

ua/index.php/pmfft/article/view/3279 (data zvernennia: 02.05.2025). [in Ukrainian]

13. Markova, O. V. (2018). Vprovadzhennia intehrovanooho kursu z dystsyplin medyko-biologichnoho tsyklu v navchalnu diialnist maibutnikh vchyteliv. [Introduction of an integrated course in the disciplines of the medical and biological cycle into the educational activities of future teachers]. Nova Ukrainska shkola: teoriia i praktyka realizatsii intehrovanooho pidkhodu. Ternopil : Vektor. S. 239–241. [in Ukrainian]

14. Sohokon, O. A., Donets, O. V., Shostak, Ye. Yu. (2022). Metodolohichni zasady intehratsii pryrodnycho-naukovoï pidhotovky maibutnoho fakhivtsia fizychnoi kultury. [Methodological principles of integration of natural science training of a future physical education specialist]. Visnyk Natsionalnoho universytetu "Chernihivskiy kolehium" imeni T. H. Shevchenka. Seriya: Pedagogichni nauky. № 17(173). S. 97–105. URL: <https://visnyk.chnpu.edu.ua/index.php/visnyk/article/view/65> (data zvernennia: 29.04.2025). [in Ukrainian]

15. Khomenko, P., Pryluts'kyi, M. (2021). Teoretyko-metodychni aspekty formuvannia proiektnoi kompetentnosti maibutnikh fakhivtsiv haluzi fizychnoi kultury i sportu. [Theoretical and methodological aspects of the formation of project competence of future specialists in the field of physical culture and sports]. Osvitnii prostir. Pedagogichni nauky. № 78. S. 120–126. [in Ukrainian]

16. Khomiak, H. H. (2023). Intehratsiinyi pidkhid u pidhotovtsi maibutnikh uchyteliv fizychnoi kultury. [An integrative approach in the training of future physical education teachers]. Suchasni informatsiini tekhnologii ta innovatsiini metodyky navchannia v pidhotovtsi fakhivtsiv: metodolohiia, teoriia, dosvid, problemy. Uman : VPTS «Vizavi». Vyp. 68. S. 146–154. URL: <https://vspu.net/sit/index.php/sit/article/download/5533/4982/9266> (data zvernennia: 03.05.2025). [in Ukrainian]

17. Shatska, L. M. (2020). Metod proektiv u vykladanni pryrodnychkh dystsyplin u zakladakh vyshchoi osvity. [Project method in teaching natural sciences in higher education institutions]. Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu. Pedagogichni nauky. Zaporizhzhia : ZNU. № 2. S. 45–50. URL: <https://dspace.znu.edu.ua/jspui/handle/12345/3432> (data zvernennia: 29.04.2025). [in Ukrainian]

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

МАРКОВА Олена – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри теорії і методики фізичного виховання Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: інтеграція природничих дисциплін у професійну підготовку майбутніх учителів фізичної культури і тренерів, проєктне і змішане навчання, впровадження інформаційних технологій та діджиталізація освітнього процесу для формування компетентностей у сфері фізичної культури і спорту.

ЛОГВИНОВА Ярослава – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри фізичного виховання і рекреаційно-оздоровчої роботи Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: проєктна діяльність у підготовці фахівців у галузі фізичної культури і спорту, роль екологічної складової навчального процесу, здоров'язбереження через використання адаптивних тренувальних підходів.

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

MARKOVA Olena – PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Theory and Methods of Physical Education of the Central Ukrainian State University named after Volodymyr Vynnychenko.

Scientific interests: integration of natural sciences into the professional training of future physical education teachers and coaches, project-based and blended learning, implementation of information technologies and digitalization of the educational process for the formation of competencies in the field of physical education and sports.

LOGVINOVA Yaroslava – PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Physical Education and Recreational and Health Work of the Central Ukrainian State University.

Scientific interests: project activities in the training of specialists in the field of physical culture and sports, the role of the environmental component of the educational process, health preservation through the use of adaptive training approaches.

Стаття надійшла до редакції 07.05.2025 р.

Стаття прийнята до друку 19.05.2025 р.

УДК 78.071.2:7.02

DOI: 10.36550/2415-7988-2025-1-219-193-201

МАЛАХОВА Маргарита –

кандидат педагогічних наук,
завідувач кафедри інструментально-виконавської майстерності
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8287-5374>
e-mail: m.malakhova@kubg.edu.ua

КАСЬЯНОВА Вікторія –

заслужений діяч мистецтв України, професор
кафедри хорового диригування
та теорії і методики музичної освіти
Українського державного університету
імені Михайла Драгоманова
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8354-5548>
e-mail: v.o.kasyanova@npu.edu.ua

ТКАЧУК Володимир –

заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри дерев'яних духових інструментів
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4193-9172>
e-mail: volodymyrtkachuk2017@gmail.com

КАСЬЯНОВ Валентин –
старший викладач кафедри
інструментально-виконавської майстерності
Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5951-8072>
e-mail: v.kasianov@kubg.edu.ua

СЕМАНТИКА ДИРИГЕНТСЬКОГО ЖЕСТУ В КОНТЕКСТІ ТЕХНІКИ, ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ТА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ

