

Дрогобицький державний
педагогічний університет
імені Івана Франка
Факультет початкової освіти та мистецтва

Е-журнал

ПРОБЛЕМИ ПОЧАТКОВОЇ ОСВІТИ ТА МИСТЕЦТВА

Дрогобич, 2023

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДРОГОБИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА**

ФАКУЛЬТЕТ ПОЧАТКОВОЇ ОСВІТИ ТА МИСТЕЦТВА



ПРОБЛЕМИ ПОЧАТКОВОЇ ОСВІТИ ТА МИСТЕЦТВА

(Е-ЖУРНАЛ)

Випуск 1

**Дрогобич
2023**

Рекомендовано вченою радою
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол № 7 від 18 травня 2023 р.)

Рецензенти:

Микола ПАНТЮК – доктор педагогічних наук, професор кафедри педагогіки та методики початкової освіти, проректор з наукової роботи. Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;

Тарас ДУБРОВНИЙ – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музикознавства та хорового мистецтва, Львівського національного університету імені Івана Франка.

Редакційна колегія:

Головний редактор: Вікторія ПОЛЮГА – кандидат філософських наук, доцент, заступник декана факультету початкової освіти та мистецтва з наукової та виховної роботи.

Співредактор: Іван КУТНЯК – кандидат філософських наук, доцент, декан факультету початкової освіти та мистецтва.

Члени редколегії:

Ірина БЕРМЕС – доктор мистецтвознавства, професор.

Анна ОГАР – кандидат філологічних наук, доцент.

Наталія КАЛИТА – кандидат педагогічних наук, доцент.

Іван ВАСИЛИКІВ – кандидат педагогічних наук, доцент.

Володимир САЛІЙ – кандидат педагогічних наук, доцент.

Любомир МАРТИНІВ – кандидат мистецтвознавства, доцент.

Галина САВЧИН – старший викладач.

Проблеми початкової освіти та мистецтва : е-журнал.

П 78 Дрогобич : ДДПУ ім. І. Франка, 2023. Вип. 1. 214 с.

URL: <https://e-journal.dspu.edu.ua>

У виданні, вміщено результати наукових досліджень, різні погляди вчених на сучасні наукові проблеми в галузі освіти, педагогіки, культури та мистецтва.

Рік заснування е-журналу: 2023

Періодичність видання: один раз на рік.

Статті друкуються в авторській редакції. Автори відповідають за достовірність і вірогідність викладеного матеріалу, за належність поданого матеріалу, за правильне цитування та посилання. Редколегія може не поділяти думку авторів.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І. Початкова освіта

Гладій Л.І., Василиків І.Б. Розвиток самоконтролю в учнів на уроках математики у початковій школі.....	5
Дяківнич Я.І., Ковальчук В.Ю. Методика організації самостійної роботи молодших школярів на уроці математики.....	10
Колток Л.Б., Грицишин М.М. Місце та роль дидактичних ігор у системі навчання молодших школярів.....	16
Лев У.З. Естетико-екологічне виховання молодших школярів: сутність, мета, завдання.....	24
Лятошинська М.В., Ковальчук В.Ю. Формування навиків проєктної діяльності на уроці математики у початковій школі.....	31
Рожак К.Р., Василиків І.Б. Комп'ютерні ігри як засіб розвитку геометричної уяви дітей молодшого шкільного віку.....	36
Солтис О.Р., Шаран О.В. Психолого-педагогічні передумови навчання математики дітей з особливими освітніми потребами у початкових класах.....	41
Тимків В.М. Формування навичок командної роботи на уроках української мови в початковій школі.....	50
Швардак М.В., Бабідорич Н.В. Особливості застосування онлайн-сервісів в освітньому процесі початкової школи.....	55

РОЗДІЛ ІІ. Середня освіта (музичне мистецтво)

Дорцкій В.В. До питання про теоретичне осмислення поняття «виконавська культура».....	62
Егрешій А.С. Формування креативності у дошкільнят.....	69
Іваняк О.Ю. Психолого-педагогічні методи розвитку творчих навичок під час музичної гри для дітей дошкільного віку.....	76
Іваськів С.Р. Роль мистецької освіти в контексті духовно-ціннісного виховання школярів.....	84
Куць С.М. «Секрети» хормейстерської практики Порфирія Демуцького.....	90
Шоробура О.В., Полюга В.В. Планування та організація педагогічної роботи у формуванні музичної культури дошкільнят.....	97

РОЗДІЛ III. Музичне мистецтво

Білінська О.А. Вплив Василя Барвінського на формування творчих постатей Осипа Залеського і Галини Лагодинської-Залеської.....	103
Ометюх Ю.Я. Аналітично-історичний огляд духовної пісні (жанрові моделі)...	109
Осмачко Ю.О. Лідія Артимів: грані таланту видатної американської піаністки українського походження.....	114
Пелех Х.М., Личак І.В. Пісня «Чужино» Богдана-Юрія Янівського: особливості вокального письма.....	121
Цицик М.В. Вокальна Шевченкіана К. Стеценка (на прикладі солоспіву «Плавай, плавай, лебедонько»).....	126

РОЗДІЛ IV. Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво та реставрація

Вертипорох А.С. Техніки станкової графіки та їх комбінування.....	133
Зінько А.І. Світ очима живописця: реалістичний та творчий аспекти висвітлення актуального.....	141
Кошів І.Р. Авторська манера письма як ознака виходу живописця на високий рівень майстерності.....	149
Кравець Ю.Д., Савчин Г.В. Розмаїття видів українського народного декоративного розпису.....	157
Монастирська А.О. Художнє осмислення спостережуваного та варіанти його творчого живописного вираження.....	164
Савка Р.І. Львів як джерело творчого натхнення та об'єкт унаочнення у роботах сучасних художників.....	172
Федькович Ю.М. Особливості роботи над пейзажами з рівнинними та гірськими ландшафтами.....	180
Хлопик С.О. Форма і колір як базові складові в реалістичному відтворенні пейзажу.....	188
Чернець В.М., Савчин Г.В. Малярство на склі як феномен українського декоративно-прикладного мистецтва.....	196
Шемеляк В.А. Досягнення виражальності художньо-графічних робіт із застосуванням акварельних технологій.....	202
Відомості про авторів	210

РОЗДІЛ I. Початкова освіта

УДК 373.3.091.31

Гладій Л.І.,

*магістрантка кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти,
факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний
педагогічний університет імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(ivan-v@i.ua)*

Василиків І.Б.,

*кандидат педагогічних наук, доцент кафедри фундаментальних дисциплін
початкової освіти,
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(ivan-v@i.ua)*

Розвиток самоконтролю в учнів на уроках математики у початковій школі

У статті проаналізовано формування навичок самоконтролю в учнів початкової школи на уроках математики крізь призму психологічних та педагогічних досліджень. Встановлено, що самоконтроль як психологічне явище має велике значення для педагогічної практики, оскільки є невід'ємною складовою навчально-пізнавальної діяльності, основна мета якої – навчити дітей критично ставитися до своїх досягнень, самостійно знаходити помилки та виправляти їх. На основі аналізу науково-методичних джерел зроблено висновок, що самоконтроль як психолого-педагогічне явище повинно розглядатися у різних площинах, а для визначення ефективних шляхів формування його навичок важливо врахувати нейропсихологічні особливості сучасних учнів початкової школи. Описано три основні види самоконтролю – плануючий, операційний і підсумковий.

Ключові слова: самоконтроль, модуль, школярі, урок математики.

Development of self-control in students in mathematics lessons in elementary school

The article analyzes the formation of self-control skills in elementary school students in mathematics lessons through the prism of psychological and pedagogical

research. It has been established that self-control as a psychological phenomenon is of great importance for pedagogical practice, as it is an integral component of educational and cognitive activity, the main purpose of which is to teach children to be critical of their achievements, to independently find mistakes and correct them. Based on the analysis of scientific and methodological sources, it was concluded that self-control as a psychological-pedagogical phenomenon should be considered in different planes, and in order to determine effective ways of forming its skills, it is necessary to take into account the neuropsychological features of modern elementary school students. Three main types of self-control are described – planning, operational and final.

Key words: *self-control, module, students, mathematics lesson.*

Постановка проблеми. Навчальна діяльність – провідна у молодшому шкільному віці, і тому її структура повинна закладатися з перших днів перебування дитини в школі. Контроль пізнавальної діяльності школярів дає змогу відстежувати ефективність засвоєння учнями навчального матеріалу. Проте проведений формально, за принципом «хто давно не був опитаний», він не дає позитивних результатів.

Особливе місце в структурі навчальної діяльності займають дії самоконтролю, що мають специфічні функції: вони спрямовані на саму діяльність, фіксують ставлення учнів до себе як до суб'єкта цієї діяльності, внаслідок чого їхня спрямованість на розв'язання навчальної задачі має опосередкований характер (Бастун, 1997: с. 59).

Аналіз основних досліджень і публікацій. Аналіз останніх публікацій доводить, що проблема самоконтролю розглядається як важливий фактор будь-якої діяльності. Питання формування контролю й самоконтролю молодшого школяра аналізувалися в дослідженнях В. Давидова, Л. Абакумової, Л. Габєєвої, Г. Собієвої, А. Сердюка, І. Толмачової, А. Пачінової, І. Тухман, В. Рєпкіної, Д. Ельконіна та ін. Проблемі формування навичок самоконтролю на уроках математики присвячені роботи П. Ерднієва, С. Чуканцова, М. Манвелова та ін.

Мета статті. *Описати прийоми формування навичок самоконтролю в учнів початкової школи для виконання обчислень на уроках математики.*

Виклад основного матеріалу дослідження. Розглянемо детальніше етапи роботи з формування самоконтролю:

I етап – підготовчий. Включає такі завдання:

1. Формувати потребу у здійсненні дії контролю;
2. Сприяти усвідомленню дії контролю;
3. Актуалізувати знання про місце дії контролю у навчальній діяльності;
4. Збагатити знання дії контролю.

II етап. Включає такі завдання:

1. Вчити здійснювати підсумковий контроль.
2. Вчити ставити уточнювальні питання;
3. Вчити висловлювати свою думку;
4. Вчити виконувати велику кількість різноманітних завдань, побудованих на основі одного і того самого способу дії, співвідносячи їх із засвоєною схемою.
5. Розвивати вміння учнів виявляти помилки внаслідок дії, у діях вчителя.

III етап. Включає такі завдання:

1. Вчити здійснювати поопераційний контроль;
2. Вчити визначати причину виникнення помилки.
3. Розвивати вміння учнів виявляти помилки:
 - у діях своїх товаришів,
 - у процесі дії;
4. Вчити виконувати завдання та здійснювати перевірку за готовим алгоритмом. (Прохоренко, 2014: с. 49)

Робота на третьому етапі

1. Учні виконують завдання за готовим алгоритмом.
2. Діти виконують завдання, після яких їм пропонується перевірити розв'язання за готовим алгоритмом.
3. Не виконуючи дій, постав знаки порівняння.

$$\begin{aligned} & 3 \times (9 - 20 : 4) \dots 3 \times 9 - 20 : 4 \\ & 36 : 6 + 3 \times 2 \dots (36 : 6 + 3) \times 2 \\ & (45 + 27) : 9 : 2 \dots (45 + 27 : 9) : 2 \end{aligned}$$

4. Потрібно повідомляти учням спосіб перевірки розв'язаного завдання, рівняння, нерівності, тотожного перетворення. Роз'яснювати, що перевіряти треба не тільки остаточну відповідь, а й проміжні результати.

5. Розв'язання задач різними способами.

6. Повторне розв'язання задачі.

7. Дається вираз $4 \times 8 + 54 : 6 \times 9 - 7$. Розставте дужки так, щоб при обчисленні значення дії виконувались у такому порядку: множення на 9, розподіл, додавання, віднімання, множення. Відповідь поясни.

8. Дітям пропонується розв'язати приклад. Після розв'язку складається алгоритм перевірки.

9. Перевірка за допомогою сигнальних карток.

10. Виконання завдання із використанням докладного запису розв'язку.

IV етап. Включає такі завдання:

1. Вчити здійснювати плануючий контроль;

2. Вчити самостійно ставити навчальне завдання на основі контролю;

3. Вчити здійснювати рефлексивний контроль: реконструювати розв'язок товариша, вчителя;

4. Вчити розробляти алгоритм контрольної дії;

5. Вчити самостійно вносити корективи до застосовуваної схеми дії за рахунок пошуку та виявлення ще більш загальних підстав дії (Лісневич, 1998: с. 12).

Для ефективності навчання можна використовувати елементи модульної технології як метод самоконтролю. Дійсно, при модульному навчанні кожен учень включається до активної та ефективної навчально-пізнавальної діяльності. Тут індивідуалізація контролю, самоконтролю, корекції, консультування, ступеня самостійності.

Важливо, що учень має можливість більшою мірою самореалізуватися, і це сприяє мотивації навчання. У школярів формуються такі якості, як самостійність та колективізм.

Принципово змінюється і становище вчителя у процесі навчання, насамперед змінюється його роль. Завдання вчителя – обов'язково

мотивувати учнів, здійснювати управління їх навчально-пізнавальною діяльністю через модуль та безпосередньо консультувати. Вчитель хіба що розмовляє з учнями, активізує їх у міркування, пошук, здогад, підбадьорює, орієнтує на успіх.

Переваги використання модульного навчання у тому, що воно інтегрує все прогресивне, накопичене в теорії і практиці (Сак, 2005: с 129). Уведення модулів треба здійснювати поступово.

Висновки. На завершення можемо сказати, що не вважаємо описану систему навчання ідеальною. Важливо постійно вивчати нові методи, шукати нові підходи, іноді повертатися до минулого, так як в історії викладання у початковій школі чимало цікавого. Найголовніше – викликати в учнів інтерес до предмета та пробудити бажання займатися математикою надалі.

Список використаної літератури

1. Бастун, Н.А. (1997). *Діти із затримкою психічного розвитку та їх навчання*. Київ, 119 с.
2. Богданович, М.В. (1984). *Методика розв'язування задач у початкових класах*. Київ : Вища школа, 102 с.
3. Лісневич, Т.Г. (1998). *Цікаві задачі: посібник з математики для учнів початкових класів*. Тернопіль. 47 с.
4. Прохоренко, Л.І. (2014). Особливості операційного компоненту саморегуляції у молодших підлітків із затримкою психічного розвитку. *Особлива дитина: навчання і виховання*. № 1 (69). С. 47–55.
5. Розвиток пізнавальної самостійності учнів молодших і середніх класів у процесі навчання математики. (1977) [Тези доповідей республіканської науково-практичної конференції]. Кривий Ріг. 110 с.
6. Сак, Т.В. (2005). Психолого-педагогічні основи управління учбовою діяльністю учнів із затримкою психічного розвитку у школі інтенсивної педагогічної корекції. Київ : Актуальна освіта. 246 с.

Дяківнич Я.І.,

*магістрантка кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(yaryna.diakivnych@dspu.edu.ua)*

Ковальчук В.Ю.,

*доктор педагогічних наук, професор кафедри фундаментальних дисциплін
початкової освіти,
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(v.kovalchuk@dspu.edu.ua)*

Методика організації самостійної роботи молодших школярів на уроці математики

У статті розглянуто підходи щодо формування самостійності молодших школярів на уроках математики. Самостійність розглядається як якість особистості, яка спроможна без сторонньої допомоги здобувати знання, опановувати способи діяльності та розв'язувати завдання. Презентовано цікаві методи та прийоми роботи з молодшими школярами на уроках математики. З'ясовано, що формуванню самостійності молодших школярів на уроках математики суттєво сприяє використання комплексних задач. Запропоновано та проілюстровано класифікацію завдань для формування самостійності молодших школярів.

Ключові слова: *початкова школа, молодші школярі, математика, самостійність, завдання.*

The method of organizing independent work of junior high school students in the mathematics lesson

The article discusses approaches to the formation of independence of younger schoolchildren in mathematics lessons. Independence is considered as the quality of a person who is able to acquire knowledge, master methods of activity and solve tasks without outside help. Interesting methods and techniques for working with younger

schoolchildren in mathematics lessons are presented. It was found that the use of complex problems significantly contributes to the formation of independence of younger schoolchildren in mathematics lessons. The classification of tasks for the formation of independence of younger schoolchildren is proposed and illustrated.

Key words: *primary school, younger students, mathematics, independence, tasks.*

Постановка проблеми. Одним з результатів початкової освіти є розвиток самостійності. Ефективність освітнього процесу визначається якістю викладання і самостійною пізнавальною діяльністю учнів. Ці особливості тісно пов'язані і в сукупності відображаються у самостійній роботі учнів.

Самостійну роботу можна визначити як провідну діяльність, позаяк знання, вміння та навички не передаються учням від вчителя готовими, у вигляді матеріальних об'єктів, навпаки, кожен, хто навчається, освоює це самостійно.

Самостійна робота це – пізнавальна навчальна діяльність, що виконується без безпосередньої участі вчителя, але відповідно до його завдань, у певний проміжок часу. Самостійна робота повинна цілеспрямовано застосовуватися на кожному уроці, у тому числі і на уроках математики, оскільки вона розвиває увагу, волю, працездатність, дисциплінованість учнів.

Однак самостійна робота викликає серйозні труднощі у більшості молодших школярів. Проблема розробки методики організації самостійної роботи на уроках математики в початковій школі на основі наукової теорії і сьогодні актуальна.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різні аспекти та проблеми активності і самостійності учнів на заняттях в школі проаналізовані у роботах низки дослідників і педагогів (М. Бондарчук, М. Пашник, О. Панішина, А. Рівіна, І. Нагорняк, Л. Кобзева та ін.).

Метою статті є висвітлити значення самостійної роботи учнів та узагальнити її форми, що використовуються у початковій школі в процесі вивчення математики.

