

Міністерство освіти і науки України
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя



МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ОЧИМА МОЛОДОГО НАУКОВЦЯ

МАТЕРІАЛИ

**V Всеукраїнської студентської
науково-практичної конференції**

Ніжин

Міністерство освіти і науки України
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

*Мистецька освіта
очима молодого науковця*

МАТЕРІАЛИ

**V Всеукраїнської студентської
науково-практичної конференції**

15 листопада 2022 року

Ніжин
2023

УДК 78(082)

М65

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.

М65 **Мистецька освіта очима молодого науковця:** матеріали V Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції (Ніжин, 15 листопада 2022 р.) / відп. ред. Ю. Ф. Дворник, О. В. Коваль. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2023. 72 с.

Збірник містить матеріали V Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції, що відбулася 15 листопада 2022 року. 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

Волосок І. О. Художній простір головних персонажів та образів у повісті Миколи Гоголя «Сорочинський ярмарок».....	5
Ганага К. С. Віддзеркалення подій фільму-драми С. Спілберга «Список Шиндлера» у сьогоденні України.....	8
Годун К. М. Українська література на зламі ХІХ–ХХ століть: творчість Лесі Українки та її драма-феєрія «Лісова пісня».....	11
Дубровна А. С. Повість М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» як першоджерело створення творчого проєкту: реалізація твору в різних мистецьких напрямках.....	14
Ікальчик Я. О. Жанр сонати у творчості віденських класиків.....	20
Йотка В. В. До сутності поняття «наукова школа»	23
Йотка Я. М. Зміст дефініції «творча індивідуальність» у контексті професійної підготовки співака.....	27
Карась В. В. Хореографічне мистецтво Італії: культурно-історичний екскурс по країні	31
Козієнко Р. С. Історіографічний аналіз епохи модернізму як загальноестетичного та культурного явища в контексті створення творчого проєкту за мотивами новели О. Кобилянської «Меланхолійний вальс».....	36
Кондратенко В. О. Сімейні цінності у творах українських письменників: повість І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я»	39
Костенко Б. А. Характеристика українських народних обрядів: свято Івана Купала як джерельна база хореографічної постановки творчого проєкту	42
Лян Цзіньвей. Особливості інтерпретації вокальних творів	45
Мао Сяоцзюнь. Інтерпретаційні уміння виконавця як показник його художньо-творчого потенціалу	50
Нікуленко А. П. Педагогічні умови формування музичного мислення підлітків засобами естрадно-джазового мистецтва	53
Петроченко К. В. Художність як критерій виконавської інтерпретації музичних творів.....	56

Саприга С. М. До сутності поняття «фактура музичного твору»....	59
Трубіна К. О. Набуття навичок різних манер співу в процесі підготовки викладача вокалу	63
Якуша Л. В. Принципи народної системи музично-естетичного виховання особистості	66
Яо Хуей Характерні особливості хореографічного мистецтва Китаю	69

ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР ГОЛОВНИХ ПЕРСОНАЖІВ ТА ОБРАЗІВ У ПОВІСТІ МИКОЛИ ГОГОЛЯ «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 під гнітом російської імперії, а російську мову штучно насаджували 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 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 цигана, недалекого мужика, молоді 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]

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»* [2; 1, с. 24].

Однак, попри навмисну хаотичність, ярмарок в інтерпретації М. В. Гоголя постає чинником гармонії народного життя: придбані на ярмарку товари

займуть 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, 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
(https://zarlit.com/lesson/10klas_4/35.html)
3. <https://mylandrover.ru/uk/light-and-glass/sorochinskaya-yarmarka-musorgskogo-analiz-proizvedeniya-sorochinskaya.html>

ВІДЗЕРКАЛЕННЯ ПОДІЙ ФІЛЬМУ-ДРАМИ С. СПІЛБЕРГА «СПИСОК ШИНДЛЕРА» У СЬОГОДЕННІ УКРАЇНИ

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.

30 листопада 1993 року виходить на екрани один із найважчих фільмів усіх часів та народів «Список Шиндлера» – справжній шедевр, який став знаковим не лише для поколінь людей, а й найважливішим у житті головного режисера та продюсера Стівена Спілберга.

Стівен Спілберг – знакова постать сучасного американського кіно. Розшифровуючи таємниці його мистецької системи, дослідники роблять різні висновки. Але спільна думка все ж єднає їхні висновки: кінотворчість Спілберга – це шлях до відродження кінокультури в новому часі, завдяки йому масовий глядач повернувся в кінотеатри. Режисер знайшов зрозумілу мистецьку мову, щоб ще раз наголосити на одвічних принципах людського існування: гуманізм, моральність, правда [2].

Одним із зразків, що втілюють ці принципи на кіноекрані є фільм-драма «Список Шиндлера», який повертає глядача до основних питань: як людина може залишитися людиною в нелюдських умовах та розкриває страшну правду про геноцид євреїв і інші трагедії часів Другої світової війни. І хоча подіям Другої світової війни присвячено немало фільмів, але тільки деякі з них оцінені високим нагородами в світі кіномистецтва. «Список Шиндлера» має 7 премій «Оскар», 3 премії «Золотий глобус», 7 премій «ВАФТА» та премія гільдії сценаристів Америки.

Фільм знятий за романом Томаса Кенеллі «Ковчег Шиндлера», який був написаний зі свідчень одного з врятованих Шиндлером людей. У книжці розгортаються паралельно дві історії – самого Оскара Шиндлера та польських євреїв. Провідна ідея роману – це, передусім, воля до життя.

У книзі Т. Кінеллі та численних інтерв'ю тих, хто вижив, згадується, наскільки вразив Шиндлера один випадок. Це було під час ліквідації краківського гетто, коли навколо була стрілянина, людей сажали в автозаки, хтось намагався втекти, кричали нацисти, а маленька дівчинка йшла в яскравому червоному пальті по вулицям і її ніхто ніби не бачив! [1, с. 400].

Кінорежисер Спілберг вбачив у цьому символізм: *«Для мене це означало, що люди: Рузвельт, Ейзенхауер і, можливо, Сталін і Черчіль — знали про Голокост. Це була їх таємниця, яку вони добре приховували і не зробили нічого, щоб це зупинити. Це було так ніби сам Голокост буд одягнений в червоний колір»* [2].

Книга Т. Кінеллі попала в руки С. Спілберга у 80-х і, прочитавши її, він сказав: «Це приголомшуюча історія! Чи це правда?». Він, який дитиною чув від рідних спогади про жахіття Голокосту, довго не брався за реалізацію ідеї, бо вважав її надто важкою для себе (хоч права на екранізацію придбав майже одразу після виходу книги). Тільки через десять років він наважився почати роботу над кінострічкою.

Сюжет фільму «Список Шиндлера» розповідає історію, засновану на реальних подіях Другої світової війни. Ця історія Оскара Шиндлера, члена нацистської партії, процвітаючого фабриканта, який врятував під час війни життя тисячам євреям, більшість з яких були типовою інтелігенцією: артисти, музиканти, вчителі, чия праця ставала незатребуваною. Фільм показує становлення окремо взятої людини в жахливі часи, яка серед зла, страху, смерті та болю намагається зберегти людяність, якби це не було важко.

З подій цього фільму можна провести паралель з сьогоденням України, а саме - починаючи з 24 лютого 2022 року відбуваються воєнні злочини, які чинить російська федерація проти суверенності, державності, свободи України. Геноцид українців – цілеспрямовані кампанії, спрямовані на знищення українського народу. Ключовими складовими стали масові звірства, вбивства та депортації українців, переміщення українських дітей до російської федерації, захоплення та цілеспрямоване знищення об'єктів

господарської інфраструктури, системні дії російської федерації, розраховані на поступове знищення українського народу та росіянізація України.

Президент Польщі Анджей Дуда в Освенцимі порівняв злочини росіян в Україні до подій Голокосту. Глава польської держави зазначив, що злочин геноциду проти єврейського народу відбувся через ненависть, яку нацисти вживлювали німецькому народу. Він зауважив, що зараз таку ж ненависть до українців можна побачити з боку росіян [2].

Цікавим фактом є те, що та сама «дівчинка у червоному пальто» з фільму-драми С. Спілберга «Список Шиндлера», після вторгнення рф в Україну стала волонтеркою та допомагає українським вимушеним переселенцям у Польщі. 32-річній мешканці Кракова Олівії Дабровській було біля 3 років, коли вона увійшла в історію кінематографа, зігравши у фільмі «Список Шиндлера». Маленька дівчинка в червоному пальто була єдиним кольором у чорно-білому фільмі. Зараз вона є волонтеркою на українсько-польському кордоні та допомагає біженцям іншої країни потрапити до Польщі [3].

Список використаних джерел

1. Кініллі Т. Список Шиндлера. Харків: «Клуб сімейного дозвілля», 3 вид. 2019, 432 с.
2. <https://www.ukrinform.ua/rubric-world/3470016-duda-v-osvencimi-pririvnav-zlocini-rosian-v-ukraini-do-golokostu.html>
3. https://zaxid.net/divchinka_z_filmu_spisok_shindlera_dopomagaye_ukrayinskim_bizhentsyam_u_polshhi_n1540592

**УКРАЇНЬСЬКА ЛІТЕРАТУРА НА ЗЛАМІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ:
ТВОРЧІСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА ЇЇ 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.

На межі століть кінця ХІХ–початку ХХ зароджується новітня українська література. Це період творчості «молодого» покоління, такого як М. Коцюбинський, Л. Українка, О. Кобилянська, В. Стефаник, Ю. Федькович та М. Вороний. В цей час письменство продовжує розвивати народні та демократичні традиції, проте з іншого боку займається активним пошуком нових форм.

Українська література мужніла в боротьбі проти царизму і всіх політичних заборон, таких як Валуєвський циркуляр (1863) та Емський указ (1876). Саме вони найбільше сприяли забороні української мови та культури в цілому. Всі ці події зайняли вагоме місце у творчості провідних письменників того часу та зумовили появу нових літературних течій: імпресіонізм, неоромантизм, неореалізм, символізм, експресіонізм тощо [1].

Вагомою подією у новій літературі стає поява жіночого письменства, найвідомішими представницями якого були О. Кобилянська та Л. Українка. Їхня творчість звертається до нового сприйняття світогляду та набуває нового естетичного змісту. Своїми творами письменниці започатковують нову літературну течію – неоромантизм, який Леся Українка назвала «новоромантизмом» [1].

Леся Українка – одна з ключових постатей для української історії та літератури; письменниця, яка вирізняється своєю індивідуальністю та унікальністю. Її феномен полягає не тільки в тому, що вона жінка й українка, а й в тому, що їй вистачило характеру і волі бути жінкою-письменницею, адже жінка на той час була приречена на вторинність та матеріальну залежність [1].

На початку своєї творчості Леся Українка постає як лірична поетеса. Найперші поетичні твори Лесі Українки були ще невиразними, учнівськими. Проте, поступово Лесин «тихий спів несміливий» стає бадьорим і мужнім. Це засвідчують, зокрема, її поезії «*Contra spem spero!*» (1890) і «Досвітні огні» (1892). Але найбільшого успіху Лесі Українка досягла у жанрі драми, що стає природнім продовженням її творчості.

Пошуки ідейно-естетичних принципів привели письменницю до жанру драматичної поеми, в якій поєдналися ознаки драми й ліро-епічної поеми. Останнє десятиліття у творчості поетеси позначене справжнім злетом у драматургії. Письменниця поступово опановувала цей рід літератури, вчиться на вітчизняних і світових зразках і з 1911 р., створивши «Одержиму», неухильно йде до вершин своєї драматургії – до «Лісової пісні» та «Камінного господаря» [2, с. 36].

«Лісова пісня» – унікальне явище не тільки в українській, а й в світовій літературі. За жанром – це драма-феєрія (таке визначення твору дала сама Леся Українка). «Лісова пісня» – проблемна філософська драматична поема, де опоетизовано красу людських взаємин: потяг до щастя, силу великого кохання. У листі до матері Леся зазначала, що «Лісова пісня» з'явилася в результаті спогадів про дитинство проведене на Волині, коли її навіки зачарував образ лісової русалки: «*Мені здається, що я просто згадала наші ліси та затужила за ними*» [2, с. 37].

Найхарактернішою композиційною особливістю «Лісової пісні» є органічне переплетення світу природи і світу людини. Разом з героями-людьми – Лукашем, його матір'ю, дядьком Левом і Килиною – у драмі діють також казкові істоти, якими народна фантазія заселила ліси й води, поля й гори: Мавка, Русалка, Водяник, «Той, що греблі рве», Потерчата та інші.

Лісові істоти олюднені, вони живуть і діють, розмовляють як люди. У них своє розуміння добра і зла, їх наділено певними рисами вдачі за аналогією до людських. Саме зіставлення світу людини і світу природи проявилось в їх гармонійних і дисгармонійних відносинах.

Драма «Лісова пісня» була написана у 1911 році і складається з прологу й трьох дій, співвіднесених з різними порами року (весна, літо, осінь), із зародженням, розвитком і згасанням інтимних почуттів і переживань Мавки та Лукаша. Цей твір, який вперше був поставлений у Київському драматичному театрі у 1918 році, вважається одним із прообразів фентезі в українській літературі. Філософською глибиною думки, красою поетичних образів «Лісова пісня» постала нарівні з такими творами світової класики, як «Сон літньої ночі» В. Шекспіра, «Пер Гюнт» Г. Ібсена. Не випадково М. Рильський назвав цю драму-феєрію «Діамантовим вінцем Українки» [2, с. 38].

І сьогодні драми письменниці звучать сучасно, досі глибинність думок Л. Українки для багатьох залишається незрозумілою. Як влучно зазначив художній керівник театру імені Л. Курабаса В. Кучинський: *«Бо до неї треба дотягуватись і дотягуватися, вчитись і вчитись. Мусимо дорости. Бо це дуже гармонійно, це побудова світів, і своїм маленьким ключиком туди не потрапиш»* [3, с. 10].