Стаття присвячена комплексному дослідженню змістово-семантичних та смислових характеристик диригентського жесту як ключового ресурсу художньо-виконавської реалізації музичного твору. Зазначено, що синтез технічного і художнього в інтерпретаційній концепції характеризується єдинотворчою дією й, базуючись на професійно-особистісних компетентностях диригента, охоплює усі види роботи над музичним твором: процес роботи над партитурою, репетиційний та сценічно-виконавський. Дефініцію «диригентський жест» визначено як «рух-дію», характерний інформаційно-емоційний знак або символ для вираження емоції чи інформації у процесі виконання музичного твору, що надало підстави розглядати означений феномен як багатофункціональний невербальний комунікативний інструмент, який поєднує у собі технічні, емоційно-образні й комунікативно-впливові елементи. Висвітлено аспекти диригентського жесту – технічно-інформаційний (жести, як комплекс мануальних рухів, інформаційних елементів); художньо-виконавський (жести, як закодзовані інтерпретаційні смисли); психолого-комунікативний (жести, як інструмент сугестивного впливу на виконавців) та функції: інформативну, художню, комунікативну. У процесі дослідження визначено взаємообумовленість технічної організації жесту, його художньо-виразного потенціалу і сугестивної дії, виявлено закономірності перетворення технічної інформації на художню. Особлива увага приділена удосконаленню диригентської компетентності студентів у системі професійної підготовки: обґрунтовано методичні аспекти щодо формування диригентських умінь, представлено алгоритми вирішення технічних труднощів та художніх завдань. Акцентовано увагу на важливості розвитку емоційно-чуттєвої сфери студентів як індивідуального ресурсу в створенні інтерпретаційних концепцій. Сформульовано висновок про те, що гнучкі, виразні та багатоваріативні жести обумовлюють ефективну комунікацію диригента і виконавців, забезпечують реалізацію інтерпретаційного задуму, а також здійснюють психологічний і емоційний вплив, необхідний для досягнення цілісності виконавського процесу.

Ключові слова: диригентський жест; семантика диригентського жесту; диригентська техніка; художня реалізація музичного твору; невербальна комунікація; удосконалення диригентської компетентності студентів.

MALAKHOVA Marharyta –
Candidate of Pedagogical Sciences,
Head of the Department of Instrumental Performance Skills
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8287-5374>
e-mail: m.malakhova@kubg.edu.ua

KASANOVA Victoria –
Honored Art Worker of Ukraine,
Professor at the Department of Choral Conducting and Theory and
Methods of Music Education
Dragomanov Ukrainian State University
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8354-5548>
e-mail: v.o.kasanova@npu.edu.ua

TKACHUK Volodymyr –
Honored Art Worker of Ukraine,
Associate Professor of the Department
of Woodwind Instruments
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4193-9172>
e-mail: volodymyrtkachuk2017@gmail.com

KASIANOV Valentin –
Senior Lecturer at the Department of Instrumental
and Performing Skills
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5951-8072>
e-mail: v.kasianov@kubg.edu.ua

SEMANTICS OF THE CONDUCTING GESTURE IN THE CONTEXT OF TECHNIQUE, ARTISTIC REALIZATION AND PROFESSIONAL TRAINING OF STUDENTS

The article is devoted to a comprehensive study of the content-semantic and meaningful features of the conducting gesture as a key resource for the artistic and performing realization of a piece of music. It is noted that the synthesis of the technical and artistic elements in the interpretative concept is characterized by a single creative action and, based on the professional and personal competencies of the conductor, covers all aspects of working on a piece of music, including working on the score, rehearsal, and stage performance. The concept of "conducting gesture" is defined as a "movement-action," a characteristic informational and emotional sign or symbol for conveying emotion or information while performing a piece of music, which provided grounds for considering the specified phenomenon as a

multifunctional non-verbal communicative tool that integrates technical, emotional-figurative, and communicative-influential elements. This analysis highlights various aspects of the conducting gesture, including its technical-informational dimension (comprising manual movements and information elements), artistic-performing dimension (where gestures convey coded interpretative meanings), and psychological-communicative dimension (where gestures serve as tools for suggestive influence on performers), along with their informative, artistic, and communicative functions. In the research process, the interdependence of the technical organization of the gesture, its artistic expressive potential and suggestive action has been determined, and the patterns of transformation of technical information into artistic one have been revealed. Attention is focused on enhancing students' conducting competence within the professional training system. The methodological aspects of developing conducting skills are substantiated, and algorithms for addressing technical challenges and artistic tasks are outlined. This study emphasizes the significance of cultivating the emotional-sensory domain of students as a personal resource for the development of interpretative concepts. It is concluded that flexible, expressive and multivariate gestures facilitate effective communication between a conductor and performers, ensure the implementation of the interpretative idea, and exert the psychological and emotional influence required to achieve performance integrity.

Key words: conducting gesture, semantics of conducting gesture, conductor's technique, artistic realization of a piece of music, non-verbal communication, improvement of students' conducting competence.

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Сучасна технологія диригування базується на комплексному підході до прочитання музичного твору і його публічного відтворення. Процес, який відбувається між цими двома зазначеними етапами характеризується єдинотворчою дією. Диригент, який готується до публічного донесення своєї інтерпретаційної концепції твору, актуалізує в своїй роботі комплекс професійно-особистісних компетентностей, інтелектуальних, духовних, фізичних знань і умінь, які взаємопов'язані між собою творчою енергією. Єдинотворча дія не має часових меж. Це дія динамічна, синергетична, просторова. Вона включає в себе усі види роботи диригента над музичним твором. Першим є процес роботи над партитурою: вивчення музичного матеріалу, проникнення в жанрово-стильові особливості твору, музично-теоретичний аналіз, інструментально-оркестровий аналіз, вокально-хоровий аналіз, виконавський аналіз, розробка інтерпретаційної концепції. Другий вид роботи – репетиційний процес. Це – психологічна адаптація виконавців; створення диригентом самого атмосферного простору звучання музики; читання партій в певному колективному баченні твору; комунікативна робота над вивченням твору всього колективу і окремо взятих груп; створення ілюзорного творчого поля; колективний пошук і винайдення художньої істини, закладеної в творі; розвиток рефлексії до чистого інтонування звуковисотності, розвиток рефлексії до ритмо-звукових зв'язків; вживання в динамічні нюанси; засвоєння артикуляційної та дикційної техніки; шліфування ансамблевої звучності; осмислення виконавцями формотворення; розвиток перспективи розгортання твору. Третій – сценічно-виконавський процес включає в себе: створення атмосферного простору звучання музики, контакт з публікою, створення ілюзорного творчого поля, усвідомлення виконавської імпровізації, володіння художньою емоцією, усвідомлення відповідальності за досягнення художнього результату.

