Міністерство освіти і науки України

Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

Т. В. Борисова

ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНЕ КЕРІВНИЦТВО МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОЮ ДІЯЛЬНІСТЮ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК



Кам'янець-Подільський
2026

Міністерство освіти і науки України
Кам’янець-Подільський національний університет
імені Івана Огієнка

Т. В. Борисова

ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНЕ КЕРІВНИЦТВО МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОЮ ДІЯЛЬНІСТЮ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК

Кам’янець-Подільський
Видавець Ямполь Ю. В.
2026

УДК 37.015.3:[78+792](075.8)

Б 82

Автор-укладач: кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка **Тетяна БОРИСОВА**

Рецензенти:

Анатолій МАРТИНЮК – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри мистецьких дисциплін і візуально-музичних практик Університету Григорія Сковороди в Переяславі.

Оксана ПОПОВСЬКА – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри дошкільної освіти Маріупольського державного університету.

Олена АЛІКСІЙЧУК – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Рекомендовано до друку вченою радою Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
(протокол № 15 від 26 листопада 2026 року)

Б 82

Борисова Т. В. Художньо-педагогічне керівництво музично-театральною діяльністю дітей та юнацтва : навчально-методичний посібник. Кам'янець-Подільський : Видавець Ямполь Ю. В., 2026. 124 с.

ISBN 978-617-95688-3-1

Електронна версія видання: http://elar.kpnu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/10460

Електронна версія видання: https://publisher.yakist-osvity.org.ua/books/978-617-95688-3-1

У навчально-методичному посібнику висвітлюються теоретичні засади та методичний інструментарій художньо-педагогічного керівництва музично-театральною діяльністю дітей та юнацтва. Окреслюються питання мистецтвознавчої сутності, виховного потенціалу музичного театру, психології сприйняття різновіковою аудиторією музичних спектаклів, театралізованих дійств. Надаються рекомендації щодо розробки сценаріїв, організації і проведення репетиційної роботи з дітьми та молоддю, пропонуються практичні кейси активізації творчої діяльності учасників у процесі постановок музично-театральних творів.

Матеріали рекомендуються викладачам та здобувачам мистецьких і мистецько-педагогічних спеціальностей ЗВО, музичним педагогам, вчителям інтегрованого курсу «Мистецтво» у ЗЗСО та керівникам дитячо-юнацьких музично-театральних гуртків.

© Борисова Т. В., 2026
© Видавець Ямполь Ю. В., оформлення, 2026

ЗМІСТ

ВСТУП 5
РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНОГО КЕРІВНИЦТВА МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОЮ ДІЯЛЬНІСТЮ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА 8
1.1 Музичний театр як різновид мистецтва 8
1.2. Музично-театральні жанри і форми постановок та особливості їх застосування у роботі з дитячо-юнацькою аудиторією 15
1.3. Роль музично-театральної діяльності у формуванні особистості 21
1.4. Психологічні особливості сприйняття художнього матеріалу музично-театрального спектаклю різними віковими групами учнівської молоді 31
РОЗДІЛ ІІ. МЕТОДИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ СЦЕНІЧНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНИХ СПЕКТАКЛІВ ДИТЯЧО-ЮНАЦЬКИМИ КОЛЕКТИВАМИ 38
2.1. Алгоритми розробки сценарію музично-театральної вистави для дитячо-юнацької аудиторії 38
2.2. Організація і педагогічний супровід репетиційного процесу постановки музично-театрального дійства 47
2.3. Тренінг психофізичного апарату акторів-учасників музично-театральної постановки 64
2.4. Робота над сценічним мовленням юних акторів-виконавців 76
2.5. Особливості роботи над музичним вирішенням спектаклю 90
2.6.Реклама учнівських музично-театральних постановок 93
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ 97
ОРІЄНТОВНІ ЗРАЗКИ СЦЕНАРІЇВ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВОК 100

ВСТУП

Сучасний період розвитку соціокультурної сфери вітчизняного суспільства характеризується активізацією уваги до театральних засобів як потужного інструмента формування й розвитку всебічно розвиненої особистості. Ці тенденції, в свою чергу, актуалізують потребу у підготовці компетентного у царині театрального мистецтва фахівця, здатного у повному обсязі реалізувати його значний художньо-виховний потенціал у роботі з дитячо-юнацькою аудиторією.

Впродовж багатовікової історії людства однією із найбільш потужних соціальних, культурних інституцій, яка здійснювала значний вплив на прогрес і еволюційний поступ суспільства, був театр.

Так, ще давні племена у своїх обрядах і ритуалах виконували певні магічні театралізовані синкретичні дійства, використовуючи при цьому символічний грим, костюм, здійснювали характерні жести, рухи, застосовували міміку, за допомогою яких відображали космогонічні уявлення своїх сучасників.

У більш пізню добу Античності людство також використовувало театр як трибуну, з якої виголошувались актуальні ідеологічні послання, передавався духовний досвід минулих поколінь, на якій піднімались найбільш важливі соціальні, політичні, економічні, релігійні, світоглядні, духовні, моральні тощо питання, які хвилювали людей у ті часи.

Доба Середньовіччя, Відродження, Просвітництва також характеризуються широким використанням театру як засобу донесення до громадян актуальних на той час ідеологічний постулатів, релігійних вчень, просвітницьких послань, формування культури суспільства. Віктор Гюго у свій час говорив: «Театр перетворює натовп у народ».

Потужний потенціал впливу мистецтва театру пояснюється тим, що він багатовекторно впливає на глядацьку аудиторію, оскільки у ньому акумулюється сила впливу різних за своєю природою видів мистецтв, які в той

самий час знаходяться в органічній єдності й взаємодоповнюють, взаємозбагачують один одного в єдиній цілісній синтетичній структурі театрального спектаклю.

Театральна вистава, на відміну від творів мономистецтв (музики, образотворчого мистецтва) задіює цілий комплекс органів чуттів (зорові, слухові, кінетичні), що змушує глядача багатовимірно сприймати матеріал спектаклю, більш глибоко занурюватись у сюжет, спонукає ідентифікувати себе із персонажем спектаклю, співпереживати йому, а це сприяє утворенню відчуття так званого катарсису, перетворення, трансформації, видозміни особистості під впливом мистецтва, активізує усі її внутрішні резерви, спонукає до дій, саморозвитку тощо.

Однією із найдовершеніших форм театрального синтезу виступає музично-театральна вистава, якій притаманна специфічна художня мова, засоби сценічної виразності та способи розкриття драматичної дії. Якщо театр загалом ґрунтується переважно на словесній, пластичній, візуальній тощо формах сценічного вираження, то в музичному театрі музика стає одним із провідних засобів організації драматургії та розкриття художнього змісту. Саме специфіка музично-театрального дійства розширює можливості його естетичного, духовного, морального та культурного впливу на особистість.

Залучення дітей та молоді до музично-театральної творчості може відбуватись у різних освітніх і соціокультурних формах:

- дитячі та юнацькі музично-театральні студії;
- шкільні театральні колективи;
- молодіжні музичні театри;
- учнівські театри мюзиклу;
- фольклорно-театральні колективи;
- музично-драматичні гуртки;
- творчі проєкти в закладах позашкільної освіти тощо.

Така багатофункціональність і соціо-культурна затребуваність музичного театру актуалізує потребу в підготовці фахівців, здатних реалізовувати його

художньо-педагогічний потенціал в освітньому та соціокультурному середовищі.

Результативність художньо-педагогічного керівництва музично-театральною діяльністю дітей і молоді залежить від компетентності педагога у царині акторської майстерності, режисури, сценаристики, вікової психології, педагогіки мистецтва та методики роботи з творчим колективом.

Запропоновані у навчально-методичному посібнику матеріали покликані розширити межі професійної готовності майбутніх художніх керівників дитячих та юнацьких музично-театральних об’єднань, музичних педагогів до визначеного різновиду мистецько-педагогічної діяльності.

РОЗДІЛ І
ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНОГО КЕРІВНИЦТВА МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОЮ ДІЯЛЬНІСТЮ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА

1.1 Музичний театр як різновид мистецтва

Однією із найдовершеніших форм синтезу мистецтв, як у художній творчості, так і у впливі на духовний світ людини, є музичний театр. Такий високий статус він має тому, що система музично-театральних засобів виразності охоплює досить широкий спектр різних видів мистецтв, які мають різну природу, однак при цьому знаходяться в органічній синтетичній єдності та взаємодоповнюють один одного.

Синтез художніх форм у мистецтві, зокрема у музичному театрі, є не просто сумою різних видів мистецтв, не еклектичним об'єднанням волею художника різнорідних художніх форм, а швидше «організмом», де кожна частина виконує належну їй функцію, а загалом частини складають естетичну єдність.

Тому стосовно театрального мистецтва, у тому числі й стосовно музично-театрального, доцільніше вживати поняття «художній синтез». Це дозволяє уникнути спрощеного розуміння «синтетичності» як своєрідної штучності, деякого технологізму, адже відомо, що такі явища вступають у певне протиріччя із самою природою художньої творчості.

Музична вистава в єдності своїх основних жанрів (оперного та балетного) складається із художньо об'єднаних на основі сценічної дії музики, літератури, хореографії та образотворчого мистецтва. Кожен із компонентів вистави (музика, лібрето, сценічна дія, сценографія), у свою чергу, має власну систему засобів виразності і, відповідно, емоційного впливу на глядачів. Так, музика – це оркестр, вокал, хор; хореографія – поєднання пантоміми, сучасної та класичної пластики; сценографія – декорації, костюм, грим, освітлення, бутафорія тощо.

Однак варто пам’ятати, що цілісність художнього образу у музичному театрі перш за все зумовлена внутрішнім органічним зв’язком музики та дії.

Значущість єдності музики та дії як філософсько-естетичної сутності музично-театральної вистави досить яскраво відображено у філософських та культурологічних працях видатних мислителів, дослідників мистецько-культурної царини.

Так, глибокі розмірковування стосовно художніх механізмів взаємозв’язку та взаємовпливу музики і театральної дії беруть свій початок ще у давньогрецький період розвитку культури.

Основою мистецької моделі музичного театру вважаються постановки трагедій та комедій у Давній Греції, адже, як відомо, театральна культура того періоду носила ознаки синтетичності, оскільки у театральних дійствах того часу зливались воєдино музика, поетичне слово, акторська гра.

Велику роль у постановці вистав на той час відігравав хор, який був головною функціональною одиницею у системі давньогрецьких театрів. Відомо, що Аристотель надавав хору особливого значення. Так, у його «Поетиці» ми читаємо: «Хор слід вважати одним з акторів: він повинен бути часткою цілого й грати роль не як у Еврипіда, а як у Софокла» [2, с. 51].

Таким чином, можна вважати, що саме у давньогрецькій моделі синтетичного (такого, що об’єднує музику та сценічну дію) хорового виконавства було закладено первинно-концептуальну сутнісну основу мистецтва музичного театру.

Своєрідний відгомін давньогрецьких постулатів спостерігається й у розмірковуваннях відомого українського філософа, педагога, а також теоретика та практика шкільного театру Феофана Прокоповича, який також у свій час прагнув поєднати музику з дією, сценічно інтерпретувати музичний матеріал. Відомо, що від учасників хору, які брали участь у постановці шкільного театру, він вимагав осмислення рухів, підпорядкування жестів змістові пісні чи канта [4, с. 100].

Принципи Ф. Прокоповича позначилися також на творчості його послідовника – Лаврентія Горки, який навіть додав до рукопису створеної ним трагікомедії «Йосиф патріарха» (1708) детальний режисерський план мізансцен хору й детальне графічне зображення танцю, який мали виконати співаки: «Дванадцять хористів розташовуються на сцені спочатку в одну шеренгу, потім утворюють коло, потім три шеренги по чотири особи й дві по шість осіб, далі утворюють гострий кут, після чого поступово знову розтягуються в одну лінію» [4, с. 47]. Наведений зразок засвідчує цілком свідоме прагнення автора п'єси до поєднання музики з драматичною дією та хореографією задля посилення її впливу на глядачів.

Прийоми поєднання музики із дією практично використовувались у театральних виставах відомого українського режисера Л. Курбаса, який стояв біля витоків вітчизняної театральної режисури. У його роботах єдність театральності та музичності розглядається як сутнісна характеристика сценічного мистецтва, що обумовлює його в якості естетичного феномену.

Видатний німецький композитор Р. Вагнер вважав, що при повному злитті музики із дією, сама дія досягає ідеальної свободи, а її сприйняття – максимально глибокого розуміння. Це стає можливим з тієї причини, що музика в театральних постановках звернена до численної аудиторії, впливає через емоції на свідомість людей, а створена нею характеристика персонажа замінює цілі сторінки тексту.

Особливо важливим моментом осмислення сутності мистецтва музичного театру є відомі факти, коли елементи сценічного дійства використовувались безпосередньо у процесі музичного виконавства. Так, наприклад, важко переоцінити значущість застосування сценічного ефекту зі свічками видатним німецьким композитором-класиком Й. Гайдном у його знаменитій «Прощальній» симфонії.

Діячі сучасної музичної культури також досить часто здійснюють спроби збагатити, посилити вплив музичних творів за допомогою впровадження у музичне виконавство елементів сценічної дії. У цьому контексті варто згадати

про існування так званого інструментального театру. Зазначимо, що цей феномен виявляється у двох аспектах. Перший із них – коли елемент театралізації під час виконання певного музичного твору здійснюється за ініціативи самих артистів-музикантів; другий – коли цей елемент закладається у драматургію музичного твору самим композитором про що свідчать режисерські ремарки щодо руху виконавців та їхніх сценічних дій, зроблені безпосередньо в авторських партитурах композиторів.

Дуже талановито втілював у своїй творчості принцип єдності музики та сценічної дії видатний вітчизняний фольклорист, хормейстер, хореограф та культурний діяч В. Верховинець (Костів). Досить вдалим у цьому сенсі є приклад його творчої роботи із колективом «Жінхоранс» (жіночий хоровий ансамбль).

Зазначимо, що художньою метою цього творчого об'єднання був показ через пісню великого музично-театрального дійства, яке синтезувало в собі спів, сценічну гру, танець і художнє слово. Концепція В.Верховинця полягала у забезпеченні паралельного звучання зі сцени музичного матеріалу та театральної гри.

Доцільно виокремити один з яскравих зразків творення такого виконавського стилю, здійсненого на основі пісні П. Демуцького «Коли буде вечір». Так, В. Верховинець «…поділив хор на декілька груп: одна група співаків була на сцені, інша розмістилася серед глядачів. Пісня розпочалася несподівано на верхніх ярусах... З верхніх ярусів мелодія поступово переходила донизу, поширювалася по всій залі, а тоді незабаром хор... зливався з імпровізованим хором усіх присутніх на концерті..." [9, с. 24-25].

Таким чином, композитор і хормейстер В. Верховинець утілював у своїй практичній діяльності театралізацію хорового співу, яка базувалася на поєднанні пісні і хореографічних, театральних елементів. Така своєрідна манера виконання засновувалася на специфіці нашої національної пісенної традиції: «Досить придивитися ближче до пісенного матеріалу, – писав митець, – ми побачимо, що деякі пісні, особливо обрядові, веснянки, купальські та весільні, зберігаються з

іграми, танцями та хороводами. Це наводить на думку, що всякі ігри й танці наш народ водив спершу під пісню...» [9, с. 7-8].

Особливо яскравим взірцем, у якому автор надає дуже великого значення єдності музики та сценічної дії, є його збірка «Весняночка». У ній автор вдається до характеризування та тлумачення змісту кожної пісні і вказує спосіб, яким вона повинна виконуватись, тобто описує, якими повинні бути ігри у відповідності до даної пісні, пропонує детальний малюнок драматичної дії [9].

У «Весняночці» є чотири дії – «вистави» («Весна», «Літо», «Осінь», «Зима»), які, у свою чергу, складаються з міні-вистав, музичних хороводів, ігор, танцювальних номерів. Усі їх автор розписує на зразок режисерської партитури: з чітко вибудуваними мізансценами, вирішенням постановки в часі та просторі, вказівками щодо характерів персонажів, завданнями для «акторів» – дітей та «режисерів» – учителів, порадами щодо декоративного і звукового оформлення.

Зрозуміло, що фундаментальний арсенал накопиченого художнього досвіду не міг залишитися неоціненим належно. У сучасній музичній та театральній культурі також спостерігається стійка тенденція до об’єднання музики та сценічної дії.

Варто також пам’ятати, що художній синтез музично-театральної вистави, окрім єдності музики та дії, виявляється й в усіх без винятку інших його складових елементах. При чому різні види мистецтв, звертаючись, здавалось б, до одних і тих самих художніх засобів, використовують їх по-різному. Так, робота режисера, актора, художника, хореографа, композитора та інших у всіх синтетичних формах художньої практики, зокрема, у музично-театральній діяльності набуває особливої якісної визначеності, зумовленої основною відмінною ознакою цього мистецтва.

Специфічність синтезу в музичному театрі, як і в драматичному, полягає у живій грі актора. Саме актору підкоряється все розмаїття засобів виразності сценічного мистецтва.

Іншим вкрай важливим елементом музично-театральної вистави, поряд з грою актора, є сценічна дія, адже особливістю діяльності актора музичного театру, головним чином, є драматизована ретрансляція музичного образу засобами поєднання дії та музики в єдиній цілісній площині.

Однак, роль актора музичного театру (артиста-співака) не зводиться лише до точного відтворення запропонованих композитором вокальних інтонацій та ритмів. Навпаки, артист повинен виправдати й оживити їх своїми власними враженнями, думками та почуттями, перетворити свій спів у емоційно насичену, активну дію. Основне завдання його в тому, щоб музику й спів на сцені зробити переконливими, необхідними та правдивими виразниками людських почуттів. Порівняно з цим усі технічні проблеми театральної інтерпретації музики є другорядними. Актор музичного театру не може бути «інструментом» уже написаної музики. Він повинен стати її творцем. Він співає тому, що не може діяти інакше в конкретній драматичній ситуації. Це означає, що, крім співу, у нього немає на цей момент іншого засобу виразності. Зі всією емоційною правдивістю він повинен зуміти переконати у цьому. У глядача повинно створитися враження, що музика народжується тільки за ініціативи актора, а оркестр лише супроводжує його.

Потрібно зазначити, що в залежності від виду музично-сценічного мистецтва (опера, балет, оперета тощо) основним засобом виразності актора будуть або вокал, або пластика (а в опереті й слово), або поєднання одного із іншим. Таким чином, артист музичного театру в особливий спосіб поєднує у собі актора, музиканта, співака, танцюриста, тому його мистецтво можна вважати синтетичним.

Роль організатора музично-сценічної дії як естетичного феномена належить режисеру музичного театру. Так само, як і в театрі драматичному, режисерське мистецтво в музичному театрі є мистецтвом створення вистави.

Проте, на відміну від драматичного театру, де в сценічній формі втілюється літературна творчість драматурга, у музичному провідне значення в драматургії вистави має музика, а не текст. Сценічне втілення партитури

композитора складає головну особливість режисури музичного театру й визначає її специфіку.

Для того, щоб успішно розв'язувати проблему творчого трактування музично-театрального твору, створення та здійснення постановного задуму, режисер музичного театру повинен бути не тільки суто театральним фахівцем, але й компетентним музикантом. У протилежному випадку сценічне вирішення може вступити в протиріччя з музичним змістом, а це, в свою чергу призведе до порушення самої природи музично-театрального жанру й нівелюватиме ефект усього дійства.

Робота режисера зі створення музичного спектаклю відбувається в тісній співдружності із дириґентом. Важливо, що дириґент у музичному театрі є не лише виконавцем партитури композитора, але й перш за все її інтерпретатором, який згідно із своїм баченням розкриває внутрішню логіку подій та людських пристрастей, що закладені в опері, опереті тощо. У цьому сенсі диригент бере на себе значну частину функцій режисера. Тільки тоді, коли музично-театральна режисура здійснюється спільно режисером та диригентом, досягається ефективний синтез музики та драми.

Важко переоцінити значення режисерської інтерпретації музичних вистав щодо об'ємів та масштабності використовуваних допоміжних засобів творення музично-сценічного спектаклю. Так, костюми, бутафорія, мізансценування, світлове та звукове оформлення тощо також входять до компетенції режисера, оскільки сукупно визначають загальну поетику сценічної дії, дозволяють віднайти неочікуваний раніше образ.

Системоорганізуючим принципом творчого процесу постановки музичного спектаклю є режисерський задум. Він формує сенс майбутньої музично-театральної вистави, її «зерно», від ступеню осмисленості якого, його розробленості й досконалості якого залежить уся поліфонічність, синтетичність театральної дії.

Зазвичай, режисерське прочитання більшості видів музично-театральних постановок безпосередньо засновується на заздалегідь створеному лібрето

(опера, оперета, балет) або на словесній програмі твору (театралізована пісня). Проте, існують і такі різновиди вистав, в основу яких не покладено попередньо створеного детального авторського сценарію (музично-драматичні читання, композиції, свята, шоу тощо). Постановка сценічних зразків цих видів музичної театралізації передбачає, окрім застосування відповідних музично-режисерських прийомів, ще й практичну реалізацію умінь сценарного опрацювання художнього матеріалу.

Питання для самоперевірки:

1. Чому музично-театральна вистава вважається однією із найбільш довершених форм мистецтва?
2. Що означає поняття «художній синтез» у контексті музично-театрального мистецтва?
3. Як взаємопов’язані та взаємовпливають музика і театральна дія у музично-театральному спектаклі?
4. Які функції виконує драматург і режисер у музичному театрі?
5. Як видозмінюються засоби художньої виразності залежно від жанру музично-театральної постановки?

1.2. Музично-театральні жанри і форми постановок та особливості їх застосування у роботі з дитячо-юнацькою аудиторією

Музично-театральні постановки, призначені для дитячо-юнацької аудиторії, можуть здійснюватися в різноманітних жанрах і формах: дитяча опера, дитячий балет, музична казка, водевіль, музична комедія, мюзикл, музично-театралізоване шоу, інсценування пісень та інструментальних програмних творів тощо.

Опера є найвищою та найскладнішою формою масової музично-театральної діяльності для зростаючого покоління. І хоча сьогодні актуалізувалась увага до оперного жанру й окремі шкільні театральні колективи запроваджують у практику своєї творчої роботи постановки дитячих опер,

однак, опера у школі залишається доволі рідкісним явищем, оскільки постановка оперних вистав вимагає великої кількості учасників, наявності в учасників певних навичок у створенні відповідних сценічних образів, а також виготовлення спеціальних костюмів, декорацій, бутафорії, світлового оформлення сцени тощо.

Зрозуміло, що музично-театральне мистецтво не обмежується лише оперним жанром, який є визначальним та найскладнішим у ній. Одним із надзвичайно рідкісних у наш час видів дитячої музично-сценічної творчості є балет.

Балет виступає своєрідною альтернативою опері за засобами сценічної виразності, адже у балеті провідним мовним засобом є хореографічна лексика, заснована на особливому поєднанні танцювальної та пантомімічної пластики й спрямована на відтворення образів і колізій вистави.

Цей вид музично-сценічної діяльності вимагає спеціального відбору юних артистів, врахування їх фізичних якостей та потенціалу, а також досконалої спеціальної хореографічної підготовки. Це, у свою чергу, зумовлює значні труднощі щодо застосування балетного жанру у сучасних закладах загальної середньої та позашкільної освіти.

Значний потенціал щодо естетичного розвитку дітей та молоді мають також інші жанри музичного театру, зокрема такі, як оперета, музична комедія.

Мистецтвознавча література визначає оперетковий жанр як комедійний різновид музично-театрального мистецтва, в основу якого покладено гумористично-гротескну манеру сценічного відтворення музичного матеріалу [15].

Дуже близьким до оперети жанром є мюзикл, який нині є дуже популярним у молодіжному середовищі. Причини масового захоплення цим музично-сценічним жанром полягають у його надзвичайному динамізмі, що виникає в результаті взаємозв’язку та взаємопоєднання засобів виразності музики, драматичного, хореографічного та оперного мистецтва, а також у

характерних рисах, які полягають у розв'язанні серйозних драматичних завдань нескладними для сприйняття художніми засобами.

Так, всесвітню славу здобули у свій час славнозвісні Бродвейські мюзикли, які захопили публіку своєю видовищністю, красою музики, сучасною хореографією, безліччю ефектних сценічних прийомів, розкішними декораціями й спецефектами. Це такі мюзикли, як: «Співак джазу», «Звуки музики». Цілий цикл високоякісних мюзиклів створив композитор Ендрю Ллойд Уеббер: «Нотр Дам де Парі», «Привид опери», «Кішки» та багато інших. На теренах сучасного інтернету можна сьогодні віднайти фонограми до пісень із цих мюзиклів, які можна використовувати у роботі із юними акторами.

Нині українські композитори підхопили ініціативу щодо створення мюзиклів у своїх закордонних колег. Є серед них і прекрасні зразки, створені спеціально для дітей, зокрема мюзикл П. Табакова «Фабрика святого Миколая».

Однак, потрібно зауважити, що на практиці, у закладі загальної середньої освіти, великі мюзикли поставити дуже проблематично, адже це потребує великої кількості виконавців, запрошення спеціального фахівця з постановки хореографічних номерів, спеціальних декорацій, технічного звукового, світлового оснащення тощо.

Проте слід пам'ятати, що мюзикли є не лише великі, авторські, оригінальні, а й так звані компільовані мюзикли, які передбачають добір і поєднання різноманітного матеріалу з кількох авторських мюзиклів, використання ідей, оригінальних творів різних авторів або їх фрагментів, що підпорядковуються певній тематиці, певній конкретній сюжетній лінії, яка розробляється самостійно автором-сценаристом.