Список використаних джерел

1. Ведель Е. Лірика Лесі Українки: діалог з європейською культурою: монографія / пер.з нім. О. Костюк; проект, передм. і фах. редагування М. Наєнка. Київ: Академія, 2014.
2. Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі: Пророчі голоси драматургії Лесі Українки. Київ: Академвидав, 2009. 184 с. (Монограф.).
3. Шпак В. Талант, помножений на труд: 105 років завершенню написання «Лісової пісні». *Урядовий кур'єр*. 2016. 22 жовтня (№ 198). С. 10.

ПОВІСТЬ М. КОЦЮБИНСЬКОГО «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» ЯК ПЕРШОДЖЕРЕЛО СТВОРЕННЯ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ: РЕАЛІЗАЦІЯ ТВОРУ В РІЗНИХ МИСТЕЦЬКИХ НАПРЯМКАХ

Дубровна А. 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.

Українська класична проза другої половини ХІХ ст. означена досить активним розвитком. Письменники почали звертатися до зарубіжного спадку та запозичувати світові сюжети, адаптуючи їх до національного тла. Лідером українського модернізму вважають Михайла Коцюбинського. Він увійшов в історію національної літератури, як знавець життя народу, його проблем.

Постать цього непересічного письменника надзвичайно цікава. З його творчістю підростаюче покоління починає своє знайомство ще у шкільні часи, вивчаючи новелу «Intermezzo» та повість «Тіні забутих предків». Видатний український письменник, громадський діяч, класик української літератури М. Коцюбинський був одним із найоригінальніших українських прозаїків, який одним із перших в українській літературі усвідомив потребу її реформування у напрямі сучасної європейської прози [1, с. 54].

Останній період творчості М. Коцюбинського характеризується його інтересом до загадкового світу народної міфології. Результатом такої зацікавленості стала поява одного з найкращих творів письменника – **повісті «Тіні забутих предків»**. Звернувшись до життя карпатських українців, автор

зобразив поетичний світ давніх гуцульських традицій, сильних і нестримних почуттів, органічної єдності простої людини з природою.

Задум повісті у письменника виник у 1910 році, коли він вперше побував на Гуцульщині. Гірський край багато хто пробував описувати, але ніхто не робив цього з такою досконалістю, як М. Коцюбинський. Надзвичайне враження справили на письменника відвідини села Криворівня. На той час, Криворівня було улюбленим курортним місцем письменників як Східної та і Західної України. Тут неодноразово відпочивали І. Франко, Л. Українка, В. Стефаник. Враження про Карпати, гуцульську Криворівню були такими сильними, що Коцюбинський вирішив написати твір [2, с. 23].

У 1911 році, збираючи матеріал для твору, Коцюбинський у листі до свого друга Є. Чикаленка писав: *«Якби Ви знали, яка тут велична природа, який цікавий народ гуцули, з багатою, своєрідною психікою, з буйною фантазією, дивними звичаями і мовою»*. Крім особистих вражень, працюючи над повістю, Коцюбинський користувався фольклорно-етнографічними збірками В. Гнатюка («Етнографічні збірники»), І. Франка («Гуцульські примівки») та іншими [2, с. 24].

В основу повісті М. Коцюбинський поклав мандрівний сюжет про закоханих із ворогуючих родин, наприклад, із трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта». У творі письменник зобразив не своїх сучасників, а гуцулів, які жили давно і вірили у чудодійні сили природи, складали міфи та легенди.

Головний сюжет повісті «Тіні забутих предків» – короткочасне, як весна, щастя і трагедія Івана та Марічки, українських Ромео і Джульєтти. Поетична оповідь на межі дійсності й фантазії, реальності та легенди, захоплення красою світу, сильним духом предків і їх нащадків, овіяне глибокими таємницями й незбагненними чарами дозволила назвати М. Коцюбинського поетом Гуцульщини. Він зумів побачити тіні забутих предків і почути голос віків. У одному з листів письменник зазначав: *«Предок живе в нас, ми носимо його в собі, його звичаї, інстинкти, схильності, ми сумуємо за ним»* [1, с. 43].

Повість М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» з часів своєї появи приваблювала режисерів, драматургів та хореографів. Історія кохання гуцульських хлопця та дівчини, побутові сцени із життя карпатських гуцулів відтворювали у кінострічках, театральних постановках, балетах тощо.

Сучасні театральні постановки відзначаються авторськими підходами та трактуваннями повісті і кожна з них є неповторною та цікавою [3].

Найбільш відомою і талановитою екранізацією повісті «Тіні забутих предків» є однойменний кінофільм С. Параджанова, відзнятий у 1964 році на кіностудії імені Олександра Довженка. За списком ста кращих українських фільмів, який був складений у 2021 році, за версією кінокритиків фільм Параджанова зайняв перше місце. Гарвардський університет додав стрічку до списку обов'язкових для перегляду студентам, які претендують на вищий ступінь у кінознавстві.

Зйомки фільму тривали майже рік і проходили в селі Жаб'яче і околицях села Криворівня Верховинського району Івано-Франківської області. Параджанов активно вивчав гуцульську культуру, закохавшись у текст Коцюбинського і не хотів знімати «чергове ювілейне кіно», адже спочатку картину планували до святкування столітнього ювілею Коцюбинського [3].

У 1988 року Параджанов заявив: *«Фільм не з'явився на порожньому місці. Був великий класик Коцюбинський. Вражений красою Карпат, він створив своїх Ромео і Джульєтту, поетичну притчу про кохання. Пам'ятаєте картину Тиціана, на якій зображено двох жінок – Любов земна і Любов небесна? У моєму фільмі це – Марічка і Палагна»* [3].

Одним із головних компонентів образної структури фільму «Тіні забутих предків» стала музика. Для її написання Сергій Параджанов запросив композитора із Західної України, бо, на його думку, лише ті могли впоратися з «карпатською» темою. Серед претендентів були зокрема Анатолій Кос-Анатольський та Микола Колеса, але вибір пав на Мирослава Скорика. Режисер поставив йому завдання створити для фільму «геніальну музику». Сам же композитор згодом оцінив свою роботу як «достойну».

У стрічці звучать поширені у Карпатах інструменти – сопілка-денцівка, флюяра, коза, дрімба, трембіта. Мелодії весільних музик, співанки, голосіння, колядки і щедрівки («Добрий вечір тобі, пане господарю», «У Віфлеємі нині новина», «Го-го-го, коза»), інші обрядові пісні (веснянка «Вербова дощечка») та автентичність народної говірки створюють особливу цілісну звукову філософсько-естетичну концепцію фільму. На думку деяких сучасних дослідників, «такого багатства звукових складових до «Тіней забутих предків» не знав жоден український фільм, що є однією з новаторських ознак стрічки» [3].

На професійній сцені намагалися втілювати повість М. Коцюбинського українські балетмейстери. Так, вперше балет українського композитора В. Кирейка «Тіні забутих предків» був поставлений у 1960 році на сцені Львівського театру (лібрето Н. Скорульської та Ф. Коцюбинського у постановці балетмейстера Т. Рамонової). На думку українського театрознавця Ю. О. Станішевського, вистава була *«...однолінійною побутово-пантомімічною балетною драмою. Ігноруючи самотність літературного першоджерела й особливості музичної драматургії, що узагальнено розкривала поетичний зміст повісті М. Коцюбинського, Рамонова проілюструвала події лібрето засобами пантоміми і дивертисментного танцю»* [4, с. 115].

У 1963 балет поставили на сцені Київського театру опери та балету в редакції Н. Скорульської. У цій постановці вона більше прагнула до відтворення задуму та поетичної атмосфери літературного першоджерела.

На думку М. Загайкевич, «балетмейстер пішла подекуди, особливо в масових танцювальних епізодах, шляхом надто прямолінійного перенесення на балетну сцену фольклорних мотивів, перевантаження образів етнографічними деталями» [4, с. 117].

У 1990 Укртелефільм випустив фільм-балет «Тіні забутих предків» у виконанні колективу Київського театру опери та балету. Солісти: Іван – Костянтин Костюков, Марічка – Любов Данченко, Палагна – Тетяна Андрєєва, Юра Мольфар – Дмитро Клявін, Чугайстир – Ігор Погорілий, Семен – Максим Мотков. Диригент – Іван Гамкало. Режисер – Юрій Суярко. Оператор – Юрій Бордаков [3].

Сюжет містичної повісті М. Коцюбинського знайшов досить широке втілення у театральних постановках сучасних драматургів. Так, вистава «Тіні забутих предків» Київського академічного театру українського фольклору «Берегиня» для багатьох глядачів та театральних критиків стала своєрідним відкриттям не тільки молодій режисерки Т. Авраменко (Матасової), а й повному показала творчий потенціал колективу.

«Тіні забутих предків» у постановці «Берегині» стали номінантом одразу в 3 категоріях театральної премії «Київська Пектораль» («за кращий акторський дебют», «за кращий режисерський дебют», «за кращу музичну виставу»). А також отримала звання Лауреата в номінації «За кращий режисерський дебют» [3].

Історія Івана та Марічки – українських Ромео та Джульєтти, супроводжується автентичним співом та звучанням українських народних інструментів та чіпляє глядача своєю чистотою, щирістю та справжністю. Вистава за перший рік свого існування встигла побувати з гастролями та фестивальними виступами в Тернополі («Тернопільські театральні вечори. Дебют»), Маріуполі («Театральна брама»), Северодонецьку («СвітОгляд»), Ніжині, Бердянську, Кривому Розі. Всі ці фестивалі принесли колективу відзнаки у різних категоріях – від «Краще музичне оформлення» до «Кращий акторський ансамбль».

Діджіталізовану виставу «Тіні забутих предків» було втілено маріупольським театром «Театроманія», представивши сучасну адаптацію сюжету повісті М. Коцюбинського. «Тіні забутих предків» – перший спектакль «Театроманії», поставлений українською мовою. Режисери А. Тельбізов і О. Самойлова експериментували з сюжетом і на сцені, працюючи з різними формами. В образи українських Ромео і Джульєтти вклали новий зміст. Марічка уособлює собою Землю, природу, в Іван – людство.

У сучасному баченні режисерів актори зійшли зі сцени, а частина декорацій трансливалася відеопроєктором. За допомогою сучасних технологій у залі росли гори, змінювалися локації і лунав «гул Землі». У постановці персонажі говорять не багато, вони висловлюють емоції за допомогою пластики тіла, танцювальних рухів. Крім цього, всі дії супроводжуються живою музикою. Автентичну атмосферу створюють спів та гра на барабанах [3].

Багатство обрядового життя гуцулів в усій красі демонструє лірична вистава «Тіні забутих предків» Рівненського академічного музично-драматичного театру. Колориту цій театральній постановці додають передані через покоління пісні, танці та різноманітні обряди мешканців Українських Карпат. У виставі задіяний практично увесь творчий колектив театру з оркестром і балетом включно. Щоб сповна передати гуцульський колорит, рівненський театр використовує у виставі справжні трембіти та автентичний одяг. Окремим речам вже понад 100 років [3].

Повість Коцюбинського ілюструвало безліч українських художників, а саме: Г. Якутович, О. Кульчицька, М. Жук, І. Філонов та інші. У 2014 році у Вінниці до 150-річчя від дня народження М. Коцюбинського проходили «Гастролі одного твору» – літературно-мистецький проект, який являв собою

мініекспозицію робочого кабінету письменника та створену на основі повісті театралізовану презентацію [3]. Отож, для сучасної України українська класична проза XIX ст. у творчості М. Коцюбинського є дуже актуальною, нагадуючи голосами забутих предків українцю XXI століття про його коріння, культуру, фольклор і традиції.

Список використаних джерел

1. Єрмоленко О. І. Михайло Коцюбинський (1864–1913): Життя та творчість. Чернігів, 2010. 104 с.
2. Калениченко Н. Л. Михайло Коцюбинський: нарис життя і творчості. Київ: Дніпро, 1984. 189 с.
3. Київський академічний театр українського фольклору «Берегиня». URL: <https://bereginya-folk.com.ua>
4. Станішевський Ю. Балетний театр України. 225 років історії національного професіонального хореографічного мистецтва. Київ : Музична Україна, 2003. 438 с.

ЖАНР СОНАТИ У ТВОРЧОСТІ ВІДЕНСЬКИХ КЛАСИКІВ

Ікальчик Я. О.,

студентка 2 курсу

факультету педагогіки, психології,

соціальної роботи та мистецтв.

Науковий керівник: Гусейнова Л. В.,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки

Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Термін «соната» з'явився ще у XVI столітті. Початково ним називали будь-який інструментальний твір, на противагу вокальній кантаті. Становлення та розквіт жанру сонати відбулися вже у XVIII столітті в епоху музичного класицизму. Саме «класичний» тип сонати найбільш відомий поціновувачам високого мистецтва. Великий внесок у розвиток цього жанру зробили три потужні майстри Віденської класичної школи – Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт і Людвіг ван Бетховен [3]. Для їх стилю характерні універсальність мистецтв, мислення, логічність, ясність художньої форми; а для музичної мови – впорядкованість, централізованість у сполученні із внутрішньою розмаїтістю, багатством. У їх творах органічно сполучаються почуття й інтелект, трагічне і комічне, точний розрахунок і природність, невимушеність висловлення. Музика композиторів Віденської класичної школи стала новим етапом у розвитку музичного мислення. У їхній творчості формуються класичні типи музичних структур, індивідуалізується музичний тематизм.

