

Іван Заболотний,
професор,
Євген Карпенко,
доцент, СумДПУ імені Я. С. Макаренка, м. Суми

ВОКАЛЬНО-ХОРОВА РОБОТА ЯК ШЛЯХ ДО ВТІЛЕННЯ ТВОРЧИХ УЯВЛЕНЬ ХОРМЕЙСТЕРА

Метою вокально-хорової роботи є втілення в процесі концертного виконання художнього образу, створеного композитором. Автори обґрунтовують, що успіх вокально-хорової роботи всебічно залежить від ясності творчих уявлень керівника, які є дороговказом у роботі хорового диригента. Оскільки рівень підготовки з хорового диригування майбутніх учителів музики у вищих навчальних закладах не повною мірою відповідає сучасним вимогам до роботи керівника співочого колективу в загальноосвітній школі, у статті приділено увагу окремим напрямкам розвитку творчих уявлень майбутнього шкільного хормейстера.

Ключові слова: вокально-хорова робота, творчі уявлення, виконавська концепція, психологічний фон.

Успішність вокально-хорової роботи залежить від багатьох факторів. Можна назвати і повноту комплектування виконавського колективу, і наявність контакту між керівником і співаками, талант і специфіку методики роботи хормейстера. Метою вокально-хорової роботи є втілення в процесі концертного виконання художнього образу, закладеного композитором у музичному творі. Можна сміливо стверджувати, що успіх вокально-хорової роботи всебічно залежить від ясності творчих уявлень керівника, які ґрунтуються на поняттях правильного звукоутворення, високому музичному смаку, усвідомленні реальних можливостей виконавського колективу. Хормейстер мусить враховувати психологічні особливості вікових груп, які беруть участь у хоровому колективі.

Рівень підготовки вчителів музики з хорового диригування, який сьогодні пропонують педагогічні навчальні заклади, не повною мірою відповідає сучасним вимогам до роботи керівника співацького колективу в загальноосвітній школі. Це стосується діяльності і дитячих, і дорослих хорових колективів. А отже, необхідно удосконалювати підготовку майбутніх учителів музики, тому **мета статті** полягає в обґрунтуванні окремих напрямків розвитку творчих уявлень майбутнього шкільного хормейстера. Відповідно до визначеної мети **завдання дослідження** вбачаються такими: 1) аналіз методики навчання хорового диригування в педагогічному навчальному закладі; розгляд компонентів виконавської концепції як головного ядра творчих уявлень; обґрунту-

вання необхідності комплексного розвитку творчих уявлень студентів; 2) аспекти реалізації виконавської концепції в процесі практичної роботи з хором; 3) шляхи створення позитивного психологічного фону в процесі втілення виконавської концепції.

Особливості вивчення хорового диригування в педагогічному навчальному закладі

Перші кроки майбутнього хормейстера зазвичай пов'язані зі співом у навчальному хорі та елементарним опануванням мануальної техніки. Початковий етап оволодіння диригентською мануальною технікою є дуже відповідальним, оскільки саме в цей період студент набуває фундаментальних навичок, на підґрунті яких надалі формується й удосконалюється його творча майстерність. Як скульптор ліпить із гіпсу майбутню чудову скульптуру, так і диригент власноруч мусить створити виконавське диво, яке не тільки відповідатиме задуму композитора, а й подарує виконавцям та слухачам промінчик животворного світла. Отже, досконалість диригентської техніки майбутнього шкільного хормейстера мусить розвиватися паралельно з удосконаленням його естетичного смаку, набуттям певного музичного досвіду, усвідомленням закономірностей побудови музичної форми, набуттям певного багажу знань з музично-теоретичних дисциплін.

Безумовно, диригентську техніку слід розуміти в широкому сенсі: це не тільки рухи руками чи головою або міміка, це вміння проникати в задум композитора, доносити його до виконавців (хору) і через них – до слухачів.

Проте навряд чи можна заперечувати, що вільне володіння прийомами мануальної техніки сприяє встановленню контакту з хором, уможлиблює керування найтоншими художніми відтінками виконання за допомогою жестів.

Головною особливістю вивчення хорового диригування в педагогічному навчальному закладі є його певна *відокремленість від практики*. Реальна практика протягом років навчання, на наш погляд, дуже обмежена часом. Спів у хорі є необхідною складовою підготовки учителя музики – шкільного хормейстера, проте така форма роботи не компенсує відсутності досвіду керування колективом.

