється і Мелашка – це образ, який зазнав найбільших змін, деградувавши морально. Із ввічливої та поступливої вона перетворилася в таку ж саму лайливу жінку, як і старша невістка та її свекруха.

І за це не можна її засуджувати, адже тут спрацював інстинкт самозбереження – або ти, або тебе: *«Мелашка ніби почула в тих піснях, впізнала своє горе в свекрушиній хаті і залилась слізьми. - Рятуй мене, Боже! Рятуй, бо я, молода, загину! — молилася Мелашка, стоячи навколійки коло Палажки й заливаючись слізьми» [2, с. 143].* А далі можна спостерігати контраст у подальших «батальних» сценах за участі Мелашки. Молодицю там не впізнати. Вона нічим не поступається ані Мотрі, ані Кайдашисі [1, с. 33].

Звичайно, не можна стверджувати, що взаємини в родині Кайдашів повністю будуються на стадних інстинктах, але можна говорити про «стадний» спосіб життя. Він проявляється у сліпому слідуванні чийхось наказів (Кайдаш все сказане дружиною сприймає на віру), у бажанні не просто зберегти традиції роду,

а й нав'язати їх іншим (тут справа іноді доходить до абсурду, адже Мотря, наприклад, повинна вміти навіть борщ мішати так, як Кайдашиха) [1, с. 34].

Тож, чи не кожна українська родина знайде своїх прототипів серед відомих персонажів. У свою чергу, «Кайдашева сім'я» теж мала своїх реальних прототипів – сім'ю Мазурів, яка у селі Семигори відзначалася своїми постійними бійками та колотнечами. Це були дріб'язкові люди, для яких власні інтереси були вищими за інтереси інших людей.

Повість «Кайдашева сім'я» – це вершина української класики, спроектована Іваном Нечуєм-Левицьким на всі часи і народи.

Завдяки майстерно відтвореній панoramі життя українського народу, цей твір не лише цікавить сучасне покоління, а й прочитується як справжній гімн українському народу. Питання, які хвилюють Кайдашів, не менш актуальні для нашого часу. У сучасному світі нерозуміння між батьками і дітьми набуло глобальних масштабів. Написана понад 150 років тому повість українського митця знаходить своє нове переосмислення, оскільки проблема здорових стосунків у родині, досягнення консенсусу є дуже важливими.

Список використаних джерел

1. Маленко О. Іван Нечуй-Левицький – загадка для психоаналітиків. *Вивчаємо українську мову та літературу*. 2013. № 33. С. 32–34.
2. Нечуй-Левицький І. С. Кайдашева сім'я. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2017. 232 с.
3. Троттер Вілфред Інстинкти стада в мирний і воєнний час. Великобританія, 1914.
4. Фрейд З. Із іншого боку принципу задоволення. Психологія натовпу та аналіз людського «Я». Харків: Фоліо, 2014. 286 с.

ОБРЯД І. КУПАЛА: АНАЛІЗ У КОНТЕКСТІ РОБОТИ НАД ТВОРЧИМ ПРОЕКТОМ «УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ОБРЯДИ У СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ОБРОБЦІ: СВЯТО ІВАНА КУПАЛА»

Костенко Б. А.,

магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: **Ростовська Ю. О.,**

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Творчий керівник: **Пархоменко О. М.,**

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Український народ має довгу і багату історію, яка відобразилася в його культурі. За багато століть існування, українці створили свій унікальний світогляд та спосіб життя. Це проявилось у їх звичаях, святах, обрядах та фольклорі. Українські традиції містять в собі життєву мудрість та настанови, які допомагають людям керувати взаєминами між собою та з природою. Вони відображають духовні цінності кожної людини та всього народу загалом [3, с. 6].

Весною і на початку літа з кожним днем опівдні сонце піднімається все вище над горизонтом і 21 червня воно досягає найвищої точки і «зупиняється». Настають найдовший день і найкоротша ніч на рік. Декілька днів після 21 червня південна висота сонця залишається практично незмінною, після чого починається зворотний рух. Ця подія зветься літнім сонцестоянням.

У давнину обряди, що проводилися цього дня, присвячувалися богу вогню та родючості *Івану Купалі*. Всі вони були пов'язані з вогнем, рослинністю та водою. На думку селян, від Купали залежало дозрівання майбутнього врожаю [1, с. 23].

Перші писемні згадки про свято Купала в Україні є у Волинському (1262 рік) літописі. Вперше божество «Купала» згадується в Густинському

літописі (XVII століття). Чи справді у слов'ян-язичників існував бог Купало, як це стверджує Густинський літопис, не з'ясовано. Відомо, що у пантеоні богів великого князя київського Володимира Святославовича серед богів згадуються лише: Перін, Хорс, Дажбог, Стрибог, Симаргл і Мокош. Є згадка про Купало в Іпатіївському літописі від 1262 рік, але у ньому згадується про події «напередодні Івана дня на самі купальє» [1, с. 24].

Купала міг з'явитися у народних уявленнях лише як фольклорна персоніфікація свята, що відбилася, наприклад, у піснях. У деяких регіонах Русі це свято називали Ярилин день, хоча не виключено, що весняне рівнодення також було пов'язане з Ярилом. Це був останній день русального тижня. Ярило був божеством весни і кохання, тому його представниками були Камадева та Купідон. Після купальських ігор визначалися пари суджених, а наступний день, Февронії Русальниці, відповідав за сім'ю та любов. У давнину з цього дня і до Петра гралися весілля [2].

У пізніший період до цього дня церква приурочила християнське свято Іоанна Хрестителя, який здійснював обряд хрещення у водах Йордану. Злиття язичницького та християнського свята призвело до того, що цей день почав називатися Іван Купала. Змінившись змістовно, язичницький обряд, однак, зберіг свої архаїчні риси, серед яких є ряження в зілля, розкладання вогнищ, співання стародавніх пісень, передусім пісні-кликання: «Купало купайло, де ти зимувало, зимувало в лісі, ночувало в стрісі, зимувало в пір'ячку, літувало в зіллячку!».

Закінчувалося свято стрибанням через вогонь, купанням та киданням вінка у воду, і, нарешті, спаленням опудал Купала та його жіночого відповідника Марени (Мари, Марини), або утопленням їх у воді чи погребінням у землі, хованням до наступного літа [1, с. 27].

Деякі дослідники висловлювали припущення, що назва «Купало» зовсім не від слова «купатися». Це ім'я божества з коренем «куп», що означає «з'єднання». Звідси і походять слова «сукупити», «купність». Такого трактування не підтримував видатний український історик, етнограф, етнопсихолог М. Костомаров, вбачаючи християнське походження свята. У цього дослідника цікаве й не позбавлене логіки припущення щодо походження назви «Купала».

Схиляючись до думки про співзвучність слів «Купало» і «купатися», учений зауважує, що Іван і Купало – одна і та ж особа: *«Українці свято Різдва Івана Предтечі називають Іван Купало. Що б означала ця назва і як би ми її розуміли, якби нічого не знали про народні ігри в цей день? Купало означає той,*

що купає, як напр. лякало – той, що лякає і т.п. Виходить, ім'я Іван Купало можна було б перекласти як Іван, який купає чи омиває» [1, с. 31].

«Житіє Володимира» – пам'ятка XVI ст., яка, на думку акад. Олексія Соболевського послужила джерелом для Густинського літопису, називає Купала «бісом». То богом, то бісом називає Купала автор «Синопису Руської Історії 1679 року» Інокентій Гізель: *«Пам'ять того ж Купала-бога ще тримається по деяких селах у стороні Руській. Збирається молодь чоловічої і жіночої статі, плетуть собі вінки з деякого зілля і вишановують, обперізуються ними, а ще на цьому бісовому ігрищі розпалюють вогонь і навколо нього нечестиво ходять і скачуть. Співають пісні ганебного Купала, часто повторюють його ім'я, перескакують через вогонь, самих же себе цьому бісу Купалу в жертву приносячи»* [2].

Так, із перших згадок про Купала склалося враження про нього як дохристиянське божество, аналогічне тим, ідоли яких стояли на київських пагорбах за часів князювання Володимира. Однак, про ідола Купала серед інших язичницьких богів Початковий літопис не згадує. Відтак і питання про Купала як дохристиянського бога слов'ян досі залишається суперечливим [2].

Купальські обряди, що відбуваються напередодні свята («ніч напередодні Івана Купали»), складають складний обрядовий комплекс, що включає: збирання трав і квітів, плетіння вінків, прикраса зеленню будівель, розпалювання багать, знищення опудала, перестрибування через багаття або через букети зелені, обливання водою, ворожіння, відстеження відьми, нічні безчинства тощо.

У віддалені історичні часи купальські обряди вважалися магічними, а купальські вогні – жертовними і водночас очищувальними. Купальське вогнище, згідно з переказами, має велику магічну силу. Через купальське вогнище стрибають усі, проходячи таким чином своєрідний ритуал очищення. Тож вважалося, що коли дівчина та хлопець, які кохають одне одного, взявшись за руки, стрибають у парі через вогнище і їхні руки залишаються з'єднаними, то вони, побравшись, все життя проживуть разом [3, с. 51].

Проте, у цьому видовищі можна побачити й інший бік – спортивний. Кожний намагався стрибнути через вогнище якнайвище та якнайдалі, не забуваючи й про те, щоб стрибок був гарним. А в давнину, якщо жінка відзначила Івана Купала і не побувала біля вечірнього багаття, її вважали відьмою.

Також існує в народі повір'я про цвіт папороті, котрий нібито з'являється у купальську ніч. За переказами, папороть цвіте лише одну коротку мить найкоротшої у році ночі перед днем Івана Купала. Здобути цю квітку досить

важко, оскільки її береже від людей нечиста сила. Розшукати її може тільки молодий хлопець, часто не одружений або єдиний син у родині [1, с. 57].

Страхотливі народні перекази про витівки нечистої сили, що перешкоджає розшукати цю квітку, використав у своєму оповідання «Вечір напередодні Івана Купала» М. Гоголь. До образу чарівної квітки папороті зверталися Ю. Крашевський («Квітка папороті»), В. Дунін-Марцинкевич, Я. Колас («Ніч, коли папороть росте»), В. Короткевич («В ту ніч», п'єса «Колиска чотирьох чарівниць») [2].

Купальські дієства зафіксовані у прислів'ях та приказках: «Зелене Купало з літа упало», «Догодуй бджолу до Івана – буде врожай огірку та горіхів», «Купальська ніч зоряна – вродять гриби». Про них згадують у своїх поезіях народний поет України І. Павлюк (народ. 1967 р.), поетеса із Західної України М. Влад (1940-2017), українського поета, дослідника скіфської старовини Б. Мозолевського (1936-1993), поетеси, художниці з Львівщини М. Павленко (народ. 1973 р.) [2].

Проте поетичні функції купальського фольклору – одне з найвужчих місць теми цього обряду. За винятком передмов до збірників та акцентування окремих аспектів, залежно від сфери зацікавлень дослідника, комплексно поетику купальського фольклору вітчизняна наука не досліджувала.

Однак, вже перші записувачі купальських пісень відзначали їхню недостатню інформативність не лише щодо семантики обрядів, а й передачі загального їхнього змісту. Ще наприкінці XIX століття український археолог, етнограф та педагог Х. Ящуржинський (1852–1923) зауважив, що «більшість купальських пісень нагадують весільні» [2].

Не дивлячись на те, що, на думку Ящуржинського, «купальські пісні дуже мало відобразили зміст обряду», він зауважує у них такі обрядодійові мотиви як «купання і втоплення обрядового опудала – Купала, Кострубонька або Марени». Ці пісні автор і вважає найдавнішими, мотивуючи це тим, що «вони тісно пов'язані з обрядом очищення як провідним у купальському святкуванні» [2].

Оскільки з часу Ящуржинського загальна кількість купальських текстів істотно не змінилося, нічого іншого, ніж приєднатися до думки авторитетних попередників, не залишалося й **О. Дею** (1921–1986) – видатному українському літературознавцю, фольклористу, автору праць з історії української літератури, журналістики, фольклористики та книгознавства. Він також вважав, що «в купальських піснях, що дійшли до наших днів, обрядове і звичаєве вже стерте часом» [2].

Обрядова канва купальського свята надзвичайно насичена, багатоваріантна в межах єдиної парадигми. Першорядну роль у купальській обрядовості відігравав хоровод-коло, танцюючи в якому до знемоги й самозабуття, учасники дійства досягали стану осяяння, злиття з Природою. Спільне переживання цього екстатичного стану вочевидь було запорукою дійовості купальських обрядів українців.

Розмаїття музичних купальських мотивів разом із пісennими текстами, в загальних рисах засвідчує і характер купальських хороводів, настроїв і темпоритм яких відзначався мінливістю – чергування радісного збудження і прозорого смутку, повільного руху по колу й шаленого, з вигуками і стрибками, кружляння довкола вогню. Нестримний вибух радості, шаленої енергії життя в стрімкому хороводі довкола вогню, очевидно, сприяв досягненню стану найвищого емоційного піднесення, ритуального ототожнення енергії танцюристів з енергією природи, яка, за народними уявленнями, набувала в купальську ніч найбільшої сили [1, с. 211].

Святкування з нагоди літнього сонцестояння і на честь Святого Іоанна Хрестителя відомі у багатьох народів. Найбільшого розмаху це свято набуло в Іспанії. 19–24 червня проводиться фестиваль «Вогнища Сан Хуана» та в Бразилії – «Феста Жуніна» 13–29 червня.

В Україні ж одним із наймасовіших є щорічне святкування Купала у Національному музеї народної архітектури та побуту України в Пирогові. У 2016 році свято зібрало кілька сотень шанувальників народних традицій, а сам вечір закінчився концертом українських гуртів «ТІК» та «The ВЙО» [3, с. 53].