Керівник музично-театрального гуртка або вчитель мистецтва цілком може створити разом із своїми учнями власний цікавий оригінальний сюжет, дібрати відповідно до нього необхідні пісні, інструментальні уривки, які потім скомпонувати воєдино, таким чином створивши компілятивний мюзикл. Це може бути, наприклад, мюзикл «Купальська ніч», «Свят-вечірні пригоди» та багато інших.

Для того, щоб переконатись у педагогічній доцільності використання мюзиклів у роботі із дитячо-юнацькою аудиторією, варто переглянути фільм кіностудії Уолта Діснея «Мюзикл у середній школі», де дуже яскраво представлено, як підлітки, яких, як всім відомо, дуже важко захопити мистецькою роботою, поступово, крок за кроком, під керівництвом талановитих музичних педагогів стають активними учасниками постановки мюзиклу. Стрічка дозволяє пересвідчитись, як ця робота захоплює учнів, стає частиною їх життя, й, що головне, запроваджує їх у стихію мистецтва, вчить цінувати музику і отримувати естетичну насолоду і задоволення від занять музично-театральною творчою діяльністю.

Схожими за ознаками до вищезгаданої оперети є музичні казки, які також виступають одним із різновидів музично-сценічних вистав. Практика свідчить, що музична комедія, музична казка є доступними, а тому й найбільш розповсюдженими формами творчої діяльності дітей. Так, найактивніше реагує на комічне та ексцентрику, притаманні цьому жанру, саме молодша вікова категорія учнівської аудиторії. Гумор, смішні ситуації, беззаперечно, найбільше приваблюють дітей до музично-комедійних спектаклів. Однак, окрім цього, музична казка може задовольнити нагальну для цього віку потребу в ідеалі, дозволяє учасникам поринути у світ ідеального та реального, правдивого та фантастичного, піднесеного та комічного.

Варто згадати, що за мотивами народних та авторських казок створені багато дитячих опер відомих українських композиторів-класиків, зокрема фундатора вітчизняної класичної музики М. В. Лисенка («Коза-дереза», «Пан Коцький», «Зима і весна, або Снігова Королева»), композитора К. Г. Стеценка («Івасик-Телесик», «Лисичка, Котик і Півник»), сучасних українських композиторів – А. Мігай (дитяча опера «Семеро козенят»), Є. Заставного на лібретто Василя Сагайдака (дитяча опера «Святий Миколай у Львові») тощо.

У процесі постановок дитячих опер на казкову тематику у них розвивається здатність до більш чуйного й детального сприйняття оточуючої дійсності, розширюється простір для відображення власних поглядів, відчуттів,

емоцій, міркувань щодо навколишнього світу через специфічну синтетичну художньо-творчу діяльність, яка об’єднує у собі такі мистецькі елементи, як музика, образотворче мистецтво, хореографія, що органічно підпорядковуються законам театральної сценічої дії.

У закладах загальної середньої освіти, на уроках мистецтва дуже часто застосовуються також малі форми музично-театральних дійств: інсценізації або театралізації пісень та інструментальних, здебільшого програмних творів музичного мистецтва, що також дозволяють здійснювати великий вплив на творчий розвиток школярів.

Так, учні залучаються до музичних театралізованих ігор, народних фольклорних ігор, беруть участь у театралізованих народних святах або обрядах.

До обрядових ігор малих форм, які варто використовувати у роботі із учнями молодшого шкільного віку, можна віднести такі, як: обрядові заклички, гукання, традиційні елементи звуконаслідування (імітація звуків певних птахів, тварин), пластичне наслідування рухів і поз тварин. Доцільним є й залучення до відомих народних музичних ігор («Мак», «Воротар», «Коза», «Огірочки») тощо.

Потрібно також час від часу залучати дітей та учнівську молодь до постановок театралізованих календарних обрядів, народних дійств (масниця, коляда, щедрий вечір, обжинки). Така діяльність передусім має бути вільною й творчою, носити імпровізаційний характер, розвивати в учнів не тільки уміння й навички сценічного перевтілення у відповідного персонажа дійства (виконання відповідних жестів, рухів, використання голосових засобів тощо), а й розширювати їх знання у царині національної культурної спадщини, сприяти культурній спадкоємності поколінь.

Варто зазначити, що відомі українські композитори та педагоги, зокрема М. Леонтович, В. Верховинець вважали народні театралізовані ігри та обряди потужним інструментом творчого і культурного розвитку дітей. Наприклад, у вище згаданій збірці «Весняночка» вміщено ігри, створені на базі невеличких

дитячих фольклорних казок або авторських казок самого В. Верховинця. Більшість представлених ігор носять характерні для музичного театру ознаки умовності, у них дійсність, реальні обставини тісно переплетено із фантастичними, нереальними, вигаданими елементами, художнім вимислом, що створює можливості для творчого пошуку, спонукає дітей застосовувати під час ігрової роботи елементи творчої уяви, художньої фантазії, тобто основних елементів театральної творчості.

Такі театралізовані музичні ігри дозволяють більше розвинути особистість дитини, спонукати її до ідентифікації із образом-персонажем, який вона втілює на сцені. У процесі ігрової діяльності такого типу юні учасники також знайомляться з навколишнім світом через образи, фарби, звуки. Головне завдання вчителя, який здійснює керівництво цією діяльністю полягає у тому, щоб усіляко спонукати дітей думати, аналізувати, робити власні висновки і узагальнення, діяти вільно, невимушено й креативно.

Загалом, керівнику учнівського музично-театрального об’єднання варто пам’ятати, що суттєвого педагогічного ефекту від застосування тих або інших жанрових різновидів, форм музично-театральних дійств у роботі із дітьми та молоддю можна досягти лише тоді, коли увесь творчий процес базуватиметься на його власній обізнаності щодо механізмів музично-театральної режисури, сценаристики, вмінні добирати високоякісний мистецький матеріал для постановки, а також володінні відповідним методичним інструментарієм активізації творчих ресурсів учасників задля реалізації поставленої художньо-виховної мети.

Питання для самоперевірки:

1. Які жанри і форми музично-театрального мистецтва можуть застосовуватись у роботі з дитячо-юнацькою аудиторією?
2. Які труднощі щодо постановки оперних вистав можуть виникати у сучасних закладах загальної середньої та позашкільної освіти?

3. Чому балет вважається найскладнішою формою музично-театрального спектаклю для постановки дитячим театральним колективом?
4. Які відомі українські композитори та педагоги вважали народні театралізовані ігри та обряди потужним інструментом творчого і культурного розвитку дітей і молоді?
5. Які дитячі опери за мотивами народних та авторських казок створені українськими композиторами-класиками?
6. Хто із сучасних вітчизняних композиторів є авторами мюзиклів, які можуть бути поставлені на сцені учнівського музичного театру?

1.3. Роль музично-театральної діяльності у формуванні особистості

Головним стратегічним завданням музично-театрального мистецтва у контексті його впливу на юну особистість є підвищення естетичного рівня та розширення життєвого досвіду зростаючого покоління.

В учнівському музичному театрі особлива увага приділяється реалізації виховного впливу вистав, виконанню певних педагогічних завдань, розв’язання яких покладається на різноманітні художні засоби.

Так, однією із особливо вагомих функцій музично-театральної діяльності щодо зростаючої особистості є художньо-пізнавальна. Вона спрямована на розширення кругозору та збагачення театрального тезаурусу учнів.

Загальновідомо, що людина в процесі життя та навчання намагається збагатити свій життєвий досвід: постійно накопичує знання про світ, людські стосунки, певні уявлення про естетику дійсності, художні явища мистецтва тощо. Творча діяльність дітей та юнацтва у сфері музичного театру в силу своєї специфіки (здійснення інтелектуально-осмислювальної роботи над роллю, розробка власних елементарних варіантів режисерських ходів, декоративного, музичного, хореографічного забезпечення постановки тощо) сприяє активізації цих процесів.

У дитячо-юнацькому музичному театрі учасники в процесі постановок театральних вистав особливо охоче репрезентують набуті впродовж життя

враження від характерів персонажів, подій, явищ тощо. Таким чином, заняття театральною творчістю спричиняються до концентрації особливої уваги та чутливості до вчинків інших людей в житті, умінні бачити, розуміти мету і значення різноманітних дій людини. Саме тому: чим змістовнішою є виконувана на сцені п'єса, багатшими та яскравішими характери дійових осіб, тим більше школярі-виконавці дізнаються не лише про її героїв, але й взагалі про життя, людей, час, у якому вони живуть, тим повнішими стають їх уявлення про багатоманітність засобів виразності внутрішнього, духовного світу людини. Починаючи краще сприймати вчинки людей, більш тонко вловлювати внутрішній смисл людської мови, різноманітність її інтонаційних відтінків, учень більш точно оцінює й свої власні вчинки.

Залучення учнівської аудиторії до стихії музично-театральної творчості сприяє не лише розширенню загального кругозору учасників, але й розширює їх мистецький тезаурус.

Щодо ролі музично-театральної діяльності для формування художнього тезаурусу учнів варто зауважити, що постановка вистави передбачає вивчення кращих літературних і музичних матеріалів, використання яскравих зразків художнього оздоблення, хореографічного збагачення тощо. Крім того, практика свідчить, що у кращих учнівських театральних колективах постановка п'єси органічно поєднується з різнобічним, зокрема художнім просвітництвом. У такий спосіб з найбільшою активністю здійснюється пізнання учнями художніх сторін дійсності, розширення їх художньо-естетичного досвіду, накопичення банку художніх знань у різноманітних мистецьких галузях.

Залучення дітей, підлітків, молоді до участі у творчому процесі постановки музичної театралізації сприяє осягненню ними специфічної сутності театру, яка полягає у інтегрованому взаємопоєднанні різних за своєю природою мистецьких елементів: музики, театру, хореографії, живопису. Крім того, театральна діяльність уможливлює усвідомлення учнями спільного та відмінного у механізмах втілення художніх образів засобами тих або тих мистецьких різновидів, а також формування у них елементарних уявлень про

способи та основні прийоми синтезування різновидового мистецького матеріалу в єдине художнє ціле.

Естетичне виховання в умовах занять музично-театральною творчістю є складним діалектичним процесом, в якому учень не виступає пасивним об'єктом спеціального, особливого естетичного впливу, а натомість сам здійснює складну діяльність із засвоєння естетичних цінностей.

Доцільно також додати, що у сфері мистецтва, особливо театрального, здійснюється спеціальна діяльність, що полягає у привласненні певного значення, представленого художнім образом, тобто відбувається перетворення цього значення в особистісний сенс.

Глибокі естетичні почуття виникають в процесі впливу на людину естетичних явищ мистецтва та дійсності і є результатом естетичних переживань, певної емоційної культури.

Зазначимо, що учні, які беруть участь у театральній постановці у якості акторів, а вони, як відомо, складають більшу частину колективу, зазнають найбільшого впливу щодо трансформації емоційно-чуттєвої сфери. Це пояснюється тим, що жоден крок на сцені, жодна фізична дія у театральному мистецтві не здійснюється механічно, без внутрішнього обґрунтування, і учень-виконавець в силу специфіки роботи актора над роллю змушений постійно здійснювати спостереження, які стосуються емоційних переживань – як своїх власних, так й інших людей.

Загалом, сценічне мистецтво вимагає від актора вельми широкого діапазону емоційних виявів, адже актор у процесі переживання ролі повинен уміти відтворювати найскладніші емоційні акорди, відтак участь учнів у постановці музично-театрального спектаклю, зокрема у акторських діях, забезпечує, окрім іншого, активізацію емоційної сфери.

Однак зауважимо, що сценічне перевтілення, зокрема така його складова, як відтворення емоцій, аналогічних переживанням зображуваної на сцені особи, не є кінцевою метою акторського мистецтва. Це лише специфічний, притаманний йому засіб впливу на глядача. Сенс такого впливу полягає не лише

в розумінні глядачем суті відтворюваних актором емоційних станів сценічного персонажа, але й, головним чином, в його емоційній реакції у відповідь на ці стани.

Здатність актора викликати співпереживання глядацької зали називається сценічною заразливістю. Уточнимо, що заразливість відтворюваних на сценічному майданчику почуттів зумовлена щирістю і справжністю сценічного переживання. Таким чином, музично-театральна вистава, впливаючи на емоції людини, видозмінює емоційну структуру особистості.

Мистецтво театру, як і будь-яке інше, є не просто виявом безпосередніх почуттів, а завжди катарсисом, подоланням, перетворенням цих почуттів, воно вимагає певних душевних зусиль не лише для виконання художнього твору, зокрема спектаклю, але й для його сприймання. Адже будучи присутнім безпосередньо при самому процесі художньої творчості, здійснюваному на сцені акторами, й немов беручи участь у цьому процесі, глядач переживає почуття персонажів разом із акторами.

Таким чином, робота з дітьми та молоддю у царині музично-театрального мистецтва дає можливість практично керувати процесом розвитку та збагачення їх естетично-емоційної сфери.

Принагідно додамо, що одним із доволі вагомих аргументів на користь залучення зростаючого покоління до музично-театральної діяльності є здатність театру формувати естетично-оцінне ставлення до дійсності, зокрема до мистецтва.

Так, театральне мистецтво за своєю природою є мистецтвом суспільним, тобто не може існувати без глядачів, які створюють навколо вистави певне суспільне середовище. Сцена і глядач спільно оцінюють явища дійсності. Зрозуміло, що театр досягає своєї естетичної мети тільки у тому випадку, коли те, що він пропонує глядачам, є для них внутрішньо важливим, якщо життя, яке представлено у виставі, хвилює їх, якщо питання, які піднімаються на сцені, мають пряме або опосередковане значення для духовного розвитку суспільства.

Тільки у таких випадках театр виступає як велика пізнавальна і виховна сила та володіє засобами багатобічного впливу на глядача.

Мистецтво музичного театру залучає до сприйняття вистави емоції, інтелект, самосвідомість глядача, мобілізує його пам'ять, активізує здатність до самоаналізу, уміння узагальнювати та пов'язувати бачене на сцені з усім, що дає глядачеві його власне знання дійсності. Театр відкриває прекрасне у навколишньому світі і робить його надбанням глядачів – у цьому полягає найважливіша функція театрального мистецтва.

Мистецтво музичного театру володіє також можливостями щодо формування художньо-естетичного смаку учасників музично-театральної діяльності.

Так, вміння сприйняти та зрозуміти художній твір, зокрема його зміст і художню форму, містить й оцінку його художньої якості, засобів виразності, якими користується автор для формування художніх образів.

Прищеплення учням навичок естетичних суджень та оцінок може здійснюватися різноманітними шляхами: у процесі бесід щодо музично-театрального спектаклю, постановки тощо, під час розбору та наступного сценічного втілення музичного матеріалу.

Доцільно наголосити, що однією із домінуючих потреб сучасних дітей та представників старших вікових груп учнівства, яка зумовлена надзвичайною насиченістю освітнього процесу різноманітною інформацією, надто швидким темпом життя та впливом окремих негативних суспільних факторів, є потреба у відпочинку, у психологічній розрядці. Одна із привабливих та цінних властивостей музично-театральної діяльності полягає якраз у можливості забезпечення таких потреб.

Участь учнів у творчій діяльності в сфері музично-театрального мистецтва здатна мінімізувати психологічну напруженість й тим самим вивільняти позитивну енергію, спрямовувати її у річище активної інтелектуально-творчої роботи в межах освітнього процесу або культурно-дозвіллєвої діяльності.

Однією із вагомих функцій музично-театральної діяльності у формуванні гармонійно розвиненої особистості є також мистецько-творча функція, що має на меті активізацію художньо-творчої діяльності дітей та молоді.

Як відомо, в основі музично-театральної діяльності, як і театральної діяльності загалом лежить гра. Так, у грі, як і в театральній діяльності мають місце справжнє та вигадане, умовне та безумовне, творча свобода та обмежувальні правила тощо.

В свою чергу, гра та сформована в її процесі творча уява становить психологічну базу художньої творчості та художнього сприймання. «Спостереження над психічним розвитком людини вказують, – зазначає один із дослідників психології гри і уяви, вітчизняний учений В. Роменець, – що перехідною формою між дією перцептивною і творчою є гра. Саме в ній людина вивільняється від скутості, яку породжує поле сприймання, саме в ній розвиває свою уяву, розвиває тим, що ставить спочатку цю уяву в зовсім довільне, незалежне становище від дійсності і створює завдяки фантазії свій особливий (зокрема дитячий) світ. Розвинувши у грі таку первісну функцію фантазії, як довільне фантазування, людина активо втручається в світ, намагається його перетворити згідно зі своїми ідеалами і законами дійсності» [23, с. 41].

Участь дітей в ігровій діяльності спричиняється до формування у них здатності відрізняти певну річ від її значення і надавати значення однієї речі іншій, тобто здійснювати «перенесення значення», що, як відомо, складає елементарну основу художнього образу (метафоричність) і є підґрунтям для розвитку творчих якостей особистості.

Досвід музично-театральної творчості, будучи універсальним засобом розвитку різнобічних задатків особистості, готує учнів до майбутньої творчої самореалізації у будь-якому виді діяльності, якою їм потрібно буде займатися по закінченні школи. Драматизація, яка застосовується у всіх формах театральної творчості, дозволяє зробити увесь художній матеріал, зокрема музику, близьким та особистісно значущим для кожного учасника.

Спектр видів творчої діяльності у процесі постановок дитячих музичних спектаклів збагачується за рахунок участі учнів у предметно-практичній діяльності: оформленні вистави або інсценуванні власними декораціями, малюнками, виготовленні реквізиту, деталей костюма, гримуванні тощо. Таким чином, музично-театральні заняття володіють значним потенціалом інтегрування різноманітних видів діяльності учнів та є сферою застосування їх різноманітних художніх здібностей – музичних, артистичних, образотворчих, літературних, пластичних тощо.

Також музично-театральне мистецтво, демонструючи майстерність творчого перевтілення, викликає потребу у власному перевтіленні, у реалізації власних ідей, тобто у творчості, таким чином спонукаючи учнів-учасників до особистісного самовираження.

Так, цілком об’єктивно, що природнє бажання кожної людини самоствердитися та самовиразитися є особливо актуальним у період становлення особистості. У театральній творчості, заснованій на драматичній грі, безпосередньо реалізується ця потреба дитини чи юної особи у самовираженні.

Уточнимо, що самовираження пов’язане з формуванням ставлення людини до навколишнього світу, до інших людей, до самої себе. Запропонована музично-театральним мистецтвом можливість прийняття ролі іншого передбачає співпереживання з іншим, ідентифікацію з ним, тобто перевтілення. Таким чином формуються важливі складові творчих здібностей: знижується самоконтроль, який стримує та гальмує інтуїцію та уяву, розвивається асоціативне мислення тощо.

Можливістю самовиразитись пояснюється й емоційний і творчий підйом у результаті спілкування з мистецтвом музичного театру. На підтримку цього твердження свідчать факти виявлення учасниками музично-театральних постановок бажання виконувати в процесі роботи одразу декілька професійних функцій: акторське виконавство, виготовлення декорацій, костюмів, елементарна сценарно-режисерська робота тощо.

Учні бачать красиве та потворне, трагічне або комічне в навколишній дійсності незалежно від рівня художнього розвитку та широти художнього кругозору і безпосередньо за допомогою засобів, які є у їх розпорядженні, намагаються передати свої почуття та переживання, своє розуміння естетичних категорій та естетичне ставлення до світу, для цього їм можуть бути доступні усі види музично-театральної роботи.

Серед функцій музично-театральної діяльності у формуванні гармонійної особистості учнів необхідно відзначити мистецько-комунікативну функцію, спрямовану на формування навичок творчої співпраці у мистецькому колективі та розвиток комунікативних якостей учасників сценічної діяльності.

Багато педагогів, зокрема А. Макаренко, педагогічну доцільність організації діяльності учнів в театрі вбачають саме у розвитку взаємостосунків особистості та колективу. Він вважав, що театральний колектив, у якому усе підкорюється єдиній меті – створенню театральної вистави – є перш за все знаряддям у формуванні активної творчої особистості з високорозвиненим почуттям обов'язку, честі та достоїнства, а також засобом захисту інтересів кожної особистості шляхом перетворення зовнішніх вимог до неї у внутрішні спонукання її розвитку.

В. Сухомлинський, погоджуючись з А.Макаренком, акцентує увагу і на значенні театру для формування досвіду духовного спілкування учасників спектаклю. «Тут проявляються та розвиваються інтереси, що збагачують духовне життя особистості не тільки у естетичному, але й у моральному, емоційному, інтелектуальному плані. Тут відбувається один із тих чутливих та ніжних дотиків до серця і розуму вихованців, без яких є неможливе життя первинного колективу як духовної єдності» [38, с. 158].

Відповідно, творча робота у музично-театральному колективі є однією із основних форм виявлення індивідуальності зростаючої особистості. Це пояснюється тим, що театральна діяльність є тією конкретною діяльністю, завдячуючи якій і через яку дитина, підліток, юнак входить у колективні стосунки й розвиває своє спілкування з іншими учасниками. Адже спільна

робота над сценарієм, декораціями, костюмами, обговорення особливостей ролевої поведінки, манери виконавської презентації персонажа сприяють не тільки осягненню основ музично-театральної культури, але й безпосередньому розширенню міжособистісних контактів учнів та набуттю ними досвіду колективного спілкування.

Окрім радості творчості, у процесі роботи над постановкою кожен учень відчуває задоволення від того, що знайшов своє місце серед інших, виявив та ствердив себе у колективі. Відтак, важлива сторона музично-театральної діяльності полягає у тому, що за її допомогою дитині або юній особі надається необмежена можливість духовного спілкування, передачі своїх переживань навколишнім. Зауважимо, що саме розуміння і підтримка колективу здатні сприяти зросту особистості учня та стати могутнім стимулом для його подальшої активної суспільної та творчої діяльності. Таким чином, якщо формою спілкування, передачі думок, почуттів та переживань є театральна діяльність, учень-учасник ділиться своїми враженнями, як художник, і, окрім нього, усі, хто його оточує, отримують естетичне задоволення.

Логічним є виокремлення ще однієї функції – художньо-гедоністичної, стрижнем якої є збудження відчуття естетичної насолоди від художньої творчості, сприйняття елементів різних видів мистецтв та осягнення краси в їх інтегративному поєднанні.

Доцільно згадати, що музично-театральна діяльність заснована передусім на грі, а відтак, є діяльністю безпосередньо вільною та творчою, такою, що захоплює усі основні духовні здібності у їх цілісності та єдності: чуттєве сприйняття, образне мислення, емоції, інтелект, волю, уяву. У театральній грі дитина або юна особа духовно стверджує себе в світі, відчуває силу своїх здібностей. Такий вид творчої діяльності приносить особливу насолоду уже самим процесом своєї дії, ця насолода є безкорисливою і тому спорідненою із естетичним переживанням.

У процесі роботи над театральним образом учень-актор самостійно обдумує свою роль. На репетиції він відпрацьовує уміння виразно та чітко

передавати особливості персонажа, своєчасно віднаходити необхідні репліки, рухатись сценою тощо. Успішно виконуючи все це, беручи участь у творчому пошуку, він відчуває почуття задоволення, радості, які, в свою чергу, стають внутрішнім стимулом, що спонукає до більш активної участі у театральній творчій діяльності.

Навколишній світ, тим більше світ, віддзеркалений у творах музично-театрального мистецтва, існує не тільки як об'єкт практичної діяльності, але й як об'єкт безкорисливого споглядання, джерело естетичної насолоди. Таким чином, мистецтво театру сприяє утворенню гедоністичних почуттів не лише в самих учасників, але й у глядацької аудиторії.

Театр впливає на глядача шляхом залучення його до того, що відбувається на сцені і чому глядач є безпосереднім свідком. Сприймаючи виставу, глядач емоційно і морально захоплюється ним, отримує естетичну насолоду.

Таким чином, можна стверджувати, що заняття музично-театральним мистецтвом розширюють життєвий та художній світогляд дітей та молоді, підвищують рівень їх емоційної сприйнятливості, розвивають здатність до оцінювання естетичних явищ, активізують художньо-креативні здібності, володіють значним потенціалом щодо формування навичок творчої співпраці у мистецькому колективі, інтенсифікують розвиток комунікабельності, спричиняються до збудження відчуття естетичної насолоди від художньої творчості, від осягнення краси в інтегративному поєднанні різних видів мистецтв, а також певною мірою забезпечують потребу сучасних школярів у психологічній розрядці та відпочинку, що забезпечує комплексний позитивний вплив на формування гармонійної особистості.

Питання для самоперевірки:

1. Які важливі складові творчих здібностей юних особистостей формуються у процесі музично-театральної діяльності?

2. Поясніть, як заняття у музично-театральному колективі формують у юних учасників естетично-оцінне ставлення до дійсності, зокрема до мистецтва?
3. В який спосіб у процесі учнівської театральної діяльності реалізується художньо-гедоністична функція театру?
4. Як музично-театральна діяльність впливає на художньо-пізнавальну діяльність учасників?
5. Розкрийте роль гри у формуванні особистості.

1.4. Психологічні особливості сприйняття художнього матеріалу музично-театрального спектаклю різними віковими групами учнівської молоді

Перед учнівським театром, зокрема музичним театром, стоять ті ж самі завдання, що й перед «дорослим» – захопити, вразити глядача, залишити глибокий слід у його серці та розумі. Для досягнення цієї мети театр повинен використовувати увесь притаманний йому як мистецтву багатий арсенал засобів впливу, який доступний розумінню представників тієї або іншої вікової категорії.