У педагогічній практиці є такий епізод, як «вокально-хорова робота», але він також недостатньо значущий для студента, оскільки робота з навчальним хором позбавлена головного – відповідальності за результат. Тільки тоді, коли вчитель-хормейстер матиме власний колектив, він зможе усвідомити позитивні й негативні риси власної диригентсько-хорової підготовки. Збільшити кількість годин на практичну апробацію диригентських навичок неможливо з об'єктивних причин. А без ясних творчих уявлень і практики – недоцільно.

Термін «творчі уявлення», безумовно, ширший, ніж «виконавська концепція». Творчі уявлення в широкому сенсі характеризують студента щодо його музичної ерудиції, художнього смаку, здатності до аналізу змісту твору та синтезу творчого задуму. Детально розроблений творчий задум і є виконавською концепцією твору. Не варто складати письмовий план виконання – його треба навчитись слухати внутрішнім слухом.

Творчі уявлення хормейстера насамперед слухові. Не слід виключати зорові уявлення та результати логічного аналізу, але інколи аналіз перебуває на рівні мети і не стає слуховим уявленням. Саме хороший, розвинений слух невіддільний від творчих уявлень, саме слух дає відповідь на питання, «як мусить звучати твір».

Термін «вокальний слух» є поняттям ширшим, ніж «музичний слух». Коли ми слухаємо співака, то наші органи чуття, сприймаючи спів ззовні, контролюючи роботу власного голосового апарату, інформують центральну нервову систему про те, як відбувається співочий процес, тобто слухач також «бере участь» у співі. Голос, який гарно звучить, додає слухачам бадьорості, забезпечує хороший настрій, дарує естетичну насолоду, і навпаки, тьмяний голос, що інтонаційно хибно звучить, викликає в слухачів втомленість, роздратування, навіть захриплість. В. Морозов зазначає: «Вокальний слух – це насамперед не тільки слух, а й складне музично-вокальне почуття, яке ґрунтується на взаємодії слухових, м'язових, зоро-

вих, тактильних, вібраційних, а можливо, і ще деяких інших видів чутливості...» [5].

Сутність вокального слуху полягає в умінні розпізнавати усвідомлений процес звукоутворення. Фізіологічною основою вокального слуху є рефлекторні зв'язки, які виникають у результаті уявлення про співвідношення характеру звукового подразника й комплексу відчуттів, які ми отримуємо від наших органів чуття. Вокальний слух для учня – це необхідна умова навчання співу, а для керівника – можливість навчити. Дуже важливо пов'язати заняття з сольфеджіо з вимогами до звукоутворення – тільки так можна добитися чистого інтонування.

Розвиток не просто музичного, а саме вокального слуху є ключем до оволодіння навичками використання слуху внутрішнього, без яких творчі уявлення залишаються абстракцією. Формування слухового еталона в процесі навчання можливе тільки внаслідок цілеспрямованого вивчення студентом досвіду багатьох хороших колективів шляхом прослуховування аудіо-, відеозаписів, відвідування концертів (які в провінції – не часто явище).

Важливо виділити умовні щаблі формування творчих уявлень, якими зазвичай є:

- ❖ Механічне слідування вказівкам партитури, без розуміння й відчуття значення темпу, динаміки, тембру та штрихів для формування художнього образу.

- ❖ Усвідомлення образного змісту твору, проте відсутність слухового еталона як виконавської мети.

- ❖ Наявність слухового еталона та здатності порівняти реальне звучання хору з бажаним. У процесі навчання та набуття досвіду роботи в диригентському та хоровавому класах, під час практики у школі студент опановує навички зосередження на власних слухових уявленнях, які стають дедалі повнішими.

Зауважимо, що серед компонентів слухового еталона насамперед слід виокремити правильне звукоутворення, яке в практичній роботі хормейстерів і вокальних педагогів займає центральне місце. Від успіху саме в цьому аспекті практичної діяльності залежить і успіх усієї організаційної, творчої та естетично-виховної роботи. Науковці спробували вивчити процес звукоутворення, і як наслідок, з'явилося багато наукових праць і методик навчання співу, але в більшості своїй вони мають емпіричний характер (І. Мюллер, М. Гарсія, К. Бернгард, І. Сеченов, Р. Юссон).

Відомо, що звук має такі фізичні властивості: *тембр, вібрато, висота, сила, гучність, довгота*.

Тембр (франц. *timbre* – позначка, знак на позначення відмінності) – забарвлення звука, якість звучання, що залежить від різних співвідношень обертонів. На тембр

співочого голосу впливають об'єктивні й суб'єктивні чинники.