Зазначені три складові єдинотворчої дії від техніки до художньої реалізації пов'язані з диригентським жестом. Вся істина диригентського жесту криється в його підготовчій або формуючій ролі. Мистецтво диригування – це уміння передчути-осмислити-надихнути, тобто йти на випередження реального звуку, передчувати й формувати його. Диригентський жест виражає не те, що прозвучало, а те, що має прозвучати. Кожне

реальне звучання впливає на наступний жест диригента, який, з розрахунку на попереднє звучання, направлений на наступне. Утворені рухи вирізняються повною відповідністю особливостям плину музики. Разом з тим, диригування не буде переконливим, якщо диригент не пропускає через своє серце емоцію і образи, закладені в творі. Та чи інша схема, яка лежить в основі диригентського жесту, має скеровуватися «думкою, волею, відчуттями та слухом диригента» [15, с. 33]. У цьому контексті маємо зазначити, що саме кейс осмисленого диригування є ключовим у формуванні професійних компетентностей музиканта. Диригування постає тим містком, який еднає й поглиблює виконавські можливості, індивідуальні музичні здібності, духовні сили особистості митця, підносячи на якісно новий рівень художнє осмислення виконавського мистецтва, розуміння його скритих смислів і потенційних можливостей. В освітньому процесі підготовки фахівців з музичного мистецтва розвиток диригентських умінь та навичок стоїть поряд з удосконаленням інструментально-виконавської компетентності. Саме тому, дослідження феноменів диригентського мистецтва і їх науково-методичне обґрунтування постає актуальною задачею для диригентів-практиків, науковців-дослідників, викладачів, що і обумовило вибір теми нашої статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Аналітичний підхід науковців сьогодення до семантики диригентського жесту дозволяє стверджувати, що диригентське мистецтво, яке на науково-методичній основі активізувалось лише у 20-30 роках XX століття, зробило потужний крок до викристалізування і роз'яснення технічно-художніх елементів мануальних рухів і визначення їх ролі у реалізації художнього задуму твору.

Досліджуючи феномен диригентського жесту, формування комплексу його інформативної та художньої суті, Н. Біляєва визначає диригентський жест носієм «семантичного навантаження у власній специфічній формі – знак, наповнений експресивним художнім змістом, що вирізняє його серед безлічі інших складових процесу передачі музичної інформації», наголошуючи, що «семантика диригентського жесту пов'язана не лише з часовою організацією музики, але й з її художньо-образним наповненням» [2, с. 31].

На погляд Я. Кириленко, джерело пластичної виразності диригентського жесту потрібно шукати в самій музиці, у музичній мові. Сам факт

взаємозв'язку і взаємозумовленості музики та жесту дослідниця формулює так: «музика визначає виразність жесту, а жест, в свою чергу, конкретизує сутність музики, допомагає розкрити її зміст» [4, с. 12].

Поглиблює цю думку С. Мурза, зазначаючи, що «специфічна диригентська виконавська мова на основі семіотичного і семантичного підходів утворює власну систему жестових знаків та їх значень (ядерний компонент будь-якої мови). Інший ядерний компонент вже диригентського мистецтва – немінуча (для диригента) художня комунікація, сутністю якої є передача художньої емоційно-образної інформації за допомогою мови даного виду мистецтва» [9, с. 72-73].

Можливість за допомогою диригентської техніки передати власне розуміння музичного тексту, розтлумачити його певними рухами, П. Ніколаєнко розглядає як вплив керівника на виконавців напрацьованими роками засобами використання природного внутрішнього стану складових елементів диригентського апарату. Крім того, авторка вказує на важливість внутрішньої уяви живого звучання як особливої складової внутрішнього слуху майбутнього фахівця, завдяки чому забезпечується зв'язок з проспівуванням /програванням, диханням, моторикою, які є інформативною основою диригентських рухів [10, с. 17].

Крім з'ясування сутності диригентського жесту як знаку, образу, аналізуємо дослідження, які детермінують усвідомлення впливу мануальної техніки на розкриття художнього замислу твору. Так Г. Макаренко [6, с. 348] роль пластики жесту визначає як можливість передачі образу постійно змінним процесом безперервного плавного «перетікання» енергії, де за семантикою жесту, зовнішній прояв пластичного виявляється у формотворчому принципі, а внутрішній відповідно в принципі образотворення. Диригентські жести, символізуючи темброво-звукові образи, в хронотопічному процесі становлення музичної ідеї, перетворюють естетизацію почуття думки на технічні знаки-засоби диригентської техніки, яка реалізується у формуванні внутрішнього образу через жести-знаки, втілюючи жести-образи. При цьому включається ще одна компонента жестової семантики, яка є невід'ємною у поєднанні інтерпретаційного процесу і технологічного, матеріалізованого в музичному інструменталізмі, – це стиль управління [3, с. 41-42]. Залежність виконавського почерку диригента, як у процесі підготовки й публічної демонстрації твору під час концерту так і у процесі управління колективом загалом, визначається стилем відносин, взаєморозуміння й безпосереднього підпорядкування диригенту. Розгорнуті характеристики авторитарного, демократичного і безвідповідального стилю відносин керівника і колективу пов'язані з комунікативною, харизматичною і психологічною складовою характеру особистості диригента і закладені у комунікативній функції диригентського жесту. Саме вкладаючи силу волі у пластику руху, направляючи і коригуючи

жестами, диригент виробляє свою індивідуальну технологію диригентської мови.