У своїй творчості Йозеф Гайдн часто й охоче звертався до клавіру протягом усього життя. У силу кількісної переваги та показовості у плані творчої еволюції Гайдна основу жанрової структури його клавірних творів складають саме сонати, які він писав упродовж 40 років. У написанні сонат для фортепіано Гайдн застосовував різні типи циклічних композицій, а саме двочастинну та трьохчастинну. Таким чином він утвердив нову музичну форму – сонатно-симфонічний цикл, – при цьому демонструючи різноманітні шляхи його розвитку. Уже ранні сонати не лишали враження «незрілості», мали яскраву образність, виразний тематичний розвиток та логічно побудовану драматургію. Пізніше одночасно зі збільшенням загального

масштабу циклу збагачується фактура та розширюється діапазон. 1776 – 1781 роки у клавірній творчості відрізняються виразним прагненням до індивідуалізації та закінчення яскравого образу кожного сонатного циклу. Це відбувається на основі вже сформованих принципів створення тематичної образності та її розвитку – багатий досвід експериментування в ранніх сонатах та «емоційна криза» у «романтичних» підготували остаточне формування зрілого стилю Гайдна [4].

Музика Вольфганга Амадея Моцарта, як і музика Йозефа Гайдна, є архетипом класицизму. Його композиторський стиль відрізнявся інтонаційною виразністю, пластичною гнучкістю, винахідливістю мелодичних зворотів, тонким відчуттям виразних можливостей гармонії [5]. Клавірна творчість композитора нараховує 18 сонат, в яких він розробляв сонатну форму. Ці твори були тісно пов'язані з виконавською практикою Моцарта. За своїм світлим характером вони нагадували сонати Гайдна. Проте головною відмінністю було те, що Моцарт змусив інструмент «співати», адже у сонатах відобразився його досвід роботи в оперних жанрах [5]. Їх характерними рисами були: наспівність, пов'язана з переосмисленням італійського *bel canto* в інструментальній музиці. Для фактури моцартівських сонат також була характерна диференціація мелодії у верхньому голосі у правій руці та супроводу в лівій [7].

Оманлива простота, яка при цьому вимагає від піаністів філігранної техніки, досконалого володіння звуком і глибокого розуміння піднесеного ладу музики Моцарта, нерідко виявляється проблемою навіть найдосвідченіших майстрів фортепіанної гри. Виконання будь-якої з 18 сонат композитора вимагає найвищої майстерності, адже кожна мелодія – це арія, а соната – театр, де найчастіше поєднуються ідеї та звичаї різних епох.

Постать Людвіга ван Бетховена є чи не найбільш ключовою в період розвитку класичної музики між класицизмом і романтизмом. Найвизначнішими в його творчості вважають саме інструментальні твори, які мали значний вплив на симфонізм XIX – XX століть [2].

Унікальність бетховенських сонат полягала в тому, що, прагнучи зрівняти цей насамперед суто камерний жанр із симфонією, концертом і навіть музичною драмою, Бетховен майже ніколи не виконував їх на відкритих концертах. Фортепіанні сонати лишалися для нього жанром глибоко особистим, зверненим не до абстрактного людства, а до уявного кола

однотумців. Творчий шлях композитора у цьому жанрі був складним, але водночас багатоманітним. Якщо у ранніх сонатах ще спостерігалися помітні впливи традицій, то згодом найвищого розвитку досягли всі сторони динаміки бетховенського мислення. Пізній Бетховен досягає надзвичайної диференціації та багатосторонності образів, винятково тонкого психологізму відтінків, формуючи основи романтичного стилю.

У творчості Бетховена класична музика досягла своєї вершини. І не тільки тому, що Бетховен зумів сприйняти все краще з того, що вже було досягнуто. Сучасник подій французької революції кінця XVIII століття, що проголосила свободу, рівність і братерство людей, Бетховен зумів показати в своїй музиці, що творцем цих перетворень є народ [6].

Висновки. Кожен з майстрів Віденської школи мав власну неповторну індивідуальність. Якщо Гайдну і Бетховену ближчою виявилася сфера інструментальної музики, то Моцарт рівною мірою проявив себе і в оперному, і в інструментальному жанрах. Гайдн більше тяжів до народно-жанрових образів, гумору та жарту, Бетховен – до героїки, Моцарт, як універсальний художник, – до різноманітних відтінків ліричного переживання. А, отже, творчість композиторів Віденської класичної школи належить до вершин світової художньої культури, і свого часу значно вплинула на подальший розвиток музики.

Список використаних джерел

1. Дописувачі Вікіпедії. Вольфганг Амадей Моцарт/ Українська Вікіпедія; URL: <http://surl.li/mkdqr> (дата звернення: 11 листопада 2022).
2. Дописувачі Вікіпедії. Людвіг ван Бетховен. Українська Вікіпедія. URL: <http://surl.li/atnur>.
3. Дописувачі Вікіпедії. Соната. Українська Вікіпедія. URL: <http://surl.li/mkdrw> (дата звернення: 11 листопада 2022)
4. Клавірні сонати Гайдна : веб-сайт. URL: <http://surl.li/mkdsi>
5. Лекція – Клавірна творчість В. А. Моцарта. URL: <http://surl.li/mkdtta>.
6. Людвіг ван Бетховен – біографія, факти з життя. URL: <http://surl.li/mkdtj>.
7. Русняк К. В. Жанрово-стильові параметри у творчості В. А. Моцарта. URL: <http://surl.li/mkdttn>

ДО СУТНОСТІ ПОНЯТТЯ «НАУКОВА ШКОЛА»

Йотка В. В.,

аспірантка кафедри педагогіки, початкової освіти,
психології та менеджменту

Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник – Демченко Н. М.,

кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри педагогіки, початкової
освіти, психології та менеджменту

Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

У буремному сьогоднішні концептуалізується та викристалізовується актуальність віднайдення коріння, походження, належності у всіх сферах індивідуального та загальнолюдського.

Євроінтеграція української науки розкриває наявність спільних трендів та тенденцій, що свідчить про існування української науки не окремо від світової, а у її лоні та за її правилами. Традиція наукових шкіл характерна для розвитку науки усіх епох та географії.

Визнані світом науковці, що розглядали проблему наукових шкіл – Т. Кун, І. Лакатос, М. Полані, Л. Флек. Саме на базі їх робіт закладені визнані сучасною світовою науковою спільнотою теоретико-методологічні підвалини дослідження наукових шкіл, твердженні основи наукового співтовариства як суб'єкта наукової діяльності, обумовлюючи таким чином інтерес до наукових шкіл [1].

Серед української наукової спільноти особливо ретельно дане питання висвітлено у теоретичному доробку Д. Зербіно, А. Фурмана та Ю. Храмова. Розгляду питання наукових шкіл присвятили свої роботи такі науковці, як: Л. Воробйова, О. Гнізділова, С. Гончаренко, М. Дем'яненко, В. Євтух, В. Заруба, Б. Кедров, І. Козубцов, І. Конвісер, І. Кравченко, Г. Кребер, В. Кремен, Т. Левовицький, Л. Мараховський, Т. Наконечна, Н. Шарлай М. Ярошевський та ін.

Найбільш загальні визначення поняття «наукова школа» подають О. Гнізділова: це «форма організації наукової діяльності, яку характеризує наявність творчого наукового колективу на чолі з визнаним лідером» [1] та

В. Євтух: «неформальний творчий колектив дослідників різних поколінь, котрі працюють під керівництвом визнаного лідера чи продовжують досліджувати закладені ним ідеї» [3]

І. Кравченко, консолідує висновки М. Ярошевського, С. Гончаренка, Н. Дем'яненко та Б. Кедрова, відзначає складність та багатовекторність дефініції «наукова школа» та широке трактування науковцями даного феномену науки. Проте, попри відмінності у визначенні даного поняття, спільним твердженням дослідників є те, що наукову школу може створити лише науковець-лідер, людина з новими думками та підходами, спроможна виконувати роль невтомного генератора гіпотез, ідей, здатна до критичного мислення [4].

За переконаннями Н. Шарлай, наукова школа виступає також своєрідною науково-педагогічною методикою організації системності і наступності досліджень вибраного напрямку [5].

Однією з основоположних та системоутворюючих рис визначення спільноти науковців як наукової школи є започаткування керівником нової наукової течії чи напрямку, розробка нових принципів, підходів, теорій, законів тощо [1].

Підсумовуючи погляди вчених, неможливо оминати увагою примітне місце постаті лідера наукової школи. Дослідники феномену наукових шкіл єдині у тому, що найважливішою умовою її постання є наявність вагомої особистості, справжнього ученого, здатного екстравертувати накопичені знання [3].

Науковиця Н. Шарлай наголошує, що пори те, що на сьогоднішній день наука твориться колективно, значення та роль особистостей у науці є надзвичайно вагомою: «Учений, який поєднує талант дослідника, ученого й учителя, унікальний, бо його значення для науки від цього тільки зростає» [5].

Дослідниця О. Гнізділова відзначає полісемантизм та багатополлярність дефініції «наукова школа» та приводить класифікацію основних ознак даного поняття:

- наявність лідера – визнаного науковою спільнотою вченого, який володіє педагогічною майстерністю і має науковий авторитет;
- розробка наукової ідеї та дослідницької програми;
- єдність тематики наукового пошуку керівника та учнів;
- традиція наступності у передачі наукового світогляду, цінностей, етики, технологій та принципів науково-дослідної роботи;
- оригінальність тематики наукової діяльності;
- наукова значущість діяльності колективу;

– існування системи підготовки наступної генерації, органічне спілкування та взаємовплив членів товариства [1].

Натомість, науковець В. Євтух послуговується категорією «маркери наукової школи» та виділяє наступні маркери, котрі допомагають її розпізнати:

- наявність наукової проблеми, яка об'єднує навколо себе колектив;
- наявність очільника та колективу, котрі консолідуються над вирішенням наукової проблеми;
- наявність інформаційних та друкованих ресурсів (е-журнали, бюлетені, фахові періодичні видання, матеріали конференцій, монографії);
- визнання довколишнім науковим співтовариством даного об'єднання як школи [3].

Функціонування наукової школи потребує бази, якою зазвичай стають державні інституції, як-от заклад освіти чи науково-дослідницька лабораторія або ж великі корпорації, здатні забезпечити науковцям умови для існування та розвитку течії та спонсорувати діяльність учених

Спрямовуючи русло пошуків у галузь педагогіки, неможливо оминати увагою широко застосовуване поняття «науково-педагогічна школа».

Згідно з поглядами С. Гончаренка, специфікація науково-педагогічної школи як підвиду наукової школи полягає в особливому способі її функціонування: поряд у усіма вищеназваними характеристиками та особливостями викристалізовується такий вид діяльності, як підготовка наступного покоління науковців саме завдяки написанню академічних робіт – докторських та кандидатських дисертацій, магістерських і дипломних робіт [2].

Доповнює дане поняття також О. Гнізділова, характеризуючи науково-педагогічну школу рядом спільних за тематикою досліджень, здійснюваних як керівником, так і учасниками школи, які є викладачами вищих навчальних закладів і забезпечують науково-педагогічну підготовку фахівців та висококваліфікованих кадрів на основі програм вищої та післядипломної професійної освіти, активно впроваджуючи результати власних досліджень у навчальний процес та власну педагогічну практику.

Таким чином, ієрархія членів науково-педагогічних шкіл виглядає наступним чином:

- вчений-фундатор наукової школи (лідер);
- вчені, що входять до складу наукової школи та своєю науковою діяльністю продовжують її розвиток (прихильники та послідовники);

– учні основоположника наукової школи, які під керівництвом наукового лідера підвищують власну наукову кваліфікацію та з часом переходять до вищої когорти послідовників [1].

Важливо зазначити, що наймолодшими представниками – учнями наукових шкіл зазвичай стають студенти, що завдяки вмілому наставництву лідера вирішують пов'язати своє життя з науковою діяльністю та приймають наукову парадигму, в якій функціонує школа, розвиваючись далі у обраній сфері завдяки керівництву та консультуванню. Тож, виховання визнаних харизматичних лідерів науки, всебічна підтримка їх, посилення зв'язків науки із закладами вищої освіти як джерелами поповнення її молодими дослідниками сприяє формуванню й розвитку нових наукових шкіл та неупинній еволюції наукової справи сьогодення [5].

Підсумовуючи, акцентуймо увагу на феномені наукових шкіл як рушії колективного начала наукових пошуків співтовариства дослідників під керівництвом визнаного лідера, що поширює у колі наукового пізнання певну нову проблему або ж новий підхід до вирішення існуючої проблеми. Дана світова тенденція охоплює науковий світ з незапам'ятних часів, проте внесок наукових шкіл України, особливо педагогічних, їх вплив та значення у контексті світової науки залишаються недостатньо окресленими, що дає змогу проводити подальші наукові пошуки.

Список використаних джерел

1. Гнізділова О. Ідентифікація феномену «Науково-педагогічна школа». *Педагогічні науки*. 2014. Вип. 60. С. 76–84. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/pena_2014_60_13
2. Гончаренко С. Наукові школи в педагогіці. *Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи*. 2013. Вип. 6. С. 7–28. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/OD_2013_6_3
3. Євтух В. Діяльність наукових шкіл у контексті евалюаційних парадигм *Евалюація : наукові, освітні, соціальні проекти* / Ред.: В. Євтух, Л. Корпоровіч, М. Руїсс, Л. Рутка. Київ : СЕБЕБР, 2020. Вип. 4. С. 11–28.
4. Кравченко І. М. Наукова школа І. О. Рейнгарда (70-ті рр. XX ст.). *European humanities studies: State and Society*. (III), 2016. С. 19–30.
5. Шарлай Н. М. Феномен поняття «наукова школа» в контексті сучасної педагогічної думки. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія : Педагогічні науки*. 2020. № 7 (338). С. 126–132.

ЗМІСТ ДЕФІНІЦІЇ «ТВОРЧА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ» У КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ СПІВАКА

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.

Розвиток освіти у другому тисячолітті потребує формування особистостей, які мають чітку життєву позицію та цінності, що відповідають національному та загальнолюдському рівню. Це дозволить їм успішно жити та працювати в сучасному світі, а також розвивати та збагачувати суверенну, незалежну, соціально-правову державу.