У період мутації гортань у хлопчиків збільшується в 1,5 рази. Голосові складки досягають довжини 2–2,5 см; голос знижується на октаву, збагачується грудний регістр. Таким чином, на тембр співочого голосу впливають:

1. Особливості анатомічної й морфологічної будови гортані й усього організму (розміри гортані, голосових складок, дихальний апарат, тонус м'язової системи, функціональна зрілість головного мозку, загальний фізичний стан, слухова чутливість та інше).

2. Діяльність ендокринної системи, яка має вікові, статеві та індивідуальні особливості, а також залежить від індивідуального стану співака.

3. Функція гортані в процесі мовлення.

4. Функція гортані в процесі співу (як змикається голосова щілина, скоординована з роботою дихання).

Чим же визначається якість голосу (тембр)? Будь-який звук складається з основного тону й послідовного ряду звуків (більших частот), які звуться обертонами. Своєю чергою обертони об'єднуються в групи, які називаються формантами (від лат. *formans* – утворення). Усі обертони та форманти відіграють важливу роль, створюючи характерне, тільки конкретному голосу притаманне звучання. Група обертонів високої частоти надає голосу дзвінкості, сріблястості, політності, гарної чутності на тлі оркестру. Група обертонів низької частоти надає звучанню голосу «глибини», м'якості, оксамитовості й міцності.

Дуже важливе значення в процесі співу має природне вібування голосу за частотою й силою, яке називається **вібрато** (від італ. *vibrato* – коливання) і виникає в гортані. Чому воно виникає, вивчено недостатньо.

Таким чином, виконавська концепція мусить містити темброві характеристики виконання, не обмежуватись логічними побудовами типу «оскільки твір веселий, його треба виконувати світлим тембром». Необхідно навчитися чути потрібний тембр внутрішнім слухом – уявляти його якомога ясніше. Варто зауважити, що відсутність високих обертонів у голосі веде до заниження інтонації. Тож слід ще раз нагадати, що планомірна вокальна робота в хорі є засобом покращення інтонаційного фону.

У слуховому еталоні хормейстера мусить формуватися правильне уявлення про характер вимови тексту. Навіть чітка дикція не завжди вичерпно сприяє донесенню змісту тексту до слухачів. Необхідно добиватися, щоб співаки вдумувалися в зміст слів й повноцінно доносили його до слухача.

У процесі навчання студенти, що опановують спеціальність «музика», отримують певні поняття щодо ан-

самблю в хорі. Про це бадьоро пишуть в анотаціях, визначаючи, чи буде ансамбль природним. Варто пам'ятати, що природний ансамбль ніколи не виникне сам собою, якщо не виховати у співаків відповідних навичок співу в ансамблі. Саме динамічний ансамбль відрізняє хор від гуртового співу, але навіть у добре укомплектованому хорі виникають ансамблеві проблеми. У процесі навчання необхідно вникати в питання ансамблю, уважно слухати навчальний хор, порівнювати його звучання зі звучанням професійних колективів. Навіть дикційний ансамбль не може бути автоматичним наслідком хорошого загально-хорового ритму. Необхідно вимовляти слова не тільки одночасно, але й в одному спільному характері.

Формування навичок ансамблевої роботи мусить відбуватися крок за кроком з молодших курсів, якщо студент ставить за мету професійну роботу з хором. Незважаючи на обмеженість навчальних годин, наполеглива цілеспрямована робота приносить позитивний результат.

Аспекти реалізації виконавської концепції в процесі практичної роботи з хором

Сформована виконавська концепція – цілісна або фрагментарна – реалізується в процесі практичної роботи з хором.

Практична робота з хоровим колективом часто (якщо не завжди) впливає на виконавську концепцію, змушує корегувати її. І не обов'язково тому, що хор «не справляється» із завданнями. Реальне живе звучання додає до концепції тих барв, які, можливо, не народилися у творчій уяві хормейстера. Слід нагадати, що досконале знання твору хормейстером є обов'язковим, бо без цього не можна сподіватися на формування хоча б приблизної виконавської концепції та внутрішнього слухового еталона. В міру того, як слуховий еталон формується, мусять розвиватися й порівняльні навички диригента. Не можна допускати, щоб внутрішній слуховий еталон існував відокремлено, – по ньому слід весь час перевіряти реальне звучання хору.