Виклад основного матеріалу. Аналіз визначень самостійної роботи показує, що, по-перше, вони враховують психолого-педагогічні

фактори самостійної роботи, а саме регулятивні універсальні навчальні дії: саморегуляція, самоконтроль та ін.

По-друге, звертається увага на те, що самостійна робота пов'язана з роботою учнів на заняттях та є наслідком правильної організації навчально-пізнавальної діяльності на заняттях.

По-третє, самостійна робота сприймається як вищий вид навчальної діяльності, що вимагає від школярів досить високого рівня самосвідомості, відповідальності та самодисципліни. Процес розвитку самостійності кожної людини є умовою підвищення загальної культури суспільства, яке починається з перших етапів освіти (Лобанчук, 2011: с. 10).

Самостійна робота відіграє особливу роль у саморегуляції учня, його творчих здібностях, тому є основним способом виховання самостійності. Самостійна робота може викликати серйозні труднощі у молодшого школяра, оскільки вимагає не тільки розумової, а й емоційної напруги, породжуючи тим самим безліч несподіваних питань, переживань і сумнівів.

Помічено, що більшість труднощів проявляються на початкових етапах оволодіння будь-якими навичками або вміннями, тому розпочинати цю роботу треба уже в початковій школі. Використання самостійної роботи актуальне й необхідно на всіх уроках, включаючи уроки математики, позаяк це виховує точність, ефективність, увагу і дисциплінує учнів.

Самостійна навчальна робота зазвичай розуміється як будь-яка активна діяльність учнів, організована вчителем, спрямована на виконання поставленої дидактичної мети у спеціально відведений для цього час: пошук знань, їх осмислення, закріплення і систематизація, а також формування та розвиток навичок і умінь, узагальнення.

Як дидактичне явище, самостійна робота це, з одного боку, навчальна задача, тобто те, що повинен робити учень, об'єкт його діяльності, з іншого, форма прояву відповідної діяльності: пам'яті, мислення, творчої уяви, коли учень виконує навчальне завдання, що зрештою, приводить учня або до отримання абсолютно нових, раніше невідомих знань, або до поглиблення і розширення обсягу вже

отриманих. Таким чином, самостійна робота є засобом навчання тому, що:

- відповідає конкретній дидактичній цілі і задачі;
- формує необхідний обсяг і рівень знань, умінь і навичок навчання на кожному етапі його руху для виконання певного класу пізнавальних завдань;
- розвиває психологічний настрій в учнів самостійно систематично поповнювати свої знання та розвивати навички орієнтування в потоці навчальної і суспільної інформації при розв'язанні нових пізнавальних завдань;
- є найважливішим інструментом педагогічного керівництва та управління самостійною пізнавальною діяльністю учнів у процесі навчання (Демченко, 2006: с. 20).

Ступінь освітнього розвитку учня вимірюється та оцінюється здатністю самостійно здобувати нові знання, використовувати їх у навчальній та практичній діяльності. Ось чому метою загальної освіти як базової в єдиній системі безперервної освіти є виховання академічної самостійності. Удосконалення методів викладання нерозривно пов'язане з розвитком самостійності учнів.

Саме у розвитку самостійності відкриваються великі можливості для вдосконалення всього педагогічного процесу та підвищення його ефективності. Увага до проблеми розвитку самостійності учнів пояснюється тим, що вона відіграє значну роль не тільки у загальній освіті, а й у підготовці школярів до майбутньої роботи. Це необхідно будь-якій людині, незалежно від того, у якій сфері вона працюватиме після закінчення навчання.

Математика служить одним зі засобів організації самостійної роботи, особливо сприятливим матеріалом для ілюстрації основних логічних операцій. Вивчення математики само собою організує мислення учнів, ставлячи до них цілком конкретні вимоги.

Дійсно, вивчаючи просторові форми та кількісні відношення об'єктивного світу, математика є однією з найбільш точних і логічних послідовних наук: її аксіоми, визначення, поняття, зв'язки вводять учнів у область логічних категорій та логічних операцій; кожен з

предметів шкільного курсу математики побудований так, що наступні істини витікають з попередніх і обґрунтовуються ними.

Серед навичок, якими повинні оволодіти учні під час навчання математики, можна виділити ті, що спрямовані на фактичне засвоєння матеріалу, і ті, які забезпечують розумову активність та самостійність (Буряк, 2001: с. 50).

Наприклад,

– розв’яжіть дві проблеми:

А. Батько привіз із риболовлі 10 кг 400 г риби, це на 4 кг 500 г більше, ніж привіз син. Скільки кілограмів риби привіз син?

Б. Галина Василівна їде до себе на дачу 1 годину 40 хвилин, що на 30 хвилин менше, ніж їде на дачу її сестра. Як довго сестра їде на дачу?

У чому подібність і відмінності між цими проблемами і їх рішеннями?

– розв’яжіть рівняння і порівняйте їх:

$$x : 6 = 23 \quad x : 7 = 90 \quad x : 8 = 35$$

$$88x = 11700 \quad x = 7540 \quad x = 9$$

– складіть три пари рівностей із чисел: 5 см кв., 600 см кв., 6 м кв., 700 мм кв, 5 дм кв., 400 дм кв.

– дізнайтеся, чим усі числа, написані ліворуч, відрізняються від чисел справа:

400 14

68.700 687

124.900 1.249

З перших днів навчання на початковому рівні проводиться робота з формування навичок самостійної діяльності учнів, сприйняття та відтворення ними інформації, що повідомляється на уроці.

Тому одне із завдань вчителя при складанні системи контрольних питань полягає у тому, щоб навчити учнів виявляти ключові моменти. (Богданович, Козак & Король, 2006: с. 120).

Протягом цього періоду система питань повинна охоплювати всі ключові питання. Учні повинні вміти самостійно відповідати на питання, пов’язані з безпосереднім відтворенням представленого матеріалу.

Висновки. Таким чином, організація самостійної роботи на початковому етапі навчання створює умови для розвитку самостійності у школярів, що, зі свого боку, сприяє особистісному розвитку дитини.

Список використаної літератури

1. Богданович, М.В., Козак, М.В., Король, Я.А. (2006). *Методика викладання математики в початкових класах*. Тернопіль : Навчальна книга. Богдан, 336 с.
2. Буряк, В. (2001). Самостійна робота як вид навчальної діяльності школяра. *Рідна школа*. № 9. С. 49–51.
3. Демченко, О. (2006). Реалізація основних підходів, методів та форм організації самостійної роботи у сучасній педагогічній практиці. *Рідна школа*. № 7. С. 19–22.
4. Лобанчук, О. (2011). Різноманітні самостійні роботи. *Початкова освіта*. № 40. С. 6–16.

Колток Л.Б.,

*кандидатка педагогічних наук,
доцентка кафедри педагогіки та методики початкової освіти,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(Lesia_koltok@ukr.net)*

Грицишин М.М.,

*магістрантка кафедри педагогіки та методики початкової освіти
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(muroslavahr@gmail.com)*

Місце та роль дидактичних ігор у системі навчання молодших школярів

У статті розглядається проблема використання ігрових технологій в освітньому процесі початкової школи, спрямованих на активізацію пізнавальної діяльності учнів. Акцентується увага на ігрових технологіях навчання як важливій складовій повноцінного розвитку молодшого школяра. Автори досліджують використання ігрових технологій як ефективної форми педагогічної взаємодії з учнями з ООП у початковій школі, розкривають переваги ігрових технологій, зокрема, підвищення мотивації та зацікавленості учнів, розвиток креативності та проблемно-орієнтованого мислення, поліпшення ставлення до самого процесу навчання та сприяння комунікації.

Ключові слова: *гра, дидактична гра, сутність гри, початкова школа, дидактичні ігри, форма навчання, метод навчання, вміння, здібності, ігрові технології, діти з ООП.*

The place and role of didactic games in the education system of younger school students

The article examines the problem of using game technologies in the educational process of primary school, aimed at activating the cognitive activity of students. Emphasis is placed on game learning technologies as an important component of the full-fledged development of a junior high school student. The author investigates the use

of game technologies as an effective form of pedagogical interaction with students with SEN in primary school. In the article, the author reveals the advantages of game technologies, such as improving the motivation and interest of students, developing creativity and problem-oriented thinking, improving the attitude towards the learning process itself, and promoting communication.

Key words: *game, didactic game, the essence of the game, primary school, didactic games, form of education, teaching method, skills, abilities, game technologies, children with special needs.*

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку освітньої політики в Україні школа потребує такої організації своєї діяльності, яка забезпечила б розвиток індивідуальних здібностей та творчого ставлення до життя кожного учня, впровадження різних інноваційних навчальних програм, реалізацію принципу гуманного підходу до організації освітнього процесу у початковій школі.

Гра поряд із працею та навчанням – один із основних видів діяльності людини, дивовижний феномен нашого існування. Гру як метод навчання та виховання, передачі досвіду старших поколінь молодшим люди використовували з давніх-давен. Вона належить до активних дієвих методів організації освітнього процесу, у якому освітня, розвивальна та виховна функції діють у тісному взаємозв'язку. Ігровий метод навчання організовує, розвиває учнів, розширює їхні пізнавальні можливості, виховуючи особистість, та сприяє розвитку пізнавальної діяльності молодшого школяра. Ігрові технології навчання можна використовувати на усіх уроках у початковій школі. Це пов'язано з тим, що початкова школа – це новий етап у житті дітей: від дошкільного закладу освіти – до школи, до світу вчителів, нових предметів, підручників (Кукушин, 2006: с. 6).

Гра як феноменальне людське явище найбільш докладно розглядається в таких галузях знання, як психологія і філософія. У педагогіці та методиці викладання більше уваги приділяється іграм дошкільнят та учнів початкових класів. Педагоги розглядають гру як важливий метод навчання дітей саме дошкільного і молодшого шкільного віку. Низку спеціальних досліджень з ігрової діяльності здійснили видатні педагоги нашого часу (П. Блонський, Л. Виготський,

С. Рубінштейн, Д. Ельконін та ін.). Аспекти ігрової діяльності у загальноосвітній школі розглядалися О. Газманом, О. Дяковою, Г. Щедровицьким та ін.

Так, О. Савченко у своїй праці «Дидактика початкової школи» констатує, що кожна гра виконує різні функції: збагачує пізнавальний досвід, розвиває мислення, мову, уяву, координацію та точність рухів, витривалість і витримку. Але основна причина включення гри у освітній процес – спонукати інтерес до навчання. Тому необхідно продумувати насиченість уроків системою ігор на усіх етапах навчання. Н. Бібік, М. Вашуленко, О. Савченко розглядають ігрову діяльність як дидактичний засіб.

На сучасному етапі реформування початкової освіти в Україні відбувся різкий стрибок інтересу до навчальної гри (О. Рома, Н. Кравець, В. Кукушин).

Мета статті – дослідити роль та значення гри в освітньому процесі початкової школи; показати, що ігрові методики навчання спрямовані не тільки на розвиток компетентностей учнів, а й на становлення педагога Нової української школи.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні школі необхідна така організація діяльності, яка гарантувала б розвиток індивідуальних здібностей, творчого ставлення до життя, критичного мислення. У сучасному світі є чимала кількість засобів для спілкування. Можна отримати інформацію з різних джерел: телебачення, радіо, преси, Інтернету тощо. Але жоден із них не замінить живого спілкування.

У процесі гри в учнів виробляється навичка зосереджуватись, самостійно думати, розвивати увагу. Поринувши у процес гри, школярі не помічають, що навчаються, активну участь беруть навіть найпасивніші учні. Досвідчений учитель, майстерно використовуючи на уроці елементи гри, створює доброзичливу атмосферу, бадьорий настрій, бажання навчатись.

Ігрові технології – це унікальна форма взаємодії педагога та учнів, яка дає можливість зробити цікавою й захопливою не лише роботу школярів на творчо-пошуковому рівні, але й щоденні кроки з вивчення предметів. Цікавість яскравого світу гри робить позитивною, емоційно

забарвленою буденну діяльність із запам'ятовування, повторення, закріплення чи засвоєння нової інформації, а емоційність ігрового дійства активізує всі психічні процеси і функції дитини. Ще однією вагомою і позитивною стороною гри є те, що вона сприяє використанню знань у новій ситуації, тому вивчений учнями матеріал проходить через своєрідну практику, вносить різноманітність і зацікавленість в освітній процес. Гра є актуальною особливо сьогодні, коли школяр перенасичений інформацією.

Розкриваючи поняття гри, можна виділити кілька загальних положень: 1) гра – самостійний вид розвивальної діяльності дітей різного віку; 2) гра – найбільш вільна форма діяльності дітей, у процесі якої усвідомлюється, вивчається навколишній світ, відкривається безмежний простір для індивідуальної творчості, самопізнання, самовираження; 3) гра – перший етап діяльності дитини, початкова школа його поведінки, нормативна і рівноправна діяльність учнів початкових класів, юнацтва, цілі яких змінюються у процесі дорослішання; 4) гра – це процес розвитку: діти граються, бо розвиваються, і розвиваються – бо граються; 5) гра – можливість саморозкриття, саморозвитку, які спираються на підсвідомість, розум і творчість; 6) гра – основна сфера спілкування, у якій розв'язуються проблеми міжособистісних відносин і набувається досвід взаємин.

Дидактична гра є одним із ефективних способів залучення молодших школярів до розумової діяльності. Вона скерована на формування у дитини потреби в знаннях, активного інтересу до того, що може стати новим джерелом удосконалення її пізнавальних умінь і навичок.

Сучасна дидактика справедливо вбачає в ігрових формах навчання на уроках можливість ефективної взаємодії педагога та учнів, їх продуктивного спілкування з елементами змагання, безпосередності, природного інтересу.

Дидактичні ігри використовують у навчанні та вихованні учнів усіх вікових груп, коли необхідно активізувати попередньо здобутий досвід, повторити, уточнити, закріпити набуті знання й уявлення про явища природи, працю і побут людей. Доцільними вони будуть і після

спостережень, екскурсій, бесід інших занять. Часто ігри, що містять дидактичний матеріал, є основним засобом навчання і виховання, з допомогою якого педагог готує дитину до правильного сприйняття об'єктів і явищ. Це засіб формування певних якостей особистості, таких як: увага, спостережливість, пам'ять, мислення, творчі здібності, ініціативність, самостійність; і можливість реалізувати певне дидактичне завдання: вивчення нового, повторення вивченого, закріплення здобутого, використання усього цього на практиці (Кукушин, 2006: с. 8).

Отже, дидактичні ігри, які використовують у початковій школі мають різні функції: активізують інтерес, концентрують увагу, розвивають пізнавальні здібності, кмітливість, уяву, закріплюють знання, вміння, навички, тренують сенсорні вміння та вольові якості дитини. Не можна оцінювати дидактичну гру тільки з позиції навченості дитини; її основна цінність – емоційна розрядка, запобігання втомі, зниження гіподинамії. Дидактична гра містить: дидактичне завдання, ігровий задум, ігрову атмосферу, ігрові дії, правила. Тому готуючись до уроків, учитель повинен заздалегідь ретельно підготувати необхідний дидактичний матеріал, чітко продумати послідовність ігрових дій, організувати учнів, визначити тривалість гри, обов'язково підбити підсумки та провести оцінювання.

Результативність дидактичних ігор залежить від: систематичного використання, цілеспрямованості програми ігор у поєднанні зі звичайними дидактичними вправами. Завдяки успішному використанню ігрової діяльності учнів на уроках розвивається пізнавальна самостійність. Така форма організації знань дає можливість максимально активізувати навчально-пізнавальну діяльність школярів на уроках і одночасно не лише сприяє підвищенню якості навчання, а й забезпечує емоційне благополуччя та психологічний комфорт кожної дитини вже з перших днів навчання у школі. В освітньому процесі з використанням елементів гри реалізується ідея партнерства, змагання, самоуправління, виховання відповідальності кожного за результати своєї праці, а головне – інтерес дітей до здобуття знань.

Гра – це одночасно й сенсорне, й психологічне, й емоційне розвантаження для дитини. У процесі гри зникає більшість обмежень, із якими дитина зустрічається у буденному житті. Крім того, це ще й можливість здобувати нові знання й навички.

Із дітьми з ООП проводять корекційну, дефектологічну, психологічну підтримку у вигляді корекційно-розвиткових занять із фахівцями. Тому для них гра є надзвичайно важлива. Вони можуть розкриватися самостійно, без заданого дорослими напрямку. Важливо дібрати гру, що буде такій дитині цікавою, доступною; дасть можливість збалансувати вербальне та невербальне спілкування. У більшості випадків, гра потребує залучення ще однієї людини – дорослого. У роботі з дитиною з ООП у процесі гри легше налагодити контакт та співпрацю, особливо якщо вона має особливості у вербальному спілкуванні.

Для дітей з ООП необхідними є і процес гри, і навчання у процесі гри. Тому потрібно розуміти: у грі важливий процес, а не результат, як у навчанні.

Під час гри потрібно прийняти такі правила: не більше 5–10 % часу має припадати на вказівки та запитання; приймати вибір дитини та дотримуватися його. Необхідно балансувати між ігровими компонентами та навчальними результатами, яких очікуємо, щоб дитина з ООП не втратила цікавість до того, що відбувається.