Закон України «Про вищу освіту», Указ президента про Національну стратегію розвитку освіти та Концептуальні засади розвитку педагогічної освіти України зосереджуються на створенні умов для творчої самореалізації майбутніх фахівців в освітньому просторі вищої школи. Ці умови повинні забезпечити розвиток особистості відповідно до її індивідуальних потреб та здібностей на основі концепції «life-long learning». Сьогодні індивідуальність є однією з ключових цінностей суспільства.

Дослідження творчої індивідуальності посідає чільне місце у дослідженнях багатьох науковців, а саме з точки зору філософії (В. Андрущенко, І. Зязюн, В. Кремень), педагогіки (Н. Вишнякова, В. Рибалка, І. Зязюн, С. Гончаренко, Д. Пащенко, Г. Тарасенко, С. Сисоєва, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька, О. Щолокова), психології (О. Асмолов, Є. Клімов, В. Моргун, Н. Пов'якель, Л. Собчик).

Творча індивідуальність є важливим аспектом в професійній підготовці співака. Ця концепція визначається як здатність виражати свої унікальні думки та ідеї через мистецтво і навички виконання, що дозволяє співаку створювати щось нове та неповторне.

У своїх наукових дослідженнях А. Грітченко та Л. Іщенко, аналізуючи детермінацію категорії «творча індивідуальність», виокремили найголовніші з них (див. рис. 1).

Рис. 1

Трактування поняття «творча індивідуальність»

Творча індивідуальність	«самобутність людини, яка нескінченно розвивається у своїй соціально-екзистенційній цілісності та проявляється у засвоєнні і побудові нею досвіду творчого життя» [1, с. 111]
	«прояв унікального комплексу властивостей, що забезпечує внутрішню цілісність, активність і самостійність особистості у процесі втілення оригінальних продуктів діяльності» [1, с. 111]
	«особистість, яка у силу своєї різноманітності неповторних рис створює щось нове як у продуктах діяльності, так і у способах засвоєння культури» [1, с. 111]
	«поєднання психологічних особливостей людини, які складають її своєрідність, її відмінність від інших людей, які проявляються у творчих здібностях, нахилах, ставленнях, що набули статусу власної особистісної цінності суб'єкта і втілюються через діяльність і взаємини з іншими людьми» [1, с. 111]
	«комплексне інтегроване утворення особистості, що супроводжується появою нових властивостей (креативність, винахідливість, самостійність, ініціативність), що забезпечують формування цієї якості наявність певних властивостей, успішність їх становлення допомагають людині проявити себе як творчу індивідуальність» [1, с. 111]

Творча індивідуальність – це не просто унікальний стиль виконання пісень, але й здатність до інтерпретації музики. Вона базується на вмінні розуміти текст пісні та передавати її сенс у своєму виконанні, що дозволяє співакові створювати свої унікальні інтерпретації творів.

У своєму творчому доробку 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].

Знання музичної теорії, майстерність вокалу та інших музичних інструментів є важливими елементами професійної підготовки співака, але творча індивідуальність є тим, що робить його унікальним та відмінним від інших виконавців.

Співак повинен бути вільним у своїй інтерпретації, щоб мати можливість виразити свої почуття та емоції через музику. Також важливою є здатність до імпровізації, яка дозволяє співаку створювати нові мелодії та варіації на основі вже існуючих творів.

Особливо важливою є творча індивідуальність для співаків, які виконують авторську музику або працюють в жанрах, які потребують оригінальності та індивідуальності, наприклад, джаз, блюз або рок.

У цих жанрах індивідуальність співака стає ключовим елементом успіху. Це означає, що співак повинен мати свій унікальний стиль виконання, який робить його відмінним від інших виконавців у жанрі.

Творча індивідуальність також може допомогти співакові привернути увагу до своєї музики та зробити його виконання запам'ятовувальним та незабутнім. Вона дозволяє співаку створювати свій унікальний бренд та відрізнитися від конкурентів.

Професійна підготовка співака повинна включати розвиток творчої індивідуальності через різноманітні тренування та практики. Наприклад, виконавський майстер-клас може допомогти співаку зрозуміти, які техніки використовуються для створення унікального звучання. Також важливою є практика імпровізації, яка дозволяє співаку розширювати свій творчий потенціал та розвивати свою уяву.

У процесі навчання, студенти-співаки повинні навчатися творчо думати та експериментувати зі звуками, щоб знайти свій унікальний стиль та

звучання. Також важливим є вивчення інших жанрів музики, щоб збагатити свій репертуар та знайти нові ідеї для виконання.

Крім того, у професійній підготовці співака важливо розвивати його музичну теорію та техніку. Співак повинен мати розуміння музичних теорій та уміти використовувати їх для створення нових мелодій та аранжування музики. Також важливо розвивати техніку співу та використання дихання, щоб дати найкраще виконання.

Отже, творча індивідуальність є важливою складовою професійної підготовки співака. Вона дозволяє розвивати унікальний стиль та звучання, що допомагає співаку вирізнитися від конкурентів та привертати увагу слухачів. Тому, в процесі навчання, важливо створити сприятливі умови для розвитку творчої індивідуальності, щоб співак міг реалізувати свій потенціал та стати успішним у своїй професії.

Список використаних джерел

1. Грітченко А., Іщенко Л. Педагогічна категорія «творча індивідуальність особистості». *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету*. Випуск 2, 2015, С. 105–112

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, багатоетнічна, 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 бутиками 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 у 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 зберіглася 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. Численні 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 ХХІ 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.

**ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ ЕПОХИ МОДЕРНІЗМУ
ЯК ЗАГАЛЬНОЕСТЕТИЧНОГО ТА КУЛЬТУРНОГО ЯВИЩА
В КОНТЕКСТІ СТВОРЕННЯ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ ЗА
МОТИВАМИ НОВЕЛИ О. КОБИЛЯНСЬКОЇ
«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.

Кінець XIX – початок XX століття ознаменував перехід мистецького світу від епохи реалізму до епохи модернізму. Модерн завершив грандіозний цикл розвитку мистецтва та культури й підготував ґрунт для їх радикального оновлення у XX ст. У різних країнах прийнято давати різні найменування модерну, проте різноманітні національні форми цієї культури несуть у собі одну і ту ж ідею – це романтичний задум створення простору краси, у якому можна сховатися від сірої повсякденності [2, с. 74].

Це була спроба узагальнення та синтезу естетичного досвіду всіх попередніх культур – мінойської, єгипетської, античної, індійської, китайської, японської та, звичайно, європейської. Ця епоха звертається до європейського класицизму та романтизму, до готики та рококо, до фольклорних пластів національних культур, черпаючи ідеї та форми з різних історичних джерел. Свобода у поводженні із традицією, думка про те, що можливі різноманітні форми естетичного досвіду – ось у чому полягала загальноестетична та культурна цінність модерну [5, с. 84].

Для модернізму характерне прагнення різноманітних синтезів. У цій культурі кордони між мистецтвом, літературою, філософією, богослов'ям виявилися розмитими. Модерн називали «стилем життя», оскільки він прагнув формувати цілісне просторово-тимчасове навколишнє середовище людини, використовуючи при цьому синтез різних мистецтв [4, с. 17].

Літературний модернізм характеризувався самосвідомим розривом із традиційними стилями в поезії та прозі. Модерністи експериментували з літературною формою і вираженням, дотримуючись модерністської сентенції «Зроби це новим». Основною метою модерністського літературного руху було перевернути традиційні художні засоби і висловити нові почуття свого часу [1, с. 62].

Безпосередньо в Україні процес переходу від реалізму до модернізму відбувся наприкінці XIX століття. Головна характеристика цього переходу до модернізму – в тому що він намагався відійти від предметної образності, тематики типових характерів у типових обставинах і почав помічати в житті деструктивний хаос, використовувати ірреальні форми й проймається духом національного нігілізму тощо [5, с. 90].

Новий, модерний погляд на суспільну і літературну ситуацію в країні, який полягав у психологічній переорієнтації людської свідомості, призвів до з'яви нових художніх стилів. З'являються натуралізм, імпресіонізм і експресіонізм, та паралельно неоромантизм (М. Наєнко до представників неоромантизму додає творчість О. Кобилянської) і символізм [1, с. 70].

Яскравими представниками того періоду у вітчизняних літературних колах є Леся Українка, Г. Хоткевич, В. Винниченко, М. Коцюбинський, М. Яцків, В. Стефаник і звичайно ж, О. Кобилянська.

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 [1, с. 6]. Це відображалося вже в перших її повістях: «Людина» та «Царівна». Спроби модерністської літератури були спрямовані на поглиблене розкриття внутрішнього, психологічного світу людини, а це не випадково збігається з появою на літературній сцені нових жінок-авторок, які нарешті перестали ховатися за чоловічими псевдонімами.

О. Кобилянська була світочем епохи українського модернізму. В її творчості відображалася розмитість межі між символізмом і

неоромантизмом, артистичні описи природи та огляд проблем нової моралі, нових сімей, нових – незалежних жінок та зворотів усталених гендерних ролей, тобто всі характерні ознаки літератури епохи модернізму.

Новела «Меланхолійний вальс» є особливою сторінкою у творчості письменниці. Так, прагнучи розширити межі літературного твору, вивести його змістовно і формально на європейський рівень, авторка активно використала зв'язок з іншим видом мистецтва, а саме музикою. О. Кобилянська добре зналася на музиці, грала на фортепіано, й в одному із листів зазначила, що в образі Софії вивела свої уявлення про модель повноцінного життя жінки. Тому авторка в творі логічно застосовує можливості музичного мистецтва.

Ми підтримуємо думку С. Павличка, який зауважує, що цей твір є маніфестом українського модернізму, адже він проілюстрував новий стиль та нове художнє мислення, які кардинально відрізнялися від традиційно-народницького [3, с. 102]. Ми вважаємо, що ця новела письменниці – смілива, експресивна, глибоко психологічна, така, що започаткували новий напрямок в літературі, який кардинально змінив традиційні уявлення про зміст, форму та художні функції літературного твору.

Список використаних джерел

1. Авербух О. Орієнтація жіночності: поняття нечестивості в українській модерністській літературі. *Слово і Час*. 2022. С. 82–98.
2. Наєнко М. Історія українського літературознавства: Підручник. Київ: Видавничий центр «Академія». 2003. 360 с.
3. Павличко С. Фемінізм. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи». 2002. 322 с.
4. Турган О. Cultural epochs as text in lesia ukrainka's dramas. *Слово і Час*. 2021. С. 3–20.
5. Шевченко Н. Україна ранньомодерна в історії Центрально-Східної Європи (сучасна зарубіжна історіографія). *Наукові праці*. 2018. С. 73.

СІМЕЙНІ ЦІННОСТІ У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ: ПОВІСТЬ 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.

Кожний видатний художник відбиває у своїй творчості деякі переломні моменти історичної долі рідного народу, прагнучи узагальнити дійсність, даючи якомога ширшу панораму доби. Не був винятком і класик української літератури ХІХ століття *Іван Семенович Нечуй-Левицький* (1838 – 1918).

В історію нашої культури цей видатний письменник назавжди увійшов як автор блискучих романів і повістей, в яких широко і повнокровно відтворено мало не всі виміри українського суспільного буття, з винятковою яскравістю показано життя селянства («Микола Джеря», «Кайдашева сім'я», «Бурлачка»), інтелігенції («Хмари»), духівництва («Афонський пройдисвіт», «Старосвітські батюшки та матушки») тощо.

Видане у 60-ті роки ХХ століття зібрання творів письменника нараховувало 10 томів. Проте, справа не лише в кількісних параметрах. У творчості Нечуя-Левицького українська нація, як у дзеркалі, побачила сама себе. Видатний письменник І. Франко називав Нечуя-Левицького «колосальним, всеобіймаючим оком України», «великим артистом зору».

Одним із кращих творів української літератури і на сьогоднішній день по праву вважається повість І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я». У ній відображено життя пореформеної доби, коли селянство виборювало право на

вільне існування та звикало до нових умов життя. Автор показав на прикладі селянства, як змінюються життєві орієнтири цього класу населення, зокрема акцентував увагу на егоїзмі, жадібності, дрібновласницьких інтересах. Ці всі негативні прояви суспільства приводять до небажаних наслідків: у родині виникають чвари та сварки [1].

Українська ментальність того часу характеризується відсутністю усвідомлення того, як жити далі, як забезпечувати свою родину, як це працювати на себе, як не дати егоїзму та цинізму зруйнувати лад в сім'ї, як жити в таких обставинах. Селяни не розуміють того, що з ними відбулося, суті процесу, що приводить до крайніх небажаних наслідків: Омелько Кайдаш, не розуміючи, як далі підтримувати авторитет у родині спивається, а у Кайдашихи виникає бажання керувати усіма з максимальною вигодою для себе. Здається, селяни проявляють свої найгірші риси та якості, отримуючи новий статус [1].

Крім усвідомлення свого нового статусу, до селянина приходять розуміння того, що він може володіти своїм майном, проте це розуміння часто виходить за рамки й доходить до прагнення керувати не тільки своїм, а й чужим. Тоді й виникають сварки за власність, землю, поділ території та майна. Руйнуються морально-етичні та патріархальні устої у селянських родинах: діти зневажають батьків, перестають їх слухати, прагнуть якнайшвидше відокремити своє майно та стати новоспеченими господарями [1].

За жанром повість «Кайдашева сім'я» – це соціально-побутовий твір, оскільки повсякденне життя Кайдашів розгортається у найрізноманітніших побутових виявах, які часто окреслюються в гумористичному плані. Схильність до відтворення комічних недоречностей письменник вважав однією з характерних рис українського народу, елементом національної психіки, багатой на «жарти, смішки, штукарства» та загалом на гумор, ще часом і дуже сатиричний [2, с. 23].