Важливо при цьому пам’ятати, що дитячо-юнацька аудиторія ще не має достатнього життєвого досвіду дорослих, який дозволяє критично сприймати те, що пропонує п’єса. Тому постановка та розв’язання будь-якої проблеми у дитячо-юнацькому театрі сприймається глядачами значно активніше та гостріше, ніж дорослими.

Потрібно також звернути увагу на те, що юним глядачам інколи важко концентруватись на подіях, що відбуваються у тій або іншій музично-театральній виставі. Тому драматургічна лінія такої вистави не повинна бути переобтяженою зайвими деталями, а чітко фокусуватись навколо провідної теми та ідеї твору.

Важливою деталлю у розумінні психології сприйняття театрального спектаклю є те, що саме молодшій віковій категорії глядацької аудиторії притаманна надзвичйно бурхлива фантазія. Саме вона призводить до того, що діти-глядачі, залишаючись самими собою, поперемінно перевтілюються у всіх дійових осіб, переживають життя героїв з не меншою силою, ніж учасники вистави. Якщо цей чудодійний процес переривається, порушується віра дитини у правдивість усього того, що відбувається на сцені. Знову повернути активність сприйняття дітьми вистави у подальшому буває доволі важко.

Крім того, потрібно враховувати, що такий музично-театральний спектакль, музично-театралізоване дійство тощо не повинні прямолінійно повчати, адже це протирічить самій природі мистецтва театру. Натомість, вистава має пропонувати живі образи, а не розлогі розмірковування, показувати юним особистостям життєвий процес безпосередньо, а не дидактично коментувати його. Додамо, що нав'язування думки щодо доброчинств того або іншого героя музично-театральної вистави також може призвести до негативних результатів. Виховний вплив дитячого музичного театру тільки тоді буде ефективним, коли здійснюватиметься опосередковано. Так, вони передусім мають полюбити героя театралізації, в жодному разі не потрібно штучно нав'язувати їм позитивне ставлення до героїв. Натомість, діти мають самі підмічати їх кращі риси, вони мають імпонувати школярам та викликати у них бажання перейняти їх для себе, ввести їх у власний вжиток.

Щоб досягти цієї мети, керівникові музично-театральної діяльності дітей та молоді необхідно віднайти для її учасників та глядачів особливі варіанти відображення психологічно прийнятного для них світу. А для цього потрібно знати особливості художнього сприймання представників різних вікових категорій, адже саме знання психології дає можливість входити у світ їх інтересів.

Потрібно звернути увагу на те, що досить часто керівники музично-театральних колективів або учителі, які застосовують в межах шкільного освітнього процесу музично-театральні засоби, не досить правильно або

поверхово трактують специфіку тієї або іншої дитячо-юнацької аудиторії. Це зумовлює те, що вони відмовляються від ретельної психологічної розробки образів музично-театральної постановки і обмежуються зображенням суто зовнішніх подій. Неправомірна думка щодо того, що серйозні проблеми недостатньо цікаві для дітей або більш старших вікових груп учнівської молоді, призводить деяких художніх керівників дитячої музично-театральної творчості до репертуару переважно розважального характеру. Такі підходи, які не збуджують глибоких емоцій, викликають і у глядачів і у самих учасників музично-театральної діяльності суто зовнішні, поверхові реакції, є далекими від мистецтва і не притаманні його природі.

Тому керівники повинні повсякчас замислюватись над тим, як зробити музичну виставу цікавою, захоплюючою, правдивою, такою, яку глядачі понесли б у своє подальше життя, розмірковуючи над її ідеями, героями, сюжетними колізіями тощо.

У дитячо-юнацьких музично-театральних спектаклях педагогіка і мистецтво повинні втілюватись в єдиному творчому процесі, а драматургія повинна сприяти реалізації їх художньо-виховних завдань.

Специфіка розробки драматургічного конфлікту у музичних спектаклях також повинна передбачати єдність педагогічно-виховної спрямованості вистави та її художньо-естетичної цінності. Так, конфлікт в учнівській музичній виставі – це не обов’язково абстрактне зіткнення добра та зла, проте – це завжди конкретна дія реальних персонажів з притаманними їм характерами, думками і почуттями, зі своєю мовою та звичками тощо.

Тому керівник, розробляючи драматургічну основу для музичного спектаклю, повинен володіти великим умінням створювати ланцюжок зіткнень різноманітних бажань і намірів, намагатись розв’язувати конфлікт із належною логікою, причому цією логікою повинна керувати сила фактів, характерів та почуттів. Зазначимо, що ці якості мають надзвичайно важливе значення саме для дитячої та молодіжної драматургії, для якої динамізм конфлікту, його реалізм є беззаперечною умовою сприйняття п’єси глядачами.

Необхідно додати, що конфлікт у музичній виставі втрачає не тільки художню цінність, але й педагогічну спрямованість, якщо згладжує життєві труднощі й легко приводить героїв до щасливої розв'язки. Події, які відбуваються у спектаклі, завжди повинні бути настільки захоплюючі для юної особи або для дитини, щоб спонукали її вирішити для себе найважливіші життєві проблеми, знайти правильні розв'язки, а якщо потрібно, то й переосмислити свої переконання та погляди.

Тому у дитячо-юнацьких музичних театралізаціях необхідно ретельно добирати типові риси персонажів, віднаходити деталі й подробиці, що складають особливу красу людського життя. Крім того, у сценаріях для учнів різного віку бажано відтворювати характерне для їх вікової категорії мовлення персонажів із притаманними йому специфічним синтаксисом, лексичними відхиленнями та структурою мовлення, що, в свою чергу, віддзеркалюватиме своєрідність логіки мислення представників окремих вікових учнівських груп.

Однією із провідних умов забезпечення ефективності музично-театральної творчості дітей та юнацтва є відповідний віковим запитам та можливостям вибір художнього матеріалу для постановки.

Слід пам'ятати, що художньо дитина або юна особа може відобразити лише близькі її віку моральні ідеї. Тому в процесі постановки, наприклад, дитячої музичної театралізації, учасникам пропонуються тільки такі завдання для перевтілення, щоб до персонажа вони здатні були іти від себе: мета вчинків та своєрідність психології героя повинні бути адекватними віковим можливостям. Проте, потрібно слідкувати за тим, щоб спектакль не був для них надто легким, доступним. Натомість, перед учасниками у постановці мають бути поставлені певні проблеми, задачі, які вони повинні осмислити, вирішити, зростати як особистості, сприймаючи побачене.

Потрібно акцентувати увагу й на тому, що віковим інтересам як учасників творчого учнівського музично-театрального колективу, так і учнів-глядачів повинні підкорятися й форми театральної дії, які використовуються у постановці.

Так, музично-театральна діяльність дітей молодшого шкільного віку передусім має спиратись на гру. Так, саме ігрова природа театру, завдячуючи спільним механізмам існування, уособлює найбільшу цінність для їх художньо-творчого розвитку. Важливим аргументом на користь цього твердження є, перш за все, дієвість та динамічність гри, що відповідає рухливості та активності школярів.

Ігрова природа театру також співпадає із ігровою стихією дітей, де принцип перевтілення, копіювання когось іншого відбувається за тією ж технологією, що й у дітей в умовах безпосередньої природної ігрової ситуації. Сценічна гра, насичена бутафорськими елементами, може підміняти дітям-учасникам гру іграшками, а перетворення своєї зовнішності (грим, костюм, маска) аналогічні «перевдяганню» за допомогою підручних засобів у дитячій грі. Наочна образність, емоційність впливу музичного театру повністю відповідають чуттєво-образному мисленню дитини молодшого шкільного віку.

Для підліткового віку провідним формуючим принципом стає потяг до діяльності, тому форми театральної правди не повинні ігнорувати цю особливість, вони повинні бути наближеними до імпровізації.

Особливо важливо, щоб у музично-театральній діяльності підлітків було якомога більше їх власної творчості. Для цього доцільно використовувати різноманітні імпровізаційні варіанти музичних спектаклів або хоча б якихось елементів власної творчості учнів під час постановок музичних театралізацій малих форм.

Для старшокласників провідним фактором є формування ідеалів. Унаслідок цього художні форми ускладнюються, допустимими є й соціально-психологічні жанри з притаманними їм суспільно-соціальними проблемами.

Так, зокрема, відомо, що у кращих театральних спектаклях створюються образи певних позитивних героїв, які притаманні тій чи тій епосі, поколінню, народу тощо. У них розкривається життєвий та естетичний ідеал окремої людини або спільноти, про яку розповідає вистава, відповідно, саме ці ідеали стають своєрідними ідеалами для тих глядачів, які сприймають виставу. Тому

варто слідкувати за тим, щоб кожен спектакль давав можливість як юним глядачам, так і безпосередньо учасникам захоплюватися своїми героями, намагатись детально відображати процес росту та формування цих героїв. Тоді, якщо це буде посильно для сприйняття певною віковою групою, якщо вистава своєю наочністю та емоційною виразністю переконає у можливості досягнути той або інший ідеал, – тільки тоді можна вважати, що театр вніс свій позитивний внесок у виховання юних особистостей.

Потрібно зважати також на те, що так звана художня свідомість дітей та юнацтва, як і свідомість кожної дорослої особистості, розподілена на дві сфери: духовну та духовно-практичну. Готовність до художньої діяльності поєднується із матеріальним втіленням у продукті творчого процесу. Принцип організації театральної діяльності в її практичному аспекті, як і принцип морального відбору, повинен також передбачати врахування можливостей вікового розвитку учнів.

Так, наприклад, організувати фізичну структуру вистави можливо, тільки створюючи тренінги із поступовим збільшенням фізичного навантаження. Варто проводити із учасниками-виконавцями регулярні тренування голосу, акторського психофізичного апарату, адже, як відомо, усі музичні актори, професіонали музично-театральної сцени упродовж усього свого життя із дня у день тренують голос співами, дикцію – читанням, пластику – фізичною гімнастикою та спортом, фантазію – знайомством із творами різних видів мистецтв.

Керівник музично-театральної діяльності має бути свідомим того, що природною потребою дитячо-юнацької аудиторії є прагнення до виявлення свого розуміння життя, власних творчих уподобань тощо. Вони не можуть стримувати накопичене духовне багатство тільки у собі і саме тому намагаються передати свої особисті життєві переживання та уявлення щодо прекрасного та потворного, комічного та трагічного, правдивого й неправдивого тощо у власній творчій діяльності.

З цих причин можна вважати діяльність учнів у музичному театрі найбільш поліфункціональним різновидом сценічної творчості. Саме тому в процесі підготовки музично-театральних вистав учасники не хочуть обмежуватись якимось одним видом діяльності, а виявляють бажання, окрім музично-акторського виконавства, брати активну участь у виготовленні декорацій, костюмів, гримуванні, створенні зачісок для героїв, а також долучатися до розробки сценаріїв, доповнення режисерських трактувань, варіантів музичного збагачення спектаклів тощо.

Питання для самоперевірки:

1. Що є спільним і відмінним між завданнями дитячого театру і завданнями «дорослого» театру?
2. У чому полягає специфіка психологічної розробки образів дійових осіб у дитячому театральному спектаклі?
3. Що виступає головною драматургічною умовою сприйняття п’єси дитячо-юнацькою аудиторією?
4. Як співвідносяться основні положення вікової психології із формами театральної дії?
5. Для якої вікової категорії школярів доцільно використовувати п’єси імпровізаційного характеру?

РОЗДІЛ ІІ
МЕТОДИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ СЦЕНІЧНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНИХ СПЕКТАКЛІВ ДИТЯЧО-ЮНАЦЬКИМИ КОЛЕКТИВАМИ

2.1. Алгоритми розробки сценарію музично-театральної вистави для дитячо-юнацької аудиторії

Оскільки виховний потенціал театральної вистави засновується на ідеях драматурга, надзвичайно ретельного й прискіпливого опрацювання потребує сценарій постановки. Відтак, ключовим моментом у роботі керівника учнівського театрального колектива виступає робота над змістовним, художньо наповненим, композиційно довершеним сценарієм спектаклю.

Визначаючи сутність поняття «сценарій» зазначимо, що сам термін «сценарій» (у перекладі з італійської мови – scenario, похідне від лат. scaena – сцена) розглядається у мистецтвознавчій літературі у двох аспектах.

У першому випадку він передбачає безпосередній виклад суто сюжетної схеми, за якою розгортається дія в імпровізаційному театрі. На відміну від традиційної театральної п’єси, такий сценарій не містить діалогів та монологів, а лише визначає основну лінію дії, ключові моменти її розвитку, черговість виходу на сцену персонажів тощо. Зазвичай, текст такого сценарію створюється акторами у процесі спектаклю або репетицій. Він, як правило, є нерегламентованим, чітко не зафіксованим, а варіюється виконавцями в залежності від відгуку та реакції глядацької аудиторії.

Найяскравішими зразками сценарних партитур такого типу вважають сценарні розробки вистав італійської комедії доби Відродження – комедії дель арте. Авторами цих сценаріїв були не драматурги, а актори-виконавці, які в рамках визначених типових характеристик певного персонажа (образ-маска) розробляли власні способи розвитку сценічної інтриги.

Сьогодні такі сценарії розробляються для пантомімічних постановок, циркових або естрадних номерів, оскільки ці видовища характеризуються

імпровізаційною природою і передбачають певну варіативність у драматургії спектаклів.

Існує також поняття «режисерський сценарій», яке фігурує здебільшого у драматичному театрі та передбачає як дієвий аналіз п'єси для її сценічного трактування, так і партитуру сценічних ефектів (світло, декорації та їх переміщення, звуковий та музичний супровід тощо).

У музичному театрі термін «сценарій» розглядається як ретельна фіксація сюжету з описом танцювальних і пантомімічних партій (балет) або вживається у якості синоніма до терміну «лібретто» – драматургічної партитури оперної вистави.

Термін «сценарій» може також трактуватись як план, літературна розробка концерту, музично-літературної композиції тощо.

З позицій театральної драматургії цей термін розглядається як план майбутньої п'єси, своєрідний ескізний проект сценічного твору.

Узагальнюючи усі відомі трактовки даного терміну, можна стверджувати, що сценарій є ретельно продуманою програмою, яка повинна містити цілий комплекс різноманітних елементів та нюансів.

Традиційно сценарій будь-якого драматичного або музично-драматичного твору визначається театрознавцями як деталізована літературно-режисерська розробка змісту театрального дійства. Зазвичай, сценарій у суворій послідовності та взаємозв'язку пояснює все, що відбуватиметься на сценічному майданчику, розкриває тему у слідуваних один за одним елементах дії, вказує на авторські переходи від однієї частини дії до іншої, вписує у дію відповідний художній матеріал, передбачає оформлення та спеціальне облаштування усіх майданчиків дії. Таким чином, сценарій сам собою уже є поняттям комплексним, таким, що синтезує воєдино роботу драматурга, режисера, хореографа, композитора та художника.

Сценарії розподіляються на сценарії оригінальні та сценарії компілятивні.

До оригінальних сценаріїв належать ті сценарні твори, всі складові яких створені певним автором або колективом авторів і не містять жодного

запозиченого матеріалу: фрагментів прозових, віршованих текстів, драматургічних віднайдень інших авторів. Оригінальні сценарії, на жаль, залишаються досить поодиноким явищем, особливо в середовищі педагогів, які керують театральною діяльністю школярів. Це пояснюється, в першу чергу, тим, що для розробки такого виду сценаріїв авторам слід мати неабиякий літературний хист, спеціальні теоретичні знання та пений досвід роботи у цій специфічній сфері.

Саме з цих причин в практиці шкільної театральної діяльності дуже часто вдаються до розробки компілятивних, збірних сценаріїв.

Компілятивні сценарії складаються з фрагментів творів інших авторів, інколи навіть використовують фрагменти розроблених іншими авторами сценаріїв за умови співвіднесення цих складових з потребами певної конкретної глядацької аудиторії.

В якомусь розумінні робота сценариста, який працює над збірним сценарієм, дещо схожа на дитячу гру «конструктор», де з невеличкої кількості деталей можна по черзі змонтувати будинок, літак, верстат, млин тощо. Треба лише знати, в якій послідовності і яким чином поєднуються поміж собою окремі частини та деталі, що робиться спочатку, а що потім. Під час створення компілятивних сценаріїв потрібно спиратися на досвід колег, на існуючі сценарії схожої тематики.

Варто пам’ятати, що сценарії поділяються також на сценарії тематичні та сюжетні. Цей розподіл здійснюється внаслідок порівняльного аналізу драматургічної структури сценаріїв, який має відповідати на основне запитання: чи присутній в сценарії сюжет, або його в сценарії нема, а весь матеріал підпорядковується єдиній наскрізній темі.

Отже, до тематичних сценаріїв належать ті сценарні твори, у яких не прослідковується єдиний наскрізний сюжет, а об’єднавчі функції щодо художнього матеріалу здійснює наскрізна тема. До цього різновиду сценаріїв належать сценарії документального характеру. Саме ці сценарії здебільшого не

містять персоніфікованого конфлікту, а конфліктна ситуація втілюється специфічно й носить умовний характер.

До сюжетних сценаріїв належать твори із яскраво окресленим персоніфікованим конфліктом та ретельно розробленим наскрізним сюжетом. На практиці такий різновид сценаріїв зустрічається не дуже часто, оскільки це потребує ретельного й копіткого опрацювання на кшталт роботи над театральною п'єсою. Найпоширенішими варіантами сюжетних сценаріїв є широкорозповсюджені у шкільному виховному процесі сценарії новорічних та інших календарних свят, різноманітних «капусників» тощо.

Існує також два типологічних різновиди сценаріїв театралізованих заходів: художні та документальні сценарії.

Художні сценарії – це сценарні твори, що містять в собі переважно різноманітні літературні твори або їх фрагменти, а також твори образотворчого мистецтва, кінематографа, окремі концертні номери різноманітних жанрів. До цієї групи належать здебільшого сюжетні сценарії, а найпоширенішими їх різновидами виступають драматургічні першоджерела літературних монтажів, літературно-музичних композицій, всіх варіантів концертних програм, свят тощо.

Документальні сценарії – це сценарні твори, що побудовані, головним чином, на суто фактичному, документальному матеріалі. У цих сценаріях розповідається про дійсні події, в них приймають участь безпосередні учасники цих подій. Такі сценарії у практиці сценарної творчості зустрічаються значно частіше, ніж художні.

Характерною рисою драматургії шкільних театралізованих заходів є використання у більшості сценаріїв елементів, що притаманні обом вищевказаним різновидам, тобто характер цих сценаріїв є змішаний, синтетичний.

Існують також й інші типологічні різновиди сценарних партитур, належність до яких визначається тим, який засіб літературної фіксації обирає у

кожному конкретному випадку сценарист. Це сценарії перелічувальні та описові.

Перелічувальним сценарієм можна вважати такий твір, в якому все, що відбувається за задумом сценариста, не описується, а лише констатується, перелічується. Інколи ці сценарії більше нагадують режисерську експлікацію або постановочний план, де вказується все те, що промовляють персонажі, але майже відсутні авторські ремарки, а коли вони є, то носять характер технічних записів, містять в собі різні необхідні режисерам речі – скажімо, назви чи марки світлової чи звукової апаратури тощо. На жаль, в більшості сценаріїв такого роду, що складаються, головним чином, з прямої мови, майже відсутня драматургічна логіка подій, немає мотивування послідовності цих подій та вибору дійових осіб. Також у перелічувальних сценаріях практично відсутні авторські погляди на сценічну дію.

Описові сценарії – це сценарії, які створюються у відповідності з усіма загальнодраматургічними правилами: коли все, що відбувається, ретельно описується автором, який немовби бачить те, що відбувається на сцені, очима глядача. В таких сценаріях головна увага приділяється дії, фізичній та мовній, тобто спочатку сценарист описує все, що відбувається, а потім вже те, що з цього приводу вимовляється. Описовий сценарій, в якому зафіксовано та емоційно забарвлено особисте авторське ставлення до змісту подій – це грамотний, професійно створений сценарний твір.

Робота над сценарієм розпочинається із визначення теми та ідеї майбутнього сценарію. Так, тема є колом життєвих або художніх явищ, відібраних і висвітлених сценаристом та режисером. Ідея ж розглядається як основний висновок, основна думка, авторська оцінка зображуваних подій.

Розпочинаючи роботу над осмисленням і формулюванням теми постановки, учителю слід пам’ятати, що в перекладі з давньогрецької цей термін означає – «те, що покладено в основу». Отже, тема твору повинна віддзеркалювати відповідь на основне запитання: про що йде мова у постановці.

Варто зважати, що різні сценарії можуть торкатись однієї і тієї ж проблематики, однак життєвий контекст, в якому відбуватиметься дія, у різних випадках буде різним, що повинно чітко відображатись у темі сценарію.

Що ж стосується ідеї драматургічного твору, то вона є найчастіше своєрідним емоційним висновком з творчого задуму автора п'єси. Цей термін також давньогрецького походження і його первинний зміст визначається як «поняття» або «уявлення». Щодо формулювання ідеї, то вона повинна немов давати відповідь на таке питання: навіщо, для чого, заради чого створений той чи інший твір та яка у ньому головна думка.

Якщо кожний літературний твір має свою власну, конкретну тему, то формулювання ідеї носить більш узагальнений, абстрактний характер. Не рекомендується робити формулювання ідеї оповідним за формою, або використовувати у ньому сюжетні елементи. У визначенні ідеї повинна чітко віддзеркалюватись та єдина, найголовніша думка, заради якої автор розпочав процес створення сценарію.

Інколи варіанти потрібних формулювань можна знайти у прозових та віршованих творах, в документальних текстах, які використані для створення сценарію. Доречно нагадати, що коли у якості сформульованої ідеї виступає певна цитата, то її слід обов'язково брати у лапки. Наприклад: «Думи мої, думи мої…», «Україно, Україно, пісня в далечі доріг…» тощо.

Якщо автор сценарію не в змозі одразу знайти необхідне формулювання теми або ідеї, які б його цілком задовільняли, він повинен зафіксувати у письмовому вигляді декілька різних варіантів, щоб під час подальшої роботи відредагувати їх для запису вже остаточного варіанту.

Загалом, творче завдання сценариста полягає в тому, щоб викликати активне сприйняття дії, змусити кожного немовби включитися у події та самому осмислити ідею. Вибір теми та ідеї, які у художніх образах повинні бути втілені у сценарії, є надзвичайно важливим, оскільки правильно обрані ідеї та теми знаходять собі адекватну правильну форму виразності, а неправильні призводять до невірних результатів.

Проте для створення сценарію недостатньо визначити лише тему та ідею. Необхідним є пошук яскравого та цікавого сюжету, тобто основної події або ланцюжка подій, що розвивалися б за ходом дії і розміщувалися б у просторово-часовому зв'язку. Пошук оригінального сюжету є важливою драматургічною вимогою до роботи над сценарієм.

Теорія драматургії констатує, що сюжетна дія називається дією тільки тоді, коли вона зустрічає протидію і розвивається у вигляді драматичного конфлікту. Зауважимо, що конфлікт з позиції теорії драми є основою будь-якого драматургічного твору, визначальним фундаментом як сюжетної побудови, так і композиції. Інакше він не зможе втілити потрібну дію, зробити яскравими образи своїх героїв. Інша справа, що конфлікт, особливо у драматургії учнівської музичної театралізації, – це не завжди зіткнення антагоністичних сил у прямому сенсі, він може віддзеркалюватися у подоланні труднощів, перепон, у досягненні тієї або тієї позитивної мети, у зіткненні героїв із навколишнім середовищем, певними обставинами тощо.

Вдало підібраний та розроблений конфлікт сприяє вибудові сюжету музичного спектаклю. Керована конфліктом сюжетна побудова дії містить у собі так званий сюжетний хід, покликаний зцементувати воєдино увесь відібраний сценарний матеріал.

Заданий драматургічний хід, який рухає розвиток сюжету, є основним зв'язковим елементом під час об'єднання епізодів сценарію, він немов нанизує усю дію. При цьому патетика може чергуватися із комічними моментами, трагічне – зі світлим, радісним. Це знаходить віддзеркалення у спеціальному доборі художнього матеріалу: у сценарії один за одним можуть іти пісні, танець, акторська сцена, літературний фрагмент тощо.

Реалізація конфлікту, сюжету у сценічній дії є основою композиції майбутнього сценарію музичного спектаклю. Композиція визначає внутрішню структуру твору, логіку доказів закладеної у ньому ідеї. Композиція є організацією дії, а відтак і відповідним розміщенням матеріалу. Якщо сюжет

породжує дію, то композиція визначає її логіку, темп, ритм, тобто привносить у дію чітку організацію, таким чином дисциплінує її.

Ще відомий давньгрецький філософ Арістотель ставив необхідні вимоги до композиційної структури твору. Він визначав, що у творі мають бути як початок, середина, так і кінець. Це положення залишається актуальним і нині, є головною вимогою до композиції будь-якого драматичного твору, зокрема дитячого театрального або музично-театрального сценарію.

Теорія театру пропонує своєрідний еталонний взірець композиційної структури театрального твору. Він має складатися з експозиції, зав'язки, основної дії та розв'язки.

Під експозицією розуміється впровадження у дію короткої розповіді про події, які передували виникненню конфлікту, сприяли його появі. Зазвичай, експозиція у сценарії переростає у зав'язку. Експозиція і зав'язка мають бути надзвичайно лаконічними, чіткими. Вони несуть велике психологічне навантаження, оскільки зосереджують увагу глядача, готують його до сприйняття дії, налаштовують на певний лад. У якості експозиції-зав'язки можуть виступати віршовані уривки, акторські сцени, пісні, танці, театралізовані ходи.