Корисною та цікавою є комунікація між нормотиповими та дітьми з ООП. Вважають, що коли дитина з ООП приходить у колектив, співпрацює, грає у ті самі ігри, що й однолітки, то її розвиток пришвидшується, а поведінка вирівнюється. Але переважно так не трапляється. Потрібно підбирати для спільної діяльності такі ігри, які, може, і не зовсім відповідатимуть тим, котрі грають ровесники, але перегукуватимуться з ними, будуть цікаві. Такими є сенсорні ігри (на переливання, перемішування), ігри-експерименти (поливати холодною / гарячою водою), активні ігри з простими правилами, ігри-руйнування. Найбільш корисними для дітей з ООП є: ігри-вправи з LEGO та його варіації; ігри на зіставлення; ігри «на везіння»; ігри «бродилки», а також ігри-заняття з будь-якої творчості. Обираючи гру для дитини з

ООП, важливо попередньо визначити: що їй подобається, якими навичками вона володіє, її вікові особливості, потреби та можливість у спілкуванні з однолітками. Важливо пам'ятати, що гра починається з мотивації, ігрових навичок треба навчати, а навчальний компонент знижує зацікавленість. Активнішими є діти, з якими граються батьки або інші члени родини. Можна запропонувати дитині з ООП комп'ютерні ігри, але варто надати перевагу пристрою з клавіатурою й мишкою, який виконуватиме подвійну функцію, ще розвиватиме координацію; аніж гаджет із сенсорним екраном (Як сформувати навички гри в дітей з ООП, 2022).

Висновки. Розглянувши вищезгадані питання та приклади, можна зробити висновок, що потреба у грі не зникне ніколи. Особлива цінність гри для дитини полягає не лише в тому, що вона дає їй можливість і загального, і фізичного, і духовного зростання, а ще й готує до різних сфер життя. Для молодших школярів гра наділена ще й дослідницьким змістом, який дає можливість моделювати все, що існує поза грою. Завдяки грі дитина знайомиться з правилами та нормами спілкування, зі світом природи, з людьми, швидше оволодіває навичками і звичками культурної поведінки. Першочергове завдання вчителів початкових класів – дати можливість кожній дитині самовиразитися і самореалізуватися через гру як у процесі навчання, так і в позаурочний час. Щоб учні по-справжньому почали вчитися, а не просто відсиджували уроки, їх потрібно зацікавити. А ще школярі мають зрозуміти, що на кожному уроці вони навчаються нового, адже урок, на якому лише повторюють матеріал, а не засвоюють нічого нового – згаяний час. Важливо, щоб учні ставили перед собою мету: «я прийшов навчатись», а у кінці заняття дали відповідь на запитання: «чого я навчився?». К. Ушинський писав: «зробити серйозне заняття для дитини цікавим – ось завдання початкового навчання. Кожна здорова дитина потребує діяльності. З перших же уроків привчайте дитину полюбити свої обов'язки й знаходити приємність в їх виконанні» (Ушинський, 1950: с. 165).

Розуміння того, що сучасний освітній процес спрямований на учня, потребує пошуку та використання сучасних засобів розвитку його

особистості. Тому першочерговим завданням шкільної освіти є: методологічна переорієнтація на особистість учня, оновлення змісту, впровадження сучасних технологій навчання і виховання відповідно до вимог часу.

Список використаної літератури

1. Гра по-новому, навчання по-іншому (2018) : методичний посібник / упор. О. Рома. The LEGO Foundation. Київ. 44 с.
2. Войцях, Т. (2014). Ігрові технології як інструмент профілактичної роботи спеціалістів психологічної служби закладів освіти : [навч.-метод. посіб.]. Черкаси: Черкаський ОПОПП. 92 с
3. Кукушин, В. (2006). Ігрові технології на уроках. *Відкритий урок*. No 6. С. 3–10.
4. Ушинський, К.Д. (1950). Людина як предмет виховання. Т. 1. Київ. 324 с.
5. Шість цеглинок (2018) : методичний посібник / упор. О. Рома. The LEGO Foundation. Київ. 35 с.
6. Використання ігрових технологій в початковій школі. 2018. Відновлено з <https://naurok.com.ua/vikoristannya-igrovih-tehnologiy-v-pochatkoviy-shkoli-59468.html>.
7. Як сформувати навички гри в дітей з ООП (2022). Відновлено з <https://nus.org.ua/articles/yak-sformuvaty-navychky-gry-v-ditej-z-ooop/>.

Естетико-екологічне виховання молодших школярів: сутність, мета, завдання

У статті йдеться про новітній напрям у системі національного виховання загалом, молодших школярів зокрема – естетико-екологічний. Її мета – проаналізувати сутність, мету й завдання естетико-екологічного виховання учня початкової школи. Наголошено, що виокремлення цього напрямку спричинено, з одного боку, становленням екологічної естетики як нової галузі наукового знання, а з іншого – усвідомленням важливості захисту й збереження природи як умови збереження Землі й людства та ознайомлено з внеском українських дослідників у розбудову його засад. Розкрито сутність естетико-екологічного виховання (складова частина виховного процесу, безпосередньо спрямована на гармонізацію стосунків людини й довкілля, що має за основу бережливе ставлення до землі, природи, усього живого як джерела краси) та названо його основну мету – формування естетико-екологічної свідомості й естетико-екологічної культури особистості та суспільства. На основі аналізу опрацьованої літератури сформульовано завдання естетико-екологічного виховання учнів початкової школи: формування наукових знань про зв'язок природи й суспільства; пізнання ролі природи в життєдіяльності людини й суспільства; осягнення естетики природи; виховання бережливого ставлення до природи, уміння дітей милуватися нею й цінувати її красу; розвиток в учнів творчої активності стосовно охорони й збереження природи; формування в них естетичних потреб і смаків.

Ключові слова: *естетико-екологічне виховання, екологічна естетика, довкілля, бережливе ставлення до природи, молодші школярі.*

Aesthetic and environmental education of younger schoolchildren: essence, purpose, task

The article talks about the newest direction in the system of national education in general, of younger schoolchildren in particular – aesthetic and ecological. Its purpose is to analyze the essence, purpose and tasks of aesthetic and ecological education of a

primary school student. It is emphasized that the isolation of this direction is caused, on the one hand, by the establishment of ecological aesthetics as a new field of scientific knowledge, and on the other hand, by the awareness of the importance of protecting and preserving nature as a condition for the preservation of the Earth and humanity, and the contribution of Ukrainian researchers to the development of its foundations is introduced. The essence of aesthetic-ecological education (an integral part of the educational process, directly aimed at harmonizing the relationship between man and the environment, which is based on a careful attitude to the earth, nature, and all living things as a source of beauty) is revealed and its main goal is named – the formation of aesthetic-ecological consciousness and aesthetic and ecological culture of the individual and society. Based on the analysis of the studied literature, the task of aesthetic and ecological education of primary school students was formulated: formation of scientific knowledge about the connection between nature and society; knowledge of the role of nature in the vital activity of man and society; understanding the aesthetics of nature; education of a careful attitude towards nature, children's ability to admire it and appreciate its beauty; development of students' creative activity regarding the protection and preservation of nature; the formation of aesthetic needs and tastes in them.

Key words: *aesthetic and ecological education, ecological aesthetics, environment, careful attitude to nature, younger schoolchildren.*

Постановка проблеми. У переліку найскладніших проблем сьогодення, що згубно впливають на стан ґрунтів, вод Світового океану, атмосфери, тваринного й рослинного світів, здоров'я людини, учені називають проблеми екологічного характеру. Вони – наслідок виробничої діяльності людських спільнот, їхнього наукового поступу, технічних і технологічних здобутків. З початком ХХІ ст. в усіх промислових країнах світу кількість ракових, серцево-судинних, легеневих та алергічних захворювань невинно зростає, 12 % дітей народжуються з фізичними і/чи психічними вадами, росте смертність. Урятувати довкілля від забруднення й нищення, а людину, тварин і рослин від масового вимирання може тільки екологічно грамотне покоління, яке сьогодні сидить за шкільною парою. Щоб воно виростало таким, про це мають подбати сучасна школа та вся система національного виховання, передусім та його ланка, яку окреслюють сьогодні терміном *естетико-екологічне виховання*. Фактичний же стан справ упевнює, що думка К. Ушинського «Дивує, що виховний вплив

природи... так слабо оцінений у педагогіці» (цит. за Волкова, Павловська, с. 60) досі звучить злободенно.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Українська педагогічна думка питаннями естетико-екологічного виховання перейнялась нещодавно – на перетині XX й XXI ст. Однією з перших до них звернулася Г. Денисенко, нині професор Вінницького університету імені Михайла Коцюбинського. У центрі її дослідницької оптики – завдання й шляхи формування естетико-екологічної культури вчителя (Тарасенко, 1996; 1997) та учня початкової школи (Тарасенко, 2000; 2008). Поступово коло зацікавлених різними аспектами естетико-екологічного виховання щораз ширшає, а перелік досліджуваних проблем збільшується. Зокрема, Г. Бриль, Л. Савлущинська та І. Лебідь (2011) простежили особливості реалізації завдань еколого-естетичного виховання молодших школярів у процесі ігрової діяльності. Я. Славська (2014) проаналізувала форми еколого-естетичного виховання учнівської молоді в другій половині XX на початку XXI ст. І. Котєнєва схарактеризувала розвиток ідей естетико-екологічного виховання в історичній ретроспективі (2013). Досвід британських колег стосовно організації еколого-естетичного виховання учнів початкової школи вивчала Н. Величко (2015). Певні здобутки в дослідженні окремих аспектів цього напрямку національного виховання мають й такі українські дослідники, як В. Артемчук, В. Дажук і Н. Карпенко, В. Борейко й Н. Пустовіт, А. Вариниченко й В. Мелаш, Л. Ігнатенко, І. Карташова, В. Яценко та ін.

Мета статті – проаналізувати сутність, мету й завдання естетико-екологічного виховання сучасного учня початкової школи.

Виклад основного матеріалу. Естетико-екологічне виховання – новий, інтегративний за своєю суттю (сформований на стику педагогіки, психології, мистецтвознавства, гуманітарних і природничих наук) напрям у системі сучасного виховання, детермінований дією в основному двох чинників. Перший з них – це становлення у зарубіжній філософії II пол. XX ст. *екологічної естетики* як спеціальної галузі наукового знання, що своєю появою завдячує новому розумінню суті *прекрасного* як провідного поняття естетики: його оцінці піддано не

лише об'єкти мистецтва, але й природи і соціального середовища (Ляшко, 2013: с. 213). Другим чинником послугувало усвідомлення глибини небезпеки споживацького ставлення людини до природи, що загрожує планеті Земля всесвітньою екологічною кризою.

У працях відомих педагогів усіх часів наголошувало на актуальності морально-естетичного аспекту у ставленні особистості до природи, бо вона – невичерпне джерело не лише життя, а й краси. Тож, цілком природно, їхні роздуми про важливість спостереження за об'єктами природи, праці в природі, гуманного ставлення до неї для інтелектуального й духовного зростання особистості перепліталися з думками про її значущість у формуванні естетичного ідеалу, естетичних смаків і потреб. Г. Ващенко наголошував: «Людина, відірвана від природи, не може жити повним життям, бо саме краса природи є джерелом найчистіших наших радощів» (Ващенко, 1991: с. 23). Очевидно, на підставі саме цього міркування він визнав *сприймання краси природи* компонентом естетичного виховання, поряд із *естетикою побуту, сприйманням творів мистецтва, художньою творчістю дітей*.

Близькість завдань і настанов естетичного й екологічного виховання послугувала основою для виокремлення нового напрямку в системі національного виховання – естетико-екологічного. Його сутність окреслювано в сучасній науці так: *це складова частина виховного процесу, безпосередньо спрямована на гармонізацію стосунків людини й довкілля, що має бути заснована, з одного боку, на знаннях про природу й довкілля, а з другого – на бережливому ставленні до них і зумовлена, за словами відомого американського еколога О. Леопольда, не тим, що економічно доцільне, а тим, що добре з етичного й естетичного поглядів* (Величко, 2015; Котенєва, 2013). «Природа буде захищена від небезпек лиш у тому разі, коли людина хоч трохи полюбить її просто тому, що та прекрасна, і тому, що вона не може жити без краси, бо це – невід'ємна частина людської душі», – наголосив 1965 р. у своїй перекладеній 17 мовами книзі «*Avant que nature meure*» («Перш ніж природа помре») французький філософ і орнітолог Ж. Дорст. Звідси очевидний висновок: кожен, хто прагне

підкорити природу, по-хижацькому ставлячись до неї, той руйнує насамперед себе, позбавляючись почуття краси, любові, співчуття як головних складників власної духовності. Адже та передбачає домінування моральних та інтелектуальних інтересів над матеріальними; сповідування цінностей служіння, а не споживання; відсутність корисливості у думках, словах і вчинках; готовність боротися зі злом і примножувати добро, оберігати природу заради неї самої, а не заради власної зручності і вигоди.

Безперервність – одна з найважливіших ознак естетико-екологічного виховання: воно має розпочинатися в ранньому дитинстві, продовжуватися у початковій школі й тривати впродовж усього життя індивіда, проте з розумінням того, що кожен із етапів має свої особливості. У молодшому шкільному віці важливо сформувати емоційну чутливість до проявів прекрасного насамперед у природі: дитина має навчитися бачити красу навколишніх пейзажів, кожної рослини і тваринки, а відтак – оберігати їх, прагнути творити довкруг себе красу й добро.

Стратегічною метою еколого-естетичного виховання визнано формування еколого-естетичної свідомості й культури особистості (Величко, 2015: с. 69). Еколого-естетична свідомість – це одна з форм культурної свідомості людини й суспільства. Стосовно учня початкової школи – це важливі смислові утворення у структурі його особистості, результат виформування у нього естетичного ставлення до світу й потреби самореалізації в творчій діяльності за законами краси. Еколого-естетична свідомість становить основу еколого-естетичної культури особистості, що становить сукупність гармонійно розвинутих інтелектуальної, діяльнісної, емоційно-чуттєвої сфер, які забезпечують їй екологічно обґрунтовану взаємодію з довкіллям (природою, соціальним середовищем, людьми, собою).

До завдань еколого-естетичного виховання молодших школярів відносять:

- формування (звичайно, на доступному рівні) наукових знань про зв'язок природи й суспільства;

- усвідомлення ними ролі природи в житті кожної людини й суспільства загалом;
- осягнення естетичної мови природи та її символіки;
- виховання бережливого ставлення до природи;
- розвиток творчої активності щодо охорони й збереження природи, уміння милуватися нею й цінувати її красу;
- формування естетичних потреб і смаків дитини (Бриль, 2011: с. 72; Матвієнко, Шандра, 2021: с. 48).

Висновки. Вічне прагнення людини до краси, з одного боку, і важливість бачити її в довкіллі й природі, а не лише у творах мистецтва, а тому ставитися до них як естетично й етично важливих, з іншого, спричинилися до становлення нового напрямку в системі виховання – еколого-естетичного. Своєю основною настановою воно має не лише (точніше, не насамперед) раціональне (наукове, понятійне) пізнання живої й неживої природи, а їх ірраціональне (художнє, чуттєво-образне) осягнення задля збереження не тільки світу і його краси, а й самої людини й людства загалом.

Список використаної літератури

1. Бриль, Г.К., Савлущинська, Л.Г., Лебідь, І.М. (2011). Еколого-естетичне виховання молодших школярів у процесі ігрової діяльності. *Наука і освіта*. № 2. С. 71–74.
2. Величко, Н. (2015). Еколого-естетичне виховання у початкових школах Великої Британії. *Людинознавчі студії. Серія «Педагогіка»*. Вип. 31. С. 69–78.
3. Волкова, В.А., Павловська, А.О. Виховання етичного ставлення до природи у дітей старшого дошкільного віку. С. 55–64. URL: <https://core.ac.uk/download/491065375.pdf>.
4. Котєнєва, І.С. Макаренко, А.С. (2013). Про естетико-екологічне виховання молоді. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. № 7 (266), Ч. І. С. 133–138.
5. Ляшко, Л. (2013). Екологічна естетика: до постановки проблеми. *Наукові записки. Серія «Філософія»*. Вип. 12. С. 210–220.
6. Матвієнко, О.І., Шандра, Б.Б. Природа і мистецтво в світлі екологічної естетики. *Sciences of Europe*. 2021. № 69. С. 45–49.
7. Тарасенко, Г.С. (1996). *Формування естетико-екологічної культури вчителя* : дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.04 / АПН України, Інститут педагогіки. Київ, 453 с.

- 8.Тарасенко, Г.С. (1997). *Екологічна естетика в системі професійної підготовки вчителя: методологічний аспект*. Вінниця : [б.в.], 111 с.
9. Тарасенко, Г.С. (2000). *Дивосвіт. Технологія естетико-екологічного виховання*. 2. вид., із змін. Київ : Рута, 208 с.
10. Тарасенко, Г.С. (2008). *Відкрийте дітям дивосвіт природи : poradnik для батьків з виховання душі і серця дитини*. Вінниця : Державна картографічна фабрика, 240 с.

Лятошинська М.В.,

*магістрантка кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(mariana.liatoshynska@dspu.edu.ua)*

Ковальчук В.Ю.,

*доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри фундаментальних
дисциплін початкової освіти
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(v.kovalchuk@dspu.edu.ua)*

Формування навиків проєктної діяльності на уроці математики у початковій школі

У статті розглядається використання проєктної діяльності як інноваційної методики навчання в початковій школі. Показано зручність використання з учнями для розвитку самостійності, креативність, критичне мислення. Представлено методику організації проєктної діяльності учнів на уроках математики, спеціально спрямовану на навчання молодших школярів уміння розв'язувати задачі. Розкрито методику проведення кожного етапу експериментального дослідження.

Психологи стверджують і доводять, що найкращий результат у навчанні учнів дають активні форми навчання, коли знання здобуваються самостійно у творчому пошуку кожним учнем. Учитель повинен не «підносити» матеріал дітям, а вчити учнів самостійно шукати істину, робити висновки для себе, застосовувати знання на практиці, тобто розвивати критичне мислення.

Ключові слова: *проєктна діяльність, учні початкової школи, урок математики, критичне мислення, складена задача.*

Formation of project activity skills in the mathematics lesson in primary school

The article examines the use of project activity as an innovative teaching method in primary school. Ease of use with students for the development of independence, creativity, and critical thinking is shown. The method of organizing students' project activities in mathematics lessons, specially aimed at teaching younger schoolchildren the ability to solve problems, is presented. The method of conducting each stage of experimental research is disclosed.