На такій основі здійснюється прочитання композиторської мови і переклад її на диригентську мову жестів і відповідне перетворення мови жестів на спільний «виконавський текст». Таку думку поділяє Л. Шумська. У рекомендаціях до підготовки індивідуальних навчально-дослідних завдань дослідниця радить здобувачам навчитись визначати перспективне бачення власної мови диригування. Вона зазначає, що «гнучке комбінування параметрів диригентської постави (позицій, планів, діапазонів) та властивостей диригентського жесту (швидкість, сила, маса, амплітуда тощо) має бути підпорядковане завданню втілення засобів музичної виразності, характеру твору з метою семантичного відтворення його художньо-образного змісту. Добір художньо доцільних прийомів техніки хорового диригування сприятиме повноцінному втіленню авторського задуму» [15, с. 32].

У підсумку детермінуємо, що зміст диригентського жесту складає поняття рух-дія. Основа дієвої мануальної техніки підпорядкована лише розкриттю музики і кожен рух слугує тільки їй.

Мета статті – визначити змістово-семантичні та смислові характеристики жесту в контексті диригентської техніки як ключового ресурсу художньо-виконавської реалізації музичного твору, обґрунтувати методичні аспекти щодо удосконалення диригентської компетентності студентів в класі диригування.

Виклад основного матеріалу дослідження. Зосередимось на понятті «семантика». Цей термін походить від грец. *σημαντικός* (семантікос) «значимий», утвореного з *σημαίνω* (семаіно) – «значити, вказувати» та також від *σημα* (сема) – «знак», «позначка», «символ». Роль символізму в мистецтві неперевершена, а в музиці і поготів. Кожен жест несе дію, а кожна дія має смисл. Тобто детермінація символізму мови диригента – її лексикологія. У цьому контексті «рух-дія» складає семантичну основу жесту, його суть. Семантика диригентського жесту пов'язана з перетворенням нотного тексту на сприйняття його виконавцями і через мисленнєві конструкції трансляванням в зал.

За час свого історичного розвитку до сьогодення диригування пройшло кілька стадій. Сучасним його формам передувало як управління метроритмом за допомогою відбивання метричних долей чи то ногою, рукою, чи жезлом, або із залученням хейрономії, при якій системою умовних рухів рук і пальців виражали відносну висоту і тривалість звуку або мелодичну направленість, так і управління виконавським процесом за допомогою смичка або грою на інструменті чи співом. Монополія на місце керівника музичного колективу належала композиторам.

На основі поєднання перелічених засобів і злиття їх практичних методів до купи утворився своєрідний сплав жестикуляції і рухів, виразно-руховий базис, на якому роками формувалось мистецтво диригування. Жестово-пластичні прийо-

ми розвивались під дією кількісного розростання оркестрово-хорового колективу і поповнення його більшим розмаїттям оркестрових інструментів.

Розвиток симфонічної музики XIX століття й ускладнення оркестрових груп зумовило звільнення диригента від виконавської діяльності до повного його зосередження на процесі диригування. Диригентське керівництво виконанням стало відбуватися виключно за допомогою мануальної техніки.

Суть мануальної техніки полягала в тому, що диригент повинен безперечно володіти «мовою» жесту, комунікувати з оркестром/хором протягом виконавського процесу і «говорити» руками.

Культурна зумовленість диригентського жесту виключно індивідуальна. Диригентське мистецтво потребує наявності різнобічних здібностей. Здатність висловлювати в жестах зміст музики, «оживляти» нотний текст, вибудовувати філософію розгортання музичного полотна, впливати енергетично на виконавців – це характеристики диригента з високим природним даром і працездатністю. Звісно, що кожний бажачий стати диригентом, має прагнути оволодіти цим даром, набути багатосторонніх знань і умінь, як-то виконавських, управлінських, організаційних, розвинути в собі навички володіння жестом, як інструментом втілення своїх інтерпретаторських ідей і донесення їх до слухача через виконавців.

У науковій літературі дефініцію диригентський жест визначають, як «замаху руки для відтворення звучання оркестру, хору: це наочне, пластичне відображення музичної фрази, думки» [11, с. 12]; «кінетичний знак спрямованої функціональної дієвості, який володіє лаконічно вираженим значенням у доцільності часопросторового вираження, є закінченим і синтаксично найменшим смисловим утворенням диригентської мануальної техніки, а також найважливішим компонентом диригентсько-жестової мови» [9, с. 178]; «мінімальний рухомий компонент процесу інтерпретації музичного твору, своєрідна «інтонація-рух»» [2, с. 28]; «інтегрований художньо-виразний засіб, який керує творчим процесом колективного музикування та впливає на нього» [14, с. 103]. Ми визначаємо диригентський жест, як «рух-дію», характерний інформаційно-емоційний знак, або символ для вираження емоції, чи інформації у процесі виконання музичного твору. Таке трактування надає підстави розглядати означений феномен як багатофункціональний невербальний комунікативний інструмент, який поєднує у собі головні внутрішні чинники диригентських дій (слух, уявлення, експресія, воля, свідомість) і зовнішнє вираження такого внутрішнього стану диригентською пластикою, зором, мімікою. Диригентський жест як засіб для досягнення певних результатів в реалізації відтворення музичного образу ми розглядаємо у трьох аспектах – технічно-інформаційному (жести як комплекс мануальних рухів, інформаційних елементів); художньо-виконавському (жести як заковані інтерпретаційні смисли); психолого-комунікативному (жести як інструмент сугестивного впливу на виконавців). Відповідно,

визначаємо функції диригентського жесту і умовно поділяємо їх на *інформативну*, *художню*, *комунікативну*. До *інформативної* відносимо будь-яке закладене в жесті диригента повідомлення з інформацією, зазначеною в нотному тексті: метр, темп, ритм, динаміка, початок і припинення звучання та ін. До *художньої* – емоція, характер, настрої, що пов'язані з суб'єктивним переживанням або феноменологічною якістю формування звучання. *Комунікативна* функція невербального спілкування, як візуальна мова жестів, мова тіла, що дає можливість диригенту транслювати виконавцям вирівнювання інтонації, балансування динаміки, побудову форми. Ці функції є взаємозалежними і такими, що обумовлюють одна одну.