Наступна частина композиції – основна дія, тобто зображення процесу боротьби та її перипетій, ланцюга подій і зіткнень, у яких розв'язується конфлікт. Ця частина сценарію підкорюється таким основним вимогам, які мають як мистецтвознавче, так і психолого-педагогічне значення: перш за все, кожен епізод сценарію має бути логічно обумовленим і пов'язаним смисловими містками із попереднім та наступним. Запропонована експозицією-зав'язкою дія обов'язково має розвиватися по висхідній лінії до кульмінації та розв'язки (забороняється рухатись від емоційно сильних до слабких епізодів).

Кожен з епізодів, з яких складається сценарій, повинен мати внутрішню логіку побудови і бути обов'язково закінченим, перш ніж розпочнеться наступний. У мініатюрі кожен епізод повинен повторювати увесь сценарій, мати усі складові моменти, завершену композицію.

Дія обов'язково повинна призводитись до кульмінації, тобто найвищої точки розвитку подій. Саме у момент кульмінації ідея сценарію шкільної театралізації знаходить своє найбільш концентроване віддзеркалення.

Опісля кульмінаційного моменту наступає черга розв'язки, фіналу дійства. Це досить важлива частина композиції, бо її відсутність або нечіткість створюють враження незавершеності усієї постановки. Фінал несе особливе смислове навантаження, є своєрідним узагальненим ідейно-тематичним підсумком театрального твору. Найбільш розповсюдженою формою фіналу учнівської театралізації є об'єднані виступи усіх виконавців.

Особливості драматургії та режисури театралізованої роботи, їх творчий характер також висувають на перший план значення так званого внутрішнього монтажу у формуванні як окремих номерів, епізодів, так і композиції в цілому.

Для того, щоб художній матеріал, який вибудовується, не страждав пістрявістю, а вилився у довершений твір, нову композицію, доцільно доволі ретельно опрацьовувати своєрідні з'єднання між епізодами, створювати переходи від одного із них до іншого. Це сприяє формуванню художньої цілісності досить різноманітних за своєю мистецькою етимологією елементів: музики й драматичного уривку, пісень і хореографічних епізодів, художньої ілюстрації й літературних вставок тощо.

Питання для самоперевірки:

1. У чому полягає сутність поняття «режисерський сценарій»?
2. Який художній матеріал і в який спосіб компонується у компілятивному сценарії?
3. Які основні вимоги до розробки авторського сценарію?
4. У чому полягає відмінність між сюжетним і тематичним сценарієм?
5. Які типологічні різновиди сценарних партитур виокремлюються відповідно до використаного автором засобу літературної фіксації драматургічного матеріалу?

2.2. Організація і педагогічний супровід репетиційного процесу постановки музично-театрального дійства

Репетиційний процес є практичним етапом реалізації початкового режисерського задуму музично-театральної постановки. Саме під час репетицій відбувається поступове перетворення окремих сценічних елементів на цілісне художнє дійство.

Ефективність репетицій залежить від їхньої системності, послідовності, методичної доцільності та врахування можливостей учасників.

Доцільно виокремити декілька основних етапів репетиційної роботи.

Перший етап – ознайомчо-аналітичний

На цьому етапі юні учасники знайомляться з матеріалом, обговорюють зміст твору, визначають основні події, характери персонажів, емоційне забарвлення майбутнього спектаклю.

Проводиться читання сценарію за ролями, прослуховування музичних творів, обговорення художнього задуму.

Доцільно використовувати:

- читання сценарію з обговоренням;
- музично-слухові вправи;
- аналіз персонажів;
- творчі бесіди;
- імпровізаційні завдання.

Другий етап – робота над окремими компонентами спектаклю

Передбачає опрацювання вокальних номерів, драматичних сцен, хореографічних епізодів, пластичних композицій, сценічного мовлення.

На цьому етапі доцільно проводити окремі репетиції з вокалу, акторської майстерності, сценічного руху та хореографії.

Водночас керівник учнівського музично-театрального колективу має контролювати відповідність кожного компонента загальному задуму постановки.

Третій етап – постановний

Відбувається безпосереднє сценічне вибудовування спектаклю: визначаються мізансцени, переміщення виконавців, взаємодія персонажів, входи та виходи, переходи між епізодами.

Особлива увага приділяється логіці сценічної дії та взаємозв'язку музичних і драматичних компонентів.

Четвертий етап – зведення окремих епізодів у цілісну композицію

Проводяться наскрізні репетиції, під час яких спектакль відтворюється від початку до кінця.

У цей час режисер-керівник аналізує темпоритм, драматургічну логіку, тривалість епізодів, емоційну виразність, узгодженість сценічних переходів.

П'ятий етап – технічні та генеральні репетиції

Передбачає остаточне узгодження всіх складників постановки: музичного супроводу, світла, декорацій, костюмів, реквізиту, мікрофонів, виходів та переміщень учасників.

Генеральна репетиція проводиться в умовах, максимально наближених до реального показу музично-театрального спектаклю.

Послідовність репетиційної роботи

1. Аналіз

Знайомство зі змістом і задумом

2. Опрацювання

Вокал, акторство, пластика

3. Постановка

Мізансцени та сценічна дія

4. Зведення

Цілісність і темпоритм

5. Генеральна репетиція та показ

Остаточна реалізація художнього задуму

Варто підкреслити, що репетиційний процес із юними учасниками повинен бути педагогічно виваженим. Необхідно уникати надмірного

фізичного та психологічного навантаження, одноманітного багаторазового повторення тих самих епізодів, авторитарного тиску на виконавців.

Ефективна репетиція має конкретну мету, чітко визначені завдання та передбачає позитивний зворотний зв'язок.

Для ефективного керівництва музично-театральною діяльністю дітей та молоді потрібно передусім усвідомлювати, що всі без виключення етапи репетиційної роботи над музичною театралізацією, над музичним спектаклем або його фрагментом повинні вчити учнів самостійно обдумувати ролі, проектувати і сценічно відображати музично-акторськими засобами образи героїв. Вони повинні також повсякчас співпрацювати і взаємодіяти один із одним, імпровізувати сценічні дії, а також самостійно розробляти засоби художньо-декоративного оздоблення, музичного наповнення спектаклю, висловлювати свої ідеї щодо вирішення тих або інших художніх проблем постановки.

Робота над роллю в учнівському музично-театральному спектаклі передбачає поступове формування у виконавця цілісного уявлення про свого персонажа: його характер, життєві обставини, емоційний стан, взаємини з іншими героями, мотиви поведінки та прагнення.

Педагог повинен допомогти учневі не просто запам'ятати текст і послідовність рухів, а зрозуміти внутрішню логіку поведінки персонажа.

Для цього доцільно використовувати такі методи:

1. Метод аналізу персонажа.

Учні визначають основні характеристики героя: вік, характер, звички, цінності, прагнення, позитивні та негативні риси.

2. Метод запропонованих обставин.

Виконавець уявляє ситуацію, у якій перебуває персонаж, і відповідає на запитання: де він знаходиться, що відбулося до початку сцени, чого він прагне, чого боїться, як реагує на поведінку інших героїв.

3. Метод внутрішнього монологу.

Учень намагається сформулювати думки персонажа в конкретній сценічній ситуації. Це сприяє глибшому розумінню психологічної мотивації його дій.

4. Метод етюдної роботи.

Передбачає створення невеликих імпровізаційних сцен, які допомагають учням відчути характер персонажа, його поведінку, взаємини з іншими героями.

5. Метод асоціативного пошуку.

Учням пропонується визначити колір, предмет, музичний образ, рух або природне явище, з яким асоціюється персонаж. Такий прийом особливо ефективний у роботі з дітьми молодшого шкільного віку.

У музично-театральному спектаклі робота над роллю має комплексний характер і охоплює декілька взаємопов’язаних складників:

- мовленнєвий – дикція, артикуляція, інтонаційна виразність, темпоритм мовлення;
- вокальний – чистота інтонування, дихання, звукоутворення, фразування, емоційне наповнення співу;
- пластичний – жести, міміка, постава, хода, координація рухів;
- психологічний – емоційний стан, мотивація, внутрішні переживання персонажа;
- сценічно-дієвий – конкретні вчинки, взаємодія з партнерами, реакції на сценічні обставини.

Особливу увагу потрібно приділяти природності дитячого виконання. Не слід вимагати від учнів штучної дорослої манери поведінки, надмірної театральності або неприродного копіювання професійних акторських прийомів.

Завдання керівника – допомогти кожному учаснику знайти власний спосіб сценічного існування, зберігаючи індивідуальність та емоційну щирість.

У репетиційному процесі простановки дитячо-юнацького музично-театрального спектаклю потрібно використовувати різноманітні методи роботи

із учасниками, які сприяютимуть розвитку їх творчої уяви, сценічної виразності, самостійності та здатності до колективної взаємодії.

Серед найбільш ефективних варто виокремити такі:

Ігровий метод.

Заснований на використанні театралізованої гри як засобу розвитку акторських здібностей. Наприклад, вправи «Перетворення предмета», «Я – персонаж», «Зміна настрою», «Музична ситуація» тощо.

Метод театральної імпровізації.

Передбачає створення учнями сценічних ситуацій без попередньо підготовленого тексту. Допомагає розвивати фантазію, емоційну реактивність, здатність до партнерської взаємодії.

Етюдний метод.

Дає змогу опрацьовувати окремі ситуації, поведінку персонажів, їхні взаємини та емоційні стани.

Метод асоціативного мислення.

Використовується для пошуку сценічних образів через музичні, кольорові, пластичні, словесні та предметні асоціації.

Метод колективного творчого пошуку.

Передбачає спільне обговорення та розроблення сценічних рішень. Учні можуть пропонувати варіанти мізансцен, рухів, музичного оформлення, костюмів, декорацій.

Метод проблемно-творчих завдань.

Керівник пропонує учасникам музично-театрального колективу певну сценічну проблему, яку вони мають вирішити самостійно або в групі. Наприклад: «Як передати страх персонажа без слів?», «Як показати зміну настрою за допомогою пластики?», «Як організувати сцену зустрічі двох героїв без використання декорацій?».

Метод відеоаналізу.

Передбачає перегляд відеозаписів репетицій із подальшим обговоренням. Дає змогу юним учасникам побачити себе збоку, оцінити сценічну поведінку, міміку, пластику, взаємодію з партнерами.

У процесі такої діяльності керівник має дотримуватись наступних умов: обов'язково врахувати творчі уподобання й наміри дитячо-юнацької аудиторії у відповідності до того, які саме театральні функції вони хочуть виконувати (акторів-виконавців, художників-декораторів, помічників сценариста, режисера, костюмера, гримера тощо); підтримувати творчі прояви учасників у процесі роботи над сценічним втіленням музичного спектаклю; дотримуватись доброзичливої, товариської, невимушеної атмосфери, в якій здійснюється така творча діяльність школярів; обов'язково обговорювати результати кожного сценічного виступу і колегіально визначати перспективи і плани подальшої роботи.

Так, керівник має разом із учасниками обговорити стосунки між персонажами. Вони повинні навчитись аналізувати дії персонажів в тій чи іншій ситуації. Такі завдання є стимулюючим матеріалом для віднайдення юними акторами потрібної інтонації, жесту, міміки, манери поведінки героїв, тобто вони повинні почати робити перші самостійні спроби з пошуку майбутніх сценічних образів.

Також у процесі репетицій потрібно ретельно розробити й опрацювати з учасниками ті або інші мізансцени, які допоможуть їм зрозуміти сутність стосунків героїв один із одним. Так, вони вчаться розташовуватися на сцені в той чи інший момент вистави, спільно перевіряючи, чи підходить запропонована мізансцена для них, чи справляє вона очікуваний ефект тощо. Крім того, обов'язково обговорюються опорні точки композиції на сцені: відповідно розташовуються меблі, деталі декорацій, бутафорії, освітлення тощо.

Така самостійна робота учасників спектаклю над створенням мізансцен розвиває чуття композиції, кожен юний актор вчиться грати в ансамблі, враховуючи манеру виконання своїх товаришів по театральній сцені. Таким

чином, розвивається вміння емоційно відгукуватись на переживання іншого учасника постановної роботи, входити із ним у емоційну комунікацію, а відтак – сприяє розвиткові емоційного інтелекту дітей або представників інших вікових груп учнівської молоді, які залучаються до музично-театральної діяльності.

Важливою складовою репетиційного процесу постановки музично-театрального спектаклю є робота над артистичною технікою учасників хору, який також виступає дійовою особою і виконує належні йому функції.

Основою для формування артистизму учасників хорового колективу є цілеспрямована й систематична робота з відпрацювання елементів акторської техніки, яка має відбуватись паралельно із роботою над основними параметрами хорового звучання (стрій, ансамбль, дикція, артикуляція, робота над ритмічними складнощами, дикцією, динамікою, над художнім образом загалом тощо).

Відпрацювання артистичної техніки має органічно вплітатись у загальну репетиційну канву. Наприклад, під час розспівування можна запропонувати співакам виконувати нескладні поспівки, втілюючи у них ту або іншу емоцію, емоційний стан (сумно, весело, здивовано, захоплено, перелякано тощо). Або у процесі роботи над музичними фразами можна в ігровій формі виконувати їх у відповідності до тих або інших «запропонованих обставин», використовуючи різні темпи, тембри, динаміку тощо.

Такі завдання схожі із особливостями роботи над роллю професійних акторів, викликають в юних учасників жвавий інтерес і не лише сприяють набуттю артистичних умінь, але й вносять нотки гумору й веселощів у буденність репетиційного процесу, мотивуючи при цьому співаків до подальшого удосконалення своєї артистичної майстерності.

Інколи під час публічних виступів музично-театрального колективу можна спостерігати деяку відстороненість учасників один від одного, відсутнє відчуття колективу як органічної єдності однодумців, які спільно досягають своєї виконавської мети. Кожен із учасників справно й добросовісно виконує

тільки належну йому функцію, залишаючись при цьому відстороненим від інших виконавців, не комунікуючи з іншими співаками й не узгоджуючи з ними свої дії. Це часто призводить як до послаблення якості виконавського ансамблю, так і загалом, колектив вже не сприймається як єдиний цілісний виконавський «організм».

Тому доцільно на систематичній основі впроваджувати у репетиційний процес вправи на сценічну комунікацію учасників. Так, наприклад, варто залучати юних акторів до виконання вправ на сценічну взаємодію щодо виразу обличчя, поглядів, підтримки очима інших учасників в момент виконання соло, відпрацювання координації жестів і рухів під час виконання музики тощо, що сприятиме виробленню єдиного сценічного ансамблю.

Потрібно також приділяти увагу відпрацюванню виразної дикції і артикуляції юних акторів-виконавців, оскільки дуже часто саме неясність дикції нівелює загальний ефект від виконання музики навіть за наявності чистого строю, ансамблевості та ритмічної чіткості звучання.

Зазначимо, що дикція не може відшліфовуватись тільки у межах вивчення якогось одного музичного твору, що є частиною музично-театрального дійства. Цей процес повинен бути систематичним і здійснюватись шляхом залучення юних музичних акторів до коротеньких дикційних тренінгів, виконання артикуляційних вправ, відпрацювання різного типу скоромовок, не пов’язаних із тим або іншим текстовим матеріалом хорового твору. Відбуватись він має у формі технічних вправлянь, які безпосередньо спрямовуватимуться на вироблення навичок чіткої вимови усіх без виключення звуків та їх сполучень.

Робота над словом у межах певного зразка хорової музики передбачає вже опрацювання вимови складних слів, логічних наголосів, що зустрічаються у конкретному поетичному тексті, удосконалення дикційного ансамблю, прикритої манери вимови голосних, згладжування приголосних звуків тощо.

Важливо також приділяти увагу колективному аналізу текстів музичних творів, які виконує хор або ансамбль, визначенню їх загальної емоційної забарвленості, розмірковуванням над їх історичним, культурним, ідейним

контекстами, що допоможе юним акторам більш глибоко осягнути художню образність того або іншого музичного матеріалу і виробити спільний підхід до його виконавської інтерпретації.

У роботі з підготовки сольних музичних номерів вистави також важлива активна участь художнього керівника музично-театрального колективу. Перш ніж співаки-актори будуть виконувати ту або іншу музичну партію, з ними потрібно уточнити, що вони хочуть висловити цією музикою, чим вона їх захоплює, що головне для них у поетичному тексті, яка емоція закладена у мелодії, загалом, що закладено у музичному матеріалі, у виконуваній ними музиці (пісні або інструментальному уривку), яку думку потрібно передати слухачам, якого відгуку слід домогтися від глядацької зали.

У процесі роботи над вокальними або хоровими номерами провідним завданням є навчити юних виконавців із найбільшою яскравістю і в досконалій формі передавати сутність музики, що виконується, створювати багаті, правдиві образи, які найповніше відповідають задумам композитора та автора поетичного тексту.

Зрозуміло, що на початкових етапах роботи основна увага повинна приділятись подоланню вокально-технічних труднощів. Так, без необхідних вокально-технічних навичок (правильного голосоутворення, вміння керувати диханням, володіння необхідним співацьким діапазоном тощо) важко говорити про творчий підхід до артистичного трактування музичного матеріалу. Але про це не слід забувати вже з першого знайомства учнів з музично-театральною п’єсою.

Так, після ознайомлення співаків із новим музичним матеріалом, наприклад, новою піснею, яка буде використовуватись у тій або іншій театральній виставі, керівнику бажано більш детально ознайомити їх з творчістю як поета, так і композитора, колегіально обговорити деякі моменти, щоб юні артисти зрозуміли основні мотиви або ідеї, які спонукали авторів до створення того або іншого художнього образу. Варто також запропонувати їм порівняти отриману інформацію з особистими спостереженнями, аналогічними

життєвими фактами, явищами. Це збагатить внутрішній світ учасників музично-театральної постановки, надасть їм додатковий матеріал для творчості.

Необхідно також здійснити ретельний аналіз як музичної, так і драматичної лінії розвитку виконуваної музики, розібрати музично-поетичний текст так, як це робить під час роботи над роллю актор (розбити на частини за змістом і музикою, поставити завдання для кожної частини, визначити запропоновані обставини тощо). Таке «осмислення» твору дозволить юним акторам у подальшому знайти його вірний підтекст і у подальшому більш яскраво й точно відобразити музичний образ за допомогою засобів акторської виразності.

Значною дієвістю щодо формування музично-артистичних умінь і навичок учасників театральної діяльності характеризуються вправи на розвиток уяви і фантазії, які доцільно застосовувати у процесі роботи над вокально-хоровими номерами спектаклю.

Ефективним засобом формування уяви і фантазії як складових музично-артистичних умінь учасників театрального колективу може виступати вправа з умовною назвою «Абревіатура». Зміст її полягає у наступному: після вивчення нотного і поетичного тексту певного вокального або хорового твору педагог пропонує розшифрувати абревіатуру із кількох букв і описати образи, які виникають в уяві під час звучання музики і відповідають тим або іншим її буквам.

Наприклад, юні виконавці працюють над піснею О. Онишко «Мамині рушники», яка є складовою сценарної партитури компільованої музично-театральної вистави «До рідного дому». Педагог-керівник пропонує їм коротку абревіатуру із букв: «Н», «Л», «Р», «К», «В», «Т». Виконавці мають, застосувавши свою фантазію, описати образи, які у них виникають під час звучання цієї пісні, і у той самий час починаються із визначених букв. Наприклад, букву «Н» можна пояснити, як ніжність; букву «Л» – любов, лебеді, листочки; «К» квіти, колиска, колискова; «Р» – руки матері, рукоділля тощо. Після відповідної роботи варто запропонувати їм більше заглибитись у власні

образи-асоціації і скласти коротеньку історію, пов’язану із життям їх матусь, більш детально висловити свої почуття до них тощо.

Художній керівник під час виконання таких завдань має допомагати юним акторам, зокрема ставити навідні запитання на зразок: «Де це відбувалось?», «Чи давно це було, за яких обставинах?» тощо, завдяки чому значно стимулюватиметься уява й фантазія. Також слід домагатись, щоб такі вправи не виконувались вокалістами формально, варто ретельно стежити, щоб вони зацікавились відповідною роботою і у найменших подробицях висвітлювали власні думки, асоціації, образи, що виникають тощо.

Завдання такого типу спонукатимуть виконавців ролей до мисленнєвої, інтелектуальної діяльності, активізовуватимуть їх фантазію, сприятимуть розвиткові художньо-образного мислення й допомагатимуть у майбутньому знайти правильний і виправданий образний підтекст музики, яку вони втілюють на сцені, створити більш довершений зразок її музично-артистичного виконання.

Для формування мімічних умінь і навичок юних артистів-виконавців корисним стане виконання завдання з умовною назвою «Портрет».

Зміст такого завдання полягає у наступному: учасникам пропонується низка портретів відомих художників, серед яких вони мають обрати той, який найбільше подобається. Після цього педагог ставить навідні запитання: чим саме їх зацікавив той або інший портрет, при цьому загострюючи увагу на виразі обличчя, міміці зображеного персонажа. Варто також супроводжувати визначений різновид діяльності запитаннями на зразок: «Що відображає обличчя цієї людини?»; «За якими рисами обличчя ти зміг відгадати, що він відчуває?» тощо. Потім потрібно запропонувати уявити себе моделлю для уявного художника і спробувати відтворити саме такий вираз обличчя, як у персонажа портрету. Можна також зробити фотознімок міміки обличчя дитини і порівняти його із зображенням на портреті, після цього разом з іншими учасниками музично-театральної діяльності визначити відмінні і схожі риси, ретельно проаналізувати відмінності.

Для розвитку мімічних умінь і навичок юних акторів як важливої складової їх музично-артистичної вправності варто застосовувати тренінгові завдання ігрового типу на зразок «Дзеркала». До виконання цього завдання залучаються два або більше учасників: це може бути керівник і виконавець тієї або іншої ролі, може бути два учасника спектаклю або група артистів, головне, щоб робота здійснювалась у парах.

Так, наприклад, один із виконавців має вийти на середину кімнати і за допомогою міміки відобразити на своєму обличчі певний образ або емоцію (наприклад, емоцію страху, веселощів, смутку, злості, задоволення тощо). Інші мають «розпізнати» вигадану емоцію і відтворити її на своєму обличчі, виконуючи функцію «дзеркала». Можна урізноманітнювати таку діяльність і пропонувати вправу «Криве дзеркало», у процесі якої учасники спектаклю відтворюватимуть прямо протилежні до запропонованих вирази обличчя, стани, емоції, відчуття або образи.

Загалом, потрібно завжди пам’ятати, що успішність процесу формування музично-артистичних умінь і навичок учасників учнівської музично-театральної діяльності забезпечується комплексністю оволодінням музично-виконавськими та елементарними акторськими уміннями і навичками, а також цілеспрямованою активізацією їх емоційної, інтелектуальної, духовної сфери у процесі роботи над художнім образом музичних творів, які є складовою партитури музично-театрального спектаклю.

Одним із важливих аспектів репетиційного процесу постановки учнівського музично-театрального спектаклю є організація сценічного простору.

Потрібно пам’ятати, що сценічний простір – це художньо організоване середовище, у якому відбувається дія спектаклю, взаємодіють персонажі, розміщуються декорації, предмети, світлові та інші технічні засоби.

Основним інструментом організації сценічного простору є мізансцена.

Мізансцена – це просторове розташування виконавців на сцені в певний момент дії, яке відображає взаємини персонажів, характер події, її емоційне напруження та режисерську інтерпретацію.

Мізансцена є не просто розташуванням учасників, а важливим засобом розкриття змісту спектаклю.

Наприклад:

- розташування персонажів півколом може створювати атмосферу єдності або спільного обговорення;
- діагональне розміщення виконавців підкреслює динаміку та спрямованість сценічної дії;
- віддалення одного персонажа від групи може символізувати його самотність або відчуження;
- розташування персонажів на різних рівнях сцени дозволяє створити візуальну ієрархію або підкреслити особливості взаємин.

У роботі з учнівським музично-театральним колективом доцільно використовувати прості, виразні та функціонально виправдані мізансцени, які не перевантажують виконавців складними переміщеннями.

Не менш важливим є сценографічне вирішення музично-театрального дійства.

Сценографія охоплює художнє оформлення сценічного простору, декорації, костюми, реквізит, освітлення, колірне та предметне середовище.

Керівник учнівського музично-театрального колективу повинен забезпечити відповідність сценографії загальній концепції постановки.

При цьому дитячий або молодіжний спектакль не обов’язково потребує складних декорацій або значних матеріальних витрат. Часто ефективним стає використання трансформованих конструкцій, мобільних ширм, тканини, проєкцій, світлових акцентів, символічних предметів.

Наприклад, один і той самий сценічний простір за допомогою світла, музики, кількох предметів і зміни мізансцени може перетворюватися на ліс, палац, шкільний клас або фантастичний світ.

Важливою педагогічною практикою є залучення учнів до створення декорацій, виготовлення реквізиту, розроблення ескізів костюмів, підготовки афіш і програмок. Це розширює їхню творчу участь у постановці та формує розуміння театру як колективного мистецтва.

Доцільно під час підготовки музичної вистави спеціально виділити групу художників, до якої можуть увійти учні, які люблять малювати, яким добре це вдається, або такі, які залюбки майструють тощо.

З ними теж потрібно повсякчас проводити бесіди про п'єсу загалом, її сюжет, характер музики і характери дійових осіб, обговорити, які декорації, костюми будуть потрібні для майбутньої вистави.