Список використаних джерел

1. Голобуцький П. В., Карадобрій Т. А. Купала, Купайло. *Енциклопедія історії України*: Т. 5: Кон–Кю / редкол. В. А. Смалій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: В-во «Наукова думка», 2008. 568 с.
2. Килимник С. І. Енциклопедія сучасної України. / Редкол.: І. М. Дзуба, Л. І. Жуковський та ін.; НАН України, 2013. URL: <https://esu.com.ua/article.6263>.
3. Мистецька освіта і культура України ХХІ століття: євро інтеграційний вектор : Зб. матеріали Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 12–13 травня 2016, Київ: НАККіМ, 2016. 288 с.

СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ У ФОРМУВАННІ МУЗИЧНОГО СМАКУ УЧНІВ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ

Костенко Д. Є.,

студентка III курсу факультету дошкільної,
початкової освіти і мистецтв

Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.

Науковий керівник: **Дорошенко Т. В.,**

доктор педагогічних наук, професор
кафедри мистецьких дисциплін

Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.

Робота присвячена проблемі, яка набуває все більшої актуальності. Доведено, що використання новітніх технологій в освітньому процесі розвиває креативність учнів. На основі аналізу наукової літератури з проблеми окреслено напрями формування музичного смаку підлітків засобами сучасних технологій. Автором зроблено висновок про те, що сучасні технології здійснюють значний вплив на формування музичних смаків підлітків і мають застосовуватися на уроках музичного мистецтва в процесі ознайомлення з творчістю різних музичних виконавців та жанрами музики.

Ключові слова: музичний смак, підлітки, сучасні технології, формування.

Підлітковий вік є особливим періодом, коли молоді люди формують свою особистість та визначають власні інтереси. Зокрема, значним фактором у цьому процесі є музика. Та на жаль, саме музика часто ігнорується при врахуванні основних чинників розвитку майбутньої людини.

Поняття музичного смаку можна описати як схильність людини до певного жанру, стилю або виконавця. Це здатність відчувати і цінувати музику, відрізняти шедеври від підробок [3, с. 103]. Смак – одна з найскладніших категорій в історії мистецтва, на яку впливають регіон проживання, вік та основи виховання, зокрема на учнів підліткового віку. Розвиток музичного смаку був предметом філософсько-естетичних та музично-педагогічних досліджень багатьох науковців, таких як О. Ростовський, Л. Арістова, Л. Левчук, О. Лазаревська [2] та інші. Вчені вивчали вплив музики на людину і вплив людини на музику, а також з'ясовували, які чинники визначають формування та розвиток музичного смаку у людей різних вікових груп.

Однак у сучасному світі в музичних уподобаннях підлітків є багато невідомого. Сьогодні, завдяки мережі Інтернет, потоковим сервісам (мультимедіа, які користувачі безперервно отримують від провайдерів потокового мовлення в Інтернеті) та віртуальній реальності (високорозвинена форма комп'ютерного моделювання, яка дозволяє користувачу заглибитися у штучний світ і безпосередньо діяти в ньому за допомогою спеціальних сенсорних пристроїв, які зв'язують його з аудіовізуальними ефектами [1, с. 207]), вони знайомляться з безліччю музичних жанрів і виконавців та можуть експериментувати зі своїми власними музичними смаками. І щоб вищезгадані складні поняття були більш доступними для підлітків, їхнім поясненням в першу чергу мають опікуватися батьки та вчителі.

Музична освіта – один із засобів розвитку музичного смаку у школярів-підлітків. Сучасні технології, як-от мобільні додатки та онлайн-платформи, дають їм змогу навчатися музики у зручний час і в зручному місці. Школярі можуть вивчати інструменти, брати уроки вокалу або складати музику. Важливо, щоб учні мали можливість розвивати свої музичні здібності та обирати жанри, які їм цікаві.

Ще один спосіб розвинути музичний смак – познайомити їх із різними музичними жанрами та виконавцями. Багато молодих людей схильні слухати твори, які належать тільки до одного жанру музики, і при цьому вони не звертають уваги на інші жанри. Однак прослуховування різних жанрів може розширити їхній музичний кругозір і допомогти їм відкрити для себе нові смаки. Сучасні технології, такі як сервіси потокового відтворення музики та соціальні мережі, дають змогу відкривати для себе нову музику та ділитися нею з іншими.

Пропонуємо наступні перспективні напрямки у формуванні музичного смаку підлітків:

- знайомство з різними жанрами та виконавцями через стрімінгові платформи, такі як Spotify та Apple Music;
- можливість швидко та легко шукати музичний контент відповідно до своїх інтересів та настрою;
- віртуальні концерти та онлайн-фестивалі для знайомства з різними музичними жанрами та виконавцями;
- можливість самостійно створювати музику за допомогою додатків, таких як GarageBand, FL Studio, Ableton Live;
- вміння редагувати та обробляти музику, що допомагає розвивати творчі навички та самовираження;
- соціальні мережі, зокрема SoundCloud та Bandcamp, як платформи для спільного обміну та відкриття нових музичних творів;

- віртуальні музеї та архіви для дослідження та вивчення історії музики цікавий та зручний спосіб;
- віртуальні концертні зали, щоб відчувати атмосферу живого виступу та дослідити різні жанри і стилі музики;
- інтерактивні музичні ігри, а саме, Guitar Hero та Rock Band, що допомагають розвинути музичний слух та ритм;
- надання учням можливості самовиразитися через музичне мистецтво, організовуючи музичні конкурси або фестивалі оригінальної музики.

Отже, сучасні технології мають великий потенціал у формуванні музичного смаку учнів підліткового віку. Має бути проведено більше досліджень, щоб краще зрозуміти процес формування музичного смаку і визначити методи, педагогічні умови впровадження сучасних технологій в освітній процес.

Список використаних джерел

1. Климнюк В. Є. Віртуальна реальність в освітньому процесі. Збірник наукових праць Харківського національного університету Повітряних Сил. 2018. № 2. С. 207–212.
2. Лазаревська О. Музичний смак як феномен музичної свідомості. *Вісник ХНПУ імені Г. С. Сковороди*. Серія: Психологія. 2023. № 68. С. 58–68.
3. Морозова О., Сікора Г. Розвиток музичного смаку у молодших школярів. *Молодь і ринок*. 2014. № 3. С. 102–106.

ВПРОВАДЖЕННЯ ІГРОВИХ МЕТОДІВ НАВЧАННЯ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

Кругляк Т. В.

студентка III курсу факультету дошкільної,
початкової освіти та мистецтв
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.

Науковий керівник: **Скорик Т. В.,**

доктор педагогічних наук, професор,
в. о. завідувача кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.

У публікації розглянуто важливість використанні ігрових методів навчання у роботі з піаністами-початківцями у класі фортепіано; проаналізовано та визначено ігрові методи, які мають бути використані для розвитку технічного апарату піаніста; зазначено на впливі ігрових методів навчання на когнітивні процеси та розвиток творчого артистизму.

Ключові слова: ігрові методи, навички гри на фортепіано, мистецькі школи, урок.

Проблема впровадження ігрових форм роботи в мистецькі школи завжди була предметом досліджень багатьох науковців (А. Войнаровський, Р. Дверій, Л. Заря, П. Підкасистий), які у своїх працях трактують сутність «ігрових форм роботи», особливості їх впровадження на заняттях, їх переваги над іншими методами роботи. Особливості навчання гри на фортепіано вивчали та розглядали такі науковці, як Т. Гризоглазова, Г. Падалка, В. Смородський, І. Таран, О. Рудницька, О. Яковчук та інші, аналізуючи основні етапи навчання гри на фортепіано, труднощі та шляхи їх подолання серед початківців.

Зниження цікавості та власної мотивації до навчання гри на фортепіано у дітей – одна з причин необхідності впровадження ігрових методів у класі фортепіано. Ігрові методи роботи з піаністами-початківцями є поштовхом розвитку зацікавленості до занять та музики в цілому.

На думку В. Жовтянської, ігрові форми роботи – це види діяльності дітей із використанням гри, що спрямовані на формування в дітей практичних дій, пізнання предметів і явищ, їх відтворення [2, с. 59].

У процесі використання ігрових методів роботи в учнів класу фортепіано активізуються психологічні процеси: увага, пам'ять, сприйняття і мислення. Ігрові методи роботи сприяють розвитку навичок аналізу та узагальнення, збагачують учнів новими враженнями, розвивають у них ініціативу, самостійність, здатність до сприйняття.

Ігровими методами роботи на заняттях з фортепіано можна вважати: ігрові розминки, пальчикові ігри, руханки, музичні паузи; рухливі, дидактичні, сюжетно-рольові, настільні ігри; ігрові ситуації, музичні ігри тощо [3, с. 15].

На уроках необхідно використовувати ігрові пальчикові розминки, фізкультхвилинки, музичні паузи, релаксаційні вправи або руханки, що знімають м'язове напруження учнів, розминають пальці для подальшої ефективної гри на інструменті. Беззаперечно, вправи для кисті і фізкультхвилинки під музику допоможуть зменшити напруження опорно-рухового апарату, оскільки учень змушений сидіти у статичному положенні цілу годину. Крім того, супровід гімнастичних вправ віршами створює емоційне підґрунтя, допомагає зрозуміти ритм, розвиває уявлення і мислення дитини.

Гімнастика рук, пальчикові ігри змушують працювати великі м'язи (плече, лікоть, кисть) та дрібні м'язи (пальці), дозволяють контролювати їх свободу, координувати рухи правої та лівої рук. Крім того, більш активними стають процеси мислення, розумовий розвиток, оскільки пальчикові ігри (коли зайняті обидві руки) сприяють підвищенню активності як лівої, так і правої півкуль мозку, покращенню взаємозв'язку між ними.

Формування самої техніки гри на фортепіано в умовах гри набуває форми зовні зовсім не схожої на звичайне навчання. В учня активізується уява і фантазія самостійний виконавський пошук, новий погляд на відомі факти і явища. Навчання відбувається не під тиском, а невимушено у процесі музично-творчої діяльності. Створюється атмосфера змагання, що змушує учня мобілізувати свої знання та, можливо, приховані виконавські здібності. Використання ігрових форм роботи у навчанні не ставить за мету певний результат, він міститься в самому процесі гри. А це є зростання творчого артистичного потенціалу учнів, розвиток їхніх музичних нахилів, деталізація певних виконавських прийомів, пробудження інтересу до власного артистичного втілення та потреби у самовираженні.

Саме у процесі гри в дітей не лише формуються рухово-технічні навички, але й розвиваються увага, уява, самостійність та саморегуляція. Ефективні ігрові методи на заняттях з фортепіано мають відповідати таким вимогам: пробуджувати інтерес у дітей; сприяти самостійності у пошуку знань,

формуванні умінь та навичок; забезпечувати доступ до джерел нових знань, умінь, навичок [1, с. 138].

Використання ігрових методів навчання у формуванні артистичної техніки має свої особливості: спрямованість на вільний та творчий розвиток; задоволення не лише від результату, але й від самого процесу діяльності; процес навчання має імпровізаційний, активний характер; емоційний характер, що створює піднесену атмосферу під час навчальної діяльності учнів.

Отже, застосування ігрових форм роботи сприяє створенню стійкого мотиваційного налаштування учнів, установці на активний розвиток технічного піаністичного апарату та використання артистичної техніки, що дозволяє учням відчувати радість і успіх у процесі занять у класі фортепіано.

Список використаних джерел

1. Гризоголазова Т. І. Методика навчання гри на фортепіано: навчальний посібник. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2018. 169 с.

2. Жовтянська В. В. Мистецтво гри і гра в мистецтві. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні* : зб. наук. пр. Творчість та новітні технологічні аспекти мистецької освіти в Україні. Київ, 2010. № 6. С. 59–70.

3. Кузнецова В. М., Шеверницька Н. М. Сучасні тенденції мистецької освіти. *Мистецька освіта*. 2017. № 3. С. 15–19.

ОСОБЛИВОСТІ НАВЧАННЯ ВОКАЛІСТІВ-ПОЧАТКІВЦІВ В ТУРЕЧЧИНІ (НА ПРИКЛАДІ МІСТА АНТАЛІЯ)

Лупан О. І.,
студентка 1 курсу факультету дошкільної,
початкової освіти і мистецтв
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.
Науковий керівник: Кондратенко І. А.,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.

У статті проаналізовано особливості початкової музичної освіти в Республіці Туреччина. На прикладі міста Анталія, де тимчасово проживає і працює авторка, розглянуто діяльність різних навчальних закладів і рівні викладання вокалу в них.

Ключові слова: вокальне навчання, приватні музичні заняття, мистецькі центри, спеціалізовані школи.

Розвиток і реформування мистецької освіти останніх десятиліть значною мірою визначається світовими тенденціями: професіоналізацією, інтеграцією, універсалізацією тощо. Відбулися зміни і в галузі початкової музичної освіти інших країн, зокрема Туреччини. Розширення пропозиції та асортименту послуг у цій сфері, які представлені на ринку праці країни, торкнулися різних навчальних закладів – від профільних класів загальноосвітньої школи до мистецьких центрів і закінчуючи спеціалізованими приватними школами для обдарованих дітей, в яких навчаються майбутні вступники консерваторій.

Особливістю та перевагою здобуття початкової вокальної освіти в провінції Анталія, де тимчасово проживає і працює авторка статті, є навіть не якість та престижність, а ставлення до цього виду мистецтва. Спів є творчістю, і кожен презентує себе в ньому без рамок та обмежень. Навчання дітей співу не зводиться до зазубрювання нот, доведення до автоматизму або до «академічно правильного» виконання. Насамперед, вокал для початківців – це спілкування із прекрасним, розвиток спеціальних навичок та повна творча свобода. Крім того,

що музична освіта завжди в пошані, це величезна можливість розширити світогляд дитини. Не одне дослідження показує вплив вокальних занять на розвиток когнітивної функції мозку, поліпшення показників вербального і невербального тестувань [2].