Спираючись на теоретичну основу нашого дослідження розглянемо практичну реалізацію диригентського жесту на заняттях з диригування та визначимо методичні аспекти щодо формування та удосконалення диригентської компетентності студентів у класі диригування.

На початковому етапі, працюючи над виразністю виконання кожного жесту, необхідно акцентувати увагу студента на формування жесту в просторі і в часі. Кожен жест має свою початкову і кінцеву точку. Одиничний диригентський жест відповідає одній метричній долі і включає наступні елементи: передзамах, замах, відбиття [11, с. 12] /точка долі, відбиття, прагнення [15, с. 35] /замах, прагнення, точка, відображення [4, с. 9]. Ці елементи визначають пластику жесту як можливість передачі художнього образу постійно змінним процесом безперервного «перетікання» енергії. «Рухи рук диригента здійснюються у трьох вимірах: висота, ширина і глибина, що в результаті створює об'ємність, просторовість диригентських жестів, можливість їх різноманітних комбінацій та поліморфність (велику кількість форм втілення)» [15, с. 33]. У процесі диригування при використанні того чи іншого жесту має бути зором чітке графічне бачення рисунку відповідної метричної схеми (дводольної, тридольної, чотиридольної і т.п.). Застосовуючи *прийом порівняння*, бажано навести приклад процесу написання картини художником, який не відриваючи руки олівцем чи пензлем малює зображення. Імітуючи рухи художника, студент відтворює у просторі рукою чи диригентською паличкою лінії і точки за певною метричною схемою. Дієвим засобом в роботі зі студентом над пластикою диригентського жесту є *прийом ілюстрації*, показ викладачем тих чи інших жестів з аргументованим поясненням щодо їх виконання. Для закріплення мануальної диригентської техніки доцільною є самостійна робота студентів перед дзеркалом або фіксація роботи над жестом за допомогою відеозапису. Відповідна рефлексія, аналіз і корекція мають суттєвий вплив на ефективність самостійних занять та їх результативність.

Важливою навичкою, яку має опанувати студент у класі диригування, зокрема диригуючи оркестрові твори, є навичка володіння диригентською паличкою. Вона являється провідником найтонших намірів диригента. У

контексті виражальних засобів жесту, диригентська паличка – це подовження правої руки, що дає можливість диригенту в залежності від характеру музики більш конкретно сфокусувати точку звукової опори або навпаки, більш плавно поєднати звуки, фрази. Користування паличкою загострює жестову мову і дає можливість диригенту висловити весь діапазон експресивності почуттів. Диригування в такий спосіб допомагає оркестрантам ефективніше сприймати виразність диригентської схеми і чіткість ритмічного пульсу музики. Результатом усвідомлення студентом цього факту має бути чітке розуміння, що паличку не можна тримати під кутом (нахилена вбік, вниз, вгору), вона розташовується в руці як пряме її продовження, а вся енергія жесту концентрується на кінці палички.

Однією з індивідуальних особливостей мови диригента, якій підпорядковані всі функції жесту: і технічна, і художня, й комунікаційна - є виразність диригентської схеми. Чим виразніша диригентська схема, тим яскравішим буде відтворення нотного тексту виконавцями, більш співзвучною оркестрова «горизонталь» і «вертикаль», особливо в умовах часткої зміни розміру чи темпу. За виразної диригентської схеми зрозумілими будуть і афтакти, які як відомо мають починатися з долі, яка передуює долі початку виконання. Із досвіду маємо зазначити, що не розуміння студентами технології виконання афтакту, а інтуїтивне спонтанне його втілення призводить до порушення комунікативного зв'язку з оркестрантами / хористами і породжує невпевненість у своїх можливостях. Саме тому відпрацювання технік виконання афтактів (з різних долей, у різних темпах і штрихах та ін.) має стати для студента домінуючою вимогою протягом всього навчання і особливо на початковому його етапі у класі диригування.

Визначаючи змістово-семантичні та смислові характеристики жесту в контексті диригентської техніки як ключового ресурсу художньо-виконавської реалізації музичного твору, не можна оминути поняття диференціації рухів лівої і правої руки. У процесі диригування їх виражальні можливості дещо різняться. На праву руку здебільшого покладена функція метро-ритмічної організації, у той час як ліва рука вільно наповнює простір виразними художніми жестами. Водночас, диригент не може відокремити праву руку від створення загальної художньої концепції твору, вона є повноцінним біфункціональним учасником цього процесу, створюючи метро-ритмічну основу для народження смислового одухотвореного музичного фразування лівої руки. Арсенал жестів лівої руки дуже багатограний: від відтворення лінії розвитку музичного фразування до інтенсивного динамічного нагнітання і підготовки яскравих кульмінацій музичних творів. Для диригентів-початківців є великою складністю, оминаючи схематичність, навчитись показувати лівою рукою поступовий рух до кульмінації музичної фрази з поступовим поверненням у точку вихідного положення. Цей процес відбувається одночасно з правою рукою, яка відображає метро-

ритмічну пульсацію сильних та слабких долей такту. Студентам важко розрахувати амплітуду рухів правої руки від мінімальних жестів, поступово збільшуючи їхню величину аж до максимальної амплітуди, яка має забезпечити зичне повноцінне звучання оркестру і далі, поступово зменшуючи жести, повернутися до початкової точки. Задля подолання цих технічних труднощів з метою набуття навички незалежності рухів обох рук варто застосувати педагогічні принципи систематичності, послідовності, доступності, а також технік тайм-менеджменту. Деталізуємо. Для отримання ефективного результату від занять, перш за все, потрібна системна свідомо активна робота студента як самостійна, так і з викладачем. Не варто намагатися подолати труднощі часом і кількістю повторів одноманітних дій. Набагато ефективнішим є шлях поділу складного на частини й, долаючи прості завдання, поступово дійти до вирішення зазначеної проблеми. Асинхронність рухів рук є складною навичкою. Задля її набуття необхідно вивести на рівень м'язової пам'яті окремі рухи рук, тобто відпрацювати необхідні жести окремими руками і тільки після цього пофрагментно зводити їх в одному метро-ритмі, об'єднуючи одним художнім наміром.