А ефективність дій диригента на шляху до творчої мети залежить, своєю чергою, від володіння ефективною методикою роботи з хором, знання прийомів, які допомагають подолати ті або інші виконавські проблеми. Межі статті не передбачають докладного аналізу ефективної роботи з хором, проте варто нагадати **основні вимоги до побудови репетиції**:

✓ Розспівування, яке може включати фрагменти творів, що вивчаються.

✓ Енергійний темп репетиції; зауваження диригента мусять бути короткими, влучними й мотивованими.

Мотивація повторень та інших дій диригента є важливим фактором вироблення свідомого ставлення співаків до вокально-хорової роботи.

✓ Для успішного подолання інтонаційних труднощів варто застосовувати і вокальні, і психологічні прийоми, що допомагають зосередити увагу співаків. Можна стверджувати, що «низька інтонація» часто є наслідком слабого тону та інтересу хористів. Тому коротке зауваження диригента, здатне підбадьорити хористів, буде доречним.

✓ Через нерівнозначність теситурних умов, у яких зазвичай перебувають хорові партії, динамічний ансамбль рідко буває ідеальним. Проте необхідно цілеспрямовано добиватися свідомого ставлення хористів і до динамічного, і до інших видів ансамблю (тембрового, дикційного, ритмічного тощо).

✓ Метою виконання твору є розкриття його змісту – ні хормейстер, ні хористи не можуть забувати про це.

Шляхи створення позитивного психологічного фону

Уміння підкоряти виконавців, впливати на їхній настрій – як персонально, так і на весь колектив – для хорового диригента має ще більше значення, ніж для оркестрового. Це пов'язане з тим, що музичний інструмент співака – його голос – більш тонко реагує на психолого-емоційний настрій і таким чином якісно впливає на тембр, звуковисотне інтонування, а головне – на художню виразність виконання.

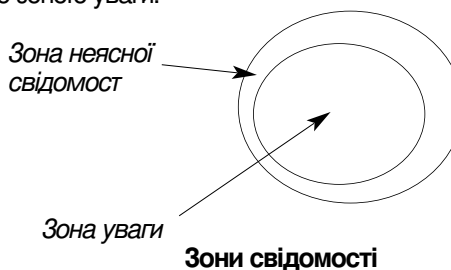
Головним чинником успішного управління хоровим чи іншим виконавським колективом, з позиції психології, є комунікативні процеси, а внаслідок цього – вміння чинити навіювання. Цю проблему висвітлює в монографії «Психологія диригування» Г. Єржемський [1].

Головною функцією диригента-хормейстера є організація спільних колективних дій, які, з одного боку, враховували б відчуття кожного окремого виконавця, і, в той же час рухалися б у напрямку власного художнього бачення диригента, формуючи єдину виконавську стратегію і тактику втілення композиторського задуму.

Основою спілкування керівника з колективом у процесі художньої творчості є встановлення психологічних контактів, психологічний обмін інформацією, взаємний вплив один на одного. Під час встановлення контактів виникає ситуація спілкування. Цей процес має зовнішній і внутрішній компоненти. Зовнішній – зорове сприйняття комунікантів і слуховий контакт. На основі зовнішнього сприйняття відбувається «внутрішній» (власне психологічний) контакт, який сприяє порозумінню. Сутністю комунікативної взаємодії є інформаційні процеси, а методом досягнення мети – взаємний психологічний вплив.

Головним чинником психологічного підґрунтя спілкування є увага керівника й колективу, а руйнування стану уваги нищить увесь процес злагодженої взаємодії. Управління виконавським колективом під час виступу або репетиції потребує від диригента постійної всеосяжної уваги і тим більшої, чим більша кількість виконавців.

Психологія ділить нашу свідомість на дві зони. Якщо зобразити це графічно, то треба намалювати два кола – одне в одному. Більше коло буде називатися зоною неясної свідомості, а менше коло – зоною ясної свідомості, або зоною уваги.



У зоні неясної свідомості існують свої фази нечіткості. Як і в полі зору, чим ближче до центру, тим краще ми усвідомлюємо ті чи інші явища. Тож диригент, постійно переключаючи свою увагу на ту чи іншу групу хору, на соліста чи інструментальну групу, всіх інших переводить, так би мовити, на другий план своєї уваги. У той же час диригентові потрібно охоплювати увагою все, що оточує його в процесі творчості. Це можуть бути слухачі та їхнє реагування, освітлення, сторонні звуки тощо.