Завершальним етапом роботи над музичною виставою є репетиції на сцені. Перед початком кожної репетиції учасникам можна запропонувати виконати ряд невеличких акторських тренінгів, які пов'язані з життям конкретних дійових осіб, наприклад: «Котик відпочиває», «Лисичка причепурюється», «Микита Кожум'яка одягає обладунки» тощо, цим самим спонукаючи дітей до ідентифікації із персонажем музичного спектаклю.

На репетиціях учасники повинні бути вже у сценічних костюмах, адже вони їх «обживають», вчаться в них ходити, сидіти, лежати, бігати тощо. Рекомендується програти в костюмі роль перед дзеркалом для того, щоб на прем'єрі юні актори відчувати себе більш розкуто, впевнено, комфортно. Така атмосфера є передумовою для реалістичного вживання в роль і успішного її виконання.

Після вистави рекомендується провести з учасниками спектаклю гру-конкурс «Перше інтерв'ю». «Журналісти» беруть інтерв'ю в «акторів» про те, як вони готувались до виступу, про образи, які вони втілювали, а також проводять бесіди із глядачами. Метою цієї діяльності виступає формування навичок аналізу, самоаналізу, самоконтролю, самооцінки та усвідомлення юним актором того, як його сприймають й оцінюють інші.

Дуже цікаво буде організувати для учнів, які брали участь у музичному спектаклі, своєрідний «Оскар», святкову церемонію нагородження учасників.

Варто належно організувати цю подію, можна запланувати її як спеціальний захід для широкої аудиторії, наприклад, для всієї школи: попередньо розіслати запрошення, запропонувати спеціальний дрес-код (наприклад, хлопчики мають прийти у костюмах, дівчатка – у святкових сукнях). Доречно, оскільки це церемонія нагородження акторів, дозволити дівчаткам легкий грим (щоб це була немов справжня «церемонія Оскара»), можна навіть, для більшої ефектності, застелити червону доріжку у приміщенні, де відбуватиметься така подія. Тобто, фантазія організаторів може бути безмежна.

Головне завдання такого заходу – належно оцінити зусилля всіх дітей-учасників, які брали участь у музичному спектаклі (усіх без виключення: і виконавців головних ролей, і акторів другого плану, і музикантів оркестру (якщо такий був у постановці), і навіть тих, які не виконували особливо важливих виконавських функцій, а були лише залучені до розробки проєктів костюмів, можливо допомагали у гримуванні інших, або які вносили свої корективи у сценарій вистави, які, можливо, розставляли бутуафорію на сцені, допомагали пересувати декорації і таке інше. Всі учасники мають отримати символічні нагороди, як у справжньому «Оскарі»: актори другого плану, художники по костюмах, найкращий стиліст-гример і т. д.

Такий підхід дозволить всім, хто брав участь у спектаклі, не лише переконатись у своїй успішності, отримати задоволення від реалізації себе як творчої особистості, а й сформує у них прагнення у подальшому розвиватись, удосконалюватись у цьому напрямку, а інших, які не брали участі, в свою чергу заохотить і мотивує у майбутньому долучитись до мистецтва театру, стати учасником такого прекрасного сценічного дійства, спробувати себе у музично-театральній діяльності.

Важлива місія педагога-керівника у забезпеченні ефективного репетиційного процесу дитячо-юнацької музично-театральної постановки полягає у тому, щоб вдумливо, дбайливо й цілеспрямовано впроваджувати своїх вихованців у царину музично-театральної творчості, створювати такі умови, коли сам процес творчості буде цікавим, незвичним, сповненим

новизни, дозволятиме учасникам втілювати свої особисті ідеї, своє світобачення, прагнення, емоції, переживання тощо.

Керівник музично-театрального учнівського колективу має не лише бути ентузіастом, а ґрунтовно обізнаним у театральній справі фахівцем, який знає вибудовує траєкторію роботи у відповідності до законів режисури. Для цього потрібно повсякчас розширювати свої знання, цікавитись музичним театром, вивчати відповідну професійну літературу, слухати й аналізувати опери, оперети, мюзикли, відбирати найкращі їх фрагменти для постановки тощо.

Також у процесі репетицій музично-театральної вистави керівник колективу в жодному разі не повинен нав'язувати юним акторам своїх ідей, не вчити їх діяти, виконувати свої ролі за власним показом, зразком. Діти, навпаки, мають розглядатись як співтворці спектаклю. Потрібно кожному дати можливість проявити себе, спробувати свої сили, втілити на сцені саме своє бачення того, як має діяти персонаж, як виконувати ту або іншу музику, у що він має бути одягнений, як загримований тощо.

Не варто також вимагати від учасників одразу високих результатів у артистичному, музичному виконавстві, адже зрозуміло, що вони не є професіоналами й не можуть високохудожньо виконувати свої ролі. Потрібно пам'ятати, що педагогічно важливим є не те, що вони створять, а сам процес творчості, активізації внутрішніх ресурсів та творчої енергії учасників музично-театральної діяльності.

У процесі роботи над учнівським музично-театральним спектаклем необхідно дотримуватися низки педагогічних принципів.

Принцип творчої індивідуалізації. Передбачає врахування здібностей, інтересів, темпераменту, вокальних, акторських і пластичних можливостей кожного учасника.

Принцип доступності. Художній матеріал, репетиційні завдання та сценічні навантаження повинні відповідати віковим і фізіологічним можливостям дітей.

Принцип колективності. Спектакль створюється спільними зусиллями, тому кожний учасник має усвідомлювати власну відповідальність за кінцевий результат.

Принцип художньої цілісності. Усі компоненти постановки – музика, драматична дія, пластика, сценографія, костюми та світло – мають бути підпорядковані єдиному художньому задуму.

Принцип емоційної безпеки. Необхідно створювати доброзичливу атмосферу, у якій юні учасники музично-театральної діяльності не бояться помилятися, експериментувати, висловлювати власні ідеї та пропонувати творчі рішення.

Принцип активної творчої участі. Учні повинні бути не лише виконавцями режисерських вказівок, а й активними учасниками творчого процесу.

Принцип виховної спрямованості. Постановча робота має сприяти формуванню моральних, естетичних, комунікативних та соціальних якостей зростаючої особистості.

Важливо також пам’ятати про необхідність рівноцінного залучення дітей до постановки. Не варто зосереджувати всю увагу лише на виконавцях головних ролей. Масові сцени, хорові епізоди, пластичні композиції, робота з реквізитом і сценічним оформленням також можуть стати важливими просторами творчої самореалізації учасників музично-театральної постановки.

Передусім педагог-керівник має намагатись перетворити постановку музичного спектаклю у свято творчості і лише за такого підходу уможливиться реалізація потужного естетико-виховного потенціалу, закладеного у мистецтві музичного театру.

Питання для самоперевірки:

1. Чому потрібно обов’язково врахувати творчі уподобання й наміри дитячо-юнацької аудиторії щодо виконання тих або інших функцій у постановці музично-театрального спектаклю?

2. Як забезпечити під час репетицій атмосферу психологічної комфортності для учасників творчої діяльності?
3. У чому полягає зміст етапів репетиційного процесу постановки учнівського музично-театрального дійства?
4. Яких педагогічних умов слід дотримуватись для більшої результативності репетиційного процесу?
5. Розкрийте роль тренінгів і етюдів для формування акторських умінь і навичок виконавців ролей у музично-театральній виставі?
6. У чому полягає специфіка підготовки музичних номерів для учнівської музично-театральної постановки?
7. Як організовувати колективну співпрацю учасників упродовж репетиційного процесу та після сценічної реалізації спектаклю?

2.3. Тренінг психофізичного апарату акторів-учасників музично-театральної постановки

Музично-театральна діяльність дітей та юнацтва є складним творчим процесом, який передбачає органічне поєднання акторської гри, вокального виконання, сценічного руху, пластики, мовлення та емоційного переживання.

Участь у музичних виставах, дитячих операх, мюзиклах, музичних казках і театралізованих постановках вимагає від юних виконавців не лише певних мистецьких умінь, а й здатності керувати власним тілом, голосом, увагою, емоціями та уявою.

Важливою передумовою формування сценічної виразності є розвиток психофізичного апарату юного актора. Саме він забезпечує взаємозв’язок внутрішнього світу виконавця із зовнішніми засобами сценічного вираження. Через рух, міміку, жести, голос, інтонацію, пластику та емоційні реакції дитина передає характер персонажа, його почуття, наміри й поведінку.

Особливого значення ця робота набуває в дитячих і юнацьких музично-театральних колективах, оскільки сценічна діяльність сприяє не тільки розвитку виконавських здібностей, а й формуванню емоційної культури,

комунікативності, самостійності, творчої уяви та впевненості у власних можливостях.

Тому тренінг психофізичного апарату має бути невід'ємною складовою підготовки юних виконавців до сценічної діяльності. Його основне завдання полягає у створенні умов для розвитку природної сценічної поведінки, емоційної відкритості, тілесної свободи, уваги, уяви та здатності органічно діяти в запропонованих обставинах.

Потрібно пам'ятати, що психофізичний апарат актора – це сукупність взаємопов'язаних психічних і фізичних процесів, завдяки яким виконавець сприймає навколишній світ, осмислює сценічні обставини, переживає певні емоції та втілює їх у зовнішній поведінці.

До основних складників психофізичного апарату належать:

- *увага* (здатність зосереджуватися на сценічному завданні, партнері, музичному супроводі та розвитку подій);
- *уявлення й уява* (здатність створювати образи, фантазувати, уявляти обставини та моделювати поведінку персонажа);
- *емоційна сфера* (здатність розпізнавати, переживати й виражати емоції відповідно до змісту сценічної ситуації);
- *пам'ять* (здатність запам'ятовувати текст, послідовність дій, музичний матеріал, мізансцени та поведінкові реакції);
- *м'язова свобода* (уміння усвідомлювати й знімати зайве фізичне напруження, координувати рухи та зберігати природність сценічної поведінки);
- *рухова координація* (здатність узгоджувати рухи тіла, жести, міміку, пластику з музикою та сценічною дією);
- *мовленнєво-голосовий апарат* (засіб передачі думок, почуттів і художнього змісту через слово та голос);
- *воля й емоційна саморегуляція* (здатність зосереджуватися, долати хвилювання, підтримувати творчу активність і доводити сценічне завдання до завершення.

Усі ці компоненти функціонують у взаємозв’язку. Наприклад, виконуючи роль у музичній виставі, дитина повинна одночасно слухати партнера, пам’ятати текст, реагувати на музичний сигнал, виконувати сценічний рух, передавати емоційний стан персонажа та зберігати контакт із глядачем.

Тому психофізична підготовка є основою цілісної сценічної поведінки юного виконавця. Вона допомагає уникнути механічного відтворення завчених рухів і реплік, сприяє формуванню природної, осмисленої та емоційно переконливої гри.

Слід враховувати також, що організація психофізичного тренінгу в дитячому або юнацькому музично-театральному колективі потребує врахування вікових та індивідуальних особливостей учасників.

Так, дитинство й підлітковий вік характеризуються активним розвитком емоційної сфери, уяви, рухових навичок, комунікативних здібностей та самосвідомості. Тому театральні вправи можуть стати ефективним засобом не лише формування сценічних умінь, а й особистісного становлення вихованців.

У той самий час в роботі з молодшими школярами доцільно використовувати ігрові, образні та наслідувальні завдання. Діти цього віку легко включаються в ситуації фантазування, перевтілення, імітації рухів тварин, природних явищ і казкових персонажів. Через гру вони вчаться зосереджувати увагу, реагувати на зовнішні подразники, координувати рухи та виражати емоції.

В свою чергу, у роботі з підлітками варто поступово переходити до складніших завдань, які передбачають усвідомлений аналіз сценічних обставин, створення психологічної характеристики персонажа, роботу над внутрішньою мотивацією його поведінки, взаємодію з партнером і самостійне моделювання сценічних ситуацій.

Важливо також враховувати, що не всі діти однаково відкриті до публічного самовираження. Одні вихованці легко демонструють емоції, інші можуть відчувати сором’язливість, скутість або страх помилитися. Тому

керівник колективу повинен створювати доброзичливу атмосферу, у якій кожна дитина матиме можливість поступово розкривати свої творчі здібності.

Психофізичний тренінг не повинен перетворюватися на механічне виконання вправ або вимагати від юних акторів штучного відтворення сильних емоцій. Його мета передусім полягає у тому, щоб розвивати спостережливість, емоційну чутливість, тілесну виразність і здатність до творчої взаємодії.

Загалом психофізичний тренінг доцільно будувати як комплекс взаємопов'язаних вправ, спрямованих на розвиток психічних процесів, фізичної свободи та сценічної виразності.

Важливою складовою тренінгу є вправи на розвиток сценічної уваги.

Передусім потрібно пам'ятати, що сценічна увага – це здатність актора-виконавця зосереджуватися на конкретному об'єкті, партнері, предметі, звуці або події, що має значення для сценічної дії.

Для юних акторів розвиток уваги особливо важливий, оскільки під час музично-театральної постановки їм необхідно стежити за діями партнерів, слухати музичний супровід, реагувати на сигнали керівника або диригента, пам'ятати послідовність своїх виходів і сценічних переміщень.

Ефективними для розвитку сценічної уваги є такі вправи:

- «Знайди предмет» – керівник пропонує акторам уважно розглянути сценічний простір, а потім назвати якомога більше предметів, які вони запам'ятали.
- «Що змінилося?» – учасники спостерігають за розташуванням предметів або партнерів, після чого визначають, які зміни відбулися.
- «Слухай і реагуй» – діти виконують певну дію лише після почутого музичного або звукового сигналу.
- «Уважний партнер» – учасники працюють у парах, повторюючи рухи один одного та реагуючи на найменші зміни поведінки партнера.

Такі вправи розвивають спостережливість, слухову увагу, швидкість реакції та здатність зберігати концентрацію під час сценічної діяльності.

Не менш важливими елементами психофізичного тренінгу актора є вправи на розвиток уяви та фантазії

Уява є одним із найважливіших інструментів акторської творчості. Вона допомагає виконавцеві створювати образи, уявляти обставини, відтворювати події та знаходити нестандартні способи сценічної поведінки.

У музично-театральній діяльності уява тісно пов’язана з музикою. Мелодія, ритм, тембр, динаміка й характер звучання можуть викликати певні асоціації, образи та емоційні реакції, які юний актор використовує для створення сценічного персонажа.

Рекомендовані вправи:

- «Уявна подорож» – педагог-керівник пропонує дітям уявити, що вони потрапили до лісу, замку, на морське узбережжя або в чарівну країну. Учасники передають свої враження через рухи, міміку та жести.
- «Перетворення предмета» – звичайний предмет (хустинка, стрічка, паличка) у дитячій уяві стає іншим об'єктом: чарівною паличкою, мечем, квіткою, мікрофоном тощо.
- «Музична фантазія» – діти слухають короткий музичний фрагмент і створюють власний пластичний образ відповідно до характеру музики.
- «Продовж історію» – один учасник починає невелику сценічну історію рухом або жестом, а наступний продовжує її.

Мета цих вправ – стимулювати творчу ініціативу, розвивати асоціативне мислення та здатність створювати сценічні образи.

Неможливо переоцінити також значущість для психофізичної підготовки юних акторів музичного театру вправ на розвиток емоційної виразності.

Саме емоційна виразність є важливою складовою акторської майстерності. Вона передбачає здатність передавати внутрішній стан персонажа через міміку, жести, рухи, голос та інтонацію.

У музично-театральній діяльності емоційна виразність тісно пов’язана з характером музичного матеріалу. Наприклад, жвава й ритмічна музика може спонукати до активної, енергійної поведінки, а повільна лірична мелодія – до пластичних, стриманих рухів і відповідного емоційного забарвлення.

Для розвитку емоційної виразності доцільно використовувати такі вправи:

- «Емоційна палітра» – діти відтворюють різні емоційні стани: радість, здивування, сум, захоплення, тривогу, спокій.
- «Настрій у русі» – учасники передають певний емоційний стан за допомогою ходи, пози, жестів і пластики.
- «Мімічний портрет» – діти за допомогою міміки зображують запропонований емоційний стан.
- «Музика і почуття» – після прослуховування музичного фрагмента учасники визначають його настрій і намагаються передати його через сценічну поведінку.

Керівнику музично-театрального колективу, який впроваджує такого типу вправи у репетиційний процес, важливо пояснювати юним акторам, що емоційна виразність не означає перебільшення або штучного демонстрування почуттів. Головне – відповідність зовнішньої поведінки внутрішньому змісту сценічної ситуації.

Дуже часто у дітей та підлітків у процесі роботи над роллю виникає сценічна скутість, причиною якої може бути хвилювання, невпевненість, страх помилитися або недостатня сформованість рухових навичок. Тому важливо навчати вихованців розслаблятися, відчувати власне тіло, координувати рухи та використовувати пластику як засіб сценічної виразності.

Для цього можна застосовувати вправи на розвиток м’язової свободи та пластичності:

- «Скульптура і рух» – діти вільно рухаються під музику, а після її зупинки завмирають у певній позі.

- «Лялька-маріонетка» – учасники імітують рухи ляльки, а потім поступово переходять до природних рухів людини.
- «Важке-легке» – діти передають рухами відчуття важкого предмета та легкої пір'їни.
- «Хвиля» – учасники виконують плавні хвилеподібні рухи руками, корпусом і всім тілом.
- «Люстерко» – один учасник виконує плавні рухи, а партнер точно їх повторює.

Такого типу вправи сприяють розвитку координації, пластичності, відчуття ритму та сценічної свободи.

Тренінг психофізичного апарату акторів-виконавців ролей в учнівському музично-театральному спектаклі повинен також передбачати розвиток умінь і навичок сценічної дії та взаємодії з партнером.

Оскільки основою акторської творчості є дія, тобто цілеспрямована поведінка персонажа в запропонованих обставинах, юний виконавець повинен розуміти, чого прагне його персонаж, на що він реагує та як взаємодіє з іншими героями.

Особливо важливою є партнерська взаємодія в музично-театральних постановках, де діти часто беруть участь у групових сценах, ансамблях, діалогах і хорових епізодах.

Для розвитку цих умінь можна використовувати вправи на зразок:

- «Передай дію» – учасник виконує просту дію, а наступний продовжує її, зберігаючи логіку ситуації.
- «Спільне завдання» – група отримує умовну сценічну ситуацію, у якій кожен учасник повинен діяти для досягнення спільної мети.
- «Так, і далі...» – учасники по черзі пропонують і розвивають сценічні обставини, приймаючи творчі пропозиції партнерів.
- «Сценічний діалог без слів» – діти взаємодіють за допомогою жестів, міміки та рухів.

Такі завдання розвивають комунікативність, здатність слухати й розуміти партнера, швидко реагувати на зміни сценічної ситуації.

Розробляючи завдання і вправи для тренінгу психофізичного апарату учасників музично-театральної діяльності, керівник повинен передбачити його інтеграцію з музичною складовою вистави, яку мають ставити діти.

Специфіка музично-театральної діяльності полягає в тому, що акторська дія розгортається в тісному зв'язку з музикою. Тому психофізичний тренінг юних виконавців доцільно доповнювати вправами, які розвивають здатність відчувати музичний матеріал і реагувати на його виражальні засоби.

Музика може виступати своєрідним стимулом для сценічної дії, допомагати створювати атмосферу, визначати характер руху, темпоритм поведінки та емоційний стан персонажа.

Під час репетицій, у процесі тренінгових занять можна використовувати такі вправи:

- «Музичний характер». Керівник постановки пропонує прослухати декілька контрастних музичних фрагментів. Діти визначають їхній характер і передають його через рухи, пози, жести та міміку.
- «Рух за ритмом». Учасники рухаються відповідно до музичного ритму: повільно, швидко, уривчасто, плавно, ритмічно. Поступово керівник пропонує змінювати характер руху залежно від зміни музики.
- «Музична імпровізація». Після прослуховування музичного фрагмента діти створюють невеликий пластичний етюд, у якому передають власне емоційне сприйняття музики.
- «Персонаж і музика». Учасники обирають персонажа майбутньої вистави та визначають, як він рухається, реагує на музику, змінює поведінку залежно від розвитку подій.
- «Сценічна дія під музичний сигнал». Керівник використовує різні музичні сигнали, кожен із яких відповідає певній дії або емоційному стану. Діти повинні швидко реагувати на зміну звучання.

Важливо при цьому, щоб музичний супровід не обмежував творчість юних музичних акторів, а допомагав їм знаходити власні способи сценічного самовираження.

Педагог-керівник музично-театрального колективу повинен враховувати, що психофізичний тренінг має бути систематичною складовою репетиційного процесу. Його доцільно проводити на початку заняття або репетиції, поступово ускладнюючи вправи відповідно до рівня підготовленості учасників.
Орієнтовна структура тренінгу може передбачати такі етапи:

1) Підготовчий (привітання, налаштування, зняття зайвого напруження) – 3-5 хв.
2) Увага та спостережливість (вправи на концентрацію, слухову й зорову увагу) – 5 хв.
3) Уява та емоційна виразність (ігрові завдання, фантазування, емоційні етюди) – 5-7 хв.
4) М’язова свобода та пластика (рухові вправи, координація, пластичні імпровізації) – 5-7 хв.
5) Музично-театральна взаємодія (імпровізації, партнерські вправи, етюди під музику) – 5-10 хв.
6) Підсумковий (рефлексія, обговорення результатів) – 2-3 хв.

Тривалість і зміст тренінгу обов’язково потрібно адаптувати до віку учасників, їх фізичного стану та індивідуальних можливостей.

Також педагог-керівник повинен забезпечувати поступовість навантаження, чергування активних і спокійних вправ, дотримання правил безпеки та психологічний комфорт вихованців. Не варто вимагати від дітей виконання складних фізичних завдань без попередньої підготовки або провокувати емоційні переживання, які можуть викликати дискомфорт.

Для практичного використання під час занять у музично-театральному колективі доцільно впроваджувати у репетиційний процес такий орієнтовний комплекс вправ:

Вправа 1. «Налаштування на сцену»

Учасники стають у коло, заплющують очі або спрямовують погляд униз, спокійно дихають і зосереджуються на власних відчуттях. Педагог пропонує уявити, що вони поступово входять у простір майбутньої вистави.

Мета: налаштування на творчу діяльність, концентрація уваги, зниження зайвого напруження.

Вправа 2. «Слухова карта»

Діти заплющують очі й протягом короткого часу прислухаються до звуків навколо. Потім називають почуті звуки та визначають, звідки вони лунали.

Мета: розвиток слухової уваги, спостережливості та здатності концентруватися.

Вправа 3. «Оживи музику»

Керівник вмикає короткий музичний фрагмент. Діти мають передати його характер за допомогою пластичних рухів, не використовуючи слів.

Мета: розвиток музичної чутливості, пластичної виразності та творчої уяви.

Вправа 4. «Невидимий предмет»

Учасник уявляє, що тримає в руках невидимий предмет: важку валізу, крихку вазу, гарячу чашку, повітряну кульку. Він демонструє ставлення до предмета через рухи та міміку, а інші намагаються відгадати, що саме зображено.

Мета: розвиток уяви, уваги до деталей і переконливості сценічної дії.

Вправа 5. «Зміна темпоритму»

Діти рухаються по сценічному майданчику під музику. Педагог змінює темп і характер музики, а учасники відповідно змінюють темпоритм рухів.

Мета: розвиток координації, реакції, відчуття ритму та здатності швидко пристосовуватися до сценічних обставин.

Вправа 6. «Мій персонаж»

Кожен учасник обирає персонажа казки або вистави й демонструє його характер через ходу, поставу, жести та міміку. Інші учасники намагаються визначити, кого саме він зображує.

Мета: розвиток спостережливості, акторської уяви, пластичної виразності та навичок перевтілення.

Вправа 7. «Емоційна реакція»

Педагог називає певну подію або ситуацію, наприклад: «Герой знайшов загублений скарб», «Персонаж почув несподівану новину», «Друг прийшов на допомогу». Діти демонструють можливу реакцію героя через міміку, рух і голос.

Мета: розвиток емоційної виразності, швидкості реакції та здатності діяти в запропонованих обставинах.

Вправа 8. «Сценічний ансамбль»

Група дітей отримує завдання створити спільну сценічну композицію на задану тему, наприклад «Ліс прокидається», «Свято у казковому королівстві», «Морська подорож». Кожен учасник повинен знайти своє місце в загальній композиції та взаємодіяти з іншими.

Мета: розвиток ансамблевого відчуття, партнерської взаємодії, просторової орієнтації та творчої ініціативи.

Загальна ефективність й успішність психофізичного розвитку юних акторів значною мірою залежить від професійної компетентності педагога-керівника музично-театрального колективу.

Так, передусім керівник колективу повинен не лише володіти методикою акторського тренінгу, а й розуміти вікові особливості дітей, знати можливості їхнього фізичного та емоційного розвитку, уміти створювати ситуації творчого пошуку й підтримувати позитивну психологічну атмосферу.

Основними завданнями керівника дитячого музично-театрального колективу на цьому етапі роботи виступають:

- добір вправ відповідно до віку та індивідуальних можливостей вихованців;

- поступове ускладнення тренінгових завдань;
- формування навичок сценічної уваги, уяви та емоційної виразності;
- розвиток м’язової свободи, пластики й координації рухів;
- організація партнерської взаємодії;
- інтеграція психофізичного тренінгу з вокальною та сценічною підготовкою;
- створення безпечного й доброзичливого освітньо-творчого середовища;
- спостереження за індивідуальним прогресом учасників.