Професія викладача вокалу в Анталії вважається однією з високооплачуваних. Проте система музичної освіти в Туреччині відрізняється від української, оскільки тут відсутні звичні нам семирічні музичні школи. Натомість, існує єдина гнучка екзаменаційна система, яка дозволяє підтвердити рівень володіння музичною грамотою та навичками. Іспити складаються в міру готовності учнів. Розпочати навчання вокалу можна практично у будь-якому віці, проте необхідно врахувати перш за все психологічну готовність юного співака до систематичних і тривалих занять, яких вимагає процес постановки голосу [1].

Бажаючі отримати початкові вокальні навички звертаються до приватних мистецьких центрів, які є практично в кожному місті. Музична освіта в цих закладах надає можливість отримати базові музичні знання. Такі заклади спрямовані на навчання учнів, чиї батьки хочуть забезпечити загальний розвиток дитини. Крім вокалу, в мистецьких центрах також пропонуються заняття сценічним мистецтвом, живописом, традиційним танцем і класичним балетом. Наприкінці 20-го століття уроки музики були передані під патронат Міністерства народної освіти; після закінчення чотирирічного періоду певної освітньої програми («муфредат») учень отримує сертифікат. За бажанням, він може продовжити навчання за вільною програмою, тобто поза рамками «муфредату».

Більш професійну освіту здебільшого набувають під час індивідуальних приватних занять. Це дорожчий і складніший шлях навчання, тому що вокалістів-репетиторів, як і в кожній країні, багато, але не всі вони мають високий рівень викладання. Якщо вдається знайти талановитого фахівця, то можна досягти значних успіхів у співі. Також в Анталії є спеціалізовані приватні школи – з творчим нахилом або лише музичним. До таких закладів вступають обдаровані учні, проте випускаються лише найкращі. У процесі навчання видатні педагоги та музиканти розвивають голос учня, відточують його навички, що надає майже повну гарантію вступу до провідних консерваторій світу.

У багатьох загальноосвітніх школах Анталії діють профільні мистецькі відділення для учнів від 8 до 18 років, після успішного закінчення яких також можна вступити до консерваторії. Ці заклади пропонують програми навчання, які бувають підготовчими, посиленими, з нахилом на класичний напрямок, естрадно-джазовий тощо. Як правило, учні займаються 1–2 рази на тиждень

повний день і відвідують кілька видів занять: індивідуальний урок із викладачем, хор, оркестр, сольфеджіо.

Вокалом також можна займатися і на аматорському рівні – для цього достатньо записатися до шкільних гуртків або клубів. Проте такі програми не передбачають набуття ґрунтовних навичок, які є необхідними для професійного музикування. Також в Анталії є кілька україномовних музичних класів, адже для багатьох дітей мовний бар'єр перешкоджає налагодженню контакту з педагогом, що на музичному занятті є важливим [3].

Підсумовуючи вищесказане, зазначимо, що початкова вокальна освіта в Турецькій Республіці є надзвичайно поширеною і розвиненою. Завдяки зміцненню культурних зв'язків між Туреччиною та Україною, кожна українська дитина може навчатися співу в цій країні. Як і в будь-якій іншій справі, дуже багато залежить від батьків, їх ставлення до мистецтва та фінансових можливостей. Не варто ставити дітям якихось глобальних цілей: головне – це насолода! А ще – розуміння того, що співати можна навчитися і це можна втілити в майбутній професії.

Список використаних джерел

1. Somel, Aksin Selcuk. The Modernization of Public Education in the Ottoman Empire. Leiden, Netherlands: Brill, 2021. URL: <http://www.enjoyturkey.com/info/facts/Education.htm> (дата звернення: 14.11.2023).
2. Fortna, Benjamin C. Imperial Classroom: Islam, the State and Education in the Late Ottoman Empire. Oxford: Oxford University Press, 2022. URL: <http://www.enjoyturkey.com/info/facts/Education.htm> (дата звернення: 14.11.2023).
3. Співають українською на всю... Туреччину! URL: <http://nova.te.ua/statti/spivayut-ukrayinskoyu-na-vsyu-turechchynu/> (дата звернення: 14.11.2023).

РОЗВИТОК ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК В УЧНІВ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ (НА ПРИКЛАДІ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ СЕЛИЩА ЛЮБЕЧ ЧЕРНІГІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ)

Огер Т. А.,

магістрантка факультету дошкільної,
початкової освіти і мистецтв,

Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.

Науковий керівник: **Кондратенко І. А.,**

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.

У статті висвітлено особистий досвід авторки під час роботи викладачем вокалу музичної школи селища Любеч. Проаналізовано найбільш дієві вправи та прийоми, які сприяють розвитку співацьких навичок в учнів-початківців.

Ключові слова: мистецька школа, вокальні навички, вправи-розспівки, асоціації, індивідуальний підхід.

Розвиток вокальних навичок є одним із головних завдань викладача мистецької школи. Адже правильно сформовані в дитинстві співацькі «установки» забезпечують успішність учнів у майбутній виконавській діяльності і мінімізують ризик захворювань голосового апарату.

В основі вокального навчання лежить свідоме користування власним голосом для досягнення інтонаційно-стійкого, міцного, насиченого звучання, приємного й рівного тембру. Як відомо, на ці якості впливають: співоча постава, дихання, опора звуку, висока позиція, артикуляція, дикція, інтонування, володіння головним і грудним резонаторами [1, с. 7].

З іншого боку, існують загальні вимоги щодо організації вокального навчання в мистецькій школі. У кожному закладі позашкільної мистецької освіти є різний контингент учнів – це «зірочки» і «середнячки», серед яких є діти з обмеженими можливостями здоров'я, постраждалі від війни, психологічно закомплексовані тощо. Не всі учні мають розвинені голоси: наприклад, дехто займається на музичних інструментах і досягає в цьому помітних успіхів, а про

спів має поверхове уявлення. Також варто додати, що кожна дитина має різний рівень музичних здібностей, стресостійкості, швидкості перебігу психічних процесів тощо. Все це створює певну проблему у плані застосування методів і прийомів постановки голосу.

Під час роботи викладачем вокалу в Любецькій музичній школі я акцентувала увагу учнів на активізацію дихання та артикуляційного апарату. На заняттях ми виконували різні вправи і таким чином знаходили потрібні відчуття за допомогою асоціацій. Метод наслідування – це найпростіший спосіб вказати на недолік у співі учня. Оскільки показ комплексно впливає на сприйняття органами слуху і зору, то, імітуючи звуки, учні діляться своїми відчуттями і наводять дотепні асоціації. Наприклад, порада «дихайте, як собака» допомагає відчувати роботу нижніх ребер і виявити опорну точку дихання. Оскал на позіху «як у тигра» передбачає відкривання рота «від вух», але при цьому стежимо за вільним опусканням нижньої щелепи. Для того, щоб «вивести» звук і наблизити його до зубів, можна пригадати дзижчання джмеля: так учень навчиться вимовляти звук «з-з-з» без зайвого напруження. Цікавою є асоціація «соловейкова трель»: склад «тьох» співається на форшлагах, імітуючи трелі солов'я. Також учні виконували й інші вправи, як «понюхай квітку», «не загаси свічку», «надуй кульку», «зігріємо ручки», дихальну гімнастику Олександри Стрельнікової [2], а також різні скоромовки.

Подібно до розминки у спортсменів, вправи-розспівки сприяють підготовці голосового апарату до вокальних навантажень. Адже голос – це інструмент, який можна налаштувати тільки тоді, коли безперебійно функціонує весь організм. Тому вправи-асоціації підвищують загальний тонус організму учня, викликають стан творчого збудження і стимулюють активність.

Також серед моїх вихованців було двоє «гудошників», які з різних причин утруднювалися керувати голосом і слухом. Один робив це несвідомо і всіляко намагався виправитися, інший – вперто співав невірно через укорінену звичку кричати і намагався сперечатися. На нашу думку, у цих випадках причини «пробуксовки» вокальних навичок вбачалися в наступному:

- 1) неуважності на заняттях з вокалу;
- 2) неадекватній реакції на зауваження викладача;
- 3) відсутності координації між слухом та голосом;
- 4) психологічних аспектах (закомплексованість, проблеми у сім'ї, стрес через повітряні тривоги тощо).

У завершення, підсумуємо принципи і прийоми, якими я керувалася у викладацькій роботі з учнями музичної школи смт. Любеч:

1. Спів має бути природним та органічним. Варто брати дихання безшумно і через ніс – подібно до того, як ми нюхаємо квіти;

2. Асоціативні вправи-розспівки не тільки розігрівають голосові зв'язки перед співом, а й дозволяють розвинути творчу фантазію в учня-вокаліста, побороти можливі комплекси і невпевненість;

3. Індивідуальний підхід до кожного учня є важливим у плані розвитку вокальних навичок, оскільки дозволяє раціонально використовувати навчальний час. Насамперед, це стосується вивчення стану здоров'я вихованців, рівня розвитку емоцій, інтелекту, а також спеціальних здібностей і якостей – голосових даних, музикальності, працездатності, здатності до навчання, адекватної самооцінки тощо. Саме із цього впливають тактика вокального навчання і вибір методів, які залежать від конкретних завдань.

Список використаних джерел

1. Антонюк В. Г. Постановка голосу : навч. посібн. для студ. ЗВО. Київ: Українська ідея, 2000. 345 с.

2. Лікувальна дихальна гімнастика за методикою Олександри Стрельнікової. URL: <https://naurok.com.ua/likuvalna-dihalna-gimnastika-za-metodikoyu-o-m-strelnikovo-171123.html>

ЖАНРИ ГІТАРНОЇ МУЗИКИ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ

Петроченко К. В.,

магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: Дворник Ю. Ф.,

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Як відомо, гітара – це унікальний і, разом з тим, універсальний музичний інструмент, який завойовує серця багатьох поколінь слухачів своєю витонченістю, виразністю та багатогранністю. Межі звучання інструменту – від м'яких та лагідних акордів акустичної гітари до концентровано-насиченого звучання електричних гітар на рок-концертах. Світ гітарної музики переповнений креативністю виконавців та різноманіттям звучання. Гітарна музика – це музика різних жанрів, стилів та напрямків.

Сьогодні гітара це й сучасний, і традиційний інструмент, який безумовно збагатив і продовжує збагачувати світовий культурно-мистецький простір.

Якщо звернутися до визначення дефініції «жанр», зокрема «музичний жанр», то вона трактується вченими, як: категорія в системі класифікації, що об'єднує музичні композиції за різними критеріями спорідненості. Виокремлюють жанри за їх призначенням, їх інструментуванням чи, наприклад, соціальним контекстом, або розглядають за змістом тексту. При цьому академічні визначення самого терміну «жанр» можуть відрізнятися.

Щодо гітарної музики, то тут варто розглядати її щонайменше у двох великих площинах – традиційного й сучасного.

Як зазначає В. Блажевич, «жанрово-стильові особливості гітарної музики співпадають з тенденціями розвитку світової й, зокрема, західноєвропейської музики». За його словами мистецтво еволюціонує та розвивається як важлива складова інструментально-виконавського мистецтва, більш того, деякі стилі та тенденції в музиці беруть свій початок саме з гітарного мистецтва, а гітарні

прийоми стали класичними у їх запозиченні в галузі струнно-щипкового музичного інструментарію» і не лише [1].

Важливо враховувати і, власне, історико-культурні тенденції розвитку гітарної музики, а це: взаємопроникнення і взаємозбагачення різних виконавських і культурних традицій; особливий музично-естетичний простір, спрямований на постійне оновлення та розвиток гітарного виконавства; збагачення репертуару завдяки композиторському досвіду у сфері інтегрованих музичних жанрів.

У ХХІ столітті гітарне мистецтво зарекомендувало себе як одну з найпоширеніших та домінантних форм музикування на концертній сцені, де гітара виступила інструментом, для якого ставали доступними все нові й нові жанри.

Якщо поглянути в історію, то зацікавленість цим інструментом не була колись такою значною. Але, варто зазначити, що інтерес до гітари з боку виконавців та композиторів достатньо динамічно проявився у минулому столітті, яке стало колискою розвитку гітарного виконавства. В результаті взаємодії композиторської та виконавської творчості, з одного боку, з'явилася велика кількість нових творів для гітари, збагатився і розширився її репертуар, а з іншого боку – збільшилась кількість справжніх віртуозних гітарних митців, які спонукали композиторів далі розвивати музичний потенціал цього інструменту, і, варто сказати, досягли тут значних успіхів. Гітара стала завойовувати серця мільйонів і мільйонів своїх пошановувачів.

На сьогоднішній час існує величезна кількість гітарних фестивалів, майстер-класів, що проводяться гітаристами світового рівня по всіх куточках світу. При цьому їх учасники демонструють свою виконавську майстерність в багатьох жанрах.

Сучасний світ гітарної музики не стоїть на місці, він безупинно розвивається. Гітарна музика несе в собі безмежний потенціал вираження внутрішнього стану людини.

У світлі неймовірних досягнень і творчого багатства, що притаманне сучасній гітарній музиці, ми можемо лише гадати, що вона приховає для нас у майбутньому. Можливо, це буде новий жанр, або нові жанри, які здивують найвибагливіших слухачів своєю оригінальністю, або ж експериментальні синтезовані звуки електричних гітар, які відкриють нові жанрові горизонти музичного світу.

В одному можна бути впевненим, що гітарна музика і надалі залишатиметься необхідною складовою культури, гармонічно і органічно вплітаючись в культурно мистецький світовий простір.