Psychologists claim and prove that the best results in the education of students are provided by active forms of learning, when knowledge is acquired independently in a creative search by each student. The teacher should not "present" the material to children, but teach students to independently search for the truth, draw conclusions for themselves, apply knowledge in practice, that is, develop critical thinking.

Keywords: *project activity, elementary school students, mathematics lesson, critical thinking, complex task.*

Постановка проблеми. На основі досвіду викладання математики в школі розроблено структуру проєктної діяльності щодо математики:

Працюючи з молодшими школярами, важливо описати проблемну ситуацію, у якій має бути безпосередньо поставлене завдання. Завдання має бути сформульоване самими дітьми за результатами аналізу проблемної ситуації. Таким чином, формулювання завдання приховано в описі проблемної ситуації. Проблема ситуація має бути такою, щоб шляхів її подолання, а отже, і можливих варіантів кінцевого продукту було кілька.

Крім того, проєктне завдання має містити у явному чи відносно прихованому вигляді набір (або систему) дій (завдань), які мають бути виконані групою дітей. Кількість завдань у проєктній задачі – це кількість дій, які необхідно виконати, щоб завдання було розв'язано.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Питання проєктної діяльності не є новими в науці. Основоположником її є Джон Д'юї, розвивали цю ідею його послідовники, зокрема В. Кілпатрік, Е. Коллінгс, Л. Левін. Пізніше означеним питанням займалися такі науковці, як С. Шацький, В. Шульгін, М. Крупеніна, В. Ігнат'єв, О. Коберник. Вони не лише сформулювали основні принципи, плани проєктів, а й продемонстрували ефективність використання проєктної

діяльності у школі. Питання використання проєктної діяльності сьогодні вивчають В. Докучаєва, О. Онопрієнко, С. Сисоєва, М. Чобітько та ін.

Мета статті. Основною метою пропонованої статті є розробка й експериментальна перевірка ефективності змісту та методів навчання розв’язування задач учнів молодшого шкільного віку засобами проєктної діяльності на уроках математики.

Виклад основного матеріалу дослідження. Опис життєвої ситуації може бути представлений у вигляді єдиного тексту або окремих уривків з безліччю різних даних, у тому числі надлишкових, які не стосуються конкретної ситуації. Водночас подана в описовій частині інформація може бути неповною, недостатньою, що змушує дітей самостійно звертатися до довідкової інформації, вміщеній у додатку до проєктного завдання, або зовнішніх джерел, а можливо, і до власного життєвого досвіду. Інформація, необхідна для виконання одного завдання, може також бути у текстах інших завдань або в їх результатах.

У 1–3-х класах основна педагогічна мета проєктної діяльності – сприяти формуванню різних способів навчального співробітництва (проєктна діяльність «Конструювання ігрового майданчика для дитячого садка», 1 клас). Саме такі завдання дають вчителю можливість спостерігати за способами роботи як окремих учнів, так і цілої групи школярів (Онопрієнко, 2017: с. 7).

Проєктна діяльність для цього етапу навчання у початковій школі має певну специфіку щодо побудови: формулювання завдання, послідовність предметних дій через систему завдань явно задається автором проєктної задачі. Проєктна задача цілісно буде розв’язана тільки в тому випадку, якщо група зможе впоратися з усіма запропонованими завданнями, в тому числі з підсумковим як місцем «складання» всіх отриманих результатів окремих завдань.

У 4-му класі ситуація змінюється. Тут основною педагогічною метою стає виявлення у школярів здатності до перенесення відомих способів дій у нову їм ситуацію. На цьому етапі учні, користуючись описом проблемної ситуації, повинні самі сформулювати завдання, що

стоїть перед ними. Виходячи із запропонованого несистематизованого набору завдань, довідкових матеріалів (включених до тексту проєктної задачі або потребують звернення до зовнішніх джерел інформації), учні самі планують послідовність дій, що ведуть до кінцевої мети (визначають стратегію виконання завдання). Способи навчального співробітництва, набуті у перші три роки навчання у школі, стають засобом для ефективного розв'язання проєктної задачі (Александрович, 2018: с. 60).

Розробляючи проєктну діяльність учнів 4-го класу, потрібно побудувати проблемну ситуацію, щоб школярі могли сформулювати собі завдання. Підбираються такі завдання, такі матеріали, що вимагають від учнів пропозицій щодо різних шляхів їх розв'язання. Для цього віку немає необхідності вести дітей від завдання до завдання. Група сама визначає тактику роботи, роль кожного її учасника. Як правило, такі завдання не мають однозначного розв'язку, що вимагає від учнів на етапі оцінки більш ретельного та детального підходу до обговорення отриманих результатів (Білик, 2018: с. 115).

Мета, яку мають досягти діти: вибрати та обґрунтувати оптимальне (найвигідніше) рішення щодо купівлі підручників та зошитів. Підсумкову документацію за передбачуваними витратами – кошторис подати у вигляді таблиці.

Висновки. Отже, особливість предметних проєктних завдань у 4 класі у тому, що, вирішуючи їх, діти використовують весь відомий їм арсенал засобів і предметних способів дій у різних реальних і модельних ситуаціях. Головна мета таких завдань – навчитися ставити собі за мету, планувати, самим контролювати і оцінювати дії та результати, а також дії та результати своїх однолітків, навчитися здійснювати перенесення способів дій з однієї області до іншої. Однак вчитель, як і раніше, забезпечує групу дітей усім необхідним для досягнення кінцевого результату, оскільки молодші школярі все ще не самостійні у виборі коштів, способів дій, матеріалів для досягнення результатів.

Список використаної літератури

1. Александрова, Е. (2012). Особливості навчальної програми з математики. *Початкова освіта. Методичний порадник*. № 36 (660), вересень. С. 20–24.
2. Александрович, Т.В. (2018). Развитие творческих способностей личности в дошкольном онтогенезе: теоретические основания и способы решения. *Молодий вчений*. № 5.2 (57.2), травень. С. 58–65.
3. Білик, Т.С. (2018). Особливості вивчення величин як засіб творчого розвитку дітей. *Актуальні проблеми сучасної науки та наукових досліджень* : зб. наук. пр. Випуск 10 (13) / редкол. : Р.С. Гуревич (голова) [та ін.]; Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського. Вінниця: ТОВ фірма «Планер». С. 111–114.
4. Геращенко, О. (2018). Організація проєктної роботи учнів на уроках математики в початковій школі. *Розвиток особистості молодшого школяра: сучасні реалії та перспективи* : матеріали четвертої науково-практичної інтернет-конференції молодих науковців та студентів. Випуск 5. Бердянськ, Вінниця, Івано-Франківськ, Кам'янець-Подільський, Київ, Кропивницький, Полтава, Умань. С. 94–96.
5. Демченко, О.П. (2009). Проблеми використання проєктної технології у навчально-виховній роботі з молодшими школярами. *Збірник наукових праць БПДУ. Педагогічні науки*. № 2. Бердянськ : БДПУ. С. 61–70.
6. Кондратюк, О.М., Геращенко, О.Є. (2018). Проєктна робота молодших школярів як засіб навчання розв'язування сюжетних задач. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах* : зб. наук. праць. № 60, Т. 1. С. 211–215.
7. Мізюк, В.А. (2000). Формування вмінь учнів початкової школи розв'язувати текстові задачі : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ, 19 с.
8. Онопрієнко, О.В. (2017). Проєкти на уроках математики: вивчення математичних понять і закономірностей у проєктній діяльності. *Учитель початкової школи*. № 2. С. 7–9.
9. Скворцова, С.О. (2006). Методична система навчання розв'язування сюжетних задач учнів початкових класів : монографія. Одеса : Астропринт. 696 с.

Рожак К.Р.,

*магістр кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(ivan-v@i.ua)*

Василиків І.Б.,

*кандидат педагогічних наук, доцент кафедри фундаментальних дисциплін
початкової освіти,
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(ivan-v@i.ua)*

Комп'ютерні ігри як засіб розвитку геометричної уяви дітей молодшого шкільного віку

У статті аналізується роль комп'ютерних ігор у розвитку молодшого шкільного віку, значення комп'ютерних ігор у розвитку молодшого шкільного віку, вплив комп'ютерних ігор на розвиток творчих здібностей дітей молодшого шкільного віку. Дано рекомендації щодо розвитку геометричної уяви дітей молодшого шкільного віку через комп'ютерні ігри.

Ключові слова: *геометрична уява, діти молодшого шкільного віку, комп'ютерної ігри.*

Computer games as a means of developing the geometric imagination of children of primary school age

The article analyzes the role of computer games in the development of primary school children, the importance of computer games in the development of primary school children, the impact of computer games on the development of creative abilities of children of primary school age. Recommendations are given for the development of geometric imagination of children of primary school age through computer games.

Key words: *geometric imagination, children of primary school age, computer games.*

Постановка проблеми. Як і в інших країнах, в Україні за короткий проміжок часу відбулися серйозні зміни в усіх сферах життя. Комп'ютеризація є однією з інновацій, яка змінила спосіб життя та інтереси людей різного віку. Сьогодні повне захоплення комп'ютерними іграми стрімко поширюється, особливо серед дітей і підлітків. Зважаючи на це, комп'ютерні ігри треба розглядати як соціально-психологічний феномен, що займає все більш важливе місце у житті людини. Мультимедійні освітні технології, засновані на іграх або з використанням елементів ігор, розроблені в останні роки, впевнено займають своє місце у навчальному процесі. Комп'ютерні навчальні ігри є унікальною формою навчання, яка здатна підвищити інтерес учнів до навчання та створити можливості для формування необхідної сучасній людині інформаційної культури.

Аналіз основних досліджень і публікацій. В останні роки особливе місце почали займати ігрові технології та техніка (у т. ч. комп'ютерна гра), що відіграє ключову роль у розвитку геометричної уяви дітей (Ю. Бабаєва, І. Васильєв, О. Войскунський, Т. Корнилова, В. Моляко, Н. Пов'якель, Р. Радєва, Є. Смирнова, О. Тихомиров, С. Шапкін, Н. Шумакова та ін.).

Мета статті. Визначити особливості та умови розвитку геометричної уяви учнів початкових класів у процесі застосування комп'ютерних ігор, з'ясувати чинники комп'ютерних ігор, що впливають на їх розвиток.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вивчаючи літературу про комп'ютерні ігри, таку як: Комп'ютерна гра – це комп'ютерна програма, яка служить організації. Сьогодні поняття «комп'ютерні ігри» має багато тлумачень, це слово має як «широке», так і «вузьке» значення. У «широкому розумінні» під комп'ютерними іграми розуміють загальний термін, що визначає всі інтерактивні розважальні програми (Безуглий, 2013: с. 158). У сучасній школі, орієнтуючись на активізацію та зміцнення навчального процесу, ігрова діяльність використовується як:

1) самостійне засвоєння понять, тем і вмінь окремих навчальних предметів;

- 2) елементи умінь (іноді дуже важливі);
- 3) урок (заняття) або його складові (вступ, пояснення, інтеграція, практика, порівняння);
- 4) позакласні навички.

Термін «навчання через гру» охоплює досить великий набір методів і прийомів організації освітніх процесів у формі різноманітних навчальних ігор. На основі досвіду іноземних викладачів у різних закладах освіти розроблено навчальні ігри з різними можливостями навчання:

1. Під час проходження навчальних ігор учні набувають практичного досвіду.
2. Навчальні ігри дають змогу учням розв'язувати складні проблеми самостійно, а не як спостерігачі.
3. Навчальні ігри можуть надати більше можливостей для перенесення знань і досвіду з навчальних ситуацій у реальні.
4. Навчальні ігри забезпечують навчальне середовище, яке негайно реагує на дії учасників.
5. Ігри-головоломки допомагають «стиснути» час.
6. Розвивальні ігри психологічно захоплюють учнів.
7. Прийняття рішень в іграх має наслідки, які учні повинні враховувати.
8. Розвивальні ігри безпечні для учнів (на відміну від життєвих ситуацій).
9. Не всі вчителі знайомі з навчальними іграми, тому не схильні впроваджувати їх у навчальний процес.
10. Навчальні ігри іноді вимагають більше часу, ніж звичайні тренування (Бевз, 2011: с. 240).
11. Деякі навчальні ігри підкреслюють досвід другорядної діяльності, а не основної діяльності, пов'язаної з навчальним матеріалом, який потрібно засвоїти.
12. Ігрові навчальні матеріали можуть бути важчими для отримання та дорожчими, ніж традиційні навчальні матеріали.
13. Під час змагань можливий азарт і рухливість конкурентів, що не завжди подобається вчителям і адміністраторам.

14. Деякі ігри мають обмеження щодо кількості учасників.

15. Після навчальних ігор учні обговорюють подальше навчання з батьками, друзями та вчителями.

Місце та роль ігрових технологій у навчально-виховному процесі, що поєднує елементи гри та навчання, значною мірою залежить від розуміння вчителями функції і систематики ігор (рис. 1).

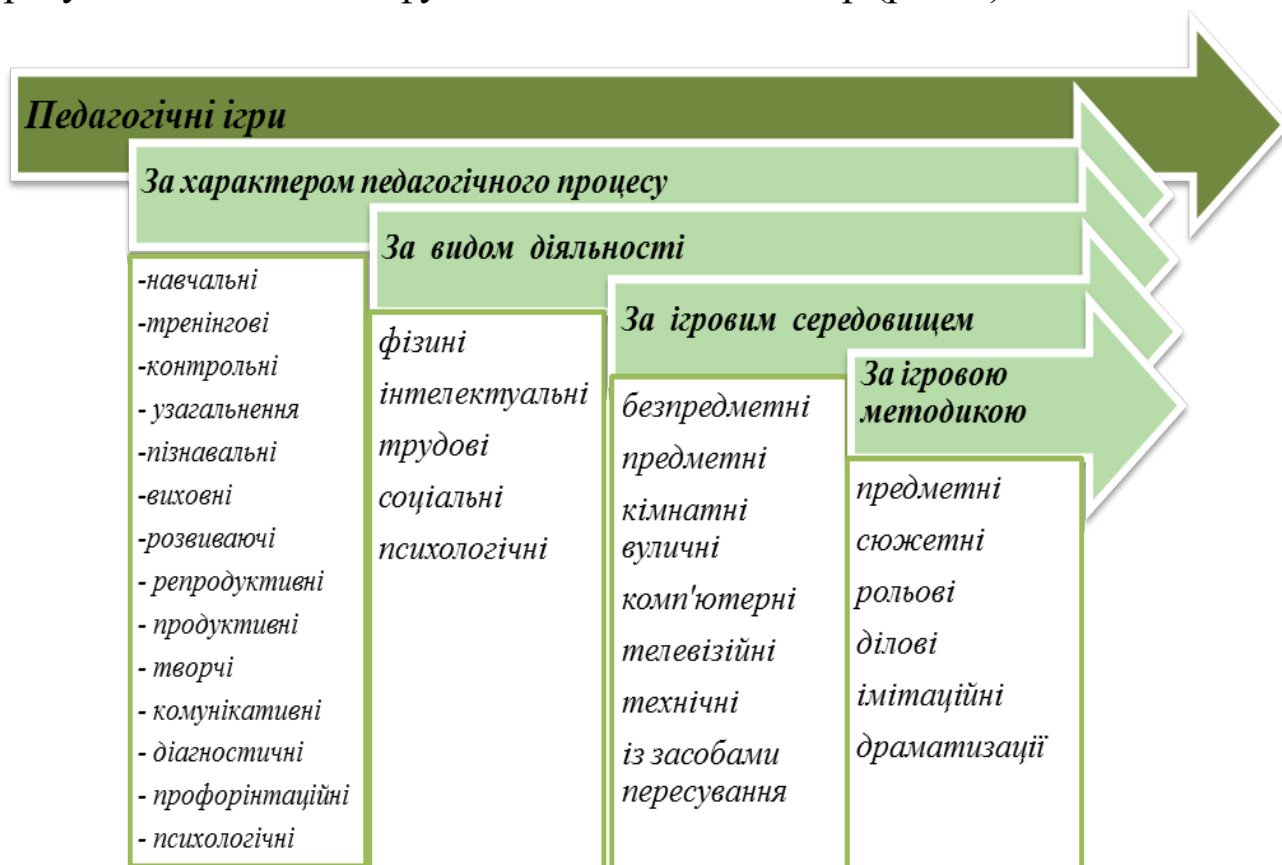


Рис. 1. Класифікація педагогічних ігор

Використання комп'ютерних ігор є важливим для досягнення цілей математичної освіти, виявлення та розвитку здібностей учнів, задоволення їхніх потреб та інтересів, розвитку пізнавальної діяльності, пріоритетів і творчої самостійності (Семеніхіна, 2014: с. 151).

Висновки. Використання комп'ютерних ігор на уроках математики є важливим резервом підвищення ефективності навчально-виховного процесу та взаєморозуміння та взаєморозуміння між учителем та учнями підліткового віку. Правильно побудована гра розвиває у підлітків самостійність, ніж будь-яка інша діяльність на уроці математики.