Особливо важливо, щоб педагог не нав’язував дітям готові способи сценічного вираження, а стимулював їхню самостійність, творчу ініціативу та здатність знаходити власні рішення. Завдання керівника – допомогти юному актору відчути зв’язок між внутрішнім переживанням і зовнішньою дією, навчитися усвідомлено використовувати власні психофізичні можливості.

Отже, тренінг психофізичного апарату є важливою складовою художньо-педагогічної роботи з дітьми та юнацтвом у процесі музично-театральної діяльності. Він забезпечує комплексний розвиток психічних і фізичних якостей юних виконавців, формує здатність до сценічної уваги, творчої уяви, емоційної виразності, тілесної свободи та партнерської взаємодії.

Специфіка музично-театральної діяльності зумовлює необхідність поєднання психофізичного тренінгу з музичним сприйманням, вокальним виконанням, сценічним рухом і роботою над образом персонажа. Така інтеграція допомагає вихованцям досягати цілісності сценічного самовираження, органічно поєднувати внутрішній стан із зовнішньою поведінкою та переконливо втілювати художній задум постановки.

Систематичне й педагогічно грамотно організоване тренування психофізичного апарату сприяє не лише підвищенню виконавської майстерності юних акторів, а й розвитку їхньої емоційної культури, комунікативних умінь, творчої самостійності та впевненості у власних силах.

Таким чином, психофізичний тренінг слід розглядати не тільки як підготовчий етап до репетиції чи виступу, а як самостійний і важливий напрям розвитку особистості дитини засобами музично-театрального мистецтва.

Питання для самоперевірки:

1. Що слід розуміти під поняттям «психофізичний апарат актора»?
2. Які основні компоненти психофізичного апарату важливі для сценічної діяльності?
3. Які вікові особливості необхідно враховувати під час організації тренінгу з дітьми та підлітками?
4. Яке значення має розвиток сценічної уваги та уяви?
5. Як пов’язані емоційна виразність і м’язова свобода юного актора?
6. У чому полягає специфіка психофізичного тренінгу в музично-театральному колективі?
7. Як музика може використовуватися для розвитку пластичної виразності та сценічної дії?
8. Які педагогічні умови забезпечують ефективність психофізичного тренінгу учасників музично-театральної постановки?

2.4. Робота над сценічним мовленням юних акторів-виконавців

Участь юних акторів у музичних виставах, театралізованих постановках, дитячих операх, мюзиклах, музичних казках та інших сценічних проєктах передбачає не лише оволодіння вокальними й акторськими навичками, а й формування культури сценічного мовлення. Відповідно, одним із важливих складників підготовки юного виконавця є робота над словом, адже саме через мовлення персонаж розкриває свій характер, передає емоційний стан, вступає у взаємодію з іншими героями та допомагає глядачеві зрозуміти зміст сценічної дії.

Особливістю музично-театральної діяльності є органічне поєднання слова, музики, співу, руху й акторської гри. Тому юний виконавець повинен

навчитися не лише правильно й чітко вимовляти текст, а й органічно поєднувати мовленнєву виразність із музичною інтонацією, ритмом, темпом, вокальним виконанням та сценічною поведінкою.

Проблема розвитку мовленнєвої культури дітей і підлітків набуває особливого значення в умовах сучасного освітнього та культурного простору. Недостатня чіткість вимови, мовленнєва скутість, слабка артикуляція або невміння передавати емоційний зміст тексту можуть ускладнювати сценічне спілкування та знижувати художню переконливість виступу. Саме тому систематична робота над словом і тренування дикційно-артикуляційного апарату мають стати невід'ємною частиною занять у дитячих та юнацьких музично-театральних колективах.

У музично-театральному мистецтві слово виконує не лише інформаційну, а й художньо-образну, емоційну та драматургічну функції. За допомогою мовлення юні виконавці розкривають зміст твору, передають характер персонажа, відтворюють його почуття, бажання, наміри та взаємини з іншими героями.

Особливого значення сценічне слово набуває в музичних виставах, де воно може поєднуватися з вокальними номерами, музичними діалогами, ансамблевим співом і пластичною дією. У таких постановках дитина повинна вміти переходити від розмовного мовлення до співу, зберігаючи цілісність сценічного образу та логіку розвитку подій.

Робота над словом сприяє не лише вдосконаленню виконавських умінь, а й розвитку мовленнєвої активності, емоційної чутливості, уяви, уваги, пам'яті та комунікативних здібностей дітей.

Якісне сценічне мовлення юного виконавця характеризується такими ознаками:

- чіткістю та зрозумілістю вимови;
- правильністю літературної вимови й розташування наголосів;
- природністю та невимушеністю звучання;
- інтонаційною виразністю;

- емоційною відповідністю змісту тексту;
- логічністю побудови висловлювання;
- здатністю узгоджувати слово з музикою, рухом і сценічною дією.

Важливо слідкувати, щоб робота над сценічним словом не перетворювалася на механічне відтворення тексту. Юний актор має розуміти, що саме він говорить, кому адресоване його висловлювання, чого прагне досягти персонаж і які почуття переживає в конкретному епізоді. Такий підхід допомагає формувати усвідомлене, природне й емоційно переконливе мовлення.

Однією з основних умов виразного сценічного мовлення є правильна дикція. Дикція – це чітка, правильна й виразна вимова звуків, складів, слів і фраз.

У музично-театральній діяльності дикція має особливе значення, оскільки глядач повинен добре розуміти не лише розмовний текст, а й слова вокальних партій. Нечітка вимова під час співу може призводити до втрати змісту пісні, послаблення художнього впливу музичного номера та порушення взаємодії між виконавцями.

Від рівня розвитку дикції залежить:

- зрозумілість сценічного мовлення;
- чіткість вимови текстів драматичних і музичних творів;
- виразність вокального виконання;
- здатність передавати емоційний зміст висловлювання;
- якість сценічної взаємодії з партнерами;
- загальна культура виконавської діяльності.

Зазвичай у дітей і підлітків можуть спостерігатися такі недоліки дикції:

- нечітка вимова окремих приголосних звуків;
- недостатня активність губ і язика;
- «ковтання» закінчень слів;

- надмірна швидкість мовлення;
- недостатня виразність фраз;
- неправильне наголошування;
- монотонність інтонації;
- порушення літературних орфоепічних норм.

Причинами таких недоліків можуть бути недостатньо сформовані мовленнєві навички, обмежена рухливість артикуляційного апарату, недостатній контроль дихання, мовленнєва скутість або відсутність регулярної практики.

Для розвитку правильної дикції юних акторів доцільно використовувати спеціальні артикуляційні вправи, мовленнєві ігри, дихальну гімнастику, вправи на розвиток голосу, роботу зі скоромовками, віршами, діалогами та текстами музично-театральних творів.

Найбільш вагому роль у формуванні сценічного мовлення відіграє артикуляційний апарат актора, під яким традиційно розуміють сукупність органів, які беруть участь у творенні звуків мовлення. До його основних складників належать:

- губи;
- язик;
- нижня щелепа;
- зуби;
- тверде й м’яке піднебіння;
- глотка та голосовий апарат;
- дихальна система.

Злагоджена робота цих органів забезпечує правильне формування звуків, чіткість вимови та природність мовлення.

Особливого значення для юних виконавців набуває розвиток рухливості губ, язика й нижньої щелепи. Саме їхня активна та скоординована робота сприяє точному відтворенню звуків, складів і слів. У музично-театральній

діяльності це важливо як для розмовних епізодів, так і для виконання вокальних партій.

Тренування артикуляційного апарату юних акторів музичного театру сприяє:

- розвитку чіткості та виразності мовлення;
- формуванню правильної звуковимови;
- удосконаленню вимови текстів пісень;
- розвитку мовленнєвої координації;
- подоланню скутості під час сценічного виступу;
- формуванню впевненості у власних виконавських можливостях.

У процесі такої тренгової роботи педагог-керівник музично-театрального колективу повинен обов’язково враховувати вікові та індивідуальні особливості учасників. Вправи мають бути доступними, різноманітними, нетривалими й емоційно привабливими. Необхідно уникати надмірного навантаження, примусового виконання рухів і надмірного напруження м’язів обличчя та щелепи.

Ефективність роботи над сценічним мовленням дітей та юнацтва залежить від дотримання низки педагогічних принципів.

А) Систематичність

Робота над дикцією повинна проводитися регулярно, бажано на кожному занятті музично-театрального колективу. Навіть короткий щоденний тренінг допомагає поступово формувати й закріплювати правильні мовленнєві навички.

Б) Послідовність

Розвиток мовленнєвого апарату має відбуватися поступово, від простих вправ – до складніших. При цьому доцільно дотримуватися такої послідовності:

1. Розслаблення м’язів обличчя та щелепи.
2. Дихальні вправи.
3. Артикуляційна гімнастика.
4. Вимова окремих звуків і звукосполучень.

5. Робота зі складами та словами.
6. Виконання скоромовок і віршованих текстів.
7. Робота над діалогами й уривками музично-театральних творів.
8. Поєднання мовлення зі співом, рухом і сценічною дією.

В) Ігровий характер

У роботі з дітьми молодшої вікової категорії надзвичайно важливо використовувати ігрові методи та творчі завдання. Артикуляційні вправи можна перетворювати на імітаційні ігри, мовленнєві змагання, театралізовані етюди, вправи на наслідування голосів тварин або персонажів казок. Це допомагає підтримувати зацікавленість дітей і зменшує психологічну скутість.

Г) Усвідомленість

Юних акторів потрібно поступово привчати самостійно контролювати власне мовлення, звертати увагу на чіткість вимови, темп, інтонацію та емоційне забарвлення висловлювання. Важливо, щоб кожен учасник музично-театрального колективу не просто повторював вправу за педагогом, а розумів її призначення.

Д) Індивідуальний підхід

Педагог-керівник повинен враховувати вік, рівень мовленнєвого розвитку, особливості голосу та індивідуальні потреби кожного учасника колективу. Для молодших дітей перевагу варто надавати ігровим вправам, для підлітків – більш усвідомленій роботі над текстом, інтонацією та створенням сценічного образу.

Е) Мовленнєва свобода

Виконання вправ не повинно супроводжуватися надмірним м’язовим напруженням. Важливо формувати в юних виконавців відчуття природності, легкості та свободи мовлення. Особливої уваги потребує голосовий апарат: не слід заохочувати крик, форсування звуку або тривале мовлення на межі голосових можливостей.

Важливим етапом підготовки дітей до мовленнєвої та вокально-сценічної діяльності є артикуляційна гімнастика. Вона допомагає активізувати м’язи мовленнєвого апарату, покращити координацію їхньої роботи та підготувати до виконання музично-сценічних завдань.

Для розвитку рухливості й еластичності губ можна використовувати такі вправи:

- «Посмішка – трубочка» – почергове розтягування губ у посмішці та витягування їх уперед;
- «Коник» – легка вібрація губ;
- «Рибка» – почергове змикання й розмикання губ;
- «Поцілунок» – витягування губ уперед із подальшим розслабленням;
- «Маленька й велика посмішка» – чергування різних положень губ.

Для розвитку рухливості язика доцільно використовувати вправи на зразок:

- «Годинник» – почергове переміщення язика до правого й лівого кутиків губ;
- «Маляр» – проведення кінчиком язика по піднебінню;
- «Грибок» – притискання язика до піднебіння;
- «Гойдалка» – почергове піднімання язика до верхньої та опускання до нижньої губи;
- «Смачне варення» – облизування верхньої губи кінчиком язика.

Необхідною умовою вільного мовлення є розслаблення нижньої щелепи. Для цього можна використовувати наступні прийоми:

- плавне відкривання й закривання рота;
- легке опускання нижньої щелепи;
- імітацію спокійного жування;
- вправи на розслаблення м’язів обличчя;

- промовляння голосних звуків із природним відкриванням рота.

Педагог повинен повсякчас слідкувати, щоб усі вправи виконувалися без болю, різких рухів і надмірного напруження.

Важливою основою як сценічного мовлення, так і вокального виконання є дихання. Воно забезпечує тривалість, рівномірність і виразність звучання голосу, допомагає правильно будувати мовленнєві фрази та координувати слово з музикою.

У музично-театральній діяльності особливо важливо формувати в дітей навички спокійного вдиху, контрольованого видиху та раціонального використання повітря під час мовлення і співу.

Використання дихальних вправ під час репетицій сприяє:

- формуванню навички спокійного й природного вдиху;
- розвитку контролю над видихом;
- правильному розподілу повітря під час промовляння фраз;
- координації мовлення та вокального виконання;
- подоланню зайвого напруження під час сценічного виступу.

Серед найбільш доступних вправ для виконання дитячо-юнацькою аудиторією можна виокремити такі:

- тривалий рівномірний видих на звук «с»;
- вимову звуків «ш», «ф» на спокійному видиху;
- дихання з рахунком;
- промовляння коротких фраз на одному видиху;
- поєднання дихання з плавними рухами рук;
- ритмічне промовляння слів відповідно до музичного супроводу.

Не менш важливою складовою роботи над сценічним мовленням дітей-акторів є робота над голосом. У музично-театральному колективі діти повинні навчитися використовувати природне звучання голосу, змінювати його

інтонаційне забарвлення відповідно до характеру персонажа, дотримуватися темпу й ритму мовлення.

Педагогу-керівнику музично-театральної діяльності дітей та юнацтва слід розрізняти завдання розвитку сценічного мовлення та вокальної підготовки. Так, під час мовленнєвого тренінгу основна увага приділяється чіткості вимови, інтонації й логіці висловлювання, а під час вокальних вправ – правильній координації дихання, голосоутворення та артикуляції у співі. Обидва напрями мають доповнювати один одного, не створюючи надмірного навантаження на ще не достатньо сформований голосовий апарат.

Одним із найефективніших і водночас доступних засобів розвитку дикції є скоромовки. Вони допомагають удосконалювати чіткість вимови, координацію артикуляційних рухів, мовленнєву увагу та здатність швидко відтворювати складні звукосполучення.

У роботі з дітьми та підлітками скоромовки доцільно використовувати не лише як вправи на швидкість, а й як засіб розвитку інтонаційної виразності, почуття ритму та акторської уяви.

Під час роботи зі скоромовками важливо:

- починати з повільного темпу;
- правильно й чітко вимовляти кожен звук;
- зберігати виразність і зрозумілість слів;
- поступово збільшувати темп;
- змінювати інтонацію відповідно до запропонованої ситуації;
- поєднувати промовляння з ритмічними рухами або плесканням.

Для тренування дикції під час репетицій можна використовувати такі скоромовки:

«Карл у Клари вкрав корали».

«Бурі бобри брід перебрели».

«Летів горобець через безверхий хлівець».

«Хитру сороку спіймати морока, а на сорок сорок — сорок морок».

«У чотирьох черепах по чотири черепашеняти» тощо.

Особливо цікавими для музично-театральної діяльності є творчі завдання зі скоромовками. Наприклад, запропонувати дітям промовити одну й ту саму скоромовку від імені різних персонажів: веселого героя, сердитого велетня, боязкої мишки, поважного короля або хитрої лисиці. Такі вправи поєднують розвиток дикції з акторською грою та формуванням навичок перевтілення.

Однак, технічна підготовка мовлення є лише основою сценічної діяльності. Головним завданням юного виконавця залишається осмислене й художньо переконливе відтворення тексту відповідно до змісту твору та особливостей сценічного образу.

Під час роботи над художнім текстом педагог-керівник має допомагати юним акторам:

- зрозуміти зміст і послідовність подій;
- визначити, хто говорить і до кого звертається персонаж;
- з’ясувати мету висловлювання;
- знайти ключові слова та логічні наголоси;
- визначити місця природних пауз;
- передати емоційний стан героя;
- узгодити мовлення з рухом, музикою та сценічною дією.

Особливу увагу слід приділяти роботі над діалогами. Діти мають навчитися не просто почергово промовляти репліки, а слухати партнера, реагувати на його слова, підтримувати сценічний контакт і будувати мовленнєву взаємодію.

Під час підготовки музичних вистав важливо працювати також над вимовою текстів пісень. Юні виконавці повинні усвідомлювати зміст вокального твору, правильно вимовляти слова, зберігати чіткість дикції під час співу та передавати емоційний зміст музичного номера.

Ефективним прийомом є поетапна робота над вокальним текстом:

1. Виразне прочитання тексту без музичного супроводу.

2. Пояснення змісту незрозумілих слів і висловів.
3. Визначення ключових слів та логічних наголосів.
4. Ритмічне промовляння тексту.
5. Вимова тексту в темпі майбутнього музичного виконання.
6. Поєднання тексту з мелодією.
7. Виконання вокального номера з урахуванням сценічного образу.

Такий підхід сприяє формуванню усвідомленого ставлення до слова та допомагає уникнути механічного виконання тексту.

У межах репетиційної підготовки до постановки музично-театральної вистави доцільно систематично проводити спеціальні коротенькі тренінгові заняття, спрямовані на розвиток дикції, артикуляції, мовленнєвого дихання та виразності сценічного слова. До складу такого тренінгу можуть входити такі вправи:

Вправа 1. «Мімічне дзеркало»

Учасники стають у коло. Один із них демонструє певну міміку або рух губами, а інші повторюють. Педагог пропонує створювати вирази обличчя, які передають радість, здивування, сум, страх, захоплення.

Мета: активізація м’язів обличчя, розвиток мімічної виразності та зняття м’язової скутості.

Вправа 2. «Артикуляційна розминка»

Учасники виконують комплекс вправ для губ, язика та нижньої щелепи: «Посмішка – трубочка», «Годинник», «Гойдалка», «Грибок», «Маляр».

Мета: розвиток рухливості артикуляційного апарату та підготовка до мовленнєвого навантаження.

Вправа 3. «Звукова палітра»

Керівник постановки пропонує учасникам почергово вимовляти голосні звуки [а], [о], [у], [е], [и], [і], звертаючи увагу на природність звучання та чіткість артикуляції. Далі звуки поєднуються з приголосними у відкриті склади: ма-мо-му, па-по-пу, ла-ло-лу, ра-ро-ру.

Мета: удосконалення звуковимови, розвиток артикуляційної координації.

Вправа 4. «Скоромовка в образі»

Учасники обирають персонажа казки або музичної вистави й промовляють скоромовку від його імені. Педагог звертає увагу на чіткість вимови, інтонацію та відповідність мовлення характеру героя.

Мета: поєднання дикційного тренінгу з акторською виразністю.

Вправа 5. «Ритм і слово»

Педагог задає нескладний ритмічний малюнок плесканням. Діти-актори промовляють короткі слова або фрази відповідно до ритму. Поступово завдання ускладнюється: змінюється темп, динаміка, характер виконання.

Мета: розвиток ритмічної організації мовлення, координації слова та руху.

Вправа 6. «Одна фраза – різні емоції»

Учасникам пропонується коротка фраза, наприклад: «Яка чудова сьогодні погода!». Її потрібно промовити з різним емоційним забарвленням: радісно, здивовано, сумно, сердито, загадково.

Мета: розвиток інтонаційної виразності, емоційної гнучкості та вміння передавати внутрішній стан персонажа.

Вправа 7. «Від слова – до пісні»

Діти обирають фрагмент пісні з музично-театральної постановки. Спочатку виразно промовляють текст, потім ритмічно декламують його, а далі виконують із мелодією.

Мета: формування чіткої дикції під час співу, усвідомлення змісту вокального тексту та поєднання мовленнєвої й музичної виразності.

Вправа 8. «Музично-театральний діалог»

Учасники об’єднуються в пари й розігрують короткий діалог між персонажами. Завдання полягає в тому, щоб не лише чітко промовляти текст, а й реагувати на репліки партнера, передавати емоції та підтримувати сценічну взаємодію.

Мета: розвиток діалогічного мовлення, сценічної уваги, комунікативних навичок та акторської виразності.

Результативність тренінгу дикційно-артикуляційного апарату залежить не лише від добору вправ, а й від педагогічних умов його проведення.

Передусім необхідно створити доброзичливу творчу атмосферу, у якій кожна дитина матиме можливість вільно висловлюватися, експериментувати з голосом та інтонацією, не боячись помилитися. Важливо уникати висміювання мовленнєвих недоліків або порівняння дітей між собою.

Керівник музично-театральної діяльності має забезпечити поступовість і доступність завдань, чергування різних видів діяльності, врахування вікових та індивідуальних особливостей вихованців. Для молодших школярів доцільно використовувати казкові ситуації, образні назви вправ, наслідування голосів і рухів персонажів. Для підлітків можна пропонувати складніші завдання, пов’язані з аналізом художнього тексту, створенням інтонаційної партитури ролі, роботою над монологами та діалогами.

Важливо також інтегрувати мовленнєвий тренінг у загальний процес підготовки музично-театральної постановки. Робота над словом повинна бути пов’язана з репетиціями, вокальними заняттями, пластичним тренінгом і створенням сценічного образу. Це дає змогу дітям усвідомити практичне значення мовленнєвих навичок і застосовувати їх у реальній виконавській діяльності.

Отже, робота над словом є важливим складником музично-театральної діяльності дітей та юнацтва. Вона сприяє формуванню культури сценічного мовлення, розвитку дикції, артикуляції, голосу, емоційної виразності й комунікативних здібностей юних виконавців.

Тренування дикційно-артикуляційного апарату має здійснюватися систематично, послідовно та з урахуванням вікових особливостей дітей. Використання артикуляційної гімнастики, дихальних вправ, скоромовок, мовленнєвих ігор, роботи з художніми текстами й вокальними партіями створює умови для комплексного розвитку виконавських умінь.

Особливу роль у цьому процесі відіграє педагог-керівник музично-театрального колективу, який повинен не лише навчити дітей правильно вимовляти слова, а й допомогти їм усвідомити художню природу сценічного мовлення, розкрити емоційний зміст тексту та навчитися органічно поєднувати слово, музику й сценічну дію.

Таким чином, систематична робота над сценічним словом сприяє підвищенню художнього рівня дитячих і юнацьких музично-театральних постановок, розвитку творчої індивідуальності вихованців та формуванню їхньої загальної мовленнєвої й мистецької культури.

Питання для самоперевірки:

1. Яке значення має сценічне слово в музично-театральній діяльності дітей та юнацтва?
2. Що таке дикція та які основні вимоги висуваються до сценічного мовлення юного виконавця?
3. Що таке артикуляційний апарат і які органи забезпечують правильне формування мовленнєвих звуків?
4. Яких основних педагогічних принципів необхідно дотримуватися під час тренування дикційно-артикуляційного апарату?
5. Які вправи використовуються для розвитку рухливості губ, язика та нижньої щелепи?
6. Яке значення має мовленнєве дихання для сценічного мовлення та вокального виконання?
7. Яку роль відіграють скоромовки у розвитку дикції, інтонаційної виразності та акторської майстерності?
8. Які основні етапи передбачає робота над художнім і вокальним текстом у музично-театральній постановці?
9. Які педагогічні умови забезпечують ефективність тренінгу дикційно-артикуляційного апарату з дітьми та підлітками?

2.5. Особливості роботи над музичним вирішенням спектаклю

Керівник учнівського музичного театру має усвідомлювати, що глибина та результативність естетико-виховного впливу музично-театральної постановки на дитячо-юнацьку аудиторію, а також рівень її художньої цінності залежать від якості й ретельності розробки загальної музичної стратегії спектаклю.

Передусім він має знати основні різновиди театральної музики, функції музичного матеріалу у театральному спектаклі тощо. Також слід пам'ятати, що музика у театрі розподіляється на сюжетну та умовну.

Так, сутнісні ознаки сюжетної музики полягають у її безпосередній драматургічній виправданості, відповідності процесуальним умовам розвитку драматичної дії. Здебільшого – це написана композиторами музика, яка безпосередньо поєднується із сюжетною дією відповідно до задуму її автора. Однак, якщо автором музично-театрального спектаклю є сам педагог-керівник, який виступає драматургом, то він також може прописувати музичний матеріал у своєму сценарії, оскільки музика є вагомим елементом пропонованих обставин і, зазвичай, має безпосередньо звучати зі сценічного майданчика.

До «компетенції» сюжетної музики належить: створення загальної настроєвої концепції вистави; конкретна характеристика персонажів; художня конкретизація місця і часу події (відповідний історичний період, географічний регіон тощо); зв'язування в єдину цілісність сюжетної лінії спектаклю; участь у драматургічному конфлікті; керівництво темпоритмом спектаклю тощо.

Створюючи компілятивний сценарій музичного спектаклю, педагог-керівник насамперед повинен розробити детальний план використання у сценарії різноманітних мотивів, пісенних уривків, інструментальних фрагментів, звуків, шумів тощо, які можуть виконуватись як індивідуально окремим персонажем, так і у колективній формі: вокальні та інструментальні ансамблі, об'єднані хори, оркестрові твори, або звучати із розташованого на сцені джерела звуку (радіоприймач, магнітофон та ін.).

Тобто, він має вміти підбирати музичний матеріал і самостійно його впроваджувати у розроблену драматургічну канву учнівської музично-театральної постановки. При цьому слід керуватись необхідністю якомога більше увиразнити за допомогою музики характери персонажів, зробити яскравішою конфліктну основу постановки, поглибити занурення глядачів у загальну емоційно-настроєву атмосферу спектаклю, активізувати сприйняття дитячо-юнацькою аудиторією драматургічного матеріалу тощо.

Необхідно зауважити, що керівнику-сценаристу не слід надмірно захоплюватись роботою по насиченню п'єси сюжетною музикою, оскільки надлишок й нераціональне, необґрунтоване використання музики і шумів у кожному акті й картині може призвести до відчуття деякої розважальності, відволікання уваги глядачів від сценічної дії та провідної ідеї спектаклю, мінімізації його естетично-виховного впливу тощо.