Список використаних джерел

1. Блажевич В. О. Музично-виконавські традиції західноєвропейської гітарної школи. Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття» (14–15 квітня 2016 р., м. Київ). URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/14543/1/V_Blajevich_2016_14_04_konf_IM.pdf

ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФАКТОР ТРАНСФОРМАЦІЇ ГРОМАДСЬКИХ ПРОСТОРІВ ХМЕЛЬНИЦЬКОГО

Пиптюк А. С.,
студентка II курсу
спеціальності 025 Музичне мистецтво
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.
Науковий керівник: Качуринець Л. В.,
старший викладач кафедри вокалу та
диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

Стаття присвячена дослідженню впливу хорового виконавства на культурну трансформацію громадських просторів у місті Хмельницькому. Розглянуто виконавську діяльність провідних хорових місцевих колективів як ключовий фактор, що формує візуальні, емоційні та соціокультурні аспекти громадських просторів. Досліджено хорову практику в громадських середовищах, визначаючи її роль у створенні унікального артистичного образу міста та взаємодії з міським довкіллям.

Ключові слова: хорове виконавство, трансформації, громадські простори, місто Хмельницький.

Сучасний міський простір міста Хмельницького не лише виконує роль місць функціональної діяльності, платформ для вираження та взаємодії, а й стає актуальним об'єктом вивчення у контексті впливу хорового виконавства. Ця форма мистецтва перетворює обличчя культури міста, надаючи йому виразності та естетичної привабливості, адже вплив хорового виконавства на громадський простір допомагає розкрити роль артистичної діяльності в контексті взаємодії з різними соціокультурними групами, утворюючи спільний мистецький досвід. Оскільки хорове виконавство має глибокі історичні корені, воно стає неодмінною частиною культурної спадщини Хмельницького, сприяючи формуванню міської ідентичності. Розуміння трансформаційного впливу хорового виконання на громадський простір розкриває можливості мистецтва впливати на формування спільних просторів для спілкування.

Традиції подільського хорового виконавства, зокрема міста Хмельницького, мають давню історію. Його визначальним етапом розвитку є друга половина XIX – початок XX століть, коли активно розвивалися не лише

садибні (аристократичні, дворянські) форми музичного життя, але й демократично засновані перші музичні школи та товариство «Просвіта», при яких обов'язково формувалися хорові колективи. Переламним моментом в історії хорового мистецтва в регіоні стала творча взаємодія з хоровими колективами під керівництвом Миколи Леонтовича (1918–1921) [2, с. 129].

У контексті активної популяризації самодіяльності в колишньому Радянському Союзі відзначимо суттєвий розвиток хорового виконавства, що мав особливе зростання за часів масового розвою цього руху. У той період хоровий спів виконував ключову ідеологічну роль як основний інструмент культурної організації широких народних мас місцевості. Сьогодні цей процес виявив вплив на професійну творчість хорових ансамблів міста Хмельницького, зокрема, хор Академічного ансамблю пісні та танцю «Козаки Поділля» (керівник Катерина Дробіт) і Хмельницького академічного муніципального камерного хору (керівник Ігор Цмур).

Аналізуючи хорове виконавство в рамках зазначених колективів як фактор трансформації громадського простору Хмельницького, відзначимо, що їхня творчість виявляє значний вплив на естетичні та візуальні аспекти міста, виробляючи унікальний образ міського середовища. Надзвичайно важливою стала практика публічних концертів на вулицях міста під час державних свят, а в сучасних умовах – проведення численних благодійних концертів на підтримку ЗСУ, що стала нормою для Хмельницького, особливо в умовах російської агресії.

Свідченням хорового виконавства в громадському просторі міста Хмельницького є реалізація у 2022 році мистецького проєкту Ігоря Цмура – патріотичного хорового флешмобу, що відбувся на майданчику біля кінотеатру ім. Т. Шевченка, розташованому в центральній частині міста. У рамках флешмобу прозвучали твори композиторів М. Балеми, Г. Труха, О. Нижанківського, М. Вербицького [1, с. 126]. Переглянути відео флешмобу можна за посиланням: <https://www.facebook.com/watch/?v=801324457863227>.

Хор «Козаків Поділля» значно впливає на соціокультурне значення хорового виконавства міста Хмельницького, адже його творчість є неодмінним складником історичного спадку Поділля. Спів народних пісень надає місту виразного культурного контуру та національного колориту. На просторах міста хор стає активним посередником культурних цінностей, а ідентичність колективу взаємодіє з соціокультурним контекстом міста, зміцнюючи національну самосвідомість та гордість за власний культурний спадок. «Козаки Поділля» не лише трансформують аудиторію в історичний час, але є культурним агентом, що визначає образ міста. На жаль, ми не знайшли відеозапису виступу

хору на майданчиках міста, пропонуємо переглянути запис колективу на телебаченні: <https://www.youtube.com/watch?v=QbK9EICW-BY>.

Отже, хорове виконавство є значимим культурним елементом громадських просторів міста Хмельницького, яке формує визначний його образ. Вплив хорового виконавства на нього є активним чинником у встановленні, збереженні та розвитку культурного досвіду міста. Сприяючи ідентифікації місцевого населення із історичним спадком, хорове виконавство стає ключовим аспектом культурної трансформації Хмельницького.

Список використаних джерел

1. Прохоренко О. Диригентсько-хорова практика Ігоря Цмура в мистецько-освітньому просторі Хмельниччини. *Актуальні питання професійного становлення сучасної молоді*: матер. студент. наук.-практ. конф. (29.11.2022 р., Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія). 2022. Вип. 2. С. 121–128.

2. Римар Р. Хорова діяльність дитячо-юнацьких колективів Хмельниччини в період незалежності України. *Педагогічний дискурс*. 2008. № 4. С. 129–134.

МУЗИЧНО-ТЕРАПЕВТИЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ У ФОРМУВАННІ ЕМОЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Романенко А. І.,

студентка факультету дошкільної,
початкової освіти і мистецтв

Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.

Науковий керівник: Дорошенко Т. В.,

доктор педагогічних наук,
професор кафедри мистецьких дисциплін

Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.

У роботі обґрунтовано сутність музично-терапевтичних технологій, що сприяють як музично-творчому розвитку, так і розвитку емоційної культури учнів за допомогою традиційних педагогічних методів і засобів музичної виразності, а також інноваційних засобів музично-терапевтичних технологій.

Ключові слова: молодші школярі, емоційна культура, музичне мистецтво, музично-терапевтичні технології.

На сучасному етапі розвитку освіти актуальною є проблема всебічного та гармонійного розвитку учнівської молоді. На уроках учні отримують базові предметні знання. З кожним роком програми ускладнюються, обсяг інформації збільшується, в результаті чого недостатньо уваги приділяється творчому, духовному та патріотичному вихованню молодших школярів, а також формуванню у них емоційної культури.

Емоційна культура – це певний рівень психічного розвитку, який забезпечує здатність особистості адекватно виражати власні емоції та реагувати на емоції оточуючих, керувати своїм емоційним станом і реакцією на зовнішні та внутрішні впливи, регулювати нервові процеси, споживання енергії [3, с. 18].

Музично-терапевтичні технології є однією з найдавніших прикладних форм використання музичного мистецтва в людському суспільстві. Музично-терапевтичні технології – це інноваційні освітні технології, спрямовані на

збереження та зміцнення емоційної культури учнів шляхом послідовних дій в освітньому процесі.

Одним із основних завдань використання музично-терапевтичних технологій на уроках музичного мистецтва є відновлення позитивного емоційно-енергетичного тону учнів, зняття нервово-психічного перевантаження [4, с. 21].

Змістом музично-терапевтичної технології є система диференційованих методів, способів і елементів педагогічного впливу, що здійснюється за допомогою виразної (активної) і рецептивної (пасивної) діяльності.

Регулярна робота з музично-терапевтичними технологіями у формуванні емоційної культури молодших школярів на уроках музичного мистецтва дає такі результати: відбувається зміна емоційної сфери учнів; знижується рівень тривожності завдяки сприятливому психологічному клімату на уроках музичного мистецтва; розвиваються творчі здібності; формується толерантність і готовність розуміти і сприймати культуру носіїв іншої культури; формуються етичні позиції та естетичні інтереси.

Розвиваючи емоційну культуру молодшого школяра засобами музики, ми ушляхетнюємо його думки і бажання. У найширшому розумінні використання музично-терапевтичних технологій у формуванні емоційної культури молодших школярів на уроках музичного мистецтва – це формування духовних потреб, етичних уявлень, інтелекту, розвиток ідейно-емоційного сприйняття та естетичної оцінки життєвих явищ.

Емоційна культура молодшого школяра не може гармонійно сформуватися сама по собі. Одним із методів, який дозволяє педагогам ефективно скоригувати емоційний розвиток дитини та навчити її емоційній саморегуляції, є музично-терапевтичні технології. У сучасному світі психіка дітей піддається впливу постійно зростаючого потоку інформації, страждає від погіршення екології та інших негативних зовнішніх факторів. У результаті виникають проблеми в розвитку емоційної культури дітей, найпоширенішими з яких є фізичні та емоційні навантаження, вони виражаються в дратівливості, агресивності, є перешкодою для гармонійного та ефективного розвитку особистості дитини [2, с. 14].

Серед музично-терапевтичних технологій доцільними у формуванні емоційної культури молодших школярів на уроках музичного мистецтва, на наш погляд, є такі:

- слухання класичної музики;
- використання різноманітних музичних вправ та ігор;

- відвідування музичних вистав;
- постановка музичних номерів [1, с. 12].

За допомогою музично-терапевтичних технологій можна змоделювати емоції та допомогти збалансувати психоемоційний стан та поведінку дитини. Техніка оповідання допомагає зменшити відчуття страху та незахищеності. Народна, класична та дитяча музика дарує відчуття безпеки. Ігри для розвитку дрібної моторики мають розслаблюючу дію. Звуки природи діють заспокійливо. Рухлива дитина заспокоїться завдяки сприйняттю музики, а нерішуча і безконтактна істотно підвищить власний тонус і бадьорість. Використання музично-терапевтичних технологій дає насичений досвід спілкування та наповнює життя радісними та яскравими враженнями.

Отже, застосування музично-терапевтичних технологій у формуванні емоційної культури молодших школярів є важелем емоційної стимуляції навчальної діяльності з урахуванням особистісних якостей розвитку дитини і створює сприятливу емоційну атмосферу для розвитку особистості молодшого школяра та задовольняє потребу учнів у спілкуванні.

Список використаних джерел

1. Власова О. І. Педагогічна психологія. Київ: Либідь, 2018. 100 с.
2. Водолазська Т. В. Формування емоційного благополуччя дітей молодшого шкільного віку. Київ, 2015. 26 с.
3. Паньків Л. Вплив музики на психічне здоров'я особистості. *Початкова школа*. 2019. № 1. С. 58–59.
4. Федій О. А. Музикотерапія в професійній діяльності сучасного педагога. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. Педагогічні науки. 2019. № 11 (174). С. 282–292.

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ

Саприга С. М.,

магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: Дорохін В. Г.

заслужений артист України,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Відомо, що оркестр народних інструментів – це колектив виконавців на народних інструментах, які використовуються в автентичному або реконструйованому вигляді. Принцип організації оркестру народних інструментів значною мірою залежить від національних особливостей музичної культури того чи іншого народу.

Щоб зрозуміти сутність виникнення та розвитку українського оркестру народних інструментів, необхідно охарактеризувати процес переходу від традиційних форм музикування українського народу до такого складного органічного утворення, як українські народні інструменти.

Це потребує дослідження проблем народного музичного інструментарію, виникнення інструментального складу та розвитку репертуару українського народного оркестру.

Серед вітчизняних дослідників, які першими описали українські народні інструменти, був основоположник української класичної музики, композитор, педагог і громадський діяч Микола Лисенко.

У 1874 р. в Україні була опублікована перша наукова праця: «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая». Згодом у 1884 р. Микола Лисенко опублікував низку статей у львівському журналі «Зоря». Доречно нагадати, що у 1955 р. ці статті вийшли окремою книгою під назвою «Народні музичні інструменти на Україні», де описано будову, склад і художню виразність українських народних інструментів.

Численні публікації фольклориста й етнографа Миколи Сумцова містять відомості про народні музичні інструменти. Наприклад, у праці «Українські співаки та байкарі» (1910 року) описуються музичні інструменти, які побутували в українському народі. До них належать кобза, бандура, ліра, торбан, гуслі, цимбали, бубон, свисток, сопілка, скрипка. Питання збереження оригінальних українських інструментів, методика їх дослідження, опис інструментів можна знайти в музикознавчих працях відомого фольклориста Філарета Колесси.

Український фольклорист Дмитро Ревуцький, брат Левка Ревуцького, у праці «Українські думи та історичні пісні», дає коротку характеристику музичних інструментів – ліри, кобзи, бандури, торбану.

У 1930 р. побачила світ праця відомого українського письменника, мистецтвознавця, бандуриста і педагога Гната Хоткевича – «17 музичних інструментів українського народу». Це була перша спроба вченого системно охарактеризувати українські народні інструменти. Праця став поштовхом для розвитку й удосконалення українських народних інструментів.

Український майстер і музикант Олександр Дмитрович Незовибатько у своїй праці «Ознайомлення з народними музичними інструментами та організація інструментальних ансамблів», коротко описує будову та використання ліри, цимбалів, сопілок та інших народних інструментів у музичній практиці та дає поради щодо заснування Українського національного оркестру.

У праці «Фольклор і фольклористика» музикознавця Миколи Гордійчука подано опис народних інструментів, таких як: бандура, цимбали, скрипка, бас, ліра, барабан, сопілка та їх різновиди, трембіта, сурми, труби, волинки тощо.

Значною працею про українські народні інструменти можна назвати працю вітчизняного дослідника та інструменталіста Леоніда Черкаського «Українські народні музичні інструменти». Він проводить чітку межу між народними музичними інструментами та народними інструментами, які використовуються в професійній музиці. Вчений наголошує на доцільності вдосконалення професійних народних інструментів, водночас акцентуючи увагу на збереженні автентичних інструментів у народному середовищі як постійного джерела професійного мистецтва.