Список використаної літератури

1. Бевз, С.В. (2011). Класифікація та порівняльний аналіз засобів реалізації сучасних ігрових програм. *Науковий журнал «Вісник Хмельницького національного університету»*. Хмельницький. С. 238–242.
2. Безуглий, Д. (2013). Використання середовища Microsoft Power Point для створення комп'ютерних навчальних ігор. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Наукова діяльність як шлях формування професійних компетентностей майбутнього фахівця»* (НПК-2013), м. Суми, 5–6 грудня 2013 р. Суми: ВВП «Мрія», Т. 1. С. 158–159.
3. Новая классификация компьютерных игр. *Статистика в психологии и педагогике*. <http://psystat.at.ua/publ/4-1-0-30>.
4. Основы разработки компьютерных игр: Разработка компьютерных игр для Windows Phone 7 с использованием технологий Silverlight и XNA. <http://www.intuit.ru/studies/courses/3725/967/lecture/8824/page=2>.
5. Реализация программ обучения на основе видеоигр. *Игры & Обучение*: <http://zillion.net/ru/blog/237/riealizatsiia-proghramm-obuchieniiia-na-osnovie-videoighr>.
6. Семеніхіна, О.В. (2014). Організація практично-значущих проєктів як чинник підвищення якості підготовки майбутнього вчителя математики. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи: збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини* / [ред. кол.: Побірченко Н.С. (гол. ред.) та інші]. Умань: ФОП Жовтий О.О., Випуск 48. С. 150–155.

Солтис О.Р.,

*студентка IV курсу
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка,
м. Дрогобич, Україна
(olha.soltys@dspu.edu.ua)*

Шаран О.В.,

*кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
м. Дрогобич, Україна
(o.sharan@dspu.edu.ua)*

Психолого-педагогічні передумови навчання математики дітей

з особливими освітніми потребами у початкових класах

У статті описано особливості психічного, фізичного (рухового) розвитку, мовлення, а також відповідні їм освітні труднощі, які притаманні дітям з особливими освітніми потребами. Акцент зроблено на важливості врахування особливостей розвитку з дітей з дискалькулією, розладами аутистичного спектру, затримкою психічного розвитку, гіперактивним розладом із дефіцитом уваги та дітей з синдромом Дауна. Описано специфічні труднощі дітей та методичні особливості надання допомоги у їх подоланні під час вивчення математики у початкових класах. Звернуто увагу на можливості розвитку пам'яті, уваги, мислення дітей з особливими освітніми потребами.

Ключові слова: *діти з особливими освітніми потребами, початкові класи, навчання математики.*

Psychological and pedagogical prerequisites for teaching mathematics to children with special educational needs in primary grades

The article describes the peculiarities of psychological, physical (motor) development, speech, as well as the corresponding educational difficulties that are inherent in children with special educational needs. The focus is on the importance of taking into account the developmental characteristics of children with dyscalculia, autism spectrum disorders, delayed mental development, attention deficit hyperactivity disorder, and Down syndrome. Specific difficulties of children and methodological

features of providing assistance in overcoming them during the study of mathematics in primary school are described. Attention is paid to the possibilities of developing memory, attention, and thinking in children with special educational needs.

Key words: *children with special educational needs, primary grades, mathematics education.*

Постановка проблеми. Перед учителями початкових класів одним з актуальних питань є проблема якісного навчання математики молодших школярів. Математика – достатньо складний навчальний предмет для учнів початкових класів. Батьки та вчителі (О. Малікова, М. Порошенко, М. Унтіна та ін.) стверджують, що особливо важко даються знання з математики дітям з особливими освітніми потребами (ООП). Щоб досягти поставленої мети, вчителі застосовують різні прийоми та методи, технології, при цьому обов'язково враховуючи особливості психофізичного розвитку учнів, типові труднощі, які виникають під час засвоєння ними навчального матеріалу. Організуючи навчання, важливо звертати увагу на рівень знань, темп роботи, обсяг пам'яті, динаміку втомлюваності, стійкість уваги, рівень розвитку мовлення та опорно-рухової системи дитини (Миронова, 2020: с. 103).

Аналіз основних досліджень і публікацій. У працях А. Колупаєвої, М. Сварника, В. Синьова, Н. Софій, О. Таранченко, В. Тарасун, А. Шевцова, М. Шеремет та ін. розглянуті проблеми інклюзивного навчання. Аналізували особливості інклюзивного навчання в початковій школі А. Колупаєва, Ю. Ленів, З. Найда, А. Таранченко та ін. Проблему навчання математики дітей з особливими освітніми потребами досліджували Н. Гаврилова, В. Двіжона та ін.

Метою статті є охарактеризувати психолого-педагогічні передумови навчання математики дітей з особливими освітніми потребами.

Виклад основного матеріалу дослідження. Однією з ключових компетентностей, які зазначені у Державному стандарті початкової освіти (Державний стандарт початкової освіти, 2019), є математична. За допомогою математичної освітньої галузі формуються математичні та інші ключові компетентності, розвивається мислення, здатність

розпізнавати і моделювати ситуації та процеси з життя, які розв'язує здобувач освіти, застосовуючи математичні методи, а також здатність робити вибір. Математика – достатньо складний предмет для здобувачів початкового ступеня освіти. Як свідчить практика, особливий підхід потрібен до дітей з ООП, використовуючи при цьому індивідуальний підхід, нестандартні методичні підходи, методи та засоби. У процесі навчання математики дітей з ООП обов'язково потрібно враховувати особливості психічного, фізичного (рухового) розвитку, мовлення, а також освітні труднощі, характерні для них.

Л. Прохоренко у своїх дослідженнях визначила, що труднощі в навчанні часто виникають через порушення когнітивного розвитку. Дослідниця до загальних ознак порушень відносить: відносно легкі аномалії розвитку, що характеризуються незрілістю емоційно-вольових функцій, уповільненим темпом психічного розвитку, особистісною незрілістю, незначні порушення пізнавальної діяльності. Ці особливості можуть проявитися вже під час ігрової діяльності і визначають специфіку засвоювання навчальних навичок (Прохоренко, 2018: с. 7).

На сьогодні нозологію хвороби не прийнято вважати основним критерієм освітніх труднощів дітей, а лише їх типологією, все ж діти з відповідним типом захворювання мають певні типові труднощі, які ми розглянемо у цій статті.

Проаналізуємо, з якими труднощами під час вивчення математики стикаються діти з дискалькулією з метою цілеспрямованої корекційної роботи. У своїй книзі К. Тихонова (Тихонова, 2021: с. 80) робить огляд сучасної літератури про дискалькулію та інші хвороби, зазначає, що, згідно з визначенням Британського Департаменту Освіти, «дискалькулія – це стан, який впливає на здатність набувати математичних навичок». Таким учням важко дається математика, вони часто не розуміють, що таке число, мають труднощі з розрізненням цифр, математичних дій, символів, знаків, оцінюванням кількості предметів та ін.

Діти з дискалькулією мають труднощі: зі зворотною лічбою; проблеми зі сприйманням чисел і оцінювання кількості; погано запам'ятовують арифметичні факти, навіть після багаторазового

повторення; мають труднощі у розумінні розрядного складу чисел; повільно виконують обчислення (додавання, віднімання); не запам'ятовують математичні алгоритми дій; мають труднощі у навичках усної лічби, визначення часу, ціни; бояться виконувати завдання, через страх відповісти неправильно (Тихонова, 2021: с. 81).

Учителям та батькам потрібно розуміти, що діти з дискалькулією можуть бути розумні, мати успіхи з окремих предметів. Дитині потрібно допомогти, знайти до неї індивідуальний підхід, щоб проблеми у математиці не були причиною стресу і низької самооцінки. Вчитель, визначивши проблеми, може використовувати під час навчання ігрові методи, інтерактивні засоби, візуальні засоби, такі як Нумікон, палички Кюїзенера, математичні кубики, методика Newméro, математичні блоки Дьенеша.

Однією із важливих передумов вивчення математики є гарна математична пам'ять. Якщо учень має проблеми з короткочасною чи оперативною пам'яттю, які потрібні для усних обчислень, то він зазнає певних невдач. Діти-дислектики часто мають недостатній об'єм оперативної пам'яті. Якщо їхні однолітки з нормальним розвитком можуть утримувати у пам'яті п'ять чи сім фактів, то учень з дислексією – лише три. Їм важко обчислювати вирази та розв'язувати задачі. Як відомо, для використання математичних формул, алгоритмів дуже важлива довгострокова пам'ять. У цьому криється причина того, чому діти з дислексією та дискалькулією часто не можуть правильно засвоювати символи, терміни, математичні дії. Почасти мають місце зорові труднощі, дитина плутає знаки додавання, множення, ділення, цифри 6 і 9, 2 і 5. У такій ситуації потрібно використовувати спеціальні кольорові накладки. Вчитель усі ці моменти має брати до уваги, наприклад, збільшити шрифт, пробіли, міжрядкові інтервали, а також корисно маркером виділяти текст чи приклад.

Ще однією проблемою дітей з дискалькулією є математична термінологія. Дитині варто наочно пояснити, що таке математична дія. Наприклад, додати, приєднати, скласти, збільшити на – це одна математична дія «додати», використовуємо знак «+». Навіть, якщо учень вміє рахувати, не завжди може розуміти, яка кількість відповідає

даному числу (Тихонова, 2021: с. 90). При вивченні арифметичних дій додавання, віднімання, множення, ділення варто вводити слово-орієнтир до певної дії. Надалі можна виготовити картки із зображенням знаків « \leftarrow », « $+$ », « $:$ », « \times » та картки з відповідними словами.

Потрібно пам'ятати також, що при формуванні математичних понять варто використовувати органи чуття дитини, завдяки яким вона отримує повідомлення, наприклад, про колір, температуру, величину предметів.

Відчуття – це психічний процес відображення різних властивостей предметів та явищ об'єктивного світу, що виникає за їхнього безпосереднього впливу на органи чуття. Розвиток відчуттів тісно пов'язаний із розвитком мовлення. В учнів з порушенням мовлення процес сприймання відбувається повільніше, ніж у дітей з нормальним розвитком. Діти відчувають труднощі під час визначення напрямків «праворуч, ліворуч». Порушення просторового сприймання призводить до певних наслідків, таких як розлади писемного мовлення (дислексія та дисграфія), порушення лічби (Двіжона, 2019: с. 52).

Увага – також важлива психологічна передумова для формування математичних понять. У дітей із мовленнєвим порушенням увага нестійка, низький рівень показників довільної уваги, вони відчувають труднощі у плануванні своїх дій, з труднощами зосереджують увагу на аналізі умов, шукаючи різні способи і засоби для розв'язання задач. Дітям із патологією мовлення набагато важче зосередити увагу на виконанні завдання в умовах словесної інструкції, ніж в умовах зорової (Двіжона, 2019: с. 52).

здійснюючи дослідження, Е. Гаврилова з'ясувала, що причини труднощів в опануванні математичним матеріалом, передбаченим програмою в учнів з порушенням мовленнєвого розвитку, – це: недорозвиток у них сенсомоторної функції мовлення, недостатня міцність запам'ятовування слухомовленнєвих стимулів, а також недостатня сформованість таких операцій мислення, як порівняння й умовивід (Гаврилова, 2004: с. 191).

Фактор тривожності теж впливає на сприймання матеріалу. Якщо дитина переживає, боїться, то перед уроком математики страх активізує

біль, передбачаючи певну загрозу. Щоб зменшити рівень тривожності, говорити з учнем потрібно спокійним тоном, на уроці замість ручки використовувати олівець при виконанні вправ у зошиті чи водний маркер – по пластиковій дошці, щоб дитина змогла стерти помилку, виправити її на правильну відповідь.

До дітей з особливими освітніми потребами відносять дітей з розладом аутистичного спектру (РАС). До таких дітей має бути індивідуальний підхід, адже вони відрізняються один від одного і рівнем розвитку мовлення, і здатністю до спілкування. Під час навчання потрібно зосередитися на звертанні уваги на розуміння загальних слів і вказівок. Учням складно розуміти інформацію, яка подається словесно, їм важко запам'ятати довгі словесні пояснення та послідовність дій.

Проте у дітей з аутизмом переважає візуальне мислення над вербальним, відзначаються доброю зоровою пам'яттю, спостережними зоровими навичками. Майже усі діти з аутизмом – візуали. Тому під час навчання варто використовувати різного виду унаочнення: схеми, зображення, графічні інструкції тощо. Спостерігаються труднощі в узагальненні знань та умінь; відсутність або ж слабка гнучкість в мисленні. Часто зустрічається ослаблена допитливість, пізнавальна та внутрішня мотивація. За допомогою активізуючих ігрових моментів ці труднощі можна подолати.

До дітей з особливо освітніми потребами належать і діти з гіперактивним розладом із дефіцитом уваги (ГРДУ). Їх основними проблемами є: дефіцит уваги, надмірна моторна активність, рухливість, імпульсивність. Такі діти не можуть довго сидіти за партою, вони багато говорять, перебивають розмову інших, нетерплячі під час гри, не зважають на правила. Вони, крім того, можуть мати і супутні розлади: дисграфію – порушення навичок письма, дислексію – порушення формування навичок читання; дискалькулію – порушення навичок лічби.

Академічні труднощі під час вивчення математики у дітей з ГРДУ спричинені неухильністю. При розв'язуванні задач та виконанні прикладів спостерігається низька продуктивність через нездатність

сконцентруватися та розглянути всі аспекти задачі або зробити всі кроки послідовно під час розв'язування математичного прикладу. Щоб поліпшити успішність з математики, добре застосувати наочні матеріали, палички, кубики, математичні кубики, елементи матеріалів за методикою Монтессорі. Завдання варто складати так, щоб приклади були взяті з життя; вчити учнів записувати під час розв'язування завдання, малювати графіки, схеми тощо (Ферт, 2017: с. 7, 18).

Гіперактивна дитина потребує підтримки концентрації уваги під час виконання завдань. Вчителі повинні це враховувати під час роботи, особливо з гіперактивними дітьми. Навчання має бути достатньо активним, щоб привернути та утримати увагу такого учня.

У дітей з затримкою психічного розвитку (інтелектуальні труднощі) розвиток пам'яті, мислення, уваги, мовлення та емоційно-вольової сфери відбувається уповільнено. Для такої дитини в початковій школі провідною є ігрова мотивація. У неї слабо розвинена довільна сфера, тобто вміння зосереджуватися, перемикає увагу, вміння утримувати увагу, працювати за зразком. Учень не може здійснювати навчальну діяльність повноцінно, швидко втомлюється, виснажується. Такі діти відчують труднощі у навчанні: недостатнє вміння у цьому віці порівнювати, узагальнювати, абстрагувати чи навіть класифікувати вони не можуть самостійно. Треба взяти до уваги, що навчальні труднощі супроводжуються відхиленням у поведінці. Процеси гальмування і збудження мало збалансовані. Дитина може бути або агресивна, імпульсивна, дратівлива, конфліктувати з дітьми, або навпаки, загальмована, скута. Учитель, працюючи з такими дітьми повинен правильно оцінювати можливості учнів із ЗПР, надавати допомогу, наприклад, додаткове пояснення, схема, зразок виконання схожого завдання можуть сприяти зацікавленню предметом.

Для таких діток під час корекційної роботи використовують різні шляхи й засоби педагогічної підтримки: завдання повторювати кілька разів, виділяти основне; вести контроль за дитиною, змінювати діяльність у разі потреби на легшу; використовувати ігрові моменти та різні види занять; застосування наочного дидактичного матеріалу, інтерактивних засобів замість складних інструкцій; використовувати

такий обсяг матеріалу, який відповідає особливостям розвитку дитини та віку.

Діти із синдромом Дауна мають такі сильні сторони: гарне зорове сприйняття та здібності до наочного навчання; творчі здібності; можуть копіювати поведінку як однолітків, так і дорослих. Проте пам'ять у них часто розвивається повільно, матеріал запам'ятовують лише після багаторазового повторення, швидко забувають і внаслідок цього не можуть повною мірою використати ці знання на практиці. Це пов'язано з певною недосконалістю замикаючої функції кори головного мозку, що і зумовлює малий обсяг і уповільнений темп формування нових умовних зв'язків та їхню недовготривалість. Особливо страждає довільна пам'ять, адже обсяг пам'яті суттєво звужений. Вони не можуть відтворити вивчений матеріал. Розвивається краще довготривала пам'ять, а завдяки механічній вони можуть засвоювати навчальний матеріал. Це дає змогу дітям з синдромом Дауна опанувати навички письма, читання, лічильних операцій. Дослідивши наукову літературу та з практичних спостережень, бачимо, що увага дітей з синдромом Дауна перебуває на досить низькому рівні. При розгляді довколишніх об'єктів, не помічають їхніх суттєвих деталей, увага затримується лише на яскравих деталях об'єкта. Їхня зацікавленість об'єктом часто залежить від його фізичних характеристик та зовнішньої мотивації. Під час занять їхня увага не стійка, швидко розсіюється, її дуже важко сконцентрувати, внаслідок чого вони втрачають зв'язок з вчителем і часто не розуміють, що їм говорять (Савицький, 2014: с. 205). У роботі з дітьми з синдромом Дауна варто використовувати багато наочних, яскраво ілюстрованих засобів навчання, систематично включати вправи для повторення вивченого матеріалу.

Висновки. Отже, розглянувши види особливих освітніх потреб «особливих» дітей, можна зробити висновок, що у процесі їх навчання вчителям варто звертати увагу на їхні індивідуальні психологічні й фізіологічні особливості, спираючись на властиві їм сильні сторони, за допомогою різних методичних прийомів та засобів, сучасних технологій навчання надавати їм необхідну допомогу в опануванні математики.