При формуванні диригентського жесту кисть є найбільш активно задіяною частиною руки. По мірі посилення динаміки від *piano* до *forte* кисть руки залишається активною, поступово включається передпліччя і плече. При збільшенні амплітуди жесту, рука залишається вільною і гнучкою. Цей алгоритм поступовості пластики діє і у послабленні динаміки – від *forte* до *piano*, тільки в зворотному напрямку.

З огляду на успішність виконання засобів музичної виразності копійкою роботи потребують акцент (лат. *accentus* – наголос, підвищення голосу, інтонація) і сфорцандо (італ. *sforzando* – раптовий різкий акцент, гостре посилення). Відповідно до значення цих наголосів існує і практика відтворення їх диригентським жестом. Рух, в якому сформована дія виділення гостроти звуку, відтворюють прийомом затриманого афтакту. Для того щоб у виконавців прозвучав акцент, диригент здійснює рукою активний замах при збільшенні амплітуди руху руки, затримується на мить у найвищій його точці і імітує удар активним жестом. Характер акценту залежить від характеру музики. Легкі акценти подаються кистьовим жестом. Більш сильний акцент потребує участі кисті і передпліччя. Після удару рука плавно відходить, імітуючи для виконавців послаблення звуку. В залежності від того, на якій долі такту і в якому розмірі автором написаний акцент, замахи відбуватимуться на долі чи на пів долі, яка знаходиться перед позначеним акцентом. Технологія реалізації диригентом *sforzando* майже така сама як і реалізація акценту, але все-таки є суттєва відмінність. При виконанні *sforzando* після імітації гострого удару рука різко «відстрибує», ніби «необережно торкнулась чогось гарячого» з раптовим переходом на *piano* і стрімким виходом

на forte. Опрацювання таких прийомів потребує від диригента вправності і витримки.

Моделюючи роботу з уявним оркестром в класі диригування, викладач має звертати увагу студента на просторове розташування музикантів в реальному оркестрі, відповідно до тієї чи іншої групи інструментів. Чітке розуміння диригентом місцезнаходження певного виконавця є одним із критеріїв при виборі позиції рук. Позиційно зоровий малюнок замаху видозмінюється, в залежності від характеру музичного епізоду. У результаті, технологія показу афтактів, відтворення логіки розвитку музичних фраз, підпорядкована досягненню абсолютного контакту диригента з музикантами зокрема та з оркестровими групами в цілому.

Арсенал виражальних засобів у музичному мистецтві багатогранний. Чим більше технічних ресурсів має диригент, тим більш вільно і переконливо він зможе донести своє інтерпретаційне бачення твору. Цей процес складний, тому що вступає в дію осмислення диригентом психологічного підтексту музики. Застосовуючи інтелектуальні здібності, художнє мислення, аналіз авторського нотного тексту диригент трансформує творчий задум композитора в художні музичні образи й, застосовуючи сугестивний вплив на виконавців, передає своє бачення за допомогою міміки та арсеналу диригентських жестів. У цьому контексті диригентська техніка і художній задум є нероздільними, взаємообумовлюючими складовими реалізації музичного твору.

З огляду на вищезначене, розвиток власної емоційно-чуттєвої сфери має стати для студента самоціллю, сферою постійного накопичення і поглиблення емоцій, відчуттів, почуттів, рефлексій. Внутрішнє багатство особистості музиканта надає безмежну свободу в інтерпретаційних висловлюваннях. Виконання великих музикантів вирізняє живе начало миттєвого творення, акт імпровізаційного музикування, нетрадиційна подача музичних фраз, більш тонке проникнення в суть осмислення пауз. А. Авдієвський, трактуючи той чи інший художній образ в хорових творах, часто повторював вислів «ледь-ледь», наголошуючи на гнучкому підході до розуміння авторських вказівок щодо агогіки, штрихів, динаміки та ін.

Водночас диригент має володіти ґрунтовними теоретичними знаннями щодо виконуваних музичних творів, орієнтуватися у стилевих і жанрових особливостях, а також специфіці творчості конкретного композитора. Необхідним є постійне поглиблення розуміння стилістичних характеристик музичної мови автора та осягнення психологічних основ його творчого задуму, який реалізується через систему музичних термінів і виражальних засобів у нотному тексті партитури. Застосування ситуацій емпатійного моделювання на заняттях з диригування передбачає психологічну реконструкцію авторського задуму та глибоке осмислення процесу створення твору задля втілення його художньо-емоційної концепції.

Висновки та перспективи подальших розвідок напрямку. Диригування є складним, поліфункціональним творчим процесом керівництва музичним колективом, який ґрунтується на синтезі професійно-особистісних компетентностей диригента, технічній вправності та механізмах психологічного впливу на виконавців. Диригентський жест, як основа мови диригента, виступає її центральним елементом. Гнучкі, виразні та багатоваріативні жести обумовлюють ефективну комунікацію диригента і виконавців, забезпечують реалізацію інтер-претаційного задуму, а також здійснюють психологічний і емоційний вплив, необхідний для досягнення цілісності виконавського процесу. Застосування в роботі на заняттях з диригування практико-орієнтованих підходів, дієвих практик та технік тайм-менеджменту забезпечує ефективність репетиційного процесу, сприяє удосконаленню диригентської компетентності студентів.