Минуло багато років від дня створення повісті, але вона з часом не втрачає актуальності, зі змінами суспільно-політичного статусу та укладу життя змінюються пріоритети. Дуже актуальною на сьогодні є проблема батьків та дітей, зокрема взаєморозуміння у родині вважається чинником, який сприяє встановленню дружніх стосунків в сім'ї.

У Кайдашів бачимо таку ситуацію: відсутність поваги з боку дітей, руйнування стабільних патріархальних устоїв життя, постійні насміхання та

глузування з батька Омелька Кайдаша, бійки та сварки між невістками та Марусею Кайдашихою, постійні звинувачення з обох сторін. Карпо дозволяє собі кричати на батька і ганятися за матір'ю з дрючком по селу. Причиною цьому всьому є брак коштів.

Питання, які хвилюють Кайдашів, не менш актуальні для нашого часу. У сучасному світі нерозуміння між батьками і дітьми набуло великих масштабів. Проблема здорових стосунків у родині, досягнення порозуміння є дуже важливими. Батьки не завжди готові розуміти та вислухати свою дитину, а діти досить часто грубо і жорстко поводять себе з батьками. Це породжує самотність і відсутність довіри та поваги.

І. Нечуй-Левицький блискуче розкрив деякі «небажані» риси нашої національної вдачі, української ментальності, які належать не тільки середині ХІХ ст. У цьому сенсі «Кайдашеву сім'ю» можна читати як твір, у якому надзвичайно важливим є мотив національної самокритики [1].

Список використаних джерел

1. <https://www.ukrlib.com.ua/tvory/printit.php?tid=10782>
2. Нечуй-Левицький І. С. Вибрані твори. Том 1. Вид.: Центр учбової літератури, 2020. 434 с.

ХАРАКТЕРИСТИКА УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ОБРЯДІВ: СВЯТО ІВАНА КУПАЛА ЯК ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПОСТАНОВКИ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ

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.

Велике значення для утвердження національної самосвідомості українців мали народні звичаї, обряди, традиції святкування, які були невід'ємною частиною повсякденного життя і стали засобом збереження української ідентичності. Вони відображають не тільки етнічну своєрідність, але й естетику, моральні цінності, ментальність, історію.

Звичаї українського народу пов'язані з традиційним світоглядом, який складався протягом багатьох століть і зберіг ознаки дохристиянських вірувань.

Зі зміною умов життя змінювалися й традиції святкування, відбувалася постійна трансформація обрядових дійств, деякі елементи зникали, змінювалися іншими, але основний зміст та сакральний сенс збігалися [1, с. 30].

Одне з давніх, дохристиянських свят східних слов'ян – **Свято Купала** – традиційне старослов'янське свято, що після запровадження християнства відзначали вночі перед Івановим днем 24 червня за старим (7 липня – за новим) стилем. Зараз його знову прив'язують до сонцевороту. Це свято символізує народження літнього сонця – Купала. Святкування сонцестояння чи літнього свята кохання існують у багатьох народів: Midsommar (середина

літа) – у шведів, Saint jeans (Святого Жана) – у французів, Flakagajt (День полум'я) – в албанців, Sobotka – у поляків, Kresu den (Вогняний день) – у словенців, Яновден – у болгар, Івана Купала – у східних слов'ян [1, с. 42].

На території України впродовж багатьох століть купальські звичаї змінювалися. Завжди мали локальні відмінності, не скрізь однаково збереглися – найбільше на Поліссі, як одній з архаїчних зон слов'янського світу. Перед святом Купала збирали трави, вірячи в їхню чудодійну силу, часто зберігали їх цілий рік для лікування.

Свято розпочиналося у задалегідь домовлених місцях, переважно біля водойм. Молодь виготовляла опудала Купала та Марени, богині темної ночі, страшних сновидінь, привидів та хвороб. Існувало повір'я, що Морена ковтає Сонце взимку, тому наші предки потім спалювали або топили у воді опудало злої богині. Дівчата плели вінки з польових квітів і перед заходом сонця збиралися на берегах річок. На святі можна було почути музик, що грали на народних інструментах: скрипці, цимбалах, сопілці. Взавшись за руки, дівчата ходили навколо Купала й Марени та співали пісні [2, с. 59].

У цю ніч головною тематикою співів було кохання. Одружені також, зазвичай, сходились на це видовище, але участь у співах не брали. Обов'язково вночі на березі річки розкладалося велике вогнище, через яке потім стрибали дівчата та хлопці поодиночі або парами. Через вогонь стрибали, зазвичай, молоді пари. Вважалося, що коли дівчина та хлопець, які кохають один одного, стрибають через вогнище і їхні руки залишаються з'єднаними, то вони усе життя проживуть разом [2, с. 60].

Потім розпочиналися насичені танцями і піснями нічні гуляння, які в певні кульмінаційні моменти переростали в екстатичний характер. Нестримний вибух радості, шаленої енергії життя довкола вогню, очевидно, сприяв досягненню стану найвищого емоційного піднесення, ритуального ототожнення енергії з енергією природи, яка, за народними уявленнями, набувала в купальську ніч найбільшої сили (цієї ночі навіть дерева могли переходити з місця на місце).

Первісний потужний вияв радості буття не згасав, а переходив у просвітлений смуток повільних дівочих хороводів біля води та обряду пускання вінків за водою з метою наворожити судженого, довідатись про свою долю. Обов'язково ворожили, адже купальські обряди вважалися

магічними, а купальські вогні – жертковними і водночас очищувальними [2, с. 352].

Обрядова канва купальського свята надзвичайно насичена, багатоваріантна в межах єдиної парадигми. Водночас образна палітра купальських танців, наскільки можемо судити на матеріалі пізніх записів, відзначається меншою розмаїтістю порівняно з весняними гаївками. 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 [3, с. 353].

Одне з найромантичніших повір'їв Купала – про міфічний цвіт папороті, який нібито з'являється у купальську ніч. За переказами, він квітне лише одну мить у найкоротшу ніч у році. Вважається, що квітку може знайти лише молодий хлопець, часто неодружений або єдиний син у родині. Через те, що квітку охороняє нечиста сила, здобути її важко. Але якщо вдасться – щасливчик отримає дар бачити майбутнє, здібність розуміти мову звірів і птахів, зцілювати хворих та знаходити заховані в землю скарби [3, с. 354].

Після приходу християнства церква почала боротися з язичницькими традиціями й не підтримувала народних гулянь. На сучасному етапі православна церква України й протестанти і зараз переважно не підтримують традиційних святкувань Купала, визнаючи лише назву «Різдво Івана Предтечі», проте деякі парафії Українського греко-католицької церкви в останні роки народні традиції підтримують [1, с. 14].

Список використаних джерел

1. Борисенко В. К. Традиції і життєдіяльність етносу: на матеріалах святково-обрядової культури українців. Київ: Унісерв, 2000. 191 с.
2. Найден О. Купальські обряди на Полтавщині та Вінниччині. *Народне мистецтво*. 2007. № 3–4. С. 58–61.
3. Якиминська Л. Купальська обрядовість в степовому Побужжі. *Календарна обрядовість у життєдіяльності етносу*. Одеські етнографічні читання. Одеса. 2011. С. 351–355.

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ

Лян Цзінъвей,

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

Науковий керівник: Хоменко А. Б.,

заслужений працівник культури України,
доцент кафедри вокально-хорової майстерності
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Мистецтво співу, історія якого нараховує багато століть, завжди викликало захоплення і неабиякий інтерес всіх прошарків людського суспільства. Вокальна музика в усі часи прагнула осмислення духовного життя людини, його почуттів, переживань, роздумів, світосприйняття своїх творців як представників конкретних історичних епох. Поєднання думок і почуттів з матеріальною красою звучання голосу складає істинну суть мистецтва класичного сольного співу та обумовлює емоційний вплив на слухачів.

Наукові дослідження вокально-виконавського мистецтва, які систематично ведуться з першої третини ХІХ століття, найповніше представляють аспект «інструментоведення», тобто механізми голосоутворення і фізіології фонації. Велику цінність мають дослідження конкретних виконавських стилів видатних співаків минулого і сучасності, а також практичні рекомендації по виконанню тих чи інших творів. Однак, до теперішнього часу не достатньо розроблені питання вокально-виконавської інтерпретації як форми виразу творчості співака і як явища художньої культури.

Становлення та розвиток співака-артиста як професіонала безпосередньо пов'язаний з найвідомішою категорією музичного мистецтва – інтерпретацією, що упродовж багатьох віків турбувала науковців різних наукових галузей. Але у більшості наукових праць інтерпретація розглянута як основа успішності музично-педагогічної діяльності, а не як важливий елемент фахової компетентності артиста-вокаліста. У зв'язку з цим актуалізується проблема вивчення художнього феномену виконавської інтерпретації та удосконалення інтерпретаційних умінь майбутніх співаків, які забезпечують

поглиблене розуміння-осягнення і досконале виконавське втілення особистих версій шедеврів вокальної музики.

Поняття «інтерпретація» (від латин. *interpretatio* – тлумачення, пояснення) базується на естетико-філософських засадах і означає метод тлумачення твору тексту або твору мистецтва в певній культурно-історичній ситуації. Музичне мистецтво неможливо уявити без інтерпретації авторського тексту, де виконання стає, по суті, герменевтичною інтерпретацією музичних знаків та їх значень. Музичний текст виявляється простором безкінечних і актуальних можливостей, що реалізуються в процесі інтерпретації.

Проблема виконавської інтерпретації досить докладно розроблена в науковій літературі: у філософсько-естетичних розвідках, у дослідженнях з музикознавства, теорії музичного виконавства та музичній психології, у музичній науковій галузі. Процес виконавської інтерпретації музичного твору цікавив і продовжує цікавити виконавців, диригентів, методистів, музикантів-педагогів. Теоретичні концепції щодо структуризації, внутрішніх механізмів й змісту художньої інтерпретації досліджуються в наукових працях Є. Гуценка, Н. Корихалової, О. Котляревської, В. Москаленко, Г. Побережної, М. Чернявської та ін. У галузі музичної педагогіки ці питання вивчали Г. Дідич, Л. Коваль, П. Ніколаєнко, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька, О. Щолокова, Є. Куришев, В. Крицький, О. Ляшенко та ін., у дослідженнях проблем вокальної педагогіки – В. Антонюк, Б. Гнидь, О. Маруфенко, Л. Прохорова, О. Прядко, С. Сквирский, О. Стахевич та ін.. Але у більшості наукових праць інтерпретація розглянута як основа успішності музично-педагогічної діяльності, а як важливий елемент фахової компетентності артиста-вокаліста розглянута не достатньо.

У Філософському енциклопедичному словнику надається наступне загальне визначення: «Інтерпретація у широкому значенні – фундаментальна операція мислення, надання смислу будь-яким проявам духовної діяльності людини, об'єктивованим у знаковій або чуттєво-наочній формі. Інтерпретація – основа будь-якого процесу комунікації, коли треба тлумачити наміри й вчинки людей, їх слова та жести, твори художньої літератури, музики, мистецтва, знакові системи» [3]. З позиції філософії музики інтерпретацію можна розглядати як форму співбуття різних індивідуальностей в межах одного цілого – авторського твору як тексту культури. Будь-яка оригінальна інтерпретація завжди є розкриттям авторського задуму з неочікуваного боку.

В. Москаленко розглядає інтерпретацію з позиції загального музичного інтерпретування. Він вважає, що музична інтерпретація є вживанням у внутрішній художній світ твору, коли останнє стає для інтерпретатора немовби своїм. Музикознавець, аналізуючи специфіку інтерпретаційних версій у різних видах музичної діяльності, виокремлює такі види інтерпретації:

- редакторська інтерпретація, підсумком якої є адаптований до нових виконавських вимог варіант нотного тексту музичного твору; виконавська інтерпретація, яка втілюється в музичному звучанні нового «прочитання» твору;
- композиторська інтерпретація, що характеризується музичною переробкою художнього матеріалу іншого твору чи його фрагмента;
- музикознавча інтерпретація (наукова та художня), яка виражається в описах музики засобами вербальної чи будь-якої іншої немусичної мови; для наукової характерне тяжіння до точності, однозначності вербальних чи виражених іншими немусичними мовами характеристик; для художньої – образність і можлива смислова «розмитість» вербальних значень [2, с. 109-110].

Досліджуване поняття знайшло ґрунтовне висвітлення і у дослідженні В. Крицького. Науковець розглядає художню інтерпретацію як процес людської діяльності, що підкоряється її законам. Він погоджується з багатьма дослідниками стосовно того, що структура виконавської інтерпретації конкретизується двома елементами: духовним як продукуванням художньої ідеї та практичним як матеріалізованою реалізацією цієї ідеї у виконавському акті. Автор наголошує, що структура досліджуваного нами процесу поділяється на дві підструктури: 1) «формування інтерпретації як ідеального уявлення (задуму) та 2) реалізація інтерпретації у матеріально-звуковому втіленні» [1, с. 18–25].

О. Щербініна, вивчаючи інтерпретацію музичного твору крізь призму стильового феномену, доводить, що на всіх рівнях виконавської інтерпретації зберігається принцип взаємодії композиторського та виконавського стилю: осягнення композиторського стилю сполучається з формуванням інтерпретаційного задуму виконавця; декодування авторського тексту супроводжується процесом його актуалізації в сучасному культурному просторі; вибір виражальних засобів та технічних прийомів зумовлюється інформацією, що закладена в тексті твору, індивідуальністю виконавця та відповідним культурно-історичним контекстом [4].