Список використаної літератури

1. Гаврилова, Н.В. (2004). *Особливості засвоєння математичних знань молодшими школярами з порушенням мовленнєвого розвитку* (автореф. дис. ... канд. псих. наук: 19.00.08). Інститут спеціальної педагогіки АПН України, Київ, Україна.
2. Двіжона, В.М. (2019). Формування позитивної мотивації до вивчення математики у молодших школярів із мовленнєвими порушеннями в умовах інклюзивного навчання. *Науковий часопис*, (37), С. 50–57.
3. Державний стандарт початкової освіти. Постанова Кабінету Міністрів України № 688 (2019). Вилучено з: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/688-2019-%D0%BF#Text>
4. Миронова, С.П. (2020). *НУШ: Особливості організації освітнього процесу учнів початкової школи в інклюзивних класах: навч.-метод. посіб.* Тернопіль: Астон. С. 176.
5. Прохоренко, Л.І. (2018). *Дитина із труднощами у навчанні*. Харків: Ранок, Кенгуру. С. 48.
6. Савицький, А.М. (2014). Психолого-педагогічні аспекти організації індивідуалізованого навчання дітей з синдромом Дауна в умовах інклюзивної освіти. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова*, (28). С. 203–209
7. Тихонова, К.С. (2021). *Труднощі навчання: дислексія, дисграфія, диспраксія, дискалькулія*. Харків: Ранок. С. 152.
8. Ферт, О.Г. (2017). *Гіперактивна дитина в школі. Стратегії корекції поведінки та академічної успішності: метод. рекомендації*. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка. С. 27.

Тимків В.М.,

магістр кафедри фундаментальних дисциплін
початкової освіти, Дрогобицький державний педагогічний
університет імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(tymkiv@ukr.net)

Формування навичок командної роботи на уроках української мови в початковій школі

У статті висвітлено особливості формування навичок командної роботи на уроках української мови в початковій школі. Акцентовано, що це одна з ключових навичок, формування якої передбачено концепцією Нової української школи. З'ясовано, що вміння працювати в команді – комплекс умінь, який передбачає вміння управляти та підпорядковуватись, відповідати за прийняті рішення, змінювати ролі й адаптовуватись до завдань, критично мислити, швидко реагувати та виявляти витримку, конструктивно критикувати та сприймати зауваження.

Найефективнішою формою роботи з формування навички працювати в команді є ігрова. Зазначимо, що основою будь-якої співпраці є міжособистісна комунікація.

Ключові слова: командна робота, командне середовище, компетенція, співпраця, гра.

Formation of teamwork skills in Ukrainian language lessons in primary school

The article highlights the peculiarities of the formation of teamwork skills in Ukrainian language lessons in primary school. It is emphasized that this is one of the key skills, the formation of which is provided by the concept of the New Ukrainian School. It was found that the ability to work in a team is a set of skills that includes the ability to manage and obey, to be responsible for decisions made, to change roles and adapt to tasks, to think critically, to react quickly and show patience, to constructively criticize and accept comments.

The most effective form of work for forming the ability to work in a team is a game. We note that the basis of any cooperation is interpersonal communication.

Key words: teamwork, team environment, competence, cooperation, game.

Постановка проблеми. Людина – істота соціальна. Без взаємодії з іншими дитина не може повноцінно розвиватися, формуватися. У соціумі ми постійно контактуємо з іншими людьми, тож дитині варто якнайшвидше засвоїти правила взаємодії. У початковій школі ці навички треба удосконалювати, переводити на новий рівень, адже вміння працювати командно розвиває впевненість у собі та довіру до людей. Але не тільки. Здатність до співпраці впливає на становлення й інших соціальних навичок: здатності до емпатії, вміння знаходити компроміс, комунікативних здібностей, толерантності. Окрім того, вміння співпрацювати – одна з важливих компетенцій НУШ та надважливих навичок ХХІ ст. як запоруки успіху в житті (Пасічна, 2020).

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідники зазначають, що ефективний і цінний командний гравець – незамінний у будь-якій справі. Такі вміння – це цілий комплекс важливих компетенцій, з-поміж яких: вміння керувати та підпорядковуватись, делегувати повноваження та відповідати за прийняті рішення, змінювати ролі й адаптовуватись до завдань різної складності, критично мислити та покладатися на інших, швидко реагувати і проявляти витримку, конструктивно критикувати та сприймати зауваження (Пасічна, 2020).

Сьогодні в активний науковий обіг входить поняття *soft skills* (L. Brewer, Mary K. Pratt, N. Bika) – навички, які не мають асоціації з певним конкретним видом діяльності, а необхідні для всіх, універсальні. Їх протиставляють спеціальним вузькопрофесійним. В українській лінгводидактиці вже є дослідження, присвячені методологічним підходам до формування цього виду вмінь, зокрема на уроках української мови в початковій школі (Полякова, Корсікова, 2021: с. 121).

Мета роботи – висвітлити особливості формування навички командної роботи на уроках української мови в початкових класах.

Виклад основного матеріалу. Формування *soft skills* на уроках української мови в початкових класах передбачає врахування відповідних здібностей, так званих “4К”: креативність, критичне мислення, комунікація, колаборація. Колаборація, або командна робота

на уроках української мови в початкових класах складається з таких компонентів:

- міжособистісна комунікація,
- здатність поводитися та врегульовувати конфлікти,
- управлінські здібності (Полякова, Корсікова, 2021: с. 123).

Робота в команді – навіть для дорослих це складний процес. Діти сперечаються, не можуть поступитися власними інтересами. Але саме командне середовище сприятливе для вироблення навички розв’язання проблем. Успішна командна робота передбачає певні умови. Насамперед, це позашкільна активність, яка має ґрунтуватися на уподобаннях школярів. Співпраця у групі сприяє командній роботі.

Необхідною умовою командної роботи є вміння бачити потреби інших. Варто мотивувати учнів цікавитися потребами інших, скажімо, вболівати за членів своєї команди, свого гуртка. Безумовно, це стосується і сім’ї, яка має слугувати взірцем єдності. Не останню роль тут відіграє бажання учня зважати на потреби інших, що зумовлене ціннісними настановами.

Концепція НУШ передбачає навчання через гру. Формування навичок командної гри теж не є винятком. Організовуючи таку роботу, варто передусім звертати увагу на зацікавленість учнів, а як підсумок – обговорити про важливість співпраці.

Зрозуміло, що варто наводити приклади успішної співпраці, зокрема і читати художні твори на таку тематику, переглядати фільми та мультфільми.

Організація командної роботи на уроках української мови передбачає врахування особливостей формування груп для виконання завдань, оцінку кожного члена групи щодо навичок інших співпрацювати. Зокрема, у початковій школі рекомендують формувати невеликі групи; учні самостійно можуть створювати групи лише тоді, коли виконують завдання, яке не потребує оцінювання.

Сучасні європейські рекомендації пропонують для формування навичок командної роботи використовувати, як і загалом для становлення усіх інших необхідних умінь та навичок, ігрові форми, що

найбільше відповідають віковим і психологічним особливостям учнів. Серед низки ігор назвемо такі.

Шедевр

У цій грі учні створюють спільний твір на великому аркуші паперу. Учасники мають домовитися про ідею та гуртом втілювати її за допомогою олівців, фломастерів, фарб тощо. На уроках української мови цю ідею можна втілити у спільному написанні твору, переказу.

Свої

Дітей об'єднують у команди, відтак вони заплющують очі і шукають своїх за голосом. Цю гру можна урізноманітнити, запропонувавши пошук за певними тематичними групами слів.

Вузли

На довгій мотузці кожні два метри зав'язують вузол, за яким стає учень, тримаючись за мотузку однією рукою. Завдання команди – розв'язати вузли вільною рукою. Тут важливо обговорити, чому команді вдалося / не вдалося впоратися із завданням (Полякова, 2020).

В ігровій формі пропонують й заходи, спрямовані на згуртування колективу – тимбілдинг. Це дуже важлива проблема в багатьох компаніях, а зараз таку технологію активно впроваджують у школі. Скажімо, пропонують такі завдання.

Що тебе непокоїть?

Учні анонімно записують кількома словами те, що їх непокоїть (контрольна робота, особисті переживання, конфлікт у класі тощо), записки складають у коробку, відтак учні навмання виймають записки і пропонують свій варіант розв'язання проблем.

Правда-брехня

Кожен учень озвучує три факти про себе, один з яких – брехня. Завдання інших – здогадатися, що саме є брехнею (Тимбілдинг, 2020).

Удосконалювати навички командної роботи можна, залучаючи настільні ігри, командні спортивні ігри, великі пазли чи лего. Школярі співпрацюють, вчаться дотримуватися черги, йти на компроміс, виходити з конфліктних ситуацій тощо.

У школі розвитку вміння командної роботи сприяє підготовка до концерту, де треба укласти сценарій, розподілити ролі, з окремих

епізодів створити цілісну виставу. Натомість вдома командній співпраці сприяє спільне приготування їжі. Спершу разом укладають меню, підбирають рецепти, йдуть за покупками та спільно готують страву.

Зауважимо, що забагато часу, проведеного перед екранами, не сприяють командній комунікації. Вчитися налагоджувати зв'язки, звичайно, можна і в командних комп'ютерних іграх, однак набагато краще в реальному світі.

Висновки. Тож умовами успішної командної роботи є позашкільна активність за уподобаннями, вміння бачити потреби інших, пропагування єдності, цікава активність, відповідний контент. Найефективнішими формами організації командної роботи в початковій школі є ігрові. Саме через ігри ненав'язливо і без дидактизму можна сформувати навички командної роботи.

Список використаної літератури

1. Пасічна, А. (2020). Разом ми сила. Як навчити учнів молодшої школи співпрацювати між собою. *Шкільне життя*. 13.09.2020. URL: <https://www.schoollife.org.ua/razom-syla-yak-navchyty-uchniv-molodshoyi-shkoly-spivpratsyuvaty-mizh-soboju/> (дата звернення: 21.04.2023)
2. Полякова, І., Корсікова, К. (2021). Soft skills: універсальні навички на уроках української мови й читання в початковій школі. *Acta Paedagogica Volyniensis*, № 3, 120–125, doi: <https://doi.org/10.32782/apv/2021.3.18>
3. Тимбілдинг в школі: як згуртувати учнів? (2020). *TEACHHUB*. URL: <https://teach-hub.com/tymbildynh-v-shkoli-yak-zhurtuvaty-uchniv/> (дата звернення: 21.04.2023)

Швардак М.В.,

*доктор педагогічних наук,
доцент кафедри педагогіки дошкільної,
початкової освіти та освітнього менеджменту,
Мукачівський державний університет,
м. Мукачево, Україна
(anna-mari_p@ukr.net)*

Бабідорич Н.В.,

*магістрантка кафедри педагогіки дошкільної,
початкової освіти та освітнього менеджменту,
Мукачівський державний університет,
м. Мукачево, Україна
(anna-mari_p@ukr.net)*

Особливості застосування онлайн-сервісів в освітньому процесі початкової школи

У статті уточнено сутність поняття «онлайн-сервіси», визначено мету їх застосування, прокласифіковано онлайн-сервіси за різними критеріями, окреслено особливості їх застосування в освітньому процесі початкової школи. З'ясовано, що застосування онлайн-сервісів в освітньому процесі – це відкриття нових можливостей для навчання у будь який час, як для педагогів, так і для здобувачів освіти, допомога у встановленні інтерактивного взаємозв'язку між учасниками освітнього процесу, урізноманітнення взаємин, проєктування індивідуальних освітніх траєкторій, розробка та поширення власних освітніх продуктів. Це, зі свого боку, забезпечить підвищення мотивації та якості освіти молодших школярів.

Ключові слова: *онлайн-сервіси, особливості, початкова школа, молодші школярі.*

Peculiarities of using online services in the educational process of primary school

The article clarifies the essence of the concept of «online services», defines the purpose of their use, classifies online services according to various criteria, outlines the features of their use in the educational process of primary school. It has been found that the use of online services in the educational process is the opening of new opportunities for learning at any time, both for teachers and for those seeking education, help in

establishing an interactive relationship between the participants of the educational process, diversifying relationships, designing individual educational trajectories, development and distribution of own educational products. This, in turn, will ensure an increase in the motivation and quality of education of younger schoolchildren.

Keywords: *online services, features, elementary school, younger students.*

Постановка проблеми. В умовах світових викликів, зумовлених COVID–19 та воєнним станом в Україні, виникає потреба у трансформації традиційної системи освіти. Сучасному суспільству потрібна якісна освіта, тому, на наше переконання, застосування онлайн-сервісів в освітньому процесі початкової школи є логічним та своєчасним.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Питанню цифровізації та застосуванню онлайн-сервісів в освіті присвячені дослідження В. Бикова, О. Глазунової, С. Гончарова, Р. Гуревича, А. Гуржія, А. Манако, Н. Морзе, В. Олексюк, Л. Панченко, О. Спіріна, Л. Карташової, В. Кременя, В. Олійника, С. Семерікова та ін. Проте недостатньою є вивченість проблеми застосування онлайн-сервісів в освітньому процесі початкової школи.

Мета статті: вивчити особливості застосування онлайн-сервісів в освітньому процесі початкової школи.

Виклад основного матеріалу дослідження. Онлайн-сервіси розглядаємо як програмні продукти або послуги, які надаються через Інтернет. Це можуть бути різні інтернет-сервіси, такі як електронна пошта, онлайн-платформи, соціальні мережі, хмарні сервіси для зберігання та обробки даних тощо. У контексті освіти, онлайн-сервіси можуть використовуватися для забезпечення доступу до навчальних матеріалів, інтерактивних завдань та інструментів для навчання, а також співпраці між здобувачами освіти та вчителями.

Освітні онлайн-сервіси на уроках у початковій школі застосовують з метою:

1. Поліпшення якості освіти та підвищення її ефективності.
2. Забезпечення доступу до більш широкого спектру інформації та вебресурсів. Інтернет може бути використаний для отримання доступу до різноманітних відеоуроків, електронних книг, інтерактивних

завдань, вебсайтів та інших ресурсів, які можуть підтримати навчання та допомогти учням засвоїти матеріал.

3. Залучення учнів до активної роботи та взаємодії на уроках. Чимало освітніх онлайн-сервісів дають змогу створювати інтерактивні завдання та вправи, які можна використовувати на уроках. Це допомагає формувати комфортне та цікаве освітнє середовище, яке залучає школярів до активної участі в процесі навчання.

4. Забезпечення можливості індивідуалізації навчання. освітній онлайн-сервіс може бути корисним інструментом для індивідуалізації навчання з огляду на те, що кожен учень має власний темп та стиль навчання. Наприклад, деякі сервіси мають функцію автоматичного персоналізованого підбору матеріалу для кожного учня на основі його інтересів та рівня знань. Це може допомогти учням засвоїти матеріал більш ефективно та швидко (Толмачова, 2021).

Освітні онлайн-сервіси можна класифікувати за різними критеріями. Ось декілька можливих класифікацій освітніх онлайн-сервісів на уроках у початковій школі:

1. За типом змісту:

- візуальні (відео, зображення);
- аудіо (аудіозаписи, радіопередачі);
- текстові (електронні підручники, статті, блоги);
- інтерактивні (ігри, вправи, тести).

2. За типом взаємодії:

- синхронні (відеоконференції, онлайн-дискусії);
- асинхронні (електронні підручники, відеоуроки, онлайн-тести).

3. За методом навчання:

- традиційні (електронні версії підручників, відеоуроки);
- конструктивістські (інтерактивні вправи, ігри);
- колаборативні (відеоконференції, онлайн-дискусії).

4. За типом доступу:

- відкриті (безкоштовні для всіх);
- закриті (платні, доступні тільки певним користувачам).

5. За метою використання:

- введення нових понять та термінів;

- закріплення навичок;
- розвиток критичного мислення;
- підвищення мотивації до навчання;
- оцінювання знань та навичок.

Залежно від потреб та цілей уроку, вчителі можуть використовувати різні види освітніх онлайн-сервісів або комбінувати декілька видів для досягнення більш ефективних результатів.

В освітньому процесі початкової школи доцільно застосовувати такі онлайн-сервіси: «LearningApps», «Kahoot!», «Wordwall», «Canva», «Duolingo», «Mentimeter», «Jamboard», «Padlet», «JigsawPlanet», «Liveworksheets», «Renderforest», «Matific», «Scratch», «Розумники», «Вивчаю – не чекаю» та ін.

Можемо виокремити такі особливості застосування освітніх онлайн-сервісів на уроках у початковій школі:

1. Диференційоване навчання. Онлайн-сервіси можуть допомогти вчителям забезпечити реалізацію диференційованого навчання. Вчителі можуть використовувати різні онлайн-сервіси для різних груп учнів, залежно від їх потреб та рівня знань.

2. Інтерактивність. Онлайн-сервіси є інтерактивними та забезпечують можливість учням активно брати участь в освітньому процесі. Наприклад, гейміфіковані онлайн-сервіси є більш привабливими для дітей (Швардак, 2022).

3. Підтримка індивідуального навчання. Онлайн-сервіси можуть допомогти вчителям підтримати індивідуальне навчання кожного учня. Наприклад, онлайн-сервіси з автоматичним аналізом помилок можуть допомогти учням виявити та виправити свої помилки.

4. Регулярне оновлення. Онлайн-сервіси швидко змінюються та оновлюються, тому вчителі повинні забезпечувати регулярне оновлення своїх знань та навичок застосування цих сервісів. Вони мають бути готові до змін та адаптації свого підходу до використання онлайн-сервісів в освітньому процесі.

5. Забезпечення рівного доступу до знань. Онлайн-сервіси можуть допомогти вчителям забезпечити рівний доступ до знань для всіх учнів, незалежно від їх рівня навчання або соціального стану. Вони можуть

надати доступ до нових знань та інформації, яка раніше була недоступна для дітей з провінційних шкіл.

6. Сприяння розвитку навичок цифрової грамотності. Використання онлайн-сервісів сприятиме розвитку у дітей навички цифрової грамотності, які є важливими в сучасному світі. Вони можуть навчитися шукати інформацію, використовувати різні онлайн-інструменти, спілкуватися та працювати в команді.

7. Сприяння інноваційному навчанню. Онлайн-сервіси розширюють межі традиційного навчання та сприяють інноваційному підходу до навчання. Вони надають можливість вчителям використовувати нові, цікаві та ефективні прийоми навчання, які сприятимуть підвищенню мотивації та результативності навчання учнів.