Існує низка досліджень, присвячених проблемам формування інструментального складу, створення та розвитку репертуару, принципам організації, історії створення оркестру, методиці роботи з оркестром тощо. Український бандурист і диригент Леонід Григорович Гайдамака висвітлює принципи побудови бандури харківського типу та родини оркестрів у циклі

статей, опублікованих у журналі «Музика мас». Він описує будову ліри та способи вдосконалення цього інструменту, характеризує звуковиразальні можливості ліриницького колективу, розглядає будову тарілок, дає рекомендації щодо використання цієї родини інструментів в оркестрі. Автор також визначає характерні ознаки групи народних духових інструментів (сопілки, трембіти) та ударних інструментів (тимпан, бубон, цимбали, барабан).

Велике пізнавальне та практичне значення має праця музикознавця Андрія Гуменюка «Українські народні музичні інструменти», в якій він ґрунтовно простежує процес створення та розвитку різноманітних українських народних оркестрів, окреслює основні принципи організації колективу, узагальнює досвід їх роботи. Автор розповідає про перші спроби організації українського оркестру народних інструментів та характеризує їх творчу діяльність.

Доктор мистецтвознавства, професор Микола Давидов у монографії «Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва України» аналізує проблеми та визначає тенденції розвитку академічного народно-інструментального мистецтва України.

Кілька дисертаційних досліджень присвячено висвітленню різних аспектів народного оркестрового мистецтва загалом і українського оркестру народних інструментів зокрема.

Проблеми теорії та методики народного оркестрового виконавства висвітлюються в низці праць вітчизняних учених. У 1948 р. побачила світ перша праця Є. Юцевича та Є. Безпятива «Оркестр народних інструментів», в якій автори дають методичні поради керівникам аматорських гуртків та наголошують на загальних засадах підготовки оркестрантів.

Музикознавець Володимир Комаренко у праці «Український оркестр народних інструментів», викладає основні принципи методики роботи, визначає особливості інструментального складу українського народного оркестру, розглядає види і форми народних інструментів тощо.

«Інструментовка для оркестру народних інструментів» Дмитра Пшеничного містить, крім теоретичних основ оркестровки, поради щодо практичного інструментування фортепіанних п'єс. У своїй праці автор приділив належну увагу перетворенню симфонічної фактури в фольклорну оркестрову, звернувся до проблем оркестрової обробки народних пісень тощо. Дмитро Пшеничний також дав детальну характеристику колористичних особливостей народного оркестру.

Відомий дослідник і диригент Віктор Гуцал у посібнику «Інструментовка для оркестру українських народних інструментів» визначає характерні риси

українського оркестру народних інструментів – їх камерність звучання, різноманітність тембрів та гармонійне поєднання.

Таким чином, на сьогодні існує значна джерельна база, ціла низка досліджень, присвячених вивченню українського оркестру народних інструментів. Інтерес до цього феномену не зменшується, навпаки це мистецьке явище привертає все більше й більше уваги, а тому вивчення проблем становлення та розвитку українського оркестру народних інструментів, зокрема в історіографічному аспекті, залишається актуальним.

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Сіліна Л. В.,

магістрантка Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.

Науковий керівник: Дорошенко Т. В.,

доктор педагогічних наук, професор
кафедри мистецьких дисциплін

Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.

У роботі визначено педагогічні умови формування емоційної культури молодших школярів на уроках музичного мистецтва, розглянуто важливі аспекти створення позитивного та творчого освітнього середовища для стимулювання емоційного розвитку учнів.

Ключові слова: педагогічні умови, емоційна культура, молодші школярі, музичне мистецтво.

Протягом останнього десятиріччя збільшився науковий інтерес до проблеми формування емоційної культури молодших школярів. Це зростання відзначається висвітленням різноманітних аспектів, пов'язаних із вирішенням завдань освітньої практики. Особливо актуальними стали питання адаптації дітей до освітнього середовища, встановлення соціальних зв'язків та розкриття особистості через різні види діяльності.

На сучасному етапі розвитку національної освіти, велика увага приділяється питанням творчого розвитку учнів засобами мистецтва, зокрема музичного. Таким чином, вивчення проблеми емоційної культури молодших школярів в контексті їхньої музично-творчої діяльності та визначення шляхів її формування стає надзвичайно важливим завданням для сучасного педагога у контексті розбудови національної освіти [1].

Одним із перших, хто активно досліджував питання емоційного виховання учнів, був В. Сухомлинський. Висловлюючи думки про гармонійний розвиток особистості, він підкреслює важливість єднання емоційного та інтелектуального, емоційного та естетичного, емоційного та морального. За переконанням В. Сухомлинського, емоційна культура, естетичні смаки та громадські якості не можуть розвиватися в умовах емоційної бідності, а недостатній розвиток емоцій

може породжувати егоїзм. Цей видатний педагог вважав, що школа може стати «майстернею гуманності», якщо вчить своїх вихованців відчувати та розуміти відтінки думок і почуттів людей, їх емоційні стани [2].

Ефективне формування емоційної культури учнів можливе лише при належній організації цього процесу, створенні відповідних педагогічних умов, за яких показники рівнів сформованості емоційної культури учнів значно зростають.

Педагогічні умови, які виступають фактором особистісного розвитку учня та збагачення його емоційного та естетичного досвіду, мають на меті створення сприятливої атмосфери для сприймання та інтерпретації творів музичного мистецтва, а також для здійснення музично-практичної й музично-творчої діяльності.

Музичне мистецтво є найбільш ефективним у впливі на розвиток емоційної культури особистості. Тому, однією з педагогічних умов для формування емоційної культури учнів є процес розробки та визначення основних принципів, цілей, завдань та методів навчання, які будуть використовуватися в педагогічній діяльності, та сприятимуть формуванню емоційної культури дитини через використання насичених музичних образів [1].

Формування емоційної культури молодших школярів можна досягти шляхом збагачення їх уявлень чуттєво-образною інформацією та застосуванням на уроках творів літературного, образотворчого, музичного та театрального мистецтва. Використання таких творів на уроках музичного мистецтва допомагає створити різноманітну палітру емоційного досвіду для учнів, оскільки ці твори проникають до глибини людських почуттів і передають різноманітні емоції, створюючи таким чином сприятливе середовище для емоційного сприйняття учнями [1].

Також, педагогічною умовою формування емоційної культури учнів є врахування вчителем вікових особливостей молодших школярів у виборі матеріалів та методів. Можливість виконання, імпровізації та обговорення сприяє особистому емоційному вираженню учнів [1].

Отже, усі вище згадані педагогічні умови сприяють формуванню емоційної культури молодших школярів, допомагаючи їм розуміти, виражати та аналізувати свої емоції, адже емоції в мистецтві можуть бути джерелом незабутнього досвіду та розвитку особистості дитини.

Список використаних джерел

1. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька : Навчальний посібник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. 360 с.
2. Сухомлинський В. О. Серце віддаю дітям : Київ : Рад. школа, 1977. 244 с.

ПРОФЕСІЙНИЙ ІМІДЖ ВИКЛАДАЧА ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ ДИСЦИПЛІН МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ В КРИТЕРІАЛЬНОМУ ПОЛІ ІМІДЖЕЛОГІЇ

Смаль Є. Л.,

магістрантка факультету дошкільної,
початкової освіти і мистецтв

Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.

Науковий керівник: Кондратенко І. А.,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка

У статті розкрито значення професійного іміджу в роботі викладача вокально-хорових дисциплін мистецької школи. Проаналізовано складові професійного іміджу фахівців та вимоги до них з позицій іміджології.

Ключові слова: професійний імідж, мистецька школа, викладач вокально-хорових дисциплін, особистість.

Перехід на нові стандарти позашкільної мистецької освіти зумовлює досягнення високого професійного статусу викладача. Його можна досягти за допомогою усвідомлення власної професійної позиції в сучасному світі, тобто маючи інноваційне мислення щодо образу сучасного викладача та засобів його формування. Це орієнтує фахівця на саморозвиток і самоосвіту, сприяє знаходженню нових, оригінальних рішень професійних завдань: він має формувати новий стиль соціальної поведінки, яка б інтегрувалася в процес суспільного розвитку. Уособленням такої поведінкової моделі є імідж-образ викладача вокально-хорових дисциплін мистецької школи.

Поняття «імідж» активно увійшло до професійного словника представників кожної галузі, зокрема мистецької освіти. Імідж викладача вокально-хорових дисциплін – це вже стереотип сприйняття образу педагога-митця в масовій свідомості. В його іміджі переплітаються реальні якості і ті, які йому приписує оточення. Він вимагає від фахівця формування власного стилю роботи, який доповнюється особистим іміджем та вмінням його презентувати. Імідж викладача – це, по суті, проєкція його неповторності.

Імідж – це майстерність створювати образ залежно від оточення. При створенні іміджу слід враховувати вік, стать, соціальний статус, інтереси й потреби людей, а також специфіку тієї сфери (соціокомунікативний вимір), у якій працює образ. Імідж – цілісний образ, що складається з багатьох чинників [1]. Набути їх і вдосконалюватись у кожному якісному прояві – це стати професійно привабливим для соціуму. В цьому допомагає іміджелогія.

Мета даного напрямку – допомогти музикантам-педагогам компактно та майстерно використовувати методи ефективної самопрезентації у повсякденних життєвих інтеракціях. У свою чергу, це дозволить набутти морально-психологічної впевненості в освітньо-діловому спілкуванні, досягнути власне тіло як неповторну й унікальну модель та першооснову власної творчості. В іміджелогії кожна людина – це, насамперед, персона, особистість, індивідуальність, яка володіє величезним потенціалом візуалізації свого внутрішнього «Я» [3].

Імідж викладача вокально-хорових дисциплін мистецької школи потребує особливої уваги. По-перше, тому, що ця професія є публічною, по-друге, варто знати, як взаємодіяти з тими, хто не просто сприймає, а наслідує імідж педагога. Учні мистецької школи також орієнтуються на еталон, керівник хорового колективу для них є взірцем. Вважається, що первинно учні оцінюють зовнішність, манери, голос, уміння говорити й слухати. Але робота над створенням іміджу не зводиться лише до створення зовнішнього образу, який може маскувати реальну сутність викладача. Зовнішній вигляд – це лише стиль, який обумовлюється внутрішнім складом особистості.

До основних компонентів іміджу викладача вокально-хорових дисциплін можна віднести: самооцінку, моральні цінності, етику, зовнішній вигляд. Імідж – комплексне поняття, проте його складові можна розділити на зовнішні та внутрішні. Зовнішніми маркерами іміджу виступають стиль (одяг, аксесуари, зачіска, макіяж, взуття), манери (належні жести, пози, постава, хода), міміка, тон голосу. Внутрішні – мистецтво подібатися учням, уміння спілкуватися, розуміти та впливати – є психологічними якостями; чесність, порядність, повага до оточуючих, вірність слову, здатність ефективно взаємодіяти, законослухняність тощо – етичними.

Імідж викладача мистецької школи формується поетапно. Починати треба з його діагностики і проектування. Потім будується стратегія просування іміджу та стратегія впливу. Стратегії втілюються, працюють і на наступному етапі обов'язково аналізуються.

Створюючи власний імідж, викладач мистецької школи має враховувати, що він може бути як позитивним, так і негативним. У професійно-особистісному іміджі педагог-музикант повинен демонструвати професійну компетентність, моральну стійкість, гуманітарну освіченість, комунікативну привабливість. Також важливими є знання закономірностей функціонування дитячої психіки та використання різноманітних психологічних технік у роботі з дитячим вокально-хоровим колективом [2].

Приклади успішного іміджу викладачів мистецької школи розвиваються за одним і тим же сценарієм – від створення характерного образу до підвищення впізнаваності і поваги до даного носія іміджу. Характерний образ формується в результаті розуміння того, яким шляхом ключові цінності, ознаки, підходи і характеристики втілюються в деяких навичках, ресурсах і компетенціях; а також в розумінні того, як вони інтегруються в тренди розвитку суспільства й окремої громади. Тільки за наявності стратегічного іміджевого плану, який має бути грамотно донесеним до цільової аудиторії, можна розраховувати на дієвий імідж-образ. У перспективі він може перетворитися на бренд – вокально-хоровий колектив мистецької школи, концертну одиницю, своєрідну культурно-мистецьку візитівку регіону.

Список використаних джерел

1. Дячук В. П. Іміджологія. Соціокультурний вимір: навч. посіб. Київ: Видавництво Ліра-К, 2017. 308 с.
2. Радецький О. А. Педагогічні умови формування професійного іміджу майбутнього вчителя музики. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2015. Вип. 4. С. 89–94
3. Сухолова М. А. Особливості формування фахового іміджу викладача вокалу в сучасних умовах. Науковий вісник Мукачівського державного університету. Серія: Педагогіка та психологія. 2018. Вип. 2. С. 120–122.

ВІЙСЬКОВИЙ ОРКЕСТР: АКТУАЛЬНІСТЬ І ПРОБЛЕМАТИКА ДІЯЛЬНОСТІ

Смаль О. М.

магістрант I курсу,

Національного університету «Чернігівський колегіум»

імені Т. Г. Шевченка

Науковий керівник: Солдатенко О. І.,

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри мистецьких дисциплін

Національного університету «Чернігівський колегіум»

імені Т. Г. Шевченка

У статті досліджено функціональні особливості військового оркестру, які забезпечують тривалу актуальність його діяльності, сприяють популяризації творчості колективу та військової музики взагалі. Для пошуку оптимальних рішень висвітлені типові проблеми, що постають у ході діяльності військових оркестрів Збройних Сил України на сучасному етапі.