Творча природа вокального мистецтва відкриває особливі можливості для художньої творчості співака. Вона проявляється в інтерпретації музичних творів на основі задуму композитора, втіленої ідеї, художнього образу та змісту твору. Вирішальну роль тут відіграють музично-слухові уявлення, інтелект, музичний досвід, оволодіння засобами художньої виразності. У вокалістів-виконавців є широке поле для тлумачення музичної форми творів, що виконуються. Виконання завжди залежить від ступеню таланту і культури співака. Якість звучання голосу, темперамент, сила його уяви, воля, здатність використовувати різні забарвлення звукової палітри, різні манери співу, виразне фразування – всі ці елементи повинні служити втіленню авторського задуму. Індивідуальність виконавця включає в себе ступінь розвитку інтелекту, належність до певного художнього типу, розвиток вольових якостей, високий рівень загальної культури та художнього смаку, наявність професійних здібностей, рівень володіння технікою, ступінь чуттєво-емоційної сфери, артистизм та інше. Особистість є продуктом певного соціального середовища та епохи, що породжує варіантну множинність виконавських трактувань.

Виникнення художнього задуму на першому етапі інтерпретації вокального твору – це створення певного плану, формування художнього задуму – осмислення музичного твору, основної ідеї, характеру, образного змісту, знаходження певних орієнтирів художнього тлумачення, набуття знань суспільно-історичних та естетичних передумов, стилістичних особливостей, вирішення вокально-технічних завдань. На етапі втілення й реалізації художнього задуму відбувається інтенсивна робота з концертмейстером, під час якої виконавець вирішує завдання виконавського (технологічного) втілення художніх ідей, відбирає виразні засоби, шліфує звукові деталі. Останній етап процесу інтерпретації музичного твору – концертний виступ, на якому відбувається перевірка та оцінка реалізованого задуму. Створюючи виконавську інтерпретацію вокального твору, осягаючи авторський задум та емоційну наповненість музики, співак ототожнює емоційний зміст художнього образу зі своїми емоційними переживаннями, відкриває для себе специфічні особливості репрезентації емоцій і їхнього розвитку, які притаманні певному автору. Вокаліст-виконавець уявляє звучання свого голосу в усіх тембральних барвах і знахідках, весь поетичний і вокальний малюнок художнього образу твору. Комбінуюча роль уяви підказує виразну

міміку, точні доцільні рухи, вокальні інтонації, гнучке нюансування, логічне фразування, розставляє смислові акценти.

Аналізуючи музичні твори, вокалісти-виконавці набувають досвіду художньо-творчої діяльності, опановують необхідні знання, виховують правдивість та щирість почуттів, гарний музичний смак, виконавську тактовність. Після детального ознайомлення з твором співак повинен визначити конкретні творчі завдання для найбільш повного розкриття художнього змісту, продумати власні виконавські наміри, а потім намагатися їх здійснити. Тільки той твір можна вважати готовим до публічного показу, який детально розібраний і проаналізований та вичерпно засвоєний виконавцем.

Концертний виступ – кульмінаційний момент тривалої роботи над вокальним твором, результат цілісної системи вокального навчання, одна з основних закономірностей музично-виконавської діяльності, що передбачає мобілізацію зусиль виконавця, використання музично-теоретичних знань, практичних умінь та навичок, що складають виконавську майстерність.

Отже, художній феномен вокально-виконавської інтерпретації існує об'єктивно як мистецтво перетворення авторського тексту в особисте персоніфіковане виконання. Вокально-виконавська інтерпретація передбачає пошук «істинного» обличчя автора, ціннісне осмислення й оцінку музичного твору, створення адекватного, але не тотожного авторському баченню художнього образу завдяки високому ступеню творчої самостійності, фантазії, уяви, мистецтва перевтілення, співпереживання вокаліста-виконавця.

Список використаних джерел

1. Крицький В. М. Формування уміння художньої інтерпретації у студентів музичних факультетів педагогічних закладів вищої освіти: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Київ, 1999. 180 с.
2. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: науковий журнал. № 1. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. С. 106– 11
3. Філософський енциклопедичний словник / уклад. В. І. Шинкарук та ін. Київ: Абрис, 2002. 744 с.
4. Щербініна О. М. Пізнання музичного стилю: теорія, методика, практика: електронний навчальний посібник. О. М. Щербініна, М. А. Щербінін. Ніжин: НДУ імені М. Гоголя, 2014. URL: <http://musicstyle.meximas.com/mon.htm>

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ УМІННЯ ВИКОНАВЦЯ ЯК ПОКАЗНИК ЙОГО ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ

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

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

Виконавська діяльність вимагає від сучасного музиканта володіння цілим комплексом професійних знань, умінь та навичок. Одним із ключових умінь, що формують і реалізують творчий потенціал музиканта, є здатність до художньо-інтерпретаційної діяльності. Це активний творчий пошук, в ході якого збагачуються знання, удосконалюються індивідуальні прийоми гри, поглиблюється здатність до аналітичного розуміння музики.

В процесі формування виконавської інтерпретації розвивається й реалізується художньо-творчий потенціал особистості музиканта. Оскільки інтерпретатор-виконавець є необхідним посередником між композитором та слухачем, він ретранслює, розтлумачує складну семантику, що закладена композитором у нотному тексті.

У свою чергу, від змістовної скерованості такого тлумачення, від тих методів, які використовує виконавець, значною мірою залежить розуміння музичного твору, адекватне втілення авторського задуму. Одним з важливих умов здійснення успішної інтерпретації є розуміння виконавцем жанрово-стильових особливостей музичного твору, специфіки жанру, що допомагає осягнути характер та, в цілому, основний зміст художнього образу, а відчуття стилю – дає можливість відтворити дух епохи, ознаки національного у творчості композитора, особливості його світогляду.

Інтерпретація музики – це індивідуально-образне тлумачення виконавцем об'єктивної композиторської інформації, що характеризується рисами ідеально-уявного бачення предмета трактування. Ціннісною ознакою

виконавської інтерпретації є художність. Вона, як інтегральне явище, є раціональною сутністю ознак, властивостей, характеристик і структурних елементів, за допомогою яких музика виявляється як суспільна свідомість і мислення, як засіб пізнання і відображення дійсності, як художня форма і художній зміст, як художній процес і художній образ, що викликає у слухачів образні уявлення, інтелектуальну реакцію, асоціативне мислення, уяву, фантазію, натхненність, пробуджує почуття та емоції, естетичні переживання; несе конкретну образну інформацію, виступає об'єктом пізнання, приносить естетичну насолоду. Художність – це потенціал твору, а не об'єктивна реальність, і фіксується та здійснюється вона тільки у процесі художньо-інтерпретаційного виконання [1; 2].

Художня інтерпретація передбачає глибоке проникнення в зміст музичного твору, виявлення ціннісного ставлення до музики, відтворення набутого досвіду в усій його цілісності. Невід'ємною складовою досвіду, зокрема виконавського, є уміння, що зумовлюють здатність належно виконувати певні дії. Виконавський досвід є сукупністю знань і навичок, які безпосередньо впливають на продуктивність процесу професійної діяльності. Знання виступають особливою формою духовного засвоєння результатів пізнання процесу відображення дійсності виконавця, шляхом глибокого усвідомлення авторської концепції. Навички – це дії, складові частини яких у процесі формування виконавської інтерпретації стають автоматичними на основі застосування знань про відповідний спосіб дій, шляхом цілеспрямованих вправ. На відміну від навичок, уміння характеризуються як готовність до свідомих і точних виконавських дій. У становленні художньої інтерпретації уміння, як складний процес аналітико-синтетичної діяльності кори великих півкуль головного мозку, зумовлюють створення і закріплення асоціації між завданням, необхідним для його виконання, та застосуванням знань на практиці. Формування умінь художньої інтерпретації має такі стадії: ознайомлення з музичним твором, усвідомлення його змісту; опанування драматургії твору; самостійне виконання музичної концепції.

Отже, художньо-інтерпретаційні уміння виконавця, що відображають рівень його образного сприймання, культури почуттів, естетичних ідеалів і смаку, творчих здібностей та є сутнісною характеристикою його виконавської майстерності. Адже творчість композитора і виконавське мистецтво – два

відносно самостійних види художньої діяльності, де з композитор створює художню цінність, а виконавець – відтворює результати його творчості.

Список використаних джерел

1. Виконавське музикознавство: Енциклопедичний довідник / Ред.-упор. М. А. Давидов. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2010. 400 с.
2. Руденко Г. Художня майстерність музиканта-виконавця. Вид. друге. доп. та перероблене. Київ, 2009. 170 с.

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ ПІДЛІТКІВ ЗАСОБАМИ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА

Нікуленко А. П.,

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

Науковий керівник: Павленко О. М.,

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

Сьогодні музичне виховання потребує особливої організації спілкування учнів підліткового віку з сучасною музичною культурою, яке виходить далеко за межі загальноосвітнього процесу. Це надзвичайно актуально в наш час, коли проблеми формування музичної культури молодого покоління, його соціальної адаптованості, творчої спрямованості набувають неабиякого значення у зв'язку з формуванням соціально відповідальної та естетично вихованої особистості. У нових соціально-економічних умовах виникає потреба пошуку нових форм та методів, що дозволяють на новому рівні розвивати музичне мислення, естетичний смак та сприяти творчому ставленню до дійсності.

Найбільш сприятливі умови для розвитку індивідуальності й самостійності учня формуються у музичній творчості. Розширення меж музично-творчого спілкування учнів підліткового віку з естрадно-джазовим мистецтвом може бути цінним дидактичним матеріалом, який сприятиме рішення актуальних загальнопедагогічних, художньо-естетичних і спеціальних завдань, а саме формування музичного мислення, смаків і потреб, розкриття творчого потенціалу, підготовки до сприйняття складнішої та серйознішої музики. Естрадно-джазове мистецтво потребує активного залучення інтелектуального потенціалу учнів підліткового віку, який і становить фундамент музичного мислення.

На основі узагальнення результатів ґрунтовного теоретичного аналізу наукових досліджень встановлено, що мислення відіграє важливу роль у формуванні особистості і виконує при цьому дві основні функції: формує і зберігає ціннісну орієнтацію в свідомості людей, дає змогу індивіду знайти певну позицію, визначити свої погляди, дати оцінку; мотивує діяльність і поведінку, оскільки орієнтація людини в світі і прагнення досягти певної мети співвідноситься з цінностями, що належать структурі особистості.

Виявлено, що музичне мислення являє собою багатокомпонентну структуру (музичне сприймання, виконавське мислення, емоційно-чуттєве мислення, музично-логічне мислення, музично-творче мислення). Важливими функціями музичного мислення є прогнозуюча (передбачення майбутньої діяльності), контролююча (регулювання діяльності) та розвиваюча (максимальне сприяння надбанню нових знань, вдосконаленню умінь, навичок, формуванню творчої індивідуальності особистості).

З'ясовано, що музичне мислення є невід'ємним компонентом комплексного сучасного музично-естетичного виховання. Проаналізовано, що музичне мислення виявляється у творчій діяльності, а результатом такої діяльності є створення і сприйняття художньо-образного відображення дійсності.

Теоретичне осмислення означеної проблеми дозволило уточнити сутність поняття «музичне мислення». У контексті проведеного дослідження пропонується розуміти музичне мислення як вид художнього мислення, що виявляється в усвідомленні та сприйманні художніх образів творів музичного мистецтва, їх відбиття у різних видах музично-творчої діяльності та забезпеченні творчої самореалізації особистісних функцій.

На основі узагальнення наукових джерел із означеної проблеми, запропоновано структуру музичного мислення, яка включає цілісне поєднання таких компонентів: потребово-мотиваційний (включає усвідомлення потреби у розвинутому музичному мисленні і його значущості у музично-навчальній та творчій діяльності; чуттєво-емоційний (робить емоційно забарвленими взаємовідносини вчителем та учнем); діяльнісно-творчий (виявляється в різних видах і формах, головні з яких аналіз, виконання і створення музики); операційно-когнітивний (включає спеціальні знання про музичне мистецтво і специфіку музичного мислення); оцінювально-орієнтаційний (відображає в своєму змісті спеціальні уміння, які

пов'язані із сприйманням та аналізом музичного твору, формуванням під час оцінювального процесу розгорнутого оцінного судження).

З'ясовано, що сучасний розвиток творчої особистості, її музичного мислення, потребує особливої організації спілкування учнів підліткового віку з сучасною музичною культурою, а особливо із естрадно-джазовим мистецтвом. Наукові дослідження показують, що у структурі художніх інтересів підлітків музика займає важливе місце. Естрадно-джазове мистецтво може бути ефективно використано в процесі музичного виховання підлітків, підводячи учнів до високого рівня музичного сприймання. Це дозволить усвідомити сутність музики, як виду мистецтва і наблизити їх інтереси до академічного стилю. Вченими доведено позитивний вплив естрадно-джазового компонента на якість музичної підготовки учнів підліткового віку.

Обґрунтовано ефективність формування музичного мислення учнів підліткового віку засобами естрадно-джазового мистецтва від таких педагогічних умов: навчальна взаємодія вчителя та учнів у процесі формування музичного мислення; педагогічне керування музичним сприйманням учнів підлітково віку; створення ситуацій успіху в творчій діяльності учнів.

Виявлено, що ефективними методами формування музичного мислення підлітків засобами естрадно-джазового мистецтва є використання таких методів навчання: проблемно-пошукового, аналізу музичних (естрадно-джазових) творів, моделювання музичного сприймання, імпровізації, синектики.

Встановлено, що прилучення підлітків до естрадно-джазового мистецтва сприятиме розкриттю нових якостей особистості, розвитку самостійного музичного мислення, дозволяючи генерувати оригінальні ідеї, зміст, форму. Це вказує на новий продуктивний рівень активності особистості, відображаючи її гуманістичну й прогресивну спрямованість.

ХУДОЖНІСТЬ ЯК КРИТЕРІЙ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

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.