Слід пам'ятати, що сюжетна музика є безрезультативною й художньо-безплідною, якщо вона замість підсилення, поглиблення певної конкретної сцени виступає лише паралельним музичним фоном, звуковим супроводом, який тільки ілюструє те, що відбувається на сцені і тлумачить те, що є й так очевидним із ходу постановки.

Керівник дитячо-юнацького музично-театрального колективу також має вміти використовувати у спектаклі елементи умовної театральної музики, яка створює особливу і неповторну емоційну та поетичну атмосферу. Ця музика повинна бути незалежною від того, що відбувається на сцені й виступати своєрідною невидимою дійовою особою, яка звуковими образами, у чітко визначених місцях доноситиме до глядачів глибинне авторське бачення проблематики п'єси та віддзеркалені у ній художньо-естетичні ідеї.

В основі такої діяльності постановника учнівського театрального спектаклю майже завжди лежить компілятивна робота, оскільки лише у дуже рідкісних випадках до розробки музичного плану такого спектаклю може долучатись професійний композитор. Зазвичай, художній керівник самостійно, на основі застосування творчо-інтерпретаційного підходу, має компонувати

деколи дуже різнорідний музичний матеріал (здебільшого інструментальний: уривки сонат, концертів, симфоній, танцювальної або естрадної музики) у єдину цілісну музичну партитуру спектаклю. Для цього, слід зауважити, йому потрібно проводити систематичну роботу, спрямовану на розширення компетентності в сфері музичного мистецтва, а також наполегливо вдосконалювати власний художній смак.

З огляду на необхідність активізації творчих ресурсів юних учасників музично-театральної діяльності необхідно залучати їх до обговорень варіантів музичного вирішення спектаклю. Так, керівник-постановник, висвітливши свої міркування, може запропонувати виконавцю певної ролі визначитись із його особистим баченням музичної характеристики персонажа. Доцільним є й спільний пошук із дитячою театральною трупою фрагментів умовної музики, яка, на думку дітей, поглибила б емоційне сприйняття глядачами вистави, допомогла б якомога виразніше донести провідну думку тощо.

Необхідно наголосити, що остаточний варіант музичного оформлення спектаклю може сформуватися лише в процесі репетицій, оскільки розроблена конструкція в умовах реальної сценічної атмосфери, безпосередньо в обставинах «живого» звучання може не повністю відповідати попередньому режисерському задуму. Тому педагогу, який здійснює художнє керівництво учнівською постановкою, слід пам’ятати, що розроблений алгоритм використання музичного матеріалу цілком може піддаватись змінам, елементи можуть і мають ретельно відкоригуватись, а репетиційно-підготовчий період якраз і спрямовується на виявлення й виправлення недоліків і упущень та вироблення єдиної, остаточної, неповторної, відповідної надзавданню і провідній художньо-естетичній ідеї твору музичної драматургії спектаклю.

Питання для самоперевірки:

1. Як музичний матеріал допомагає розкривати глядачам авторське бачення ідейної сутності та проблематики музично-театральної постановки?
2. У чому полягають основні відмінності між сюжетною та умовною театральною музикою?

3. Які основні застереження щодо використання елементів сюжетної музики в процесі театральної постановки?
4. Розкрийте механізми розробки плану використання у компілятивному сценарії пісенних уривків, інструментальних фрагментів, звуків, шумів тощо.
5. Яким чином мають співпрацювати педагог-керівник і учасники постановки у процесі розробки музичного вирішення спектаклю?

2.6. Реклама учнівських музично-театральних постановок

Одним із ефективних в сенсі оптимізації музично-театральної діяльності дітей та юнацтва засобів, який, на жаль, використовується педагогами-керівниками досить інертно, є креативно втілена реклама постановки.

Так, розпочинаючи роботу над рекламою будь-якого із різновидів учнівських музично-театральних постановок, керівник колективу перш за все повинен чітко усвідомлювати її призначення, а саме – якомога ширше залучення учнів до участі у театральній постановці, а також активізація глядацьких інтересів дитячо-юнацької аудиторії. Відповідно до цього має здійснюватись розробка ідеї, форми реклами, а також добиратись і компонуватись інформативний матеріал, який у ній використовуватиметься.

Першим кроком у розробці реклами музично-театрального дійства має стати визначення її ідейно-образної концепції та форми. Для цього педагог-керівник повинен ретельно проаналізувати різноманітні зразки рекламної продукції, які відомі йому з перегляду телевізійних програм, або рекламні ролики, розміщені у різних засобах інформації й відібрати ті варіанти, які, на його думку, можуть бути дієвими щодо впливу на глядачів, а відтак, можуть бути безпосередньо застосовані ним або слугувати своєрідною відправною точкою під час розробки власного варіанта реклами учнівської музично-театральної постановки.

Так, після вивчення низки певних рекламних зразків та їх критичного осмислення з позицій педагогічної доцільності, керівник колективу може обрати

формою рекламування музичної театралізації виступ на радіо, місцевому телебаченні, візуальне представлення у вигляді рекламного плаката, артистичну костюмовану презентацію головних подій або героїв музичної вистави тощо.

Наступним кроком є розробка змістовного інформативного наповнення обраної заздалегідь рекламної форми, яка передбачає добір або створення поетичних рядків, музичного фону, авторського прозового тексту, варіантів поведінки визначених рекламних персонажів, візуальних, оздоблювальних елементів, вербальних рекламних слоганів, а також визначення місця подачі точної інформації щодо часу або умов проведення заходів тощо.

В процесі цієї роботи керівнику варто звернути особливу увагу на дотримання відповідності віднайденої ідеї й форми рекламного проєкту психологічним особливостям сприйняття та творчості представників тієї або іншої вікової категорії дитячо-юнацької аудиторії, на яку спрямовуються засоби впливу рекламного продукту.

Так, потрібно чітко зважити, чи може, наприклад, радіооголошення інформативного типу зацікавити учнів молодшого шкільного віку взяти участь у постановці музичної казки, чи, можливо, краще й ефективніше, щоб під час перерв між уроками діти, переодягнені у костюми персонажів, заохочували інших дітей взяти участь у виставі, пропонували одягнути красиві костюми, гримуватись, грати цікаві ролі, розважатись, веселитись тощо.

Варто також замислюватись над такими моментами: чи, приміром десятикласники, сприймуть, не висміють артистів, які бігають шкільними коридорами, запрошуючи завітати й переглянути музичний спектакль, присвячений темі кохання? Можливо, доцільно їх заінтригувати, лише злегка натякнути на те, що вони мають чудову можливість зануритися у світ романтики та світлих почуттів, психологічно спонукати їх до перегляду музичного спектаклю тощо.

Педагогічно доцільно провести спеціальні попередні бесіди безпосередньо із учасниками, які ставитимуть відповідну театральну постановку на предмет

з’ясування їх уподобань і прагнень, їх бачення варіантів рекламного забезпечення спектаклю тощо.

Такий підхід засновується на врахуванні вікової специфіки сприйняття того або іншого конкретного театрального дійства, що відповідно відобразиться як на результативності впливу самої реклами на учнівську аудиторію, так і у активізації творчих дій юних учасників музично-театральної діяльності.

Після цього варто разом із учнями розпочинати вже практично втілювати задумане: компонувати художній та інформативний матеріал, відпрацьовувати моменти вербальної, артистичної, візуальної презентації (в залежності від обраної форми) рекламного продукту, готувати необхідні технічні засоби тощо.

Зауважимо, що керівник не повинен надто хвилюватись щодо технічних моментів виготовлення реклами, оскільки первинною є саме її ідея, а засоби її втілення, за умов відсутності певних технічних навичок у самого вчителя або дітей-учасників, можуть передбачати залучення іншої виконавської «сили», що, цілком ймовірно, знайдеться і у середовищі учнівської молоді, і їх батьків, і вузьких професіоналів тощо.

Після безпосереднього застосування розробленої й практично втіленої реклами того або іншого музично-театрального дійства доцільно разом із учасниками постановки виявити прорахунки щодо загальної концепції, технічних аспектів її практичного виготовлення, а передусім – продовжити пошук більш яскравих варіантів і дієвих механізмів активізації інтересу глядацької аудиторії до сценічної постановки засобами креативної реклами.

Питання для самоперевірки:

1. Яку роль відіграє креативно втілена реклама музично-театрального дійства щодо активізації сприйняття спектаклю глядацькою аудиторією?
2. Які основні положення варто враховувати при розробці ідейно-образної концепції та доборі форми реклами?
3. У який спосіб потрібно добирати і компонувати інформативний матеріал рекламного повідомлення?

4. Як слід організовувати співпрацю художнього керівника та учасників музично-театральної діяльності у процесі розробки рекламного забезпечення спектаклю?

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абрамян В. Ц. Театральна педагогіка: навч. посіб. Київ : Лібра, 1996. 224 с.
2. Античні поетики. Поетика [упоряд. : Мирон Борецький, Василь Зварич; голов. ред. М. Жук; ред. Г. Бітківська; худож. О. Здор; редкол.: Мирон Борецький, Мирослав Закалюжний, Василь Зварич та ін.]. Київ : Грамота, 2007. 167 с.
3. Артемова Л. В. Театр і гра. Вдома, у дитячому садку, в школі : навч. посіб. Київ : Томіріс, 2002. 291 с.
4. Архимович Л. Б. Українська класична опера. Київ, 1957. 210 с.
5. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України XX-XXI ст. : монографія. Київ : НАМ України, 2013.
6. Богатирьов В. О., Захарчук З. О. Робота актора над роллю у виставі : навч. посіб. 2023.
7. Борисова Т.В. Підготовка студентів до естетичного виховання школярів засобами музичного театру : монографія. Кам'янець-Подільський : видавець ПП Зволейко Д.Г., 2011. 168 с.
8. Будянський В. І. Шкільний театр : навч. посіб. Суми : ВАТ «СОД», Вид-во «Козацький вал», 2002. 182 с.
9. Верховинець В. М. Весняночка. Ігри з піснями для дітей дошкільного і молодшого шкільного віку. Київ: Муз. Україна, 1989. 343 с.
10. Дуткевич Т. В. Дитяча психологія : навч. посіб. Київ : Центр учбової літератури, 2019. 424 с.
11. Дятчук В.В. Український тлумачний словник театральної лексики. Київ : Просвіта, 2002. 152 с.
12. Житницький А. З. Драматургія масових театралізованих заходів : навчальний посібник. Харків : ХДАК, 2004. 119 с.
13. Зязюн І. А., Сагач Г. М. Краса педагогічної дії. Київ : Українсько-фінський інститут менеджменту і бізнесу, 1997. 302 с.

14. Клековкін О. Theatrica: Архітектура драми: історико-термінологічний конспект. Київ : Арт Економі, 2012. 88 с.
15. Кнебель М. Й. Про дієвий аналіз п’єси і ролі. Львів, 2020. 92 с.
16. Козачковський Д. Нотатки на сторінках ролей, п’єс і клаптиках паперу : підручна книжка для акторів та режисерів / упоряд. Б. Козак. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2017. 96 с.
17. Кудикіна Н. В. Історико-культурні джерела ігор-драматизацій і театралізованих ігор. Теоретично-методичні проблеми навчання і виховання : зб. наук. пр. : Педагогічні науки ; редкол.: Бібік Н. М., Вашуленко М. С. та ін. Київ : Фенікс, 2000. С. 60-69.
18. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика : монографія. Київ : Промінь, 2006. 432 с.
19. Миропольська Н. Є. Театральне мистецтво в школі. Мистецтво та освіта. 2002. № 1. С. 25-27.
20. Олексюк О. М., Ткач М. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва : навч. посіб. Київ : Знання України, 2004. 264 с.
21. Павелків Р. В. Вікова психологія : підручник. Київ : Кондор, 2024. 469 с.
22. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ : Освіта України, 2008. 274 с.
23. Роменець В. А. Фантазія, пізнання, творчість. Київ : Наукова думка, 1965. 410 с.
24. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання : навч.-метод. посіб. Київ : ІЗМН, 1997. 248 с.
25. Саксаганський П. К. Думки про театр. АН УРСР Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії; упоряд. М. Дібровенко. Київ : Мистецтво, 1995. 233 с.
26. Сухомлинський В. О. Сто порад учителеві. Вибрані твори : в 5 т. Київ, 1976. Т. 2. 585 с.

27. Фількевич Г. М. Всесвітня історія музики : навч. посіб. Київ : Стилос, 2006. 208 с.

ОРІЄНТОВНІ ЗРАЗКИ СЦЕНАРІЇВ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВОК

«ВЕЧІР В ТРОЛЛЬХАУГЕНІ»

(музично-театральна вистава для молодіжної аудиторії)

(за матеріалами творчої спадщини норвезького композитора Е. Гріга)

Ідея: розкриття сутності творчого доробку Е. Гріга, яка полягає у оспівуванні краси природи Півночі.

У сценарії використано фрагменти листів, спогади, висловлювання Едварда Гріга.

Дійові особи:

Едвард Гріг

Ніна Гріг (дружина композитора)

Ференц Ліст

Генріх Ібсен (драматург, автор п'єси «Пер Гюнт», товариш Гріга)

Бьорнсен (відомий літератор)

Кіттельсен (художник)

Марк Санті (журналіст)

Студент Оксфордського університету

Служник Альберт

Перша дія.

Декорації: Гостьова в Тролльхаугені: посередині сцени знаходиться стенд, на якому посередині намальовано вікно. За вікном вечір. Обабіч вікна намальовані стіни у вигляді дерев'яних балок. На стінах з обох сторін від вікна - по картині. На передньому плані справа стоїть круглий стіл. На столі знаходиться букет квітів. Навколо столу - стільці, на яких сидять люди. Зліва стоїть рояль зі стільцем. На роялі багато фотографій. Посередині висить люстра. Приглушене світло…

Виходить Ференц Ліст і стає посередині.

Ліст: Панове! Дозвольте представити до вашої уваги неперевершений твір чудового письменника Генріха Ібсена та талановитого композитора, автора музики – пана Едварда Гріга. (Лунають оплески). До інструменту виходять Едвард Гріг та його дружина Ніна Гріг і починають виконувати Пісню Сольвейг з сюїти «Пер Гюнт». Після твору знову лунають оплески. До Гріга підходить Ференц Ліст, з-за куліс з'являються його давні друзі: Бьорнстьерне Бьорнсон та Генріх Ібсен. Вони вітають Гріга (в цей час світло на сцені стає трішки яскравішим).

Усі (крім Гріга і Ніни): Браво! (Потискують Грігу руку. Він дякує, промовляючи їх імена).

До Ніни Гріг підходить Ібсен.

Ібсен: Пані Гріг, дозвольте висловити своє захоплення вашим чарівним голосом, що вражає своєю чутливістю та неперевершеним тембром!

Усі інші (окрім Ніни): Приєднуємося! (Аплодують. Ніна посміхається. Усі виходять на середину сцени).

Один із запрошених: Чудова вілла, пане Гріг. Звідки дозвольте поцікавитися, в неї така назва – Тролльхауген?

Гріг: (на фоні звучання уривку з «Печери гірського короля») Вілла побудована, як ви бачили, на березі озера в долині, яка носила назву «Тролльдолин» – «долина тролей». Звідси і назва вілли – «Тролльхауген», що означає «пагорб тролей». (Музика поступово затихає). Тут я написав багато своїх творів. (Обдивляється гостьову). Взагалі, вважаю, що якщо б околиці були більш широкими, то і моя музика була б інша. Але я радий, що вони не інші, і ця тиха радість від того, що там все таке, яке є, перетворилася в звуки. Ці дорогі моєму серцю стіни зустріли наше з Ніною срібне весілля. На згадку про цей день я написав п'єсу «Весільний день в Тролльхаугені». (Він сідає за рояль і грає цей твір. По закінченні лунають оплески. До Гріга підходить Ліст).

Ліст: Пане Гріг, в житті майже кожної людини є така переломна мить, яка ставить її на певний шлях, Чи можете ви згадати таку мить у вашому житті?

Гріг: О так, пане Ліст (звучить мелодія колискової із сюїти «Пер Гюнт»).

Одного разу, я, ще хлопчиком, мав честь бути почутим самим Іле Булем, його ще називають Північним Паганіні. Я дуже захоплювався його творчістю. Не розумію, що міг тоді Іле Булль знайти в моїх наївних дитячих звуках, але тільки він одразу став дуже серйозним і про щось тихенько заговорив з моїми батьками. Потім підійшов до мене і сказав: «Ти повинен поїхати в Лейпціг і стати музикантом!»… А які мої батьки! Ні опору, ні хоча б хвилинки роздумів. Все було одразу ж вирішено. І мені здавалося, що все це було найприроднішою річчю на світі. (Гріг опускає голову, ніби занурившись у дитячі спогади. В цей час заходить з тацею служник Альберт. Бьорнсен бере келих)

Бьорнсен: Панове!Дозвольте оголосити і привітати нашого чудового товариша пана Едварда Гріга з присвоєнням йому звання доктора Оксфордського університету!

Усі: (беруть келихи) Браво, пане Гріг! Вітаємо!

Бьорнсен: (посміхається) За вас, пане Гріг! (Усі припіднімають келихи).

Ібсен: За вас! (Усі роблять по ковтку напою).

Гріг: У зв’язку з цим я змушений через декілька тижнів покинути Норвегію та від’їздити до Оксфорда. Там маю намір відвідати музичний вечір.

Завіса

Друга дія.

Декорації: Світло яскраве, його випромінює люстра. Фон у формі стенду, на якому намальовані колони, стіни відсвічують золотом, також намальоване вікно, за яким - пізній вечір. Передній план: зліва, ближче до середини, стоїть рояль. Навколо стоять люди (по двоє або троє) і розмовляють. Справа у рядок стоять стільці. Гріг стоїть посередині. До Гріга підходить чоловік і простягає руку. Це художник Т. Кіттельсен.

Кіттельсен: Пане Гріг, радий вітати вас в Оксфорді!

Гріг: Дякую пане Кіттельсен (Гріг посміхається і вони потискають руки).

Кіттельсен: Як Ваші справи, пане Гріг?

Гріг: Дякую, чудово, Ніна залишилася в Тролльхаугені наглядати за нашою віллою. А як Ви? Пригадую ви обіцяли намалювати мій шарж? (Посміхається).

Кіттельсен: Так, пане Гріг, я вже виконав свою обіцянку (сміється). Присвятив я його вашій диригентській діяльності. Обіцяю невдовзі відіслати шарж вам на віллу.Маю надію, він вам сподобається!

Гріг (сміючись): Інакше і бути не може! (До Гріга і Кіттельсена підходить Ібсен. Він вітається з обома).

Ібсен: Пане Гріг сьогодні в газеті «Норск Фолкеблад» Бьорнсон чудово намалював ваш портрет… Він там говорить, що ви – пейзажист.

Гріг: Як це влучно: адже мрія мого життя – зуміти передати в звуках природу Півночі!

Ібсен: А ще він говорить…, я процитую: «В його музиці, що просякнута чаруючою меланхолією, яка відображає в собі красу норвезької природи, то величної, широкої і грандіозної, то сіренької, скромної, бідної… є щось нам близьке, рідне, що швидко знаходить у нашому серці гарячий, співчутливий відгук».

Гріг: Ну що ж, дякую йому за такі гарні слова.

(Бесіду перериває ведучий вечора, який підходить до Гріга і звертається до всіх присутніх).

Ведучий: Пані та панове! Сьогодні ми маємо за честь приймати чудового норвезького композитора, дириґента Едварда Гріга, який нещодавно став доктором нашого університету. (Всі аплодують, повертаючись до Гріга. Він посміхається і дякує, вклоняючись головою у різні боки).

Ведучий: Шановного композитора привітаймо одним з його мальовничих творів у виконанні одного з наших артистів! (Всі сідають на стільці, аплодуючи. Виходить піаніст і виконує твір «Метелик» із «Ліричних п’єс»).

Завіса

Третя дія.

Декорації: Кабінет Гріга в Оксфордському університеті: Сонячний день. Світлі стіни. Посередині на стіні висить великий плакат з надписом «Оксфордський університет». На передньому плані, справа, трохи ближче до середини стоїть стіл. На столі – лампа, по столу, у творчому безладі – багато книг. Гріг сидить за столом майже в центрі. Його рука лежить на столі. В ній Гріг тримає олівець, перебираючи його пальцями та постукуючи по столу. Гріг сидить мовчки і дивиться у вікно. З другої сторони стола – стілець.

Стукають у двері. В кабінет заходить чоловік в окулярах, в чорному костюмі та з великим коричневим саквояжем. Гріг мовчки повертає до нього голову.

Чоловік: (ніби побоюючись, не поспішаючи підходить до столу та простягає руку Грігу і схвильованим голосом промовляє). Добридень!

Шановний пане Гріг, дозвольте відрекомендуватися. Я кореспондент мистецької рубрики газети «Слово» Марк Санті. Дуже радий зустрічі з вами.

Гріг: (Трішки припіднімаючись, у відповідь потискає руку Санті). Так, мене повідомляли про ваш візит, пане Санті, дуже приємно, прошу (показує рукою на стілець біля стола). Вони обоє сідають по різних сторонах столу. Санті дістає з саквояжу олівець та папір.

Санті: Пане Гріг, дозвольте висловити свою захопленість Вашою творчістю. Для мене велика честь зустрітися з вами. Дозвольте запитати, звідки ви берете натхнення для створення таких чудових творів?

Гріг: (Посміхається). Я почерпнув багаті скарби в народних наспівах моєї Батьківщини і з цього скарбу, що є непочатим джерелом норвезького духу, намагався створити національне мистецтво.

Санті: Тут, в Оксфорді, не сумуєте за Батьківщиною, я чув, у вас там є чудова вілла «Тролльхауген»?

Гріг: (Схиляє голову і дивиться на олівець у руках. Звучить лірична п’єса «Пташка»). Сумно бути власником вілли і не мати можливості бути

вдома ранньою весною, бо саме тоді приходять всі музичні ідеї. Чого варті одні тільки пташині гнізда, які я вже забув!.. Тільки б цей маленький народ прилетів, та поселився серед нас! … Я так потребую оточення, яке могло б вдихнути трішки свіжого життя в тяжке сьогодення! Про цю свою потребу я не можу написати ніякої музики, вона лунає лише, ця туга, але не може знайти крила.

(Композитор і Санті встають, потискають один одному руки).

Санті: Дякую вам, пане Гріг, за цю зустріч. Я був дуже радий спілкуватися з Вами. До побачення!

Гріг: Взаємно, до побачення!

(Світло поступово згасає. Вони виходять з кабінету).

Завіса (Чути стукіт коліс)

Четверта дія

Декорації: Гостьова в Тролльхаугені. Вечір за вікном, але ще не темно. На передньому плані сидить Ніна Гріг за столом. Світло не дуже яскраве. Заходить Гріг із валізою у руці. З усмішкою кладе валізу на підлогу, дивлячись на Ніну. Вона повертає голову до Гріга, радіє, швидко встає, підходить до Гріга і обіймає його.

Гріг: Ніна, який я радий повернутися додому! (Посміхається. Заходить служник Альберт).

Альберт: Пане Едвард, радий вітати вас у Тролльхаугені. (Вони обіймаються, поплескуючи один одного по плечах).

Гріг: Альберт, вже сутеніє, підготуй, будь-ласка, кімнату.

Альберт: Так, пане Едвард. (Альберт виходить).

(Гріг раптом змінюється в обличчі та згинається, наче від болю. Ніна допомагає йому сісти на стілець біля стола).

Ніна: Едвард,що сталося?

Гріг: В музичній п’єсі є не тільки крещендо і фортісімо, але також і дімінуендо. В самому житті – те ж саме. Крещендо та фортісімо в моєму житті

вже пройшли свій шлях до кінця. Тепер грається дімінуендо. Але ж дімінуендо може бути і гарним… Ніна, допоможи мені вийти на подвір'я. (Звучить твір для змішаного хору «Ave maris stella» («Здрастуй, зірка морів»).

Декорації: На великому полотні зображено берег озера, на горизонті – високі гори, за якими сідає сонце. Сонце виблискує у4 воді озера. На передньому плані стоїть лава.

Ніна і Гріг виходять на подвір'я. Ніна підтримує Гріга. Вони йдуть до лави біля самого озера. Сідають і дивляться на захід сонця. Музика стихає… Світло поволі тьмяніє…

Гріг: (Стоїть, напівобернувшись до глядацької зали, обличчям – до декорації з краєвидом). Природа! Перед нею я стою в мовчазному благоговінні і пошані, як перед самим Богом. (Гріг повертає голову до заходу сонця. В цей час звучить дзвін… Стає темно…).

Завіса.

Кінець п'єси.

ПІСНЯ АЙНУРІВ

(музично-театральне дійство для підлітків)

(за мотивами фантастичного твору Дж. Р. Р. Толкіна «Сільмарілліон» (The Silmarillion))

На сцені суцільна темрява. Промінь освітлює лише центральну частину сценічного майданчику, де клубиться густий дим. Звучить вступна частина ораторії Й.Гайдна «Створення світу». По закінченні уривка музика стихає й перетворюється на тихе тло. З-за сцени звучить суворий і таємничий голос…

Дія перша

Голос: …Був Еру, єдиний, кого на Землі називали Ілуватаром… Спочатку він думкою своєю породив айнурів, потім посвячених і був із ними, коли інших створінь ще не існувало…

Відкривається завіса, сцена декорована у фантастичному стилі (декорації у вигляді пустельного пейзажу: незвичайних гір, згаслих вулканів, поодиноких пустих доріг. Посередині, на оздобленому химерними істотами троні, сидить старець із білим волоссям і довгою-предовгою бородою. Він глибоко задумався, сидить, схиливши голову. Раптом на сцену вбігають айнури (вродливі й сильні юнаки у білому одязі) й починають завзято сперечатися.