Ключові слова: *військовий оркестр, музика, музикант, мистецтво.*

Військові оркестри є військово-музичними установами та підрозділами Збройних Сил України, які призначені засобами вокального, музичного, хореографічного мистецтва і художнім словом активно сприяти військово-патріотичному, національно-ідейному, культурному та духовному вихованню особового складу, відродженню української національної культури, підтриманню морально-психологічного стану військ, гідно представляючи національну культуру і військово-патріотичну тематику в Україні та за її межами [3].

Військові оркестри спрямовують свої основні сили на концертну діяльність, мистецьку та репертуарно-методичну роботу, міжнародне представництво культури України. Навіть в умовах воєнного стану, коли країна переживає нібито неписані часи, військові оркестри ведуть активну діяльність. Музиканти знають, що пісні ведуть у бій, піднімають бойовий дух, допомагають впоратися з емоціями та відновити сили. Якщо буде потрібно, музиканти стануть у бойові формування, а наразі їхня зброя – музика, яка надихає не лише військових, а й усіх українців.

Діяльність військових оркестрів була на часі завжди, а нині, коли до захисників прикута вся увага суспільства, військові колективи відіграють надважливу роль. Їхніми основними функціями є:

Підняття бойового духу військовослужбовців, для яких особливе значення в плані потужного психологічного впливу мають марші, гімни, військові пісні, що сприяють високій стройовій злагоженості, плекають патріотичні почуття, нагадують про обов'язок і про те, за що вони борються.

Покращення морального стану та дисципліни військовослужбовців. Музика допомагає їм відволіктися, збалансувати емоції та підсилює почуття гордості за свою службу. Задоволення культурних і духовних потреб військовослужбовців і членів їх сімей мають великий вплив на якість виконання службово-бойових завдань, формування патріотичної свідомості та високих морально-психологічних якостей.

Популяризація військової справи серед населення. Військові оркестри часто виступають на різних заходах: парадах, фестивалях, концертах, демонструючи військову міць та культуру.

Крім цього оркестранти: показують музичну майстерність, мистецькі новації, композиторські доробки; формують патріотизм, загальну культуру і надихають на творчість глядачів; популяризують український музичний продукт, зокрема фольклор, кобзарське мистецтво, сучасні жанри; використовують для популяризації репертуару нові формати, зокрема онлайн.

Репертуар військових оркестрів різноманітний та активно оновлюється, що формує нову мілітарну культуру. Він орієнтований на публіку різних категорій, особливо молоде покоління, що дозволяє експериментувати, синтезувати жанри, виконувати кавери.

Незважаючи на актуальність та успіх, діяльність військових оркестрів має деякі проблемні тенденції та моменти.

Недостатнє фінансування. Військові оркестри є досить дороговартісними. Вони потребують професійних музикантів, які повинні отримувати гідну заробітну плату, а також всебічне забезпечення від форми до музичних інструментів, однак в Україні фінансування військових оркестрів недостатнє, що призводить до скорочення їх кількісного складу або навіть до ліквідації колективів [3]. «Військово-музичним колективам України помітно бракує того рівня забезпечення, яке існує в багатьох закордонних колег. Особливо щодо якісних музичних інструментів» [2].

Нестача кадрів. Військові оркестри потребують професійних музикантів, які мають відповідну освіту та підготовку, але знайти їх непросто. Особливо гостро стояла проблема браку кадрів упродовж 1991–1998 рр..

Недостатнє визнання ролі військових оркестрів. Військові оркестри часто недооцінюються і їх значення у військовій справі не завжди належним чином

розуміється серед вищого військового керівництва. Легковажне сприйняття військових оркестрантів тривалий час було проблемою ще й тому, що важко було змінити стереотип музиканта з радянської доби.

Для вирішення проблем військових оркестрів необхідно:

Підвищити фінансування військових оркестрів, що дозволить забезпечити технічну базу, підвищити заробітну плату музикантам, відкрити додаткові можливості для творчої реалізації, покращити організацію проведення заходів, забезпечити якісну промоцію.

Розробити нові програми підготовки військових музикантів, що допоможе не лише забезпечити військові оркестри кваліфікованими кадрами, а й сформує адаптивну спроможність до роботи в мирних і воєнних умовах.

Пропагувати значимість військових оркестрів, що сприятиме усвідомленню ролі військової музики в українському суспільстві.

Таким чином, можна констатувати, що перспективи військової музичної культури в Україні визначаються багатьма факторами. Для розвитку колективів, що є носіями цієї культури, потрібен комплексний підхід, чітко окреслені ціннісні орієнтири, інноваційна методологія та методика, системна робота по вдосконаленню професійної майстерності для досягнення високого виконавського рівня тощо.

Список використаних джерел

1. Вікіпедія – вільна енциклопедія. Військовий оркестр. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Військовий_оркестр (дата звернення: 30.11.2023).
2. Культурна промоція війська: чому армійський оркестр – це серйозно і важливо. URL: <https://novynarnia.com/2018/12/17/kulturna-promotsiya-viyska> (дата звернення: 30.11.2023).
3. Положення про військово-музичні підрозділи Збройних Сил України, затверджене Наказом Міністерства оборони України від 05.03.2015 № 104, зареєстроване в Міністерстві юстиції України 23 березня 2015 р. за № 318/26763. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0319-15#n4> (дата звернення: 30.11.2023).
4. Романовський Я. Я. Проблеми становлення системи підготовки спеціалістів військово-оркестрової служби у збройних силах України. URL: https://vlp.com.ua/files/33_2.pdf (дата звернення: 30.11.2023).

РОЗВИТОК МУЗИЧНО-РУХОВОЇ АКТИВНОСТІ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Сокол А. В.,

магістрант факультету дошкільної,
початкової освіти і мистецтв

Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.

Науковий керівник: **Скорик Т. В.,**

доктор педагогічних наук, професор,

в. о. завідувача кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.

Розглянуто важливість формування музично-рухової культури учнів для розвитку їхнього творчого потенціалу. Зосереджено увагу на активній практичній діяльності учнів на уроках музичного мистецтва, яка сприяє поліпшенню координації рухів та моторики. Заняття, які поєднують рух та музику, розглядаються як ключовий елемент формування музично-рухової культури та рухових навичок. Наголошується на важливості музично-ритмічних рухів для покращення сприймання музики та підвищення емоційного відгуку учнів.

Ключові слова: музично-рухова активність, музичне мистецтво, музично-рухова культура, емоційний відгук, творчий потенціал.

Музично-естетичне виховання на уроках музичного мистецтва виражає собою важливий та особливий процес, спрямований на розвиток творчого потенціалу учнів через музику та інші мистецькі засоби виразності. Метою виховання є не лише формування естетичних уподобань та музичного смаку, але й збагачення духовного світу учнів, сприяння розвитку їхніх талантів та здібностей у мистецтві.

Особливу увагу варто приділити активній практичній діяльності учнів на уроках музичного мистецтва, так як фізична активність сприяє поліпшенню координації рухів та розвитку моторики.

Заняття, які поєднують рух та музику, відіграють вагомую роль у музичному вихованні – вони надають учням можливість відчувати гармонію від вільного руху у процесі взаємодії з музичним ритмом. Такі заняття спрямовані на розвиток

музично-рухової культури, формування рухових навичок та свідомого ставлення до власних рухів, що сприяє зацікавленню учнів у музично-ритмічній діяльності в цілому [1].

Варто враховувати слова великого композитора Ріхарда Вагнера, який вказує на тісний зв'язок музичного ритму із пластичним рухом тіла, що є важливою основою для будь-якого мистецтва [2].

Музично-ритмічні рухи не лише допомагають учням переживати музичні відчуття, але і позитивно впливають на якість їхнього сприймання та надають більший емоційний відгук. Ці рухи відкривають нові можливості для виразності, дозволяючи вільно виражати свої почуття та емоції через рух і музику; стають засобом самовираження, допомагаючи кожному учневі виявити свій унікальний стиль та індивідуальний підхід до виконання музичних композицій. Така взаємодія між музикою та рухом сприяє не лише формуванню музичних навичок, але і розвитку тілесно-рухової грамотності та артистичності учнів.

Отже, музично-рухова активність на уроках музичного мистецтва – це більш глибоке сприймання музики та інших видів мистецтва, що сприяє розумінню та естетичній оцінці мистецьких творів, розкриттю їхнього естетичного потенціалу та переживанню справжньої краси.

Список використаних джерел

1. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю : вид. 3-тє., доп. Київ: Мистецтво, 1996. 142 с.
2. Ріхард Вагнер. Твір мистецтва майбутнього. *Поетичні майстерні* : веб-сайт. URL: <https://maysterni.com/publication.php?id=98944> (дата звернення: 26.11.2023).

РОЛЬ МИСТЕЦЬКИХ КОНКУРСІВ У ПРОФЕСІЙНОМУ СТАНОВЛЕННІ ВОКАЛІСТІВ

Сукачова С. І.

студентка IV курсу
факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: Йотка Я. М.,
викладач кафедри вокально-хорової майстерності
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Мистецькі конкурси є ключовим етапом у професійному розвитку вокалістів, де молоді таланти можуть продемонструвати свої вміння та отримати визнання в музичній галузі. Мистецькі конкурси мають глибокі корені та важливу роль у формуванні професійної кар'єри вокалістів.

Вони виникли в середньовіччі для визначення найкращих виконавців та сприяння розвитку музичної культури. У XIX–XX століттях мистецькі конкурси стали важливою подією у світі музики та здобули визнання великої аудиторії.

Сучасні мистецькі конкурси є важливими для молодих вокалістів, надаючи їм можливість отримати визнання, виступити перед професіоналами та розвинути свої навички.

Перевагами участі у мистецьких конкурсах є підвищення професійного рівня. Участь у конкурсах дозволяє вокалістам відточувати свої вокальні навички та вдосконалювати техніку виконання. Виступи перед суддями та аудиторією допомагають виявити сильні та слабкі сторони вокаліста для подальшого розвитку. Участь у конкурсах вимагає постійного тренування, вивчення партій та інтенсивної підготовки до виступів. Цей процес розвиває самодисципліну та вміння працювати в напруженому графіку. Мистецькі конкурси створюють можливість для вокалістів знайомитися з іншими професіоналами, отримувати поради та рекомендації. Учасники можуть встановлювати корисні професійні контакти, сприяючи подальшому розвитку їх кар'єри.

Вокальні конкурси розкривають перед учасниками професійні можливості. Участь в конкурсах сприяє покращенню вокальних, сценічних та артистичних навичок вокалістів. Вокалісти мають шанс співпрацювати з визначними

музикантами, продюсерами та іншими важливими фігурами музичної індустрії. Вокальні конкурси часто супроводжуються медійною увагою, що допомагає вокалістам розширити свою популярність. Участь та перемога в конкурсах дозволяє вокалістам отримати широку аудиторію та підвищити рівень визнання. Переможці конкурсів привертають увагу музичних продюсерів і можуть отримати контракти з відомими музичними лейблами. Учасники та переможці конкурсів часто отримують запрошення виступати на різних музичних подіях, фестивалях, телевізійних та радіошоу.

Мистецькі конкурси є важливою складовою професійного становлення вокалістів. Підготовка до мистецьких конкурсів вимагає дедалі більшої уваги та зосередженості, оскільки конкуренція на таких заходах завжди висока.

Важливість обрання пісень, які підходять до голосу та виражають сильні сторони виконавця. Зосереджені тренування над диханням, артикуляцією та інтонацією для поліпшення вокальної техніки. Робота над інтерпретацією пісень, передача емоцій через виконання та деталі виконавства. Забезпечення достатньої кількості репетицій перед виступом, включаючи виступи перед друзями та сім'єю. Підтримка здорового режиму дня, правильне харчування та відпочинок перед виступом для збереження енергії. Зосередження на впевненості у собі та насолодженні виконанням на сцені.

Різноманіття критеріїв класифікації вокальних конкурсів відображає широкий спектр музичних смаків та інтересів учасників та глядачів.

Класифікація вокальних конкурсів за різними критеріями:

За масштабом:	Локальні конкурси: організовані на рівні міста чи регіону.
	Національні конкурси: охоплюють всю країну.
	Міжнародні конкурси: представляють учасників з різних країн.
За форматом	Сольні конкурси: виступи виконуються самотійно.
	Групові конкурси: учасники виступають групами чи хорами.
За жанром	Класичні конкурси: учасники виконують класичні музичні твори.
	Популярні конкурси: співають популярні пісні різних стилів.
За віковою категорією	Дитячі конкурси: для виконавців певного вікового діапазону.

	Дорослі конкурси: спрямовані на учасників певного віку.
За оцінюванням	Професійні конкурси: оцінка виконавців здійснюється професійними журі.
	Глядацькі голосування: переможця визначає аудиторія глядачів.
За спрямуванням	Класичні вокальні конкурси: акцент на класичних музичних творах.
	Телевізійні талант-шоу: зіркові талант-шоу з великою аудиторією.

Класифікація вокальних конкурсів за ключовими аспектами: чим відрізняються приватні конкурси та ті, які знаходяться під грифом Міністерства освіти та Міністерства культури.

Легальний статус:	Приватні конкурси: організовані неприбутковими організаціями, приватними компаніями чи ентузіастами.
	Конкурси під грифом Міністерства освіти чи культури: підпадають під стандарти та вимоги освітніх установ державного рівня.
Стандарти та оцінка:	Приватні конкурси: мають власні критерії та формати оцінювання.
	Конкурси під грифом Міністерства освіти чи культури: відповідають стандартам та вимогам, встановленим державними установами.
Призначення:	Приватні конкурси: можуть мати розважальні, рекламні чи благодійні цілі.
	Конкурси під грифом Міністерства освіти чи культури: зорієнтовані на розвиток мистецтва та можуть бути частиною освітньої програми.
Участь та доступність:	Приватні конкурси: відкриті для будь-яких учасників з умовою реєстрації.
	Конкурси під грифом Міністерства освіти чи культури: мають обмеження та можуть бути частиною освітнього процесу в закладах освіти.