Загалом диригент повинен уміти розподіляти свою увагу між багатьма об'єктами, які складають структуру його творчої взаємодії. Прикладом може бути Артуро Тосканіні. Артистам оркестру, яким диригував маестро, весь час здавалося, що він постійно слідкує за кожним із них, хоча відомо, що у видатного музиканта були проблеми із зором. Однак це відчуття постійної уваги створювало творчу напругу і таким чином справляло вплив, підкоряючи волі диригента весь колектив.

На основі комунікативного процесу хормейстер здійснює дії з навіювання. Навіювання – один із найбільш розповсюджених видів психологічного впливу. Керівник хору повинен мати силу впливу і вольовий темперамент, значно більші, ніж у окремих виконавців. Вольовий імпульс є основою психологічного впливу. Він має бути емоційно насиченим і цілеспрямованим.

Шарль Мюнш, попереджаючи молодих диригентів, говорить: «Ваші думки, ваші почуття повинні передаватися з такою силою, щоб оркестр одночасно з вами пе-

режив усі бажання і пристрасті і не міг не виразити їх. Ви повинні підмінити їхню волю своєю».

Для успішної роботи хоровий диригент повинен мати високий рівень професійної підготовки, міцні знання з психології та педагогіки. Своєчасний аналіз психологічного клімату в хоровому колективі допоможе створити позитивний психологічний фон для вирішення тих творчих завдань, на виконання яких спрямовуються зусилля всього колективу. Завдання диригента полягає також у тому, щоб усі учасники хору отримували більше позитивних емоцій і якомога менше негативних.

Зазначені вище психолого-педагогічні засади керівництва хоровим колективом дозволяють запропонувати хормейстерам такі практичні поради:

- ❖ У процесі вокального налаштування хору потрібно враховувати час доби (ранок, день, вечір), стан здоров'я, настроїв хористів.

- ❖ На початковому етапі велике значення має самопрезентація диригента і привернення до себе уваги колективу. Тут важливо мати охайну зовнішність, бадьорий настрої, впевненість у собі.

- ❖ На перших заняттях, пояснивши хористам правильну співацьку установку, в подальшому повторювати цю інформацію не треба, достатньо тільки жестами нагадувати про неї.

- ❖ Керівник не має бути багатослівним. Не слід ставити великі завдання або кілька завдань одночасно.

- ❖ Уже під час розспівування потрібно визначити темп руху, який бажано не змінювати до кінця репетиції.

- ❖ У почерговій роботі з окремими партіями потрібно пам'ятати, що увага диригента до кожної хорової групи повинна бути не надто тривалою, аби інші учасники хору не «розхолоджувались» і постійно були задіяні в репетиційному процесі.

- ❖ Завдання, які ставляться перед співаками, мають бути посильними й досяжними.

- ❖ Технічно складні фрагменти твору можна повторювати один раз або двічі, але багаторазове повторювання не матиме бажаного результату, тому краще перенести засвоєння цього матеріалу на наступні репетиції. Окрім того, часті повторювання одного й того ж фрагмента викликають роздратування.

- ❖ Під час проспівування всього твору, зупиняючи виконання в тих місцях, якими колектив ще недосконало володіє, щоб відшліфувати їх, треба пам'ятати, що часті зупинки теж викликають негативні емоції, а як наслідок – підсвідомий супротив.

- ❖ У спілкуванні з хоровим колективом слід дотримуватися однакового шанобливого ставлення до всіх. У хорі не повинно бути «улюбленців».

- ❖ Потрібно також враховувати гендерні психофізіологічні відмінності, особливо в роботі з дитячим хором під час спілкування між хлопчиками і дівчатками (хлопці більш скуті, менш відкриті для спілкування, у них вужче коло спілкування, ніж у дівчат).

- ❖ Керівник повинен знати особливості характеру, поведінки кожного з учасників, корегуючи відповідну тактику індивідуального спілкування.

- ❖ На випадкові помилки звертати увагу не доцільно; важливіше, не зупиняючи процес, зберігати темп заняття.

- ❖ Важливе значення має відстань між диригентом і хором. Наближення диригента або навіть тільки незначний рух у бік тієї чи іншої групи хору, особливо в момент концертного виступу, дуже посилює вплив на хористів.

- ❖ Заняття повинно відбуватися з постійним емоційним *crescendo*. Якщо щось заважає цьому, то краще заняття припинити. У дітей молодшого шкільного віку (1–3 класи) перші заняття мають бути нетривалими – приблизно 30 хвилин.

- ❖ Позитивний, піднесений емоційний стан хористів сприятиме кращому звукоутворенню, якщо виконавці ще не мають стійких вокальних навичок.