8. Збереження документації. Онлайн-сервіси зберігають дані про успішність учнів, розвиток їх умінь навичок, результати тестувань та інші важливі дані. Це допоможе учителям здійснювати формувальне оцінювання, відстежувати прогрес учнів та аналізувати їхню успішність.

9. Безпека та захист даних. Під час використання онлайн-сервісів на уроках у початковій школі важливо забезпечувати безпеку та захист даних учнів. Учителі повинні забезпечувати конфіденційність та приватність особистої інформації учнів, а також важливо використовувати сервіси, які мають високий рівень захисту даних.

10. Розвиток критичного мислення та креативності. Онлайн-сервіси можуть допомогти учням розвивати критичне мислення та креативність, що є важливими навичками в сучасному світі. Вони можуть допомогти учням створювати свої проєкти, досліджувати теми та висловлювати власні думки (Швардак, 2022).

11. Формування навичок самостійності та самоорганізації. Використання онлайн-сервісів на уроках у початковій школі сприятиме формуванню в учнів навичок самостійності та самоорганізації. Школярі навчатися планувати свій час, ставити цілі та досягати їх, а також самостійно долати проблеми.

12. Створення сприятливого освітнього середовища. Онлайн-сервіси сприяють формуванню у школярів навичок працювати в

команді, спілкуватися та ділитися ідеями, розвивати емпатію і співпрацювати з іншими людьми.

13. Доступність навчання для всіх учнів. Використання онлайн-сервісів на уроках у початковій школі забезпечує доступність навчання для всіх учнів, незалежно від їхнього місця проживання, фізичних можливостей та інших обставин (за умов доступу до мережі Інтернет). Онлайн-навчання забезпечує можливість віддаленого навчання та розвитку вмінь та навичок з будь-якого місця з доступом до Інтернету.

Враховуючи визначені особливості, вчителі можуть використовувати освітні онлайн-сервіси на уроках у початковій школі з максимальною користю для учнів. Вони можуть стати потужним інструментом для розвитку навичок учнів, підвищення ефективності навчання та забезпечення успішності учнів. Однак використання онлайн-сервісів на уроках у початковій школі повинно відбуватися з дотриманням усіх необхідних принципів безпеки, захисту даних і педагогічних принципів (Толмачова, 2021).

Висновки. Отже, застосування онлайн-сервісів в освітньому процесі – це відкриття нових можливостей для навчання у будь який час як для педагогів, так і для здобувачів освіти, допомога у встановленні інтерактивного взаємозв'язку учасниками освітнього процесу, урізноманітнення взаємин, проєктування індивідуальних освітніх траєкторій, розробка та поширення власних освітніх продуктів. Це, зі свого боку, забезпечить підвищення мотивації та якості освіти молодших школярів (Махновець, 2021: с. 419). Тому є необхідність у розвитку та вдосконаленні рівня володіння цифровою компетентністю молодших школярів, сформованість якої дасть їм змогу використовувати електронні освітні ресурси, онлайн-інструменти з метою пошуку, логічного відбору, систематизації, використання навчального матеріалу, що сприятиме якісному освітньому процесу.

Список використаної літератури

1. Махновець, Ю.А. (2021). Використання онлайн-сервісів у професійній діяльності учителів початкової школи. *Modern directions of scientific research development. Proceedings of the 5th International scientific and practical conference. BoScience Publisher. Chicago, USA*. С. 416–420.

2. Толмачова, І.Г. (2021). Використання онлайн-сервісів у професійній підготовці майбутніх учителів початкової школи як запорука успішного формування медіакомпетентності. *Science and education: problems, prospects and innovations» (March 3–5, 2021). CPN Publishing Group, Kyoto, Japan. С. 530–538.*

3. Швардак, М.В. (2021). Освітні тренди в умовах Нової української школи. *Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова. Сер. 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи. Вип. 89. С. 136–140.*

РОЗДІЛ II. Середня освіта (музичне мистецтво)

УДК 78.07:378.01

Дорцкій В.В.,

*магістр кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(dorckivera@gmail.com)*

До питання про теоретичне осмислення поняття «виконавська культура»

Людина є творінням культури, водночас – творцем духовних цінностей. Саме з позицій особистісного підходу може розглядатися її виконавська культура, що розкриває неповторну індивідуальність суб'єкта (музиканта-виконавця чи музичного колективу) засобами музики. Проблема виконавської культури є вельми актуальною в музикознавстві, оскільки є абсолютним показником професійності, неодмінною умовою успішної реалізації музиканта чи колективу у творчій діяльності. Мета статті зводиться до теоретичного обґрунтування дефініції «виконавська культура». Схарактеризовано поняття «виконавська культура» як складну структуру, котра включає дві складові – виконавство і культуру, які корелюють з музичним мистецтвом. Ця дефініція включає питання культури виконання музичного твору, його інтерпретації, художньо-творчий процес виконавця.

Ключові слова: виконавська культура, музичне мистецтво, процес виконання.

To the question of the theoretical understanding of the concept of «executive culture»

A person is a creature of culture, and at the same time a creator of spiritual values. It is from the standpoint of a personal approach that one can consider his/her performing culture, which reveals the unique individuality of the subject (a performing musician or a musical group) through music. The problem of performing culture is very relevant in musicology, as it is an absolute indicator of professionalism, an indispensable condition for the successful realization of a musician or a collective in creative activity. The purpose of the article is to theoretically substantiate the definition

of «performing culture». The concept of «performing culture» is characterized as a complex structure that includes two components—performance and culture, which correlate with the musical art. This definition includes issues of the culture of performing a piece of music, its interpretation, and the performer's artistic and creative process.

Key words: *performance culture, musical art, performance process.*

Постановка проблеми. Пожвавлення музичного життя в українському середовищі збільшило потребу у кваліфікованих, гармонійно розвинених музикантах-виконавцях. На сучасному етапі виконавська культура розглядається як складний рівень комунікації між композитором і виконавцем, виконавцем і слухачем у процесі «прочитання» нотного тексту. Виконавська діяльність музикантів включає такі образно-художні компоненти: емоційну культуру виконання, культуру звуку, високий рівень музичного мислення, вміння відтворити в уяві музичні образи, які треба передати, аналітичні здібності, що допомагають виявити стилістичні особливості музичного твору, рівень технічної майстерності тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Якщо питання теорії музичного виконавства (Т. Глушук, М. Давидов, Н. Жайворонок, З. Стукаленко); виконавської майстерності у різних видах музичного мистецтва (О. Бенч, Ж. Дедусенко, Н. Жайворонок, Т. Зінська, Л. Касьяненко; О. Катрич, М. Кононова, І. Коханик, О. Маркова, В. Москаленко, П. Муляр, Т. Рощина, С. Тишко) є достатньо розробленими, то праці про феномен «виконавська культура» у музикознавчому та педагогічному аспектах стали предметом уваги українських науковців тільки наприкінці ХХ ст., й інтерес до нього не спадає до сьогодні (О. Андрейко, Л. Гавриленко, Т. Жуковська, Н. Згурська, М. Кононова, А. Михалюк, В. Москаленко, Н. Сегеда).

Мета статті зводиться до теоретичного обґрунтування дефініції «виконавська культура».

Виклад основного матеріалу. Процес виконавства – акт втілення композиторського задуму, самостійної творчої діяльності, створення власної виконавської інтерпретації. Він визначається нормами музичного життя епохи, в якій творить виконавець, і ці норми закріпилися у відповідних музично-естетичних вченнях. Відповідно,

діяльність музиканта-виконавця як творчої особистості чи колективу виконавців розкриває рівень засвоєння ними музичної культури суспільства.

Скомпонований автором музичний твір «оживає» тільки тоді, коли він відтворюється музикантом у певній інтерпретаційній версії з виявленням глибокого розуміння змісту. Таким чином, закладені композитором у нотному тексті художні образи розкриваються відповідно до рівня комунікаційного взаєморозуміння деміурга та інтерпретатора.

С. Ліпська вважає, що «...виконавство як вид діяльності в музичному мистецтві розвиває художньо-творчі здібності особистості, позитивні риси характеру, допомагає виробити власні життєві орієнтири через переживання та виконавську співтворчість у ході реалізації авторського задуму» (Ліпська, 2013: с. 193). Це спонукає виконавця переконливо передати змістову сутність музичного твору, його художні образи, думки і почуття, водночас вимагає творчої активності й ініціативи. Певна річ, виконавська культура особистості формується у процесі виконавської діяльності, виявляючи при цьому рівень набутих умінь, навичок, інтерпретаторської творчості.

Покликаючись на Н. Жайворонок, виконавство «...забезпечує звукову реалізацію музичного твору і таким чином безпосередньо пов'язане з музично-виконавською діяльністю, в якій виконавець виступає як суб'єкт у спілкуванні з музичним твором та публікою» (Жайворонок, 2006: с. 17).

На думку О. Лисенко, «Глибинне осмислення музичного виконавства безпосередньо пов'язане з дослідженням розвитку музично-виконавської культури в ракурсі змістовно-смислового контексту виконавської практики» (Лисенко, 2018: с. 18). Саме музично-виконавська діяльність «формує пізнання текстів музичної культури як його внутрішній зміст, внаслідок чого виникає нова форма знання – практичне знання» (Лисенко, 2006: с. 189).

Музикант-виконавець повинен знати життєтворчість композитора, його соціокультурне середовище, яке наклало відбиток на доробок автора. Ба більше, музикант-виконавець повинен володіти ще й низкою

специфічних прикмет: гнучкою творчою уявою, здібністю глибоко, виразно, емоційно сприймати художній твір. Водночас він має бути зосередженим; володіти внутрішнім слухом, щоб «відтворити» звучання музичного твору; мати бажання втілити художній образ і «заразити» ним слухачів. Йому повинні бути притаманні високий інтелектуальний рівень (загальний і музичний) і технічна майстерність.

Всі вищезазначені риси повинні тісно переплітатися між собою. Адже недостатня розвиненість чи відсутність одного з цих компонентів неминуче відобразиться на виконавській творчості.

Музично-виконавська діяльність вимагає спеціальних здібностей (до основних відносимо музичний слух, ладове і ритмічне чуття), які можуть комбінуватися у різних видах музичної діяльності. Структура музичних здібностей змінюється у процесі виконавської діяльності, залежно від рівня музичного навчання та накопичення музичного досвіду людини.

Музичну культуру особистості вельми часто позиціонують як «багаж» набутої музичної інформації. Втім, музична культура особистості є радше сукупністю рис музичної діяльності, які розкривають рівень засвоєння нею музичної культури суспільства. На переконання О. Лобової, «Музична культура... – феномен, із яким традиційно пов'язуються найбільші сподівання щодо впливу музичної освіти на людину» (Лобова, 2016: с. 108). Вчена тлумачить поняття «музична культура особистості»: «як складне інтегративне особистісне утворення, що виникає як поєднання музичних освіченості-розвитку-виховання та є необхідною складовою різнобічного розвитку та гармонійного виховання дитини» (Лобова, 2016: с. 114–115).

Цю думку можна з повним правом віднести до виконавської культури, формування якої зумовлене становленням особистісно-значущих рис музикантів-виконавців.

Виконавська культура формується у процесі творчо-виконавської діяльності музиканта й особистісного діалогу з:

- 1) композитором і його музикою;
- 2) самим собою як творчою індивідуальністю;
- 3) слухачем як головною метою діяльності.

Т. Жуковська слушно наголошує, що «“виконавська культура” може торкатися культури виконання музичного твору та вказувати на рівень освіченості виконавця, його грамотності та професійності в процесі інтерпретації твору» (Жуковська, 2015: с. 144).

О. Андрейко характеризує виконавську культуру як «...особистісне інтегративно-динамічне утворення, що виражає ...здатність до пізнавальної, оцінно-інтерпретаторської, творчої і комунікативної діяльності в галузі виконавського мистецтва, охоплюючи системну сукупність індивідуально-особистісних властивостей та художньо-перетворювальних й технологічних вмінь, спрямованих на організацію індивідуалізованого і разом з тим соціально обґрунтованого тлумачення художніх образів, їх трансляцію у суспільному середовищі» (Андрейко, 2013: с. 105).

Подібне тлумачення поняття «виконавська культура» помічаємо й у А. Михалюк, яка позиціонує його як «...інтегровану професійно-особистісну властивість, яка характеризує високий рівень оволодіння мистецькими знаннями, музично-виконавськими вміннями, педагогічними компетенціями, що виражається у здатності до естетично й художньо обґрунтованої інтерпретації змісту музичного твору та забезпечує...особистісне професійно-творче зростання» (Михалюк, 2014: с. 8).

На думку К. Марченко, «виконавська культура» – здатність особистості музиканта свідомо засвоювати, формувати, зберігати, примножувати, актуалізувати, передавати професійну цінність для підвищення ефективності музично-виконавської діяльності» (Марченко, 2022: с. 77).

Виконавська культура – монолітна комунікативна система, в якій співдіють процеси інтерпретації та рецепції, завдяки яким виникає «згода» між автором музики і виконавцем, із одного боку, та виконавцем і слухачами у процесі виконання музичного твору, з іншого. Виконавець чи виконавський колектив «перевтілює» знакову сферу музики, наділяє її особистісним змістом, виступає носієм інтерпретаційної версії, «творцем» музично-виконавського процесу.

На думку О. Андрейко, «виконавська культура на своєму вищому щаблі виступає як здатність особистості музиканта свідомо засвоювати, формувати, зберігати, примножувати, актуалізувати, передавати професійну цінність для підвищення ефективності музично-виконавської діяльності» (Андрейко, 2013: с. 66).

Професійна культура музиканта-виконавця є виявом виконавської культури, в якій синтезуються історичні, музично-теоретичні знання, виконавські вміння та навички, виявляються художній смак, інтелектуальна й емоційна складові, реалізується креативний потенціал.

Виконавська культура музиканта-виконавця включає також знання репертуару, інтонаційного строю, стилю, форми, мелодичної та гармонічної мови, метро-ритмічної структури, емоційно-художнього образу музичних творів, технічну майстерність, досвід публічних виступів. Тобто, виконавська культура «продукує» не тільки манеру виконання музиканта, а і стиль композитора, його епоху з певними естетичним світобаченням, інтересами, потребами, смаками.

Висновки. Тривалий час питання виконавської культури залишалося поза увагою українських науковців. Його підіймали здебільшого зарубіжні вчені. Останнім часом воно стало предметом уваги й українських учених. Покликаючись на праці дослідників, вивчивши і проаналізувавши змістову наповненість поняття «виконавська культура», сформульовано авторське тлумачення дефініції **«виконавська культура»**: це сукупність особистісно-значущих рис, які виявляються у процесі творчо-виконавської діяльності музиканта і розкривають рівень засвоєння образного змісту твору.

Список використаної літератури

1. Андрейко, О. (2013). Виконавська культура скрипаля: теорія та методика формування : монографія. Львів: Галицька видавнича спілка, 298 с.
2. Жайворонок, Н. (2006). Музичне виконавство як феномен музичної культури: дис. ... канд. мист. : 17.00.01. Київ, 168 с.
3. Жуковська, Т. (2015). Виконавська культура у площині сучасних українських мистецтвознавчих досліджень. *Культура і сучасність*. № 2. С. 141–146.

4. Ліпська, С. (2013). Особливості музично-виконавської підготовки учнів в умовах позашкільної спеціалізованої освіти. *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка*. Вип. 4. С. 192–195.

5. Марченко, К. (2022). Виконавська культура майбутніх артистів-вокалістів як науково-педагогічна проблема. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. № 80. Т. 2. С. 75–80.

6. Михалюк, А. (2014). Формування виконавської культури майбутніх учителів музики засобами українського фортепіанного мистецтва: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 22 с.

Егрешій А.С.,

магістр кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(alinaegresij21@gmail.com)

Формування креативності у дошкільнят

У статті проаналізовано розвиток креативності дошкільнят, розглянуто питання творчості та креативності. Подано короткий аналіз компонентів креативності. Встановлено, що креативність – це цілеспрямована, активність особистості, спрямована на пошук ефективних шляхів розв’язання проблем, що характеризується створенням нових і оригінальних ідей, результатом яких є інновація та самопрезентація.

Ключові слова: творчість, креативність, креативний розвиток, дошкільнє дитинство, здібності.

Formation of creativity in preschoolers

The article analyzes the development of creativity of preschoolers, considers, the issue of creativity and creativity. A brief analysis of the components of creativity is provided. It has been established that activity is a purposeful activity of individual, which is aimed at finding effective ways to solve problems, characterized by the creation of new and original ideas, the result of which is innovation and self-presentation.

Key words: creativity, creative development, abilities, preschool childhood.

Постановка проблеми. Питання креативності в наш час стає все більш популярним. Сьогоднішнє сучасне суспільство базується на розвитку творчого потенціалу. Зростають потреби до таких якостей особистості, як вміння самостійно здобувати потрібну інформацію, гнучкості мислення, знаходити рішення у нестандартних ситуаціях, пристосовуватися до нових умов. Це і не дивно, адже життя в епоху глобалізації, зміни технологій, науково-технічного прогресу стає різноманітнішим і складнішим та потребує від особистості нестандартних дій. Питання креативності дітей дошкільного віку є

актуальним, оскільки дошкільне дитинство характеризується всеосяжною здатністю до творчої діяльності. Дошкільна освіта є первинною складовою у системі безперервної освіти в Україні. В сьогоденних умовах оновлення суспільства, відродження культури, а також творчий розвиток, є головною догмою сучасного виховання.