Проведене дослідження не вичерпує усіх аспектів порушеної проблеми. Перспективним напрямом нашого подальшого наукового пошуку є опрацювання партитур та виконавських версій оркестрових творів українських композиторів XIX–XX століть з метою здійснення методико-виконавського аналізу означених композицій і подальшого практичного використання в диригентському класі.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Бенч О. Г. Павло Муравський. Феномен одного життя. Київ : Дніпро, 2002. 664 с.
2. Біляєва Н. В. Диригентський жест: знак, символ, смисл. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2018. Вип. 48. С. 25–38.
3. Гуцал Р.С., Гуцал О.П. Диригентський стиль щастям як інструмент ефективного управління творчим процесом. *Актуальні питання мистецької педагогіки: сучасний стан, перспективи розвитку*. Хмельницький : ХГПА, 2024. С. 41–43.
4. Кириленко Я. О. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки : навч. посіб. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 108 с.
5. Колесса М. Ф. Основи техніки диригування. Київ : Музична Україна, 1973. 200 с.
6. Макаренко Г. Г. Пластичність як феномен мистецтва диригування. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2005. Вип. 2. С. 347–349.
7. Мартинюк А.К. Диригентсько-хорові школи в Україні і світі. *Теоретичні та практичні питання культурології* : 36. Наук. статей. Вип. 3. Запоріжжя : ЗДУ, 2000. С. 106–112.
8. Мистецько-освітні обрії творчості Анатолія Авдієвського : навч.-метод. посібн. Нотна хрестоматія. Київ : Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2017. 185 с.
9. Мурза С. А. Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 — музичне мистецтво / ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса. 2021. 196 с.
10. Ніколаєнко П.М. Теорія і методика початкового навчання диригування майбутніх учителів музики : навч.-метод. посібн. Київ : Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2015. 156 с.
11. Разумний І. Посібник з диригування. Київ : Музична Україна, 1968. 203 с.

12. Стукаленко З. М. Основи оркестрового диригування : навч.-метод. посібн. Кропивницький, 2017. 138 с.

13. Ткачук В.В. Методи Анатолія Авдієвського в роботі з хором колективом. *Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. 2018. Вип. 25 (30). С. 103–106.

14. Шпак Г. С. Семантика диригентського жесту у творчості регента та хормейстера. *Fine Art and Culture Studies*. 4. 2024. С. 99–107.

15. Шумська Л. Ю. Хорове диригування : навч. посіб. 2-ге вид., доповн. та перероб. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2017. 105 с.

16. Lorenzo de Reizábal, M. Analysis for conductors: from score to gestures. *ArtsEduca*. 2019. no 24. P. 5-14.

17. Schmitt, J.-C. The rationale of gestures in the West: third to thirteen centuries. *A cultural history of gesture. From Antiquity to the present day*. Polity press. Oxford. 1991. 270 p.

REFERENCES

1. Bench, O. H. (2002). Pavlo Muravskyi. Fenomen odnogo zhyttia. Pavlo Muravsky. The Phenomenon of One Life. Kyiv : Dnipro. 664 s. [in Ukrainian]

2. Bilyaeva, N. V. (2018). Dyryhent-s'kyi zhest: znak, symbol, smysl [Conductor's gesture: sign, symbol, meaning]. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. 48. S. 25-38 [in Ukrainian]

3. Hutsal, R.S., Hutsal, O.P. (2024). Dyryhentskyi styl yak instrument efektyvnoho upravlinnia tvorchym protsesom. [Conducting style as a tool for effective management of the creative process]. *Aktualni pytannia mystetskoï pedahohiky: suchasnyi stan, perspektyvy rozvytku*. Khmelnytskyi : KhHPA. S. 41 - 43 [in Ukrainian]

4. Kyrylenko, Ya. O. (2020). Teoretychni ta praktychni zasady dyryhentskoï pidhotovky [Theoretical and practical principles of conducting training: teaching. manual] : navch. posib. Kyiv : Kyiv. un-t im. B. Hrinchenka. 108 s. [in Ukrainian]

5. Kolessa, M. (1973). Osnovy tekhniky dyryhuvannya [Fundamentals of conducting technique]. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian]

6. Makarenko, H. H. (2005). Plastychnist yak fenomen mystetstva dyryhuvannya. [Plasticity as a phenomenon of the art of conducting]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*. Vyp. 2. S. 347-349 [in Ukrainian]

7. Martyniuk, A.K. (2000). Dyryhentsko-khorovi shkoly v Ukraini i sviti. Teoretychni ta praktychni pytannia kulturolohii. [Conductor-choir school in Ukraine and the world] : 36. Nauk. statei. Vyp. Z. Zaporizhzhia : ZDU. S.106-112. [in Ukrainian]

8. Mystetsko-osvitni obrii tvorchosti Anatoliia Avdiievskoho. (2017) : navch.-metod. posibn. Notna khrestomatiia. Kyiv : Vyd-vo NPU im. M.P. Drahomanova. 185 s. [in Ukrainian]

9. Murza, S. A. (2021). Dyryhent-s'kyi zhest yak instrumental'no-vykonavs'kyi fenomen: komparatyvnotekhnolohichnyy pidkhid [Conductor's gesture as an instrumental-performance phenomenon: a comparative-technological approach]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Odessa: Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi. [in Ukrainian]

10. Nikolaienko, P.M. (2015). Teoriia i metodyka pochatkovoho navchannia dyryhuvannya maibutnikh uchyteliv muzyky [Theory and methodology of initial conducting training for future music teachers] : navch.-metod. posibn. Kyiv : Vyd-vo NPU imeni M.P. Drahomanova. 156 s. [in Ukrainian]

11. Razumnyi, I. (1968). Posibnyk z dyryhuvannya [Conducting guide]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 203 s. [in Ukrainian]

12. Stukalenko, Z. M. (2017). Osnovy orkestrovoho dyryhuvannya [Orchestral conducting] : navch.-metod. posibn. Kropyvnytskyi. 138 s. [in Ukrainian]

13. Tkachuk, V.V. (2018). Metody Anatoliia Avdiievskoho v roboti z khorovym kolektyvom [Methods of Anatoliia Avdiievskyi in working with a choir]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M.P.Drahomanova. Seriiia 14. Teoriia i metodyka mystetskoï osvity*. Vyp. 25 (30). S. 103–106. [in Ukrainian]