Мелькор: О великий і могутній батьку наш, розсуди нас і скажи, хто із нас правий!

Айнур 1: (*роздратовано)* І чому ми завжди сперечаємося і не можемо зрозуміти один одного?

Ілуватар: (*задумливо)* Досить, досить, не варто сваритися. Хочу вам сказати, що я подарував вам найдорожче – Музику й навчив вас співати, але співаєте ви поодинці тому, що кожен розуміє лише ту частину моєї думки, з якої сам створений був.

Айнур 2: Саме так. Ми усі замислювались над тим, чому ти не відкрив нам усіх таємниць, прихованих у музиці, у подарованих тобою прекрасних піснях.

Айнур 3: Ми раніше й не намагалися вслуховуватись у пісню своїх братів…

Ілуватар: Ось! У цьому й полягає уся ваша проблема, усі ваші суперечки й непорозуміння.

Айнур 4: *(радісно*) Усе тепер зрозуміло. Дякуємо тобі, могутній батьку наш за твою мудру пораду!

Айнури розсідаються колом біля трону та починають по черзі співати кожен свою пісню (кожна пісня – короткий (бажано у формі періоду) уривок

симфонічного твору з чітко прописаною сольною партією певного інструмента симфонічного оркестру).

Завіса

Дія друга

Сцена оформлена у вигляді ошатної, багато прибраної зали. Яскраве освітлення. У кутку сцени сидить, схиливши голову у глибокій задумі,Інуватар.

Ілуватар: Сумно мені без творінь моїх… Життя стало таке одноманітне… Якийсь розбрат поселився в їхніх світлих душах…(*Рвучко піднімається і гучним голосом кличе айнурів).* Діти мої! Прийдіть, бо маю вам щось сказати! (*Гомінкою юрбою вбігають айнури*).

Мелькор: *(стає навколішки, покірно схиляє голову).* Ми всі в увазі, батьку.

Ілуватар: Чи не здається вам, мої любі діти, що живемо ми нудно, якось одноманітно, безрадісно?

Айнур 3: Так, ми згодні. Ця суцільна нудьга вже й на пісні наші почала впливати, якісь вони стають схожі, сірі, сумні…

Айнур 4: …І думки, і мрії, і почуття також…

Ілуватар: Хочу запропонувати вам новий чудовий наспів, який відкриє вам безліч таємниць, значно, значно більше, ніж будь-коли раніше. Ось послухайте (*наспівує невідому мелодію*).

Айнур 3: Це дивовижна мелодія! Скільки загадок, таємниць, незвіданих почуттів у ній криється, скільки роздумів вона навіює!

Мелькор: Ми у захваті, батьку! Просто не вистачає слів, щоб висловити всі свої враження і відчуття.

Ілуватар: Я бажаю, щоб на цей магічний наспів, який я вам заспівав, ви створили свою власну Велику Пісню! І так, як я створив вас від великого Незгасного Полум'я, вкладіть усю свою душу й всі свої зусилля у створення цієї Пісні. Нехай кожен творить, як йому бажається, я ж буду з насолодою слухати усіх вас і щиро радіти великій красі, пробудженій у вас.

Мелькор: (*із захватом***)** Авжеж, я вже відчуваю, як наші голоси, подібні до звучання арф, лютень, флейт і труб, віолончелей та органів видозміняться й розвинуться під впливом нашої думки, наших сердець, і потім сплетуться у могутньому хорі і перетворять твій наспів у справжню спільну Велику Пісню.

Айнури розпочинають творення своїх Пісень. Хтось розташувався у кутку сценічного майданчика і задумливо наспівує щось, хтось безперервно ходить із одного кінця в інший. Щось записують, наспівують тощо. Увесь цей епізод супроводжується неорганізованим музичним матеріалом (доречним є включення запису розігрування учасників симфонічного оркестру перед виступом або іншого музичного ряду хаотичного характеру). Потім потихеньку збираються у коло навколо Інуватара. Світло поступово гасне й раптово знову спалахує. Спочатку тихо, згодом поступово підсилюючись, починає звучати музика (бажано застосувати музичний матеріал класичного характеру, наприклад уривок із Реквієму В. А. Моцарта, частини симфонічних творів композиторів-класиків тощо. Провідною вимогою до музики є неповторність й милозвучність мелодики, краса й наповненість гармонічної фактури). Музика поступово стихає і звучить фоном.

Айнур 5: *(захоплено)* Я відчуваю, як чудові сплетіння наших голосів піднялись до незвіданих висот і досягли зірок!

Айнур 6: А я чую, що порожнеча наповнилася музикою. Ми ніколи не творили музики, подібної цій!

Ілуватар: *(сидить на своєму ошатному троні і задоволено слухає музику).* Ці звуки, без сумніву, чудодійні! Яка фантастична гармонія, яка божественна мелодія, яка велична краса! Як ця чудова Пісня тішить мою душу!

Підсилюється гучність музичної фонограми. Поступово в музичну тканину починає проникати сторонній призвук, потім відбувається нашарування іншородного музичного матеріалу, що призводить до дисгармонічності музики, суцільного звукового хаосу. Застосовується ефект світлового миготіння: світло почергово загорається та зникає. На передній план виходить Мельхор. Його обличчя пихато усміхнене,загальна поведінка самовдоволена.

Мелькор: Я хочу усім показати могутність і блиск своєї Пісні. *(Голосно і з захопленням співає мелодію музичної антитеми).* … Я часто блукав у пустих безоднях у пошуках своєї мрії, своїх думок, хотів розпалити полум'я своїх почуттів, але все марно. Я за увесь свій нескінченний шлях не знайшов близької мені істоти. Серце моє наповнилося тугою й розпачем… Тому музика моєї душі звучить жорстоко, самостійно і не потребує ніякої підтримки й чиєїсь допомоги.

Айнур 1: Породила самотність думи твої важкі…

Айнур 2: Чому ти такий жорстокий до нас, брате? Твої слова дуже засмучують нас.

Айнур 5: Ти і в життя своє впустив ці тривожні та важкі думи, душа твоя зачерствіла від цього, ти зійшов зі світлої колії.

Айнур 4: Як жахливо! Я забув свою Пісню…, моя музика розчинилася, щезла з мого серця!

Айнур 2: Мої помисли також помутніли, я втратив жагу до музики!

Ілуватар: *(схвильовано)* Припиніть, мені уже здається, що я знаходжуся всередині могутньої бурі. *(Встає, піднімає руку, раптово починає звучати нова, чиста, прозора, велична музика).*Чуєте? Вона велична і ніжна, прекрасна й життєстверджуюча, вона несе у собі силу й думку добра і жодна істота *(дивиться грізно на Мельхора*) в світі не може її змінити. Годі *(підводиться зі свого трону)*, хай стихне музика ця, що лунала до самого неба! Я хочу сказати вам своє Слово! Я покажу вам те, про що ви співали, щоб ви зрозуміли, чого досягли й що сотворили. А ти, Мельхор, зрозумієш, що немає у всесвіті музики, яка походить не з веління вищої сили, й що немає пісні, яка б звучала всупереч музиці Світла. (*Кличе жестом айнурів за собою).*

Дія третя

Освітлення приглушене, у синювато-блакитних тонах, звучить фонова музика космічного характеру, наприклад, одна із електронно-

інструментальних композицій групи Спейс. Сценічний простір оформлено у вигляді зіркової галактики.

Ілуватар: Погляньте на своє творіння, на свою Пісню! *(Підводить їх до магічного кола із свічок, що горять).*

Айнур 1: *(замріяно дивлячись вгору)* Я бачу перед собою новий світ…

Айнур 2: кулю, яка немов висить у пустоті, але уся вібрує і, немов, звучить….

Айнур 3: Світ цей, немов квітка, розкривається перед нами, живе й росте…

Ілуватар: Це ваша Пісня! І кожен з вас відшукає там свої помисли, почуття, думки добра, які я подарував вам при народженні. Тут є, Мельхор, й твої особисті переживання й тривоги, але вони вплітаються у ніжне мереживо спільної Пісні, не суперечать їй, а збагачують її своїми дивними й чудернацькими візерунками *(зверху поступово з'являється макет земної кулі, на який падає одинокий промінь світла. Айнури зачаровано її розглядають. Світло поступово згасає. Звучить голос з-за сцени).*

Голос: (тихо) … І багато про що ще повідав у той час айнурам їх великий батько. Вони завжди пам'ятатимуть його вічне Слово. Він відкрив їм свою таємницю: показав, що кожен з них вклав в спільну Пісню, розкрив її велику силу й велич...

Згодом юні айнури створили прекрасну планету й заповнили її чудодійними, дивовижними й чарівними звуками. Ми живемо на цій планеті й, вірите ви цьому, чи ні, маєте знати, що Музика – вічна, вона є посланням таємничих і красивих істот, і доки буде існувати наша планета, доки будуть битися серця людей, доти вона буде сповненою Музикою. Так веліли айнури….

Завіса

«ЧАРІВНА ГОРОШИНА»

(музична казка для дітей молодшого шкільного віку за мотивами української народної казки «Котигорошко»)

Ідея: утвердження цінностей дружби, взаємодопомоги, сміливості, любові до родини та Батьківщини.

Дійові особи:

- Казкарка;
- Котигорошко;
- Мати;
- Брати Котигорошка;
- Змій;
- Зміючка;
- Вернигора;
- Вернидуб;
- Крутивус;
- Лісові мешканці.

Музичне вирішення спектаклю: твори українських і зарубіжних композиторів-класиків, сучасні дитячі та естрадні пісні вітчизняних авторів, фрагменти інструментальної музики для фонового використання до сцен і танцювальних номерів.

ПРОЛОГ

На сцені — декорації українського села. Лунає ніжна чарівна музика (Едвард Гріг «Ранок» із сюїти «Пер Ґюнт»). Виходить Казкарка.

Казкарка:

У давні-предавні часи, коли дерева розмовляли з вітром, птахи співали казкових пісень, а добрі люди вірили в диво, жила собі одна родина. Була в тій родині мати та її сини. Жили вони дружно, працювали, одне одному допомагали.

(У виконанні хору звучить пісня Олександра Жилінського на вірші Олександра Кононенка «Веселкова»).

Та одного разу сталося велике лихо…

На сцені з’являється Змій, який викрадає братів.

Казкарка:

Налетів на село страшний Змій, забрав братів і поніс до свого темного лігва. Залишилася мати сама, у сльозах та журбі. Але не знала вона, що незабаром у її родині народиться незвичайний син — Котигорошко!

Затемнення. (Лунає фрагмент твору «Місячне сяйво» К. Дебюссі).

СЦЕНА 1. ДИВО-ГОРОШИНА

На сцені з'являється Мати. Вона сумує, дивиться на небо.

Мати:

Ой, синочки мої любі, де ж ви тепер? Хто мені допоможе, хто розрадить моє серце? Невже не повернетеся додому?

До Матері підходить Казкарка.

Казкарка:

Не журися, добра жінко. Часом найбільше диво народжується там, де живе велика любов і надія.

Мати знаходить незвичайну горошину.

Мати:

Що це за диво? Маленька горошина, а яка незвичайна!

(Лунає уривок «Акваріум» із циклу «Карнавал тварин» Каміля Сен-Санса). Мати кладе горошину в землю. З'являється Котигорошко.

(Діти-учасники виконують пісню Алли Мігай на вірші Людмили Малинської «Казковий принц»).

Котигорошко:

Добрий день, матусю! Я — твій син. Не сумуй, не плач, адже я виріс сильним і сміливим!

Мати:

Синочку мій! Звідки ж ти взявся?

Котигорошко:

Я народився з чарівної горошини, але серце моє — твоє, матусю. Розкажи, чому ти така сумна?

Мати:

Забрав страшний Змій твоїх братів. Немає мені спокою, бо не знаю, чи побачу їх колись.

Котигорошко:

Не плач, матусю! Я знайду Змія, подолаю його і поверну братів додому!

Мати:

Ой, синочку, ти ще такий молодий! Чи впораєшся з таким страшним ворогом?

Котигорошко:

Не бійся, матусю. Сила не лише в м’язах, а й у доброму серці, сміливості та вірі у справедливість!

(Котигорошко виконує пісню про сміливість і любов до рідної землі: «Ми роду козацького діти» (вірші Д. Коміневської, музика А. Бачено)).

СЦЕНА 2. БІДА В РОДИНІ

(Звучить запис «Мелодії» Мирослава Скорика).

Котигорошко збирається в дорогу. Мати дає йому торбинку з хлібом.

Мати:

Візьми, синочку, хліба в дорогу. Нехай він нагадує тобі про рідну домівку.

Котигорошко:

Дякую, матусю. Я обов’язково повернуся з братами!

Мати:

Будь обережним, сину. Пам’ятай: добро завжди має перемогти зло.

Казкарка:

І вирушив Котигорошко в далеку дорогу. Попереду його чекали непрості випробування, проте він не боявся, бо знав, що бореться за найдорожче – за свою родину.

Котигорошко вирушає (лунає фрагмент симфонічного твору Антоніна Дворжака «Слов’янський танець» №8).

СЦЕНА 3. ДРУЗІ-БОГАТИРІ

(Фонова музика: Едвард Гріг «У печері гірського короля» з сюїти «Пер Ґюнт»).

На лісовій галявині Котигорошко зустрічає Вернигору, Вернидуба та Крутивуса.

Вернигора:

Хто це йде лісом? Невже не боїшся зустрітися з нами?

Котигорошко:

Я – Котигорошко. Іду визволяти своїх братів із полону страшного Змія.

Вернидуб:

Ого! Та це ж нелегка справа! А чи вистачить у тебе сили?

Котигорошко:

Сили вистачить, якщо поруч будуть вірні друзі!

Крутивус:

А я люблю пригоди! Якщо треба боротися зі Змієм – я з тобою!

Вернигора:

Я можу гори піднімати!

Вернидуб:

А я можу дерева виривати!

Крутивус:

А я такий сильний, що навіть вітер мене боїться!

Котигорошко:

Тоді ходімо разом! Адже гуртом легше подолати будь-якого найстрашнішого ворога!

Вернигора:

Але перш ніж вирушити до Змієвого лігва, перевіримо, чи справді ми гідні називатися богатирями!

Крутивус:

Пропоную влаштувати змагання! Хто найсильніший, найспритніший і найкмітливіший?

Вернидуб:

Ні, друже! Краще перевіримо, чи вміємо ми працювати разом. Бо справжня сила богатирів — у єдності!

Котигорошко:

Правильно сказано! Спробуймо разом виконати завдання!

(Хор виконує кілька куплетів обробки української народної пісні «Грицю, Грицю, до роботи», богатирі у цей час виконують жартівливу танцювальну композицію. Можна у цьому епізоді залучати до виконання нескладних танцювальних рухіів кілька дітей-глядачів). Після танцю богатирі стають поруч.

Вернигора:

Тепер я бачу: ти не просто сміливий, Котигорошку, а й веселий, маєш добре серце, справжній товариш!

Вернидуб:

Ми допоможемо тобі визволити братів!

Крутивус:

А ще подаруємо тобі нашу дружбу. Бо з друзями жодна дорога не страшна!

Котигорошко:

Дякую вам, друзі! Разом ми здолаємо будь-яке зло!

(Усі разом виконують пісню Лесі Горової «Всі ми потрібні»).

Казкарка:

І рушили друзі далі. Довго йшли вони лісами, долали річки та гори, аж поки не побачили високу скелю, за якою ховалося Змієве лігво...

СЦЕНА 4. У ЛІГВІ ЗМІЯ

(Музичний фон: Едвард Гріг. «У печері гірського короля»).

На сцені з’являється темне лігво Змія. Змій сидить на троні, поруч – Зміючка. У кутку – полонені брати Котигорошка.

Змій:

Ха-ха-ха! Ніхто не наважиться прийти до мого лігва! Усі мене бояться! Я наймогутніший у світі!

Зміючка:

Ой, не вихваляйся так, Змію! Чула я, що десь у світі народився незвичайний богатир. Кажуть, він дуже сильний і зовсім тебе не боїться.

Змій:

Що?! Хто посмів мені загрожувати? Нехай тільки спробує наблизитися до мого замку!

Змій обходить сцену, демонструючи свою силу.

Брат 1:

Не хвалися, Змію! Добро завжди сильніше за зло!

Змій:

Мовчати! Ви мої полонені, і ніколи не побачите рідної домівки!

Брат 2:

Наш брат Котигорошко обов'язково нас знайде!

Змій:

Котигорошко? Ха-ха-ха! Та що він може проти мене?

Раптом за сценою чути голос Котигорошка.

Котигорошко:

Змію! Відпусти моїх братів! Я прийшов за ними!

Змій:

Хто це?! Хто порушує мій спокій?!

До лігва заходять Котигорошко та його друзі.

Котигорошко:

Я — Котигорошко! Відпусти моїх братів і більше не кривдь людей!

Змій:

Ти насмілився прийти до мене? Тоді побачимо, хто з нас сильніший!

Вернигора:

Не лякай нас, Змію! Ми прийшли не заради сварки, а щоб повернути полонених додому.

Вернидуб:

Відпусти невинних людей, і ніхто не чинитиме тобі зла!

Крутивус:

А якщо не послухаєш, доведеться відповідати за свої вчинки!

Зміючка:

Може, Змію, досить уже всіх лякати? Подивися, скільки біди ти наробив!

Змій:

Мовчати! Я ніколи не поступлюся!

Змій викликає Котигорошка на поєдинок.

(Музичний фон: «Королівський марш лева» з сюїти «Карнавал тварин» Каміля Сен-Санса).

Можна використати комічну музично-рухову сцену: Змій демонструє свою незграбність, богатирі намагаються його зупинити, а Котигорошко захищає друзів.

СЦЕНА 5. БИТВА ДОБРА І ЗЛА

(Музичний фон: Сцена лицарського поєдинку Монтеккі і Капулетті з опери Шарля Гуно «Ромео і Джульєтта» (фрагмент)).

Змій кидається на Котигорошка. Починається умовна театралізована битва. Богатирі допомагають Котигорошкові.

Змій:

Зараз я вас усіх переможу! Моя сила безмежна!

Котигорошко:

Не в силі справа, Змію! Ти думаєш лише про себе, а ми захищаємо свою родину, дружбу і справедливість!

Вернигора:

Я підтримаю тебе, Котигорошку!

Вернидуб:

А я не дозволю Змієві скривдити наших друзів!

Крутивус:

Разом ми непереможні!

Богатирі об’єднуються навколо Котигорошка. Після протистояння Змій падає на коліна.

Змій:

Досить! Зупиніться! Я більше не можу!

Котигорошко:

Ми не хочемо тобі зла. Але ти повинен зрозуміти: не можна кривдити слабших, забирати в людей свободу та руйнувати родинне щастя.

Змій:

Я зрозумів… Відпускаю твоїх братів. Більше нікого не ображатиму.

Зміючка:

Може, тепер ми навчимося жити по-доброму? Адже набагато приємніше мати друзів, ніж усіх лякати.

Котигорошко:

Якщо ти справді змінишся, то зможеш виправити свої помилки.

Змій відчиняє двері підземелля. Брати виходять на волю.

Брат 1:

Брате! Котигорошку! Ти прийшов!

Брат 2:

Ми знали, що ти нас не залишиш!

Котигорошко:

Тепер ми знову разом! Ходімо додому, матуся чекає!

(Лунає урочистий фрагмент із «Гуцульського триптиха» Мирослава Скорика).

СЦЕНА 6. ЩАСЛИВЕ ПОВЕРНЕННЯ

(Музичний фон: Антоніо Вівальді «Весна» з циклу «Пори року»).

На сцені Мати. Вона виглядає своїх синів. Лунає життєстверджуюча музика. З’являються Котигорошко, брати та богатирі.

Мати:

Ой, чи це не мої синочки? Невже ви повернулися? Чи не сон це?

Котигорошко:

Ні, матусю! Це ми! Твої сини повернулися додому!

Брат 1:

Мамо, ми знову разом!

Брат 2:

Нас визволив наш брат Котигорошко!

Мати:

Дякую тобі, синочку! Дякую, що не злякався, що не залишив братів у біді!

Котигорошко:

Мамо, я б нічого не зміг зробити сам. Мені допомогли справжні друзі. Ми перемогли разом!

Вернигора:

Справжня сила – у добрих справах!

Вернидуб:

Справжня мужність – у готовності захистити тих, хто потребує допомоги!

Крутивус:

А справжня дружба – це коли ніхто не залишається сам!

Мати:

Заходьте до нашої оселі, дорогі гості! У нашому домі завжди знайдеться місце для добрих друзів!

Усі збираються разом. (Учасники разом виконують пісню Миколи Ведмедері на вірші Юлії Хандожинської «Заспіваймо дружно»).

ФІНАЛ. РАЗОМ МИ СИЛА!

На сцену виходить Казкарка.

Казкарка:

Ось і закінчилася наша казка. Перемогло добро, повернулися додому брати, а Котигорошко знайшов справжніх друзів. І всі зрозуміли одну важливу істину: коли люди дружні, коли допомагають одне одному, коли в їхніх серцях живуть любов і справедливість – жодне зло не зможе їх перемогти!

Котигорошко:

Друзі, пам’ятайте: не обов’язково бути богатирем, щоб робити добрі справи!

Вернигора:

Допомагайте тим, хто цього потребує!

Вернидуб:

Поважайте своїх рідних і друзів!

Крутивус:

Не бійтеся труднощів і вірте у власні сили!

Мати:

Бережіть родину, шануйте рідну землю та пам’ятайте про добро!

Усі разом:

Разом ми сила! Разом ми зможемо все!

Усі учасники виходять на уклін. Виконується фінальний хоровий номер: пісня «Україна» (музика і вірші Тараса Петриненка).

ОРІЄНТОВНИЙ ЗРАЗОК ПРАКТИЧНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ПРОЦЕСУ ПОСТАНОВКИ ДИТЯЧОГО МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЮ

(музично-театральний спектакль за мотивами української народної казки «Котигорошко»)

1. Визначення художньої концепції.

Тема: боротьба добра і зла, мужність, дружба, взаємодопомога.

Ідея: справжня сила людини полягає не лише у фізичній могутності, а й у сміливості, вірності, доброті та здатності захищати інших.

Режисерське надзавдання: через історію Котигорошка утвердити цінність мужності, єдності, взаємопідтримки та відповідальності за долю інших.

2. Побудова драматургічної композиції.

Спектакль можна структурувати у такий спосіб:

Епізод	Зміст сценічної дії	Художні засоби
Пролог	Представлення казкового світу	Хор, музика, пластична композиція
Зав'язка	Викрадення братів і сестри	Драматична сцена, музичний акцент

Розвиток дії	Народження і дорослішання Котигорошка	Пісня, діалоги
Подорож	Зустріч із побратимами	Ансамблеві сцени, танець
Кульмінація	Протистояння зі Змієм	Драматична дія, музичне нагнітання
Розв'язка	Перемога добра, визволення рідних	Хор, фінальна композиція

3. Створення сценічних образів.

Керівник постановки визначає характерні особливості головних персонажів, добирає виконавців відповідно до їхніх здібностей, розробляє систему сценічних завдань.

Наприклад, образ Котигорошка може розкриватися через енергійність рухів, упевненість у голосі, відкриту міміку, рішучість у поведінці. Образ Змія, навпаки, може характеризуватися важкими пластичними рухами, низьким тембровим забарвленням голосу, різкими жестами.

4. Музичне вирішення.

Передбачає використання українських народних пісень, інструментальних композицій, вокальних ансамблів, авторських музичних фрагментів.

Важливо, щоб музика не лише створювала національний колорит, а й забезпечувала розвиток драматургічної дії.

5. Просторове вирішення.

Сценічний простір може трансформуватися за допомогою мобільних декорацій, кольорових тканин, світлових акцентів, символічного реквізиту.

Наприклад, велика зелена тканина може створювати образ лісу, темні конструкції – печери Змія, а світлове оформлення – підкреслювати зміну емоційної атмосфери.

6. Репетиційна робота.

Здійснюється поступове опрацювання вокальних номерів, діалогів, сценічних рухів, мізансцен, взаємодії персонажів та фінального хорового епізоду.

7. Підсумковий показ.

Спектакль презентується перед глядацькою аудиторією. Після показу доцільно провести обговорення, під час якого учасники музично-театральної постановки зможуть поділитися власними враженнями, оцінити результати спільної роботи та визначити перспективи подальшого творчого розвитку.

Електронне наукове видання

ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНЕ КЕРІВНИЦТВО МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОЮ ДІЯЛЬНІСТЮ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК

Т. В. Борисова

Електронне мережеве видання. Формат PDF.
Опубліковано у 2026 році.
Обсяг видання: 5,05 авт. арк.
Обсяг даних: 1,1 МБ.

Видавець: Ямполь Юрій Віталійович
Місцезнаходження видавця: м. Кам'янець-Подільський, Хмельницька область, Україна
Вебсайт видавничої марки: publisher.yakist-osvity.org.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи: серія ДК № 8711 від 31.07.2026 р.
Електронна версія видання: http://elar.kpnu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/10460
Електронна версія видання: https://publisher.yakist-osvity.org.ua/books/978-617-95688-3-1