Урахування цих рекомендацій допоможе диригентів методично правильно, ефективно й цікаво будувати заняття з хоровим колективом.

Таким чином, успіх вокально-хорової роботи хормейстера залежить насамперед від ясності його творчих уявлень, а також від володіння методикою роботи з хором. Жодні прояви диригентської волі не будуть ефективними без чіткого уявлення мети та шляхів її досягнення.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. *Ержемский Г. Л.* Психология дирижирования. – М. : Музыка, 1988. – 80 с.
2. *Люш Д. В.* Развитие и сохранение певческого голоса / Д. В. Люш. – К. : Музична Україна, 1988. – 140 с.
3. *Малахов Г. П.* Современные дыхательные методики / Г. П. Малахов. – Донецк : Сталкер, 2003. – 254 с.
4. *Мархлевський А. Ц.* Практичні основи роботи в хоровому класі / А. Ц. Мархлевський. – К. : Музична Україна, 1986. – 96 с.
5. *Морозов В. П.* Вокальный слух и голос. – М. – Л. : Музыка, 1965. – С. 83.
6. *Стахевич О. Г.* Основи вокальної педагогіки / О. Г. Стахевич. – Суми : 2002. – 91 с.

Заболотный И., Карпенко Е. Вокально-хоровая работа как путь к воплощению творческих представлений хормейстера

Zabolotnyi I. Karpenko E. Vocal and choral work as a way to translate creative representation of a choirmaster

Целью вокально-хоровой работы является воплощение в процессе концертного исполнения художественного образа, созданного композитором. Авторы обосновывают, что успех вокально-хоровой работы всесторонне зависит от ясности творческих представлений руководителя, являющихся указателями в работе хорового дирижера. Поскольку уровень подготовки по хоровому дирижированию будущих учителей музыки в высших учебных заведениях не в полной мере отвечает современным требованиям к работе руководителя певческого коллектива в общеобразовательной школе, в статье уделено внимание отдельным направлениям развития творческих представлений будущего школьного хормейстера.

The purpose of vocal and choral work is embodiment in the process of concert performance the art image created by a composer. Authors prove that the success of vocal and choral work extensively depends on the clarity of manager is creative concepts, that is a pointer in the choral conductor. Since the level of training in choral conducting of future music teachers in higher education institutions do not fully answer modern requirements to the manager of singing groups at secondary school, attention is paid to specific areas of creative development of future school choirmaster.

Keywords: vocal and choral work, performances, performing concept, psychological background.

Ключевые слова: вокально-хоровая работа, творческие представления, исполнительская концепция, психологический фон.

Стаття надійшла до редакції 13 травня 2014 року

УДК 37.036:373.2

Вікторія Антонішина,
директор Центру розвитку дитини «Дошкільнятко»,
аспірантка Миколаївського державного гуманітарного університету імені Петра Могили

РОЗВИТОК КРЕАТИВНОСТІ СТАРШИХ ДОШКІЛЬНИКІВ ЗАСОБАМИ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглянуто методи і прийоми роботи на заняттях з декоративно-ужиткового мистецтва з дітьми старшого дошкільного віку, які сприяють розвитку креативності. Автор розкриває окремі прийоми, що стимулюють прояви творчих рис особистості й доречні для дітей зазначеної вікової категорії в процесі їхньої різноманітної діяльності – на заняттях з петриківського розпису, валяння, гончарства тощо в умовах Центрів розвитку і творчості дитини.

Ключові слова: креативність, творчість, старші дошкільники, декоративно-ужиткове мистецтво, Центри розвитку дитини.

Одним із основних завдань у системі освіти є формування творчої особистості, з високим рівнем розвитку творчих здібностей і креативності. Предметом спеціального вивчення креативність виступала в дослідженнях зарубіжних (Дж. Гілфорд, Х. Грубер, Дж. Девідсон, Н. Коган, Л. Обухова, П. Торренс, Д. Фельдман, Д. Харрінгтон, С. Чурбанова та ін.) та українських учених (Т. Галкіна, Є. Григоренко, В. Дружинін, О. Кононко,

П. Кравчук, Л. Ляхова, В. Моляко, Я. Пономарьов, К. Торшина та ін.). Як свідчать висновки вчених, на креативність можна впливати, якщо розпочинати процес якомога раніше, в ідеалі – з дошкільного віку, створювати для цього розвивальне середовище й застосовувати відповідні методики.

У сучасному українському освітньому просторі нещодавно з'явилися Центри розвитку дитини, які, на наш