Усі типи конкурсів мають свої переваги та специфіку, вибір між ними залежить від конкретних цілей та контексту організаторів.

Отже, мистецькі конкурси відіграють ключову роль у професійному становленні вокалістів, надаючи їм можливість виявити та розвинути свій талант, здобути славу та визнання, отримати можливість виступати на великих платформах. Участь у конкурсах сприяє розвитку професійних навичок, сприяє співпраці з визначними фігурами музичної індустрії та відкриває різноманітні кар'єрні можливості для вокалістів.

Список використаних джерел

1. Вінник О. Корпоративна форма державно-приватного партнерства: проблеми правового забезпечення на тлі зарубіжного досвіду. Суми, 2012. 204 с.
2. Голос людини та вокальна робота з ним: монографія / (Г. Є. Стасько, О. Д. Шуляр, М. Ю. Сливоцький та ін.). – Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010..
3. Єрошенко О. Деякі музично-естетичні аспекти емоційної складової вокального мистецтва. Культура України. 2008.
4. Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня к-та мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «теорія та історія культури» Київ, 2011.
5. Фоломєєва Н. А. Методика охорони та гігієни голосу студентів-вокалістів педагогічних ВНЗ. *Молодий вчений*. №11.1. (38.1), листопад, 2016.

ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВИКЛАДАЧА СОЛЬНОГО СПІВУ ДО МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Чень Янь,
магістрантка II курсу
Українського державного університету
імені Михайла Драгоманова,
спеціальності 025 Музичне мистецтво,
Науковий керівник: **Хоменко Л. В.,**
кандидат педагогічних наук,
професор кафедри вокального виконавства
Українського державного університету
імені Михайла Драгоманова.

Стрімкий розвиток в усіх сферах науки, техніки і, зокрема, мистецтва обумовлюють потребу у підвищенні якості як в освітньому процесі: пошук нових форм, способів і методів та засобів, так і у передачі ціннісно-практичного досвіду наступним поколінням. Саме це спонукає нас до аналізу принципів та методів, які сприятимуть дієвій підготовці майбутніх викладачів сольного співу до музично-педагогічної діяльності.

Принцип (від лат. *principium* – «основа, початок») – першопочаток, те, що лежить в основі певної сукупності фактів, теорії, науки. Це основні засади, вихідні ідеї, що характеризуються універсальністю, загальною значущістю, вищою імперативністю і відображають суттєві положення теорії, вчення, науки. Це твердження, яке сприймається як головне, важливе, суттєве, неодмінне або, принаймні, бажане. У класичному розумінні принцип завжди займає найвище місце [3].

Сутність поняття принципу у дидактиці пов'язують з визначенням причинно-наслідкових зв'язків, закономірностей, основних положень щодо організації, спрямування та реалізації навчального процесу. Відтак їх дотримання буде запорукою забезпечення ефективного та максимально позитивного результату навчання.

Готовність викладача до музично-педагогічної діяльності визначається як комплексна психолого-педагогічна характеристика професійної готовності особистості до виконання педагогічних завдань у навчальному процесі. Ця готовність базується на знаннях, уміннях, навичках, особистісних якостях та мотивації викладача.

Формування готовності до музично-педагогічної діяльності забезпечує взаємодія системи принципів. На нашу думку яскравим прикладом такої системи є принципи музичного навчання за О. Ростовським:

- врахування ціннісних орієнтацій особистості у музичному мистецтві;
- орієнтації на художньо-естетичні смаки та потреби особистості;
- єдності педагогічних впливів і сподівань особистості;
- орієнтації і спрямування педагогічних впливів на виховання естетичного ставлення до музичного мистецтва;
- єдності емоційного і свідомого у музичному вихованні;
- єдності колективного та індивідуального впливу на особистість;
- досягнення естетичної насолоди від музичної діяльності;
- художньо-творчого спілкування;
- творчої свободи в художній інтерпретації твору;
- послідовності і систематичності педагогічного впливу [6, с. 6–26].

Між музичною і музично-педагогічною діяльністю є тісний зв'язок, відтак враховуючи це із вище означених принципів, можна виділити такі принципи, які сприяють формуванню готовності майбутнього викладача сольного співу до музично-педагогічної діяльності:

Принцип орієнтації на художньо-естетичні смаки та потреби особистості.

На формування художньо-естетичних смаків та потреб особистості стихійно впливає масова музична культура. Тому учні часто віддають перевагу тим явищам у мистецтві, які відповідають їхнім смакам та інтересам, які сформовані саме стихійно. Відтак майбутньому викладачу сольного співу необхідно звертати на це увагу та у своїй музично-педагогічній діяльності вміти допомогти учням розібратися в сучасних умовах і тенденціях, дати їм ті знання, які б сприяли формуванню свідомого естетичного підходу до вокального мистецтва, спрямовувати їхнє сприймання, формувати естетичні оцінки і вміння їх обґрунтовувати, адже лише те що зрозуміле людині і цінне для неї, здатне вплинути на її розвиток та вдосконалення.

Принцип опори на естетичний досвід особистості.

Варто відзначити, що досвід спілкування учнів із вокальним мистецтвом не обмежується заняттями з вокалу і естетичний досвід не є прямим наслідком адаптації до усталених естетичних норм у результаті засвоєння певної суми знань. Кожна особистість індивідуальна та особлива. Саме тому у своїй музично-педагогічній діяльності викладач має враховувати та використовувати набуті

поза навчальною діяльністю знання учнів. А під час практичної роботи з дітьми викладачу варто спиратися на естетичний досвід учнів.

Принцип індивідуального підходу.

Індивідуальний підхід пов'язаний із завданням розвитку властивих для кожного учня рис та особливостей, які становлять творчу музичну індивідуальність. Індивідуальні заняття з фаху, зокрема з сольного співу, дають змогу якому більш широко розвивати музичні здібності та мислення учнів. На заняттях з сольного співу викладач має змогу використовувати різні прийоми впливу та активні методи навчання, адже творчий підхід до розвитку індивідуальності – одне із завдань музичної педагогіки. Реалізація такого принципу дає змогу не лише підвищити рівень розумового розвитку учнів, а й удосконалити їх знання, вміння, збагатити естетичне мислення та виявити їхній творчий потенціал.

Принцип послідовності в формуванні естетичних ідеалів, смаків, уподобань.

Заняття сольним співом є одним з видів музичної діяльності, де формуються музично-естетичні смаки, уподобання та ідеали особистості. Саме тому важливо, щоб на цих заняттях естетичні знання, переживання не були фрагментарними, адже вони сприяють вокально-естетичному розвитку. Майбутній викладач має враховувати, що формування цих знань, суджень залежить від мотивації, естетичних переживань та прагнень. Викладач, забезпечуючи мотивацію вокальної діяльності на кожному занятті, забезпечує мотивацію подальшої такої діяльності, тим самим на основі естетичних знань забезпечує послідовність формування естетичних смаків, ідеалів та уподобань.

Принцип єдності емоційного й свідомого.

Вокальний твір, який учень чує вперше, викликає певну емоційну реакцію. Але свідомим таке сприймання назвати важко, так як для розуміння вокального твору необхідне уявлення про виразне значення засобів музичної виразності. Саме набуті знання про такі засоби лише поглиблюють естетичні відчуття від почутого, допомагають відчувати музичні образи, красу вокального звучання. Навіть тоді, коли є певний досвід сприймання музики, вокальний твір, який слухається вперше, сприймається більше на емоційному рівні (хоча під час слухання частково сприймається виразність певних елементів музичної мови), а потім глибше усвідомлюється значення кожного елементу. Відтак цілісність музичного сприймання пов'язана із його диференціацією, з розрізненням провідних музичних засобів.

Принцип комплексного впливу вокального мистецтва на особистість.

Ефективність використання різних творів вокального мистецтва визначається доцільністю їх використання, адже вони являють собою багатогранну палітру художніх засобів, які обумовлюють емоційно-почуттєвий вплив на особистість. Розвиток в учнів здатності до художнього сприймання вокального мистецтва є необхідною умовою та запорукою ефективності естетичного розвитку їх особистості.

Відтак, формування готовності майбутніх викладачів сольного співу до музично-педагогічної діяльності базується на педагогічних принципах, що спрямовані на особистісно-професійний розвиток студентів, вони враховують мотиваційну і смислову сферу та стимулюють активність їхньої навчальної діяльності.

Список використаних джерел

1. Вербиненко Ю. І. Професійна готовність до педагогічної діяльності. *Професійна підготовка педагога в контексті європейських інтеграційних процесів*: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету. Дрогобич, 2013. С. 119–124.
2. Волкова Н. П. Педагогіка. Навчальний посібник. 2-ге видання, доповнення. Київ: Видавництво «Академвидав», 2007. 615 с.
3. Матеріал з Вікіпедії. URL: <http://surl.li/divbs>.
4. Олексюк О. М. Музична педагогіка: навчальний посібник Музична педагогіка: Навчальний посібник. Київ: КНУКіМ, 2006. 188 с.
5. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ, 2008. 274 с.
6. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в основній школі: Навч.-метод, посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2001. 272 с.

ЗНАЧЕННЯ ІГРОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

Черняк Д. В.,

студентка факультету дошкільної,

початкової освіти і мистецтв

Національного університету «Чернігівський колегіум»

імені Т. Г. Шевченка.

Науковий керівник: Дорошенко Т. В.,

доктор педагогічних наук,

професор кафедри мистецьких дисциплін

Національного університету «Чернігівський колегіум»

імені Т. Г. Шевченка.

У тезах обґрунтовано важливість ігрової діяльності у розвитку музичних здібностей молодших школярів. Зазначено, що гра відіграє ключову роль у формуванні творчого та музичного потенціалу учнів. Зазначено, що дотримання визначених принципів урахування індивідуальних можливостей, емоційної насиченості занять, зацікавленості та активізації творчого самовираження учнів забезпечує успішне формування музичних здібностей молодших школярів.

Ключові слова: музичні здібності, молодші школярі, ігрова діяльність, принципи, творчість.

Молодший шкільний вік – важливий етап у загальному розвитку дитини, що має визначальний вплив на її подальший фізичний, інтелектуальний та творчий потенціал. Саме на цьому етапі закладаються основи для підготовки дітей до творчої діяльності. У цьому віці активно розвиваються уява та творче мислення, допитливість, спостережливість, а також вміння аналізувати, порівнювати, узагальнювати факти та робити висновки [2, с. 52].

У рамках розгляду проблеми надзвичайно важливим є розвиток музичних здібностей молодших школярів. Згідно з аналізом наукової літератури, питання здібностей є однією з найбільш обговорюваних і актуальних тем у сучасній педагогіці та психології. У традиційному розумінні здібності базуються на індивідуально-психологічних особливостях людини і визначають успішність в конкретній сфері діяльності (театральній, музичній, художній, хореографічній тощо). Згідно з науковими джерелами, всі діти народжуються із задатками для

розвитку музичних здібностей, які можуть успішно розкриватися під час виховання, і сприяти гармонійному особистісному розвитку [4, с. 4].

Підкреслюючи актуальність проблеми розвитку музичних здібностей молодших школярів, слід відзначити, що найбільш ефективним способом є використання ігрової форми занять. Ігрова діяльність відкриває творчі можливості учнів через дидактичні, сюжетно-рольові та тематичні ігри. Гра приносить радість та сприяє формуванню властивостей, умінь і навичок, необхідних для успішного виконання соціальних, професійних і творчих функцій у майбутньому.

Ігрові педагогічні технології становлять метод навчання, що базується на використанні навчальної гри з метою відтворення та засвоєння знань [3, с. 46]. Ці технології відрізняються від інших підходів тим, що гра є улюбленою та знайомою діяльністю для людей будь-якого віку. Їхня сутність полягає в стимулюванні учнівської ініціативи, творчого підходу, фантазії та рішучості.

Ігрові технології є ефективним методом активації, оскільки вони дозволяють легше подолати труднощі, перешкоди та психологічні бар'єри в процесі гри. Крім того, вони сприяють розвитку знань, умінь та навичок, допомагаючи вирішити завдання розвитку учнів. Ігрові технології в основному використовують колективну форму роботи, що базується на групових взаємодіях та змаганнях, і є багатофункціональними, оскільки вплив на учня охоплює різні аспекти [1, с. 22]. Мета гри є чітко визначеною, а результат передбачає отримання учасником призу, будь-то матеріальний, моральний чи психологічний, забезпечуючи грі чітку мету та відповідний результат.

Більшість ігрових методик володіють рисами вільної розвивальної діяльності, що здійснюється за бажанням дитини для задоволення самого процесу діяльності, творчого та імпровізаційного характеру, активної емоційної напруженості та наявності правил, які визначають зміст гри та логічну послідовність її розвитку.

Ефективність розвитку музичних здібностей молодших школярів у процесі ігрової діяльності досягається в результаті опори на наступні принципи:

Принцип урахування індивідуальних можливостей учнів передбачає активізацію здібностей кожного учня у навчанні музиці. Цей принцип дозволяє кожному по-своєму засвоювати навчальний матеріал в умовах колективної навчальної роботи, враховуючи їхній рівень розвитку, знання, інтереси та працездатність.

Принцип емоційної насиченості освітнього процесу визначає роль емоцій як регуляторів діяльності молодших школярів. Опора на цей принцип допомагає

зробити музичну діяльність живим спілкуванням, що спонукає учнів активно переживати музику.

Принцип зацікавленості музичною діяльністю передбачає свідоме ставлення та творчу активність молодших школярів під час музичних занять. Цей принцип сприяє розвитку музичних здібностей учнів через різноманітні види музичної діяльності.