Проблема інтерпретації музичних творів є однією з найобговорюваніших в мистецько-науковому просторі. До питань музичної інтерпретації зверталися Т. Веркіна, М. Давидов, О. Катрич, М. Кононова, І. Пилатюк, Т. Сирятська, О. Чайка. Зокрема ними досліджувалися такі аспекти проблеми, як: авторська інтерпретація музичного твору, актуалізація музичного твору у виконавському інтонуванні, виконавська інтерпретація в аспекті психологічної особливості музиканта-артиста, відчуття художньої міри в застосуванні інструментальних виражальних засобів, ідеальне та еталонне в музичному виконавстві, індивідуальний стиль музиканта-виконавця, інтерпретаційне мислення, національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації тощо [1].

Звичайно, що актуалізовані дослідниками проблеми потребують подальшого вивчення, оскільки все нові й нові знання, отримані в галузі інтерпретації, завжди будуть затребувані. Втім, особливої ваги набуває розгляд питання інтерпретації через призму художності.

Інтерпретація музичного твору як результат поєднання суб'єктивного та об'єктивного важко піддається конкретному вимірюваному узагальненню. Так, до параметрів об'єктивності інтерпретування музичних творів дослідники відносять: незмінність точних координат авторського тексту, відповідність загальній образній концепції музичного твору, стильова адекватність, жанрова адекватність, композиційна адекватність тощо [5, с. 9]. Оціночним параметром також може виступати художність, хоча й оцінка художності

може бути відносною і достатньо суб'єктивною, оскільки смаки та вподобання слухачів можуть різнитися.

Втім, в контексті інтерпретації, саме художність виступає визначального ознакою будь-якого мистецтва, і це зрозуміло, адже як вказує В. Іванишин «неможливо визначити рівень художності, наприклад, літературного твору за кількістю в ньому метафор, епітетів, інверсій, асонансів, поетизмів тощо. Основу художності становить образність. Однак наявністю та естетичною якістю образів вона не вичерпується. Як і не можна вважати твір високохудожнім тільки тому, що в ньому порушується важлива тема чи пропагується значуща ідея. Тому для пізнання та оцінювання художності слід застосовувати інші підходи» [3].

Розгляд в контексті художності може включати й різні аспекти, зокрема: технічна майстерність, емоційна виразність, оригінальність і самобутність, глибина розкриття тощо. Хоча опис цього критерію виступає достатньо розмитим. Художність твору – це його якісна характеристика, що вказує на наявність естетичної цінності, виразності і, власне, творчої складової. Такий твір відрізняється від простого опису чи певного інформаційного повідомлення і включає елементи краси, виразності та художнього вираження.

На думку В. Іванишина, художність – це певний відступ від реального життя, але він не може призводити до деформації чи фальшування дійсності, оскільки саме фальш знищує художність [3]. В цьому розумінні особливої значущості набуває відповідальність виконавця. Так, в статті «Інтерпретаційне мислення» В. Самітов вказує, що інтерпретація як пошук, як втілення, як реалізація творчих надбань є і виражає, в першу чергу, високу відповідальність виконавця перед собою і музичним твором (взагалі мистецтвом). Художність виступає базовою категорією музичного мистецтва. Це маркер майстерності композитора і виконавця. І саме художність постає найважливішим мірилом виконавської інтерпретації.

Список використаних джерел

1. Давидов М. А. Виконавське музикознавство. *Енциклопедичний довідник*. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 400 с.
2. Денисюк І. Інтерпретація як феномен у музичному виконавстві. *Нова педагогічна думка*. 2013. № 2. С. 157–159. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npd_2013_2_40

3. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури. <https://ukrlit.net/info/sketch/10.html>
4. Кметик-Подубінська Х. І. Художність твору як об'єкта авторського права. <http://visnyk-pravo.uzhnu.edu.ua/article/view/254421>
5. Робоча програма навчальної дисципліни «Виконавська інтерпретація» https://art.spu.edu.ua/images/2020/rp_vik_interpr_2020-2021_na_sayt_7b8b3.pdf

ДО СУТНОСТІ ПОНЯТТЯ «ФАКТУРА МУЗИЧНОГО ТВОРУ»

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,
директор Ніжинського фахового коледжу
культури і мистецтв імені Марії Заньковецької,
доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Фактура музичного твору є одним із ключових аспектів, які визначають характер і враження, що створюються музикою. Розуміння фактури допомагає нам краще аналізувати та оцінювати музичні композиції, розкриває їхню структуру та виразність. Тому, збільшення знань про фактуру музичного твору є важливим для музикознавців, музикантів та широкої аудиторії.

Відомо, що музика – це високоартистична форма виразу, яка надихає, рухає та зачаровує нас своїми звуками і мелодіями. Але що саме робить музику такою багатогранною і захоплюючою? Одним з ключових елементів, що впливають на враження, яке музика викликає, є фактура музичного твору. Фактура – це суттєвий аспект музичного матеріалу, який визначається його структурою, текстурою та звуковими властивостями.

У фактурі реалізується конкретна художня організація багатоголосся. Фактура – сукупність засобів музичного викладу, що формує технічну композицію музичного твору, його музичну тканину. Тому інколи замість терміну «фактура» як синоніми вживають такі значення: композиція, будова, доповнення, експозиція, що означають компоненти твору, що розгортаються вертикально. Елементами фактури є мелодія, бас, окремі голоси, звучання, звучання, звучання, акорди, витримані звуки, образність, орнамент.

Оскільки фактура є однією з найбільш стабільних і стійких сторін музики, її зміни відразу сприймаються як важливі і значущі.

Залежно від загального принципу (композиції письма), на якому базується музична структура, всю сукупність відомих у хоровій практиці типів фактур можна звести до таких варіантів:

- мелодико-підголосний твір – це твір, у якому основна мелодія виконується одним із голосів, а інші голоси (підголосні) є розгалуженими варіантами основного мелодичного голосу. Ця фактура характерна для ряду народних пісенних культур;

- мелодико-гармонічний склад – поєднання одного з голосів, що виконує мелодичну функцію, з гармонічною функцією інших при однаковому ритмічному малюнку обох елементів фактури;

- гомофонний склад – багатфункціональне поєднання голосів, у якому головний голос веде мелодію, а інші голоси виконують роль гармонічного супроводу з ритмом, що відрізняється від мелодії;

- гармонічний (акордовий) склад – виклад, у якому всі голоси виконують не мелодичну, а підкреслено гармонічну функцію;

- поліфонічний твір – твір, заснований на рівноправності та відносній мелодійній самостійності голосів, які виконують різні мелодичні функції.

Акордовий твір моноритмічно дублює лінію верхнього голосу або басу і в цьому випадку може обійтися без самостійно розробленої мелодії.

Різні види фактури (композиції) в хоровому аркуші можна умовно поділити на дві групи: перші мають на увазі добре відоме злиття тембрів і регістрів та збалансоване вертикальне звучання, тоді як поєднання голосів з різними функціями зазвичай вимагає тонального і динамічного розділення хорових голосів.

Фактура музичного твору відображається через розташування та взаємодію звуків, що утворюють мелодію, гармонію та ритм. Вона може бути розглянута як «тканина» звуків, яка виступає основою для композиції. Фактура визначається різноманітними елементами, такими як звукова густина, поліфонія, використання тембрів та інструментів, а також динамічні та артикуляційні особливості.

Головними аспектами фактури виступають:

1. Звукова густина. Визначається кількістю звуків, що звучать одночасно, а також розташуванням цих звуків у просторі. Музика може бути складена з декількох простих музичних ліній, які звучать незалежно одна від

одної і створюють прозору фактуру. З іншого боку, можуть бути використані багатопарові аранжування, де звуки переплітаються та перекривають один одного, створюючи густу фактуру.

2. Поліфонія. Відноситься до наявності двох або більше незалежних мелодій, які звучать одночасно. Поліфонія може бути реалізована через контрапункт, де різні музичні лінії рухаються незалежно одна від одної, або через канон, де одна лінія повторюється імітаційно іншими лініями. Поліфонічна фактура створює складніше звучання і може викликати відчуття глибини та взаємодії між різними голосами.

3. Текстура. Відноситься до способу, яким звуки і музичні лінії поєднуються та взаємодіють між собою. Текsturні характеристики можуть бути монодичними (одна головна мелодія без акомпанемента), гомофонічними (головна мелодія з акордовим супроводом) або поліфонічними (багатоголосість). Текстура впливає на загальний відчуття і структуру музичного твору.

4. Використання тембрів та інструментів. Різні інструменти та їх комбінації можуть створювати різні текстури та забарвлення звучання. Кожен інструмент має свою унікальну темброву характеристику, яка додає багатопаровість та виразність до музики. Використання різних інструментальних груп, таких як струнні, духові, ударні, може створювати багатопарові звукові образи та відтворювати різні ролі у композиції.

5. Динаміка та артикуляція. Зміна гучності, артикуляції та ритмічних акцентів також впливає на фактуру музичного твору. Варіація динаміки дозволяє створити різні градації виразності, від легкого та тихого до сильного та енергійного. Артикуляція, така як легато або стакато, впливає на спосіб виконання і може надавати різних текстур та стилістичних характеристик.

Ці аспекти фактури взаємодіють між собою, створюючи глибину та виразність у музиці. Вони допомагають передати почуття, емоції, створити особливу атмосферу та сприяють враженню, яке музика справляє на слухача. Фактура музичного твору є одним з ключових елементів, який робить музику такою захоплюючою та багатопаровою.

Фактура музичного твору – це важливий аспект, який визначає структуру, текстуру та звукові характеристики композиції. Вона включає звукову густоту, поліфонію, використання тембрів та інструментів, а також динамічні та артикуляційні особливості.

Фактура визначається способом, яким різні музичні лінії, голоси або інструментальні партії взаємодіють та поєднуються в музичному творі. Вона може бути тонкою та прозорою, коли окремі музичні елементи легко розрізняються, або густою та складною, коли звучання стає більш компактним та переплетеним.

Фактура має велике значення для музичного виразу, оскільки вона допомагає створювати певний настрій, передавати емоції та виразити ідеї композитора. Різні типи фактури, такі як поліфонія, гомофонія, монодія, дозволяють композиторам вибирати найбільш відповідні засоби виразності для досягнення своїх музичних цілей.

Розуміння фактури допомагає аудиторії глибше проникнути в сутність та сприйняти складність музичного твору. Вивчення фактури дозволяє музикантам аналізувати та інтерпретувати музику, а також впливати на її виконання, забезпечуючи якісну та автентичну інтерпретацію.

У підсумку, фактура музичного твору є важливим елементом, який визначає характер, стиль та виразність музики. Розуміння та аналіз фактури допомагають як композиторам, так і слухачам краще сприймати та оцінювати музичні твори, збагачуючи їх музичний досвід та розширюючи музичну грамотність.

Список використаних джерел

1. <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%D4%E0%EA%F2%F3%F0%E0>
2. https://studwood.net/1559264/kulturologiya/faktura_zasib_viraznosti_hu_dozhnogo_tvoru
3. <https://gigafox.ru/uk/birth/faktura-v-muzyke-tipy-i-vidy-faktury-klassifikaciya-faktury-obshchie-principy/>

НАБУТТЯ НАВИЧОК РІЗНИХ МАНЕР СПІВУ В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ ВИКЛАДАЧА ВОКАЛУ

Трубіна К. О.,
магістрантка Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.
Науковий керівник: Прищепя О. П.,
викладач кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.

Підготовка викладача вокалу з розширеним спектром знань, умінь і навичок у сфері вокального мистецтва, за допомогою яких він зможе навчати учня співати не лише в одній виконавській манері, а навчить користуватися можливостями голосового апарату в повній його мірі та без обмежень, які є в кожному окремому стилі є сьогодні особливо актуальною і затребуваною.

Голосовий апарат людини – дуже складний за своєю конструкцією орган, наділений надзвичайно своєрідними фізичними і фізіологічними властивостями. Щоб зрозуміти особливості його роботи, необхідно знати основи акустики.

Під поняттям «голос» взагалі треба розуміти всі звуки, вироблювані голосовим апаратом людини. Вони можуть бути різноманітні. Голос може бути мовним, співацьким, шепітним. Людина може кричати, стогнати, імітувати різні звуки.

Голосовий апарат вокаліста – це система органів, що служать для утворення звуків співочого голосу. Можливості нашого голосового апарату безмежні, але далеко не кожен викладач може і знає як розкрити всі його можливості під час виконання творів. Зазвичай, викладач володіє однією, максимум двома-трьома манерами співацького виконання. Це і є обмежувальним фактором для учня.

В музичній школі, музичному коледжі, академії чи в будь-якому іншому мистецькому навчальному закладі учень майже в повній мірі засвоює матеріал тільки одного вокального стилю. Найчастіше це естрадний вокал або академічний. А цих стилів багато:

Естрадний вокал за своїми естетичними особливостями та характером схожий на побутовий, тільки уже інтегрований на професійну сцену. В естрадному вокалі відіграє найважливішу роль темброве забарвлення голосу, який вирізняє цього співака від усіх інших. Також, чим вправніше вокаліст користується своїми голосовими даними, чим більшою кількістю вокальних прийомів володіє естрадний вокаліст, тим ціннішим та затребуванішим буде співак у подальшому творчому житті. Також у естрадному вокалі надважливу роль відіграє індивідуальність самого співака, як у зовнішньому вигляді, так і в манері співу. Не менш важливу роль відіграє особиста інтерпретація твору. Взагалі естрадний вокал має дуже багато саме стильових особливостей виконання.