14. Shpak, H. S. (2024). Semantyka dyryhentskoho zhestu u tvorchosti rehenta ta khormeistera [The semantics of the conductor's gesture in the work of the regent and choirmaster]. *Fine Art and Culture Studies*. 4. S. 99–107. [in Ukrainian]

15. Shumska, L. Yu. (2017). Khorove dyryhuvannya [Choral conducting] : navch. posib. 2-he vyd., dopovn. ta pererob. Nizhyn : NDU im. M. Hoholia. 105 s. [in Ukrainian]

16. Lorenzo de Reizábal, M. (2019). Analysis for conductors: from score to gestures. *ArtsEduca*. no 24. P. 5-14. [in English]

17. Schmitt, J.-C. (1991). The rationale of gestures in the West: third to thirteen centuries. *A cultural history of gesture. From Antiquity to the present day*. Polity press. Oxford. 270 p. [in English]

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

МАЛАХОВА Маргарита – кандидат педагогічних наук, завідувач кафедри інструментально-виконавської майстерності Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

Наукові інтереси: професійна підготовка фахівців у галузі музичного мистецтва; сольне та ансамблеве інструментальне виконавство; диригентська майстерність.

КАСЬЯНОВА Вікторія – заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри хорового диригування та теорії і методики музичної освіти Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

Наукові інтереси: сучасні технології хорового виконавства; методичні аспекти роботи над хоровими творами.

ТКАЧУК Володимир – заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Наукові інтереси: персоналії видатних діячів диригентського мистецтва України; удосконалення диригентської підготовки в закладах вищої мистецької освіти.

КАСЬЯНОВ Валентин – старший викладач кафедри інструментально-виконавської майстерності Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

Наукові інтереси: інноваційні методики оркестрового та ансамблевого виконавства; популяризація української інструментальної музики.

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

MALAKHOVA Marharyta – Candidate of Pedagogical Sciences, Head of the Department of Instrumental Performance Skills Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University.

Scientific interest: professional training of specialists in the field of musical art; solo and ensemble instrumental performance; conducting skills.

KASIANOVA Victoria – Honored Art Worker of Ukraine, Professor at the Department of Choral Conducting and Theory and Methods of Music Education Dragomanov Ukrainian State University.

Scientific interest: modern technologies of choral performance; methodological aspects of working on choral works.

TKACHUK Volodymyr – Honored Art Worker of Ukraine, Associate Professor of the Department of

Woodwind Instruments Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

Scientific interest: personalities of outstanding figures in the conducting art of Ukraine; improvement of conducting training in institutions of higher artistic education.

KASIANOV Valentin – Senior Lecturer at the Department of Instrumental and

Performing Skills Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University.

Scientific interest: innovative methods of orchestral and ensemble performance; popularization of Ukrainian instrumental music.

Стаття надійшла до редакції 09.05.2025 р.

Стаття прийнята до друку 20.05.2025 р.

УДК 378.147:37.011.3-057.87]:001.895

DOI: 10.36550/2415-7988-2025-1-219-201-207

МИХАЛЮК Алла –

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри освітології та психолого-педагогічних наук
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0452-1260>
e-mail: a.mykhaliuk@kubg.edu.ua

МИХАЛЮК Ілона –

кандидат біологічних наук, доцент,
старший викладач кафедри біології,
екології та методик їх навчання
Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0452-1260>
e-mail: a.mykhaliuk@kubg.edu.ua

ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ ДО ІННОВАЦІЙНОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

У статті розглядаються теоретико-методологічні засади формування готовності майбутніх педагогів до інноваційної діяльності як однієї з ключових складових їхньої професійної підготовки. Звертається увага на актуальність проблеми в умовах трансформаційних процесів у сфері освіти, необхідності впровадження інноваційних підходів до навчання, а також посилення вимог до творчості, мобільності та гнучкості майбутнього вчителя. Проаналізовано сутність поняття «готовність до інноваційної діяльності», окреслено його структурні компоненти (мотиваційно-ціннісний, когнітивний, операційно-діяльнісний та творчо-продуктивний), а також педагогічні умови ефективного формування означеної якості. Визначено, що провідну роль у процесі формування готовності здобувачів вищої освіти до інноваційної педагогічної діяльності відіграють особистісна мотивація до саморозвитку, позитивне ставлення до нововведень, готовність до професійного ризику та експериментування. Особливу увагу приділено характеристиці освітнього середовища, яке має сприяти розвитку інноваційного потенціалу студентів, стимулювати їхню креативність, ініціативність, критичне мислення, здатність генерувати нові ідеї та впроваджувати їх у практику. Автор підкреслює важливість впровадження сучасних педагогічних технологій, методів проблемного та проєктного навчання, інформаційно-комунікаційних засобів, які дозволяють сформувати в здобувачів вищої освіти компетентності, необхідні для здійснення інноваційної педагогічної діяльності. Зроблено висновок, що формування готовності до інноваційної педагогічної діяльності має відбуватись системно, поетапно, з урахуванням особистісних особливостей кожного здобувача освіти та специфіки педагогічної спеціальності. Матеріали наукової статті можуть бути використані у процесі модернізації професійної підготовки педагогів, зокрема в освітніх програмах педагогічних спеціальностей, а також для розробки тренінгових курсів, семінарів, модулів з інноваційної педагогіки.

Ключові слова: інноваційна діяльність, професійна підготовка, інноваційна компетентність, готовність до інноваційної педагогічної діяльності, здобувачі вищої освіти, педагогічна творчість, освітнє середовище, майбутні педагоги.

MYKHALIUK Alla –

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Educology and
Psychological-Pedagogical Sciences
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0452-1260>
e-mail: a.mykhaliuk@kubg.edu.ua

MYKHALIUK Ilona –

PhD in Biology, Associate Professor,
Senior Lecturer at the Department of Biology, Ecology, and
Teaching Methods
of the Kremenets Regional
Humanitarian-Pedagogical Academy
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0452-1260>
e-mail: a.mykhaliuk@kubg.edu.ua