Принцип активізації творчого самовираження дітей допомагає їм відкрити свою індивідуальність в музичній діяльності та стимулює творчість та ініціативу. Цей процес сприяє цілісному представленню себе та своєї діяльності в музичному контексті.

Гра відіграє ключову роль у розвитку учнів, сприяючи їхньому самостійному мисленню, концентрації та здобуттю нових знань. Вона не лише навчає дітей працювати в команді, але і сприяє введенню їх у нові сфери знань. Особливо цінним є те, що гра привертає увагу навіть не дуже активних учнів, залучаючи їх до процесу навчання.

Сучасні педагогічні підходи до навчання музики активно використовують ігрові елементи та методики. Вчитель може застосовувати різноманітні прийоми, спрямовані на залучення учнів до ігор, що сприяють їхньому осмисленню естетичних цінностей музичного мистецтва. Однією з таких методик є «Пластичне інтонування», де учні використовують рухи рук, ніг, тулуба та нахили голови в ритмі музики.

Крім того, вчитель може використовувати інші ігрові прийоми, такі як відтворення пульсу музичного твору, поділ класу на рольові групи, гру в чотири руки, а також гру на елементарних музичних інструментах, таких як барабан, бубон, трикутник, металофон та ін.

Важливо враховувати, що така діяльність не лише задовольняє бажання учнів діяти самостійно, але й активно спонукає до дослідження виконавських можливостей музики.

Уроки музичного мистецтва можуть також включати ігри, спрямовані на формування у дітей вміння слухати музику, розрізняти висоту звуків, тембр і силу, тривалість звуків. На уроках музичного мистецтва використовуються ігри для розвитку звуковисотного слуху, ритмічного відчуття, тембрового та динамічного слуху, співацького голосу та творчих здібностей.

Серед ігор, які сприяють розвитку музичних здібностей молодших школярів, відомими є наступні.

Гра «Вгору – вниз»: Діти реагують на висоту звуків, піднімаючи чи опускаючи руки.

Гра «Відгадай мелодію»: Учитель проспівує фрагмент мелодії, і діти визначають його.

Гра «Три кити»: Діти розрізняють різні музичні жанри, виконуючи відповідні рухи – маршування, плескання, плавні рухи.

Гра «Живий рояль»: Діти використовують своє тіло як «живий рояль», відтворюючи названі вчителем звуки.

Ці ігри також розвивають ритмічне відчуття, тембровий слух і творчі здібності. Гра «Маленький композитор» дозволяє дітям творити власні мелодії та слова, розвиваючи їх творчість.

Такий підхід до навчання музики викликає інтерес до мистецтва та розкриває творчий потенціал кожного учня. З віком виконавська діяльність учнів стає все більше пов'язаною з творчою самостійністю.

Отже, використання ігор у навчанні музичному мистецтву сприяє розвитку музичних здібностей, музичних інтересів учнів, впливає на формування творчих навичок.

Список використаних джерел

1. Дорошенко Т. Вчити дітей чути музику. *Початкова школа*. 1998. № 12. С. 22–24.
2. Олексюк О. М. Музична педагогіка: навч. посібн. Київ: КНУКіМ, 2016. 110 с.
3. Падалка Г. М. Розвиток музичних здібностей молодших школярів: теоретичні аспекти і практичний досвід. Педагогічна майстерність як система професійно-мистецьких компетентностей: Зб. матеріалів IX Міжнародних педагогічно-мистецьких читань пам'яті професора О. П. Рудницької / гол. ред.: І. А. Зязюн. Вип. 3 (7). Чернівці: Зелена Буковина, 2018. С. 46–53.
4. Рева В. Музичний розвиток молодших школярів засобами ігрової діяльності. *Мистецтво та освіта*. 2016. №1. С. 4–8.

УКРАЇНСЬКЕ КОЗАЦТВО У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

Шостак Д. М.,

магістрант факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: **Ростовська Ю. О.,**

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Творчий керівник: **Пархоменко О. М.,**

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Українське козацтво є невід'ємною частиною історії нашої держави і є одним із важливих символів національної ідентичності для багатьох українців. Сучасні митці нерідко звертають увагу на козацьку тематику у своїх роботах. Деякі розглядають козацтво як символ вольового духу і боротьби за незалежність, особливо в контексті сучасних подій або підходять до теми козацтва більше метафорично і абстрактно, намагаючись висловити духовні аспекти козацької спадщини. Інші – досліджують тему козацтва як спадщину та культурний феномен. Вони створюють роботи, які допомагають зберігати і передавати історію козацтва наступним поколінням, досліджуючи архівні матеріали та історичні джерела.

Тема українського козацтва широко представлена у літературі, образотворчому мистецтві, живописі, театрі, кіно, музиці, хореографії та інших видах візуального та виконавського мистецтва. Кожен митець висвітлював своє бачення та відображав індивідуальний погляд на цю важливу частину української історії.

Сьогодні козацьке хореографічне мистецтво – це традиційні українські танці та рухові вирази, пов'язані з козацькою культурою та історією. Вони відображають дух та енергію козаків, а також історичні події та образи. У своїх

працях до питання українського козацтва звертались історики, мистецтвознавці, балетмейстери.

Вважають, що козацтво виникло у кінці XV на початку XVI століття. Польський хроніст М. Бельський у своїй праці «Хроніці Польській» вперше офіційно згадав про козаків та запорізьких козаків ще у 1489 році. Ця згадка стала важливим етапом в історії козацтва та Запорізької Січі [1, с. 21].

Запорізька Січ розташовувалася на острові Хортиця у низині річки Дніпро і становила окрему військово-адміністративну одиницю. З часом Запорізька Січ стала державно-політичним утворенням козацтва. Це було добровільне об'єднання – суто чоловіче товариство зі своїми звичаями і «неписаними законами». Всі козаки були витривалими, мужніми та сильними, мали гарну фізичну підготовку. Боротьбу з ворогами та оборону своєї землі запорожці вважали своєю головною та найсвятішою справою.

Історія виникнення українського танцю бере свій початок ще з часів Запорізького козацтва. За роки козаччини українська народна хореографія розвивалась і збагатилася творчими доробками запорізьких козаків, які у вільний від боротьби час відображали у танцях свою енергію, рухливість, темперамент, своє вільне, але суворе життя [3, с. 5].

Відомості про танок зустрічаються у працях дослідників Запорізької Січі. Так, наприклад, Д. Яворницький у своїй тритомній праці «Історія запорізьких козаків» розповідає танцювальні порядки та звичаї запорожців. Д. Багалій зазначав, що козацькі танці включали в себе широкий спектр рухів та комбінацій, які відзначаються військовою дисципліною та силою, це були стрибки, оберти, рухи зі зброєю та імітацію військових дій [1, с. 12].

М. Закович у своїй роботі відзначав, що саме козацтво було носієм нового художнього смаку, воно мало власне творче середовище і виступало творцем художніх цінностей нашої держави [2, с. 415–420].

Виходячи з цього можемо відзначити, що козацькі танці вимагають великої сили, витривалості та енергії виконавців. Вони виражають дух військового тренування та бойової готовності.

Сучасні балетмейстери вільно інтерпретують козацьку тематику в своїх постановках, виражаючи свій власний погляд на цю частину історії України через мову руху та танцю. Сьогодні дуже часто хореографи створюють народні танці, які імітують танці та рухи козаків, використовують сучасні танцювальні техніки та рухи, щоб створити інтерпретацію козацької теми. У балетних постановках хореографи можуть розповісти історії про козаків, використовуючи

граціозність балету. Вистави у жанрі музичного театру можуть включати спів та танець для розповіді про козацьку історію.

Відтак, ми сміливо можемо відзначити, що козацтво як національна лицарська верства було головним носієм художнього смаку й головним рушієм культуротворчих процесів в Україні. Козацьке хореографічне мистецтво відіграє важливу роль у збереженні культурної спадщини України та відображає важливий аспект історії та культури козаків. Воно відоме своєю виразністю, силою та витонченістю виконання. Козацька доба залишила глибокий слід в історії національної культури, торкнувшись усіх без винятку видів мистецької творчості, а форми хореографічної культури у вигляді танцювальної спадщини, що відображають українські обряди, звичаї і традиції, закладають глибокі тенденції розвитку та стають неписаними правилами поведінки нашого суспільства.

Список використаних джерел

1. Богород А. Український народний танець в писемних джерелах. Дивослово, 1977. № . 48 с.
2. Закович М. М., Зязюн І. А., Семашко О. М. та ін. Культурологія: українська та зарубіжна культура: Навч. посіб. / За ред. М. М. Заковича. Київ, 2004. 567 с.
3. Запорізька Січ – колыска козацького танцю: методичні рекомендації / укл. О. Колосок. Київ: ДАККиМ, 2004. 47 с.

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ УЧНЯ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА

Будько А. Р.,

студентка факультету дошкільної,

початкової освіти і мистецтв

Національного університету

«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.

Науковий керівник: Дорошенко Т. В.,

доктор педагогічних наук, професор

кафедри мистецьких дисциплін

Національного університету

«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.

У тезах обґрунтовано поняття та теоретичні аспекти музичного мислення. Проілюстровано багатогранність і варіативність складових музичного мислення. Визначено основні критерії розвитку музичного мислення учня-інструменталіста.

Ключові слова: *музичне мислення, учень-інструменталіст, розвиток, музичне сприймання, творчі здібності.*

Музичне мислення – це спосіб сприйняття, розуміння та інтерпретації музики. Воно включає здатність розрізняти мелодії, ритми, гармонії, структури пісень та їх виразності. Люди з розвинутим музичним мисленням здатні краще розуміти музичні композиції, виконувати та творити музику з виразністю та глибиною. Розвиток музичного мислення може бути досягнутий через навчання, практику, а також слуховий розвиток.

Н. Згурська комплексно пояснювала поняття музичного мислення у своїх наукових працях [1]. Зокрема, вона називала музичне мислення специфічним інтелектуальним процесом створення та досягнення своєрідних закономірностей культури і розуміння творів музичного мистецтва. Музичне мислення відноситься до специфічного відображення й відрізняється від понятійного мислення тим, що оперує образами, які трансформуються в уяві. Процес комплексного звукового розгортання дозволяє утворювати нові музичні світи, композиторські твори, виконавські інтерпретації тощо. Характерною рисою музичного мислення можна вважати синтез моментів натхнення, емоційного піднесення й розуміння логіки побудови. Специфічним для музичного мислення є його інтонаційна основа. Завдяки індивідуальній трактовці нотних знаків

можлива певна варіативність виконання на основі конструктивних елементів музичного мислення.

Однак, оригінальність музичного мислення, його творчий характер залежить від міри розвитку здібностей, певних знань, мотиваційних, ціннісних структур. Музичне мислення має певні функції: емоційну (реактивне проникнення у виразну суть інтонування); конструктивно-логічну (осягнення закономірностей композиторського твору); контролюючу (регулювання діяльності); розвиваючу (надбання нових знань формування творчої індивідуальності музиканта) [1].

Також Н. Згурська наголошує на тому, що музичне мислення завжди оперує образними категоріями, які наповнені емоційним змістом. Тому, розвиток досліджуваного феномену у фортепіанному класі має спиратись на специфіку образного змісту твору, розкриття емоційного настрою, розвиток та активізацію емпатійних процесів [1].

На початковому етапі роботи з учнем-інструменталістом варто враховувати, що музичне мислення являє собою багатокомпонентну структуру (музичне сприймання, виконавське мислення, емоційно-чуттєве мислення, музично-логічне мислення, музично-творче мислення).

Дослідник О. Рогоза пропонує таку структуру та визначення складників по кожному з компонентів музичного мислення.

До першого компонента – музичного сприймання – зараховують зацікавленість музичними заняттями; різновиди музичного слуху, уваги, пам'яті, внутрішньо-слухове інтонування.

До другого компонента – виконавського мислення – психофізіологічні виконавські рухи, прийоми звуковидобування, комунікативний складник тощо.

До третього компонента – емоційно-чуттєвого мислення – належить абстрактне мислення, асоціації, емоції, почуття, уява.

До четвертого компонента – музично-логічного мислення – аналіз і синтез музичного твору, розуміння форми твору та логіки музичного матеріалу.

До п'ятого компонента – музично-творчого мислення – композиторська творчість, виконавська інтерпретація, імпровізація тощо [2].

Таким чином, поступове накопичення слухових вражень, різнобічний розвиток музично-слухових уявлень поруч із ретельно сформованою основою виконавських прийомів гри на інструменті дає сподівання щодо послідовного та успішного формування музичного мислення вже на початковому етапі навчання учнів-інструменталістів. Ґрунтуючи педагогічну діяльність на інноваційних методиках, викладач володіє значним комплексом засобів впливу на духовний

розвиток учня, формування у нього здатності до самоспостереження, самоконтролю та самоаналізу. Глибока інтеграція української музичної педагогіки у світовий науковий контекст розкриває широкі перспективи у вивченні інноваційних методик розвитку музичного мислення учня-інструменталіста.

Список використаних джерел

1. Згурська Н. М. Особливості формування музичного мислення майбутніх учителів у класі фортепіано. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. 2019. Вип. 26. С. 69–74.
2. Рогоза О. С. Методика розвитку музичного мислення молодших школярів у процесі навчання гри на гітарі : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2011. 21 с.

Наукове видання

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ОЧИМА МОЛОДОГО НАУКОВЦЯ

Матеріали

*VI Всеукраїнської студентської
науково-практичної конференції*

Технічний редактор – І. П. Борис

Підписано до друку 26.12.2023	Формат 60x84/16	Папір офсетний
Гарнітура Times New Roman	Обл.-вид. арк. 5,96	Тираж 50 пр.
Замовлення №	Ум. друк. арк. 7,10	



Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя.

м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3/А
(04631)7-19-72

E-mail: vidavn_ndu@ukr.net

www.ndu.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2137 від 29.03.05 р.