До естрадного вокалу, як підвиди, відносяться також *джазовий* стиль, стиль *рок*, який теж поділяється на багато підвидів (відрізняються між собою також манерою виконання та методами звуковидобування, в ньому важливіша роль у текстах пісень, ніж у самому співі)

Академічний вокал відрізняється від естрадного специфічною вокальною позицією, яку звикли називати *класичною* або *оперною*, а саме – використання таких вокальних прийомів і засобів, як підняття вокального «куполу», «прикриття» звуку, головне та грудне резонування, однорідне звучання голосу в усьому діапазоні, округлення голосних звуків. Він характеризується «вихованням» за класичними принципами. Взагалі, академічний вокал відрізняється від решти стилів, у першу чергу, технікою співу, але ще важливо зауважити, що саме вокаліст-академіст має озвучити залу виключно силою свого голосу, не використовуючи звукопідсилюючу апаратуру. Співаки, які фізіологічно не мають потрібної сили в голосі, але все одно співають класичну музику, зазвичай, співають в невеликих залах та називаються *камерними* співаками. У них репертуар побудований на піснях, романсах та не складних повільних аріях, також у академічній манері, але про виконання оперних партій в оперних постановках в цьому випадку не йдеться.

Народний вокал. У народних піснях головним є виразність та ясність тексту. Тому вокалісти-народники зосереджуються на дикції, дзвінкості вимови та на яскравості виконання, як по звучанню, так і зовнішньо. У народній манері виконання в якості резонаторів використовуються ротова

порожнина, тверде піднебіння, зуби, і, найголовніше – грудний резонатор. Таким чином у цих вокалістів і виходить такий прямолінійний, гучний та яскравий звук. Також народний вокал відрізняється від решти стилів репертуаром: він спирається на народно-пісенні традиції певних географічних регіонів, що передаються від покоління до покоління. Це музика народів світу, серед якої обрядові та обрядово-календарні пісні, колискові, жартівливі, історичні, балади, родинно-побутові тощо.

Підсумовуючи все вище зазначене, можемо зробити висновок, що різноманіття вокальних технік, прийомів та засобів звуковидобування величезне, але, зазвичай, співак володіє далеко не всіма ними. Естрадний, народний та академічний вокал, хоч, на перший погляд, і можуть бути схожі між собою, але різниця між ними досить велика. Співакові, який хоче оволодіти всіма цими техніками, засобами та прийомами і бути «універсальним» співаком, який зможе якісно виконати твори будь-якого з цих жанрів, доведеться, або шукати собі декількох викладачів з вокалу, кожен з яких знається на одному з цих стилів, або знайти того «універсального» викладача, який володіє всіма цими техніками. Це дійсно не просте завдання, навчитись усім цим особливостям звуковідтворювання, освоїти всі вокальні техніки та, найголовніше, оволодіти всіма цими вокальними манерами, щоб вони звучали якісно, професійно та природно. Цей процес може займати багато років, якщо опановувати кожен стиль окремо по черзі. Але, якщо учень буде навчатися у викладача, який уже майстерно володіє своїм голосовим апаратом, вміє співати всіма можливими вокальними манерами та, найважливіше – може пояснити учневі принципи різного звуковидобування і підібрати правильні методи для засвоєння та застосування ним цих особливостей, то цей шлях можна скоротити і пізнати стильові особливості співу та вміти їх застосувати в творчості набагато швидше.

ПРИНЦИПИ НАРОДНОЇ СИСТЕМИ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ

Якуша Л. В.,
магістрантка Університету
Григорія Сковороди в Переяславі.
Науковий керівник: Мартинюк А. К.,
доктор педагогічних наук, доцент
Університету Григорія Сковороди в Переяславі.

Найстаршою ділянкою знань і досвіду людини в різних сферах її матеріальної та духовної діяльності є народна творчість. Вона віддзеркалює в собі весь культурний досвід: виховання, навчання, творення знарядь праці, одягу, житла, мови, поезії, музики, хореографії тощо. Лейтмотивом народного виховання завжди було формування досконалої людини.

Одним із найважливіших завдань теорії і практики виховання є опора на народні цінності. Народновиховні ідеї розвивалися віками і фіксувалися у високохудожній формі в численних жанрах народної художньої творчості. Вивчаючи її, учні пізнають «внутрішній рух духу» (Г. Гегель) рідного народу. Найвищий статус у народній творчості займає пласт гуманізму і духовності, але за умови багатожанровості і системності їх пізнання.

Принцип гуманізму народної системи виховання полягає в глибоко людяному ставленні до дітей, повазі їхньої гідності. Споконвіку в народі з високим пієтетом говорять про дітей, про необхідність з любов'ю їх виховувати, турбуватися про їх щасливу долю.

Одним із першорядних у народній педагогіці є принцип природовідповідності виховання. Ще із сивої давнини цей принцип виділявся виховною мудрістю багатьох народів. Його початки розробляли Арістотель і Демокрит. Народна мудрість вважає, що людина, як частка природи має підпорядковуватися законам її розвитку. Цей засадничий принцип вимагає враховування у навчанні та вихованні не лише фізіологічних, психологічних, вікових особливостей дітей, а й національних, регіональних, генетичних. Етнопедагогіка кожного народу з давніх-давен помітила, що навчати і виховувати дітей різних національностей в один спосіб, усіх однаково, не

можна, бо це суперечить законам розвитку природи дітей, змісту і характеру культурно-історичного досвіду кожного народу, нації, етнічної групи.

Важливим принципом народної педагогіки є практичне оволодіння дітьми культурно-історичним досвідом рідного народу. Народна мудрість підкреслює, що дітей завжди треба ставити в дійову, ділову, практичну життєву позицію, яка дає змогу з раннього дитинства включатися в реалізацію традицій і звичаїв рідного народу, зокрема трудових, виховних, естетичних, музичних та інших. Безпосередня участь у життєдіяльності співвітчизників (відзначення національних свят, дат народного календаря і т. ін.) дає змогу кожному учневі відчувати себе невід'ємною частиною матеріального і духовного буття рідного народу, суб'єктом його історії, культури.

Серцевиною української народної системи виховання є ідеал гуманної людини. Численні народно-художні твори мають значні можливості для формування у дітей шкільного віку кращих людських якостей, що відповідає принципу ціннісного ставлення до людини. Сьогодні очевидним є те, що без засвоєння учнями гуманістичних цінностей національної культури, освіти, без ознайомлення із прогресивними ідеями стосовно гуманістичного виховання засобами народної творчості неможливо виховати повноцінне покоління, яке було б здатне побудувати демократичне, гуманне суспільство.

Чільне місце в народній педагогіці належить принципу зв'язку виховання з життям. Формування особистості є складовою і невід'ємною часткою історичного, матеріального і духовного буття народу, одна з галузей його культури. В силу своєї природи і покликання виховання не може ґрунтуватися на абстрактних ідеях, положеннях і бути відірваним від культурно-історичних традицій народу [2]. Зміст, характер, форми виховної системи народу повинні втілювати в собі економічні, історичні, національні, мистецькі особливості життя народу в минулому, сучасному і науково прогнозуватися на майбутнє.

Суперечливість нинішнього музично-виховного процесу, неоднозначність підходів до використання народної музичної творчості у вихованні дітей спонукають до пошуку ефективних шляхів подолання труднощів. Вони знаходяться не стільки у площині практики, скільки в історико-теоретичному осмисленні змісту музичного навчання і виховання. Цей процес є, на наш погляд, основою нинішньої загальної музичної освіти дітей і може ґрунтуватися на таких положеннях:

- любов до народної музики, пісні – найприродніше і найглибинніше духовне начало людського життя;
- народна музика повинна увійти до загальної музичної свідомості, як непосредньо живе, хвилююче і цілісне явище, а не як романтична спадщина перед якою усі мають поклонятися;
- музика є складовою частиною народної творчості, тому повноцінне сприймання пісенних жанрів неможливе без їх зв'язку з іншими видами фольклору [1].

Отже, використання народнопісенної творчості з виховною ціллю, з нашої точки зору, буде ефективним тоді, коли у роботі буде налагоджена система, що передбачає: вплив народної пісні на свідомість, почуття, поведінку учня, на його ставлення до рідного краю, людей, природи, до праці, мистецтва і самого себе; безперервність спілкування з музичною творчістю народу на усіх вікових етапах дитини; використання у виховному процесі міжпредметних зв'язків; взаємозв'язок школи і сім'ї у залученні дітей до художньої творчості свого народу.

Список використаних джерел

1. Горбенко С. С. Гуманістичний потенціал української народної музичної Творчості. *Естетика і етика педагогічної дії*. Збірник наукових праць. Вип. 2 Київ–Полтава, 2011. С. 128–139.
2. Крусь О. П. Виховний потенціал народнопісенних традицій. *Мистецька освіта та розвиток особистості*. Зб. наук. праць. Рівне, 2015. С. 361–367.

ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ

Яо Хуей,

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 і в суспільному житті кожного народу є цілий комплекс видів мистецтв з певними естетичними характеристиками, які виражають його життя, почуття й емоції. Китайські національні хореографічні традиції – явища культури з виключно тривалою історією, що увібрали в себе народні основи танцю, придворні танці, мистецтво китайської опери, елементи бойових мистецтв і китайської філософії. Розвиток традиційної хореографії Китаю відбувався від покоління до покоління, від однієї історичної епохи до іншої, і у своєму сучасному вигляді є комплексом традиційних основ, оформлених у струнку систему [4, с. 82].

Танцювальне мистецтво у Китаї знаходилося у своєму повному розквіті за багато століть до християнської ери. Китайські історики свідчать, що музика і танці були у китайців ще за часів Гуанг-Та, до часів Тхеу, тобто на протязі 2450 років. Європа з її цивілізацією ще не існувала, а при дворах китайських імператорів хореографія була вже у великій пошані [3, с. 53].

За артефактами, що збереглися до нашого часу, можна стверджувати про те, що спочатку танець був формою поклоніння імператору. За допомогою танців показувалася військова міць імперії та духовне багатство нації. На

стародавніх китайських танцях лежала тяжка печатка релігійних вірувань. Спокій духу, відсутність сильних пристрасних рухів і дотепер складають ідеал моральних прагнень китайців. Основою китайської моралі вважається стриманість душевних проявів та чуттєвих насолод [3, с. 54].

Музика у китайців однаково монотонна, поезії майже не існувало. А при відсутності цих головних складових танцювального мистецтва, хореографія Китаю була позбавлена різних пристрасних рухів і обмежувалася суто зовнішніми, показовими, маложиттєвими формами. Жести, присідання і різні уклони складали основні засоби виразності різноманітних почуттів, які хвилювали людське серце [3, с. 54].

Набагато пізніше танець у Китаї став розважальним дійством. Традиційним танцем Пекінської опери і сучасним класичним танцем стає Танець з рукавами. Найбільш відомий і популярний танець з рукавами – це «Сюань Цзи». Рукава, віяло і меч стають своєрідними символами китайського танцю. Мужній характер символізує танець із мечем – під час його виконання повільні плавні рухи з мечем змінюються швидкими, різкими. В епоху династії Тан (618–907), з якої розпочався «золотий вік» в історії Китаю, танець з мечем виконували жінки [4, с. 84].

До ХХ століття китайський традиційний танець умовно можна було поділити на дві великі категорії: народний танець і сценічний. Сценічні танці виконувалися у палаці імператора і втілювали образи поезії, художнього мистецтва та скульптури того часу. Саме тому китайські танці є такими витонченими й багатими, як і будь-яка традиційна форма китайського мистецтва [2, с. 216].

В основі китайського танцювального мистецтва закладені три незвичні для західної людини елементи – цзин (концентрація), ци (вияв енергії) та Шень (дух). Ці естетичні поняття прийшли в танець із трьох основних релігій Китаю – даосизму, конфуціанства і буддизму, що становлять культурну основу китайської цивілізації [1, с. 110].

Культура, традиції, побут китайського народу створили умови для зародження, створення самобутніх і неповторних танцювальних форм національного хореографічного мистецтва. Танець у Китаї існує як синтетичне мистецтво, у якому переплетені духовно-релігійні ідеї, елементи бойового мистецтва, акробатики та народні традиції. Такий симбіоз елементів надає

унікальності танцювальній культурі Китаю, при цьому зберігаючи народні традиції [2, с. 216].

У Китаї значної уваги приділяється розвитку національних хореографічних традицій. Особливо – збереженню традицій народного танцю, тому що він входить до числа найбільш значущих компонентів традиційної китайської культури [1, с. 107].

Проте, із настанням нового тисячоліття під впливом культурної глобалізації у китайському танці відбулися суттєві зміни. Молоді хореографи почали замислюватися, чи є необхідність зберігати класичні стандарти традиційного китайського танцю. У їх постановках почала втрачатися виразна мова жестів, міміки.

Інтерес іноземних туристів до китайського танцю став дуже високий, що призвело до його підлаштування під смаки гостей Китаю і це почало негативно відображатися на оригінальних коріннях танцю. Молоді люди в Китаї починають все менше цікавитися своїми національними танцями, вподобавши сучасний балет або хіп-хоп. Але разом з тим, у китайського танцю з'явилися і нові можливості для подальшого розвитку [1, с. 112].

Список використаних джерел

1. Максименко А. І. Хореографічна освіта в Китаї: традиції та сучасність. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2014. № 1–2(3–4). С. 105–113.

2. Помпа О. Д. Чинники формування народних танців. *Актуальні питання культурології*. 2016. Вип. 16. С. 215–218.

3. Сісі Я. Міфопоетична символіка лотоса в хореографічній культурі Китаю. *Танцювальні студії*. 2018. Вип. 2. С. 52–60.

4. Чжан Гомінг Традиції народного танцю у Китайській народній республіці. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди, № 67, т. 1, 2019. С. 82–86.

Наукове видання

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ОЧИМА МОЛОДОГО НАУКОВЦЯ

Матеріали

*V Всеукраїнської студентської
науково-практичної конференції*

Технічний редактор – І. П. Борис

Верстка, макетування – В. М. Косяк

Підписано до друку

Гарнітура Times New Roman

Замовлення №

Формат 60x84/16

Обл.-вид. арк. 3,33

Ум. друк. арк. 4,18

Папір офсетний

Тираж 50 прим.



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.