Тому пріоритетним напрямом саме креативної освіти є оптимізація навчально-виховного процесу, створення сприятливих умов для розвитку креативного мислення підростаючої особистості.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Загальні засади креативності вивчали такі зарубіжні (К. Юнг, Р. Стенберг, А. Адлер, П. Джаксон, Д. Тейлор, Е. Торренс) та вітчизняні (Д. Богоявленська, І. Гриненко, В. Дружинін, А. Матюшкін, О. Морозов, О. Пономарьов, Е. Юдін, М. Ярошевський) вчені. Вони вважають, що креативність це творча діяльність, імпровізаційність, творчий потенціал, ініціативність. Ці якості характеризують індивідуальність особистості, примножують її оптимальне об'єднання з соціумом.

На сьогодні багато вчених схиляються до думки що найбільш сприятливим періодом розвитку креативності є дошкільний вік, оскільки в цей період діти не мають чітких рамок чи логічних схем, що надалі можуть стримувати розвиток креативності.

Проблема розвитку креативності дошкільників у науковій літературі все ще не має остаточно визначених контурів. Передовсім це пов'язано з тим що система соціально-психологічної роботи з розвитку креативності в ЗДО в нашій країні все ще продовжує формуватися. Отже, ця проблема є багатоаспектною та вимагає дослідження.

Метою статті є теоретичний аналіз та обґрунтування чинників розвитку креативності в дітей дошкільного віку.

Виклад основного матеріалу. Креативність – (лат. Creation – створення) здатність до породження та відтворення незвичної ідеї, відхилення від традиційної схеми мислення.

Феномен креативності відносять до сфери людської творчості. Саме у дошкільному віці відбувається початкове становлення особистості, а індивідуальні прояви особистості спостерігаються в процесі творчості.(Л. Виготський, Д. Богоявленська, Ю. Приходько)

Дошкільний вік, на думку вчених, є сенситивним періодом розвитку психічних процесів, бурхливої уяви та фантазії. Тому в цей період потрібно звернути увагу на розкриття творчих можливостей.

Як показують наукові дослідження, креативність – активність дитини, здатність до творчості. А розвиток креативності – завдання педагога. Креативним повинен бути не тільки процес діяльності дошкільнят, а й її результат.

Ми живемо в час глобальної перебудови, переходу від стандартної освіти до нових креативних технологій навчання та виховання. Ці всі зміни спонукають, нас фахівців, до відкритості інновацій, уміння застосовувати сучасні методи й засоби освіти.

Важливим складником креативності є уява. Л. Виготський вважав, що основа творчої діяльності та уява є рекомбінацією життєвого досвіду. Він виділив два види діяльності:

1. – репродуктивна, тобто поведінка, яка запам'яталася;
2. – комбінуюча (творча), яка виступає уявою. Тому завдання педагога – розширення досвіду дитини, що є матеріалом для розвитку фантазії та креативності.

На думку дослідників, креативність виявляється на п'ятому році життя, тобто у старший дошкільний вік. Але це не означає, що до цього періоду її не потрібно розвивати. Навпаки, що раніше дитину навчать спостерігати, пояснювати щось незвичайне, дивуватися оточуючим середовищем, то швидше та ґрунтовніше підготують її до прояву певної креативності.

Дитяча креативність є характеристикою творчої особистості, яка виявляє оригінальність мислення та сприйняття, винахідливість, нестандартність. Вчені доводять, що головне в креативності – здатність до діяння. Саме це і дає творчій особистості змогу проявляти себе і бути впевненою у правильності своїх дій.

На думку дослідників, дитяча творчість характеризується «як творчість для себе». Бо у творчості, вона здобуває нові знання, самовдосконалюється, отримує життєвий досвід. Поступово творчість переходить в іншу сторону, тобто, коли дитина пізнає себе, вона

починає розуміти навколишній світ, творити красу, удосконалює довкілля.

Як ми вже розуміємо, креативність та творчість взаємопов'язані. Творча діяльність є фундаментом, передумовою розвитку креативності. Насамперед у навчально-виховному процесі творча діяльність дітей виступає як організована вихователем (вчителем) навчально-творча діяльність.

Американський психолог Джо Гілфорд є засновником сучасних теоретичних досліджень креативності. Він поділяє мислення на два види – конвергентне та дивергентне. Перше спрямоване на аналіз, раніше знайдених способів задачі, з тим, щоб вибрати один правильний варіант, а другий – це таке мислення, «яке йде у багатьох напрямках», воно спрямоване на те, щоб розробити інші варіанти задачі. Дивергентне мислення лежить в основі креативності. При ньому дошкільник дає багато відповідей на питання, але ці відповіді будуть дещо суб'єктивними.

Далі Гілфорд виділив такі параметри креативності як: 1) здатність до виявлення проблеми; 2) здатність до генерування різних ідей; 3) гнучкість – продукування ідей; 4) оригінальність – нові визначення чи відповіді; 5) здатність удосконалювати предмет чи об'єкт; 6) здатність до аналізу і синтезу.

А. Матюшкін розглядає структуру креативності: породження – формулювання – пошук рішення – розуміння (інсайт) – обґрунтування (інтерпретація) – реалізація.

Т. Любарт та Р. Стенберг виділяють такі компоненти розвитку креативності:

1) здібності, які поділяють на синтетичні, аналітичні, практико-контекстуальні; 2) знання, на які людина спирається; 3) мислення (думки, рухливість розуму); 4) особистісні якості (подолання певних труднощів, вміння ризикувати); 5) мотивація, яка допомагає зосередитись на роботі; 6) навколишнє середовище, бо без підтримки креативність не може повноцінно розвиватися.

За визначенням Г. Гарднера, креативність не потребує високого рівня «загального інтелекту», а частіше її співвідносять зі

специфічними видами інтелекту – музичним, логіко-математичним, лінгвістичним, просторовим тощо.

Розглянувши та проаналізувавши пропоновані певні твердження науковців, зазначу, що у межах мого дослідження найбільш повними є дослідження саме Стенберга та Лобарта.

Далі – знання, тобто креативність. Діти не стримують креативність, і навіть, не знаючи властивостей предмета, можуть запропонувати його креативне використання.

Щодо компонента мислення, то воно є невід’ємною складовою креативності. Але тут ще треба додати творчу уяву, сприйняття та пам’ять. Отже, компонент мислення, можна змінити на компонент пізнавальних процесів.

Аналізуючи складову особистості, потрібно зазначити, щодо вікових особливостей дітей цього періоду, на першому місці має бути цікавість та бажання створювати щось нове, генерувати ідеї, бо дитина в цей час не здатна об’єктивно оцінити ризик.

І останнє, мотивація – рушійна сила для розвитку креативності, адже вона орієнтує та спрямовує розвиток дітей. Мотивація закладається у ранньому дитинстві, вона пов’язана з переживаннями, прийманням власних не доцільних бажань.

Таким чином, структура креативності в дошкільному дитинстві, на мій погляд, має складатись із семи компонентів, а саме: знання, здібності, пізнавальні процеси (мислення, творча уява, сприйняття, пам’ять) особистісні якості, особистий досвід, мотивація та навколишнє довкілля (середовище).

Варто зазначити, що для педагогічної мети важливим є не тільки створення, дитиною «нового», а й сам процес творчості, при якому відбувається розвиток особистості (дитини).

Тут варто звернути увагу, на твердження В. Дружиніна про співвідношення креативності. Він виділяє три основні позиції. По-перше, це аналіз звітів відомих вчених. (Микола Бердяєв, Чарльз Дарвін, Анрі Пуанкре, Альберт Енштейн). Позицію Дружиніна довела психолог Н. Логінова. Для того, щоб проникнути в мотиви та механізм креативності, корисними будуть не лише автобіографічні, а й твори, в

яких висвітлюються етапи становлення особистості певного героя – творця науки або техніки.

Наступним є метод модальних експериментів. Також це і третя позиція. Тобто, для креативності, важливим є не лише розв’язання проблеми, а й власне її бачення.

Третій метод – дослідження та розуміння креативності як ціннісно-особистісного утворення. Тут йдеться про анкетування чи усне опитування суб’єктів.

Перші тести появились в 50-х рр. ХХ ст. Їх розвиток поступово визначив один з провідних напрямів психодіагностики. Він пов’язаний з вивченням механізмів розвитку творчих здібностей.

Зазначу, що критерії креативності визначаються певними властивостями. Оригінальність (статистична рідкісність) усвідомленість (рідкісний спосіб використання певного предмета); трансформація (ступінь перетворення вихідного матеріалу на основі подолання конвенційних обмежень); об’єднання (утворення та зв’язаність елементів досвіду, що уможлиблює виразити нову ідею у концентрованій формі).

В. Кудрявцев, О. Веракса вважають що у розвитку креативності, важливо орієнтуватися на властивості особистості, спиратись на природні властивості дитини, розвивати цілісну сукупність якостей через креативне середовище.

Лише за правильно організованих умов креативне середовище здатне, розбудити чи активізувати сили і можливості, розкрити приховані здібності, спираючись на сильні сторони особистості.

Висновки. Отже, важливим принципом реалізації розвитку креативності є суб’єкт суб’єктісні відносини (взаємопроникнення у світ дитини та дорослого). Творча діяльність виступає важливим засобом комунікації людини та дитини і має надзвичайно великий вплив на формування особистості.

Таким чином, науковці виділяють такі педагогічні умови формування креативності:

- зацікавленість дітей чимось новим,
- ставлення особистості до творчого процесу,

- умілість, обізнаність, досвідченість.

Розвиток креативності потребує створення відповідних умов:

- збагачення навколишнього середовища різними новими предметами для дитини,

- доповнення матеріалами, для пошукової та творчої діяльності з метою розвитку допитливості.

Проблема розвитку творчої особистості викликає гострий інтерес, позаяк головна умова прогресивного розвитку суспільства – людина, яка здатна до творення.

Список використаної літератури

1. Бех, І.Д. (2003). Виховання особистості: у 2 кн. Кн. 1: Особистісно орієнтований підхід: теоретико-технологічні засади : навч.-метод. видання. Київ: Либідь. 280 с.

2. Богоявленская, Д.Б. (1998). Психология творческих способностей. Москва: Академия. 320 с.

3. Выготский, Л.С. (1991). Воображение и творчество в детском возрасте: Психол. очерк; кн. для учителя. 3-е изд. Москва: Просвещение. 93 с.

4. Кузьменко, В.У. (2005). Розвиток індивідуальності дитини 3–7 років : монографія. Київ : НПУ імені М.П. Драгоманова. 354 с.

5. Рубинштейн, С.Л. (1946). Основы общей психологии. Москва: Просвещение. 704 с.

6. Теплов, М.Б. (1971). Избранные труды. Москва: Просвещение. 324 с.

7. Федяєва, В.Л. (2000). Проблеми творчості в історії української педагогіки. *Збірник наук. праць. пед. науки*. Херсон: Айлайт. Випуск 12. С. 19–21.

Іваняк О.Ю.,

магістрантка кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(ivanyakolesya678@gmail.com)

Психолого-педагогічні методи розвитку творчих навичок під час музичної гри для дітей дошкільного віку

У статті виокремлено розуміння важливості дитячої гри, яка застосовується у розвитку творчих навичок дошкільнят і відображається не тільки у самому процесі відтворення, а й емоційному сенсі – у справжності почуттів і переживань. Доведено, що радість, яку несе гра, створювані нею психологічний комфорт, свобода, розкутість, фантазія, що яскраво в ній проявляються, допомагають дітям легко засвоювати дуже складні елементи музичної мови та композиції. Саме в музичній грі найвиразніше проявляється принцип початкового музичного виховання (слухаю, рухаюся, співаю, розумію, говорю).

Ключові слова: музична гра, творчі навички, психолого-педагогічні аспекти, дошкільнята.

Psychological and pedagogical methods of developing creative skills during musical play for preschool children

The article highlights the importance of children's play, which is used in the development of creative skills of preschoolers and is reflected not only in the reproduction process itself, but also in an emotional sense – in the authenticity of feelings and experiences. It has been proven that the joy brought by the game, the psychological comfort created by it, the freedom, unrestrainedness, and imagination that are vividly manifested in it, allow children to easily learn very complex elements of musical language and composition. It is in the musical game that the principle of initial musical education is most clearly manifested (I listen, move, sing, understand, speak).

Key words: musical game, creative skills, psychological and pedagogical aspects, preschoolers.

Постановка проблеми. Мистецтво, як і гра, може навчити людину різних понять: навчити міркувати, висловлювати свою думку, мислити, відчувати, пояснювати свої почуття. Через мистецтво дитина отримує нові знання, почуття і емоції (радість, захоплення, сум), естетичні поняття (краса, моральність, комічність, трагічність), уявлення про стиль, жанр і інше. Особливо це твердження близьке до музичного мистецтва, специфіка якого полягає в емоційному та узагальненому характері отриманих вражень. Музика – це своєрідна емоційна підготовка, це виховання почуттів та здатності співпереживати. Процес ігрового пізнання тісно пов'язаний з розвитком уяви. Навчившись користуватися почуттями та уявою у мистецтві, дитина отримує пізнавальний багаж, необхідний їй у житті.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Відомий американський психолог А. Маслоу (Маслоу, 1997) писав, що ми повинні вчити дітей бути творчими особистостями, здатними до сприйняття новизни та вміння імпровізувати. Завдання педагога у тому, щоб, використовуючи свій творчий досвід, служити провідником ідей від автора твору до самого творення. Г. Ващенко акцентував основну увагу у своїх дослідженнях саме на виховній ролі мистецтва (Ващенко, 2000). В. Полюга досліджувала музичну інтонацію у зв'язку з проблемою сприймання музичного образу (Полюга, 2022).

Метою статті є короткий аналіз застосування психолого-педагогічних методів для розвитку творчих навичок під час музичної гри у дітей дошкільного віку.

Виклад основного матеріалу. У роботах багатьох відомих психологів виокремлюється структура діяльності, яка включає:

- мету (дітям має бути зрозуміло, що і для чого вони роблять);
- мотиви, які відіграють величезну роль у динаміці розгортання діяльності. Саме мотиви спонукають до діяльності, вони змушують дитину докладати зусиль, виявляти волю у досягненні поставленої мети, де епізодичні інтереси дітей переходять у справжні пізнавальні;
- зміст діяльності – це знання, уявлення та поняття, якими оперують діти під час розвитку гри. Зміст діяльності включає як відомі

дітям знання, так і знання неточні, тобто ті, які діти повинні усвідомити та набути;

– найважливіше значення мають дії, які входять у структуру здійснюваної діяльності, – це навички та вміння, а також способи дій, які дитина повинна застосовувати у виконавстві.

Дії можуть бути різноманітними – виконавськими та творчими, простими та складними, практичними та розумовими, ми ж повинні виокремити саме ті вміння та навички, які дають можливість здійснювати творчу активність у музично-виконавській діяльності. Такі дії називаємо імпровізаційними вміннями.

Уміння засвоюються у практичній діяльності. У нашому випадку – це музично-виконавська діяльність, пов'язана з розучуванням пісень, рухів під музику, а також мелодій зі слуху під час гри на інструментах. У музичному вихованні всі види діяльності дитини пов'язані з музичним мистецтвом, де педагог оперує художніми образами, взаємодіючи з дітьми на асоціативному рівні мислення.

Як вважають багато педагогів, психологів і музикантів, творча діяльність, якщо вона виступає основою навчання, заповнює думки дитини, дає повноцінний духовний зміст його життя. Творчість є необхідною дилемою існування. «І все, що виходить за межі існування та рутини і в чому полягає хоч нота нового, завдячує своїм походженням творчому процесу людини» (Єрохін, 2000: с. 29).

Емоційно-виразна активність, інтерес до нового, синкретичність сприйняття при реалізації сюжетного принципу побудови уроку дають змогу кожній дитині розкритися у процесі творчої діяльності.

У прослуховуванні музики дитина слухає і те, що народжується у її свідомості під цими враженнями, тобто існує те, що створює її власну музичну уяву. Уява старших дошкільнят яскрава, жива, пов'язана з життєвим досвідом та досвідом музичного сприйняття. Проте, зазначимо, що не можна нав'язувати дітям власні тлумачення, засновані на суб'єктивних асоціаціях.

Важливим принципом є порівняння музичних творів, що реалізується методом контрастних зіставлень. Пропонується порівнювати контрастні твори одного жанру, п'єси з однаковою

назвою, контрастні твори в межах одного настрою (розрізнення відтінків), інтонацію музики та мовлення, різні варіанти, інтерпретації одного твору (наприклад, оркестрове звучання та сольне чи варіанти виконавського трактування на фортепіано).

Засвоєння дітьми методів висловлювання музичної думки допомагає їм орієнтуватися у творчій діяльності, а процес накопичення і проживання різноманітних емоційних станів є важливим джерелом творчої активності особистості. Транслюючи цей досвід, можна виокремити різноманітні творчі завдання, здатні активізувати виконавську діяльність дітей. Так, наприклад, у вокально-хоровому виконавстві розвитку творчої активності дитини можуть сприяти:

- виразне виконання тексту пісні, яка розучується, з внесенням власних інтонацій, нових ритмічних обертів, що наближають мелодекламацію до музичного інтонування;

- підбір літературних творів, споріднених за образним строем мелодії;

- порівняння поетичної інтонації та мелодійного ладу музичного твору;

- перенесення інтонаційно-мовленнєвого досвіду дітей на різні форми музикування;

- активне включення дитини в ігрові ситуації, з використанням музичних діалогів, зіставленням мелодій (одного або кількох творів).

Основою формування імпровізаційних умінь виступає народна пісня та фольклор (загадки, ігри тощо).

У дослідженнях Б. Теплова (Теплов, 1985: с. 65) наголошується, що імпровізація повинна базуватися на розвитку інтонаційного та ладового слуху і збагаченні творчої фантазії дитини. Основою інтонаційного слуху є ладове відчуття. Відомо, що творча імпровізація будується на розумінні людиною, що таке інтонація та як із неї виростає мелодія.

Таким чином, можна говорити про те, що емоції як психічна діяльність людини в процесі сприйняття музики можуть виконувати орієнтовну функцію. У дослідженнях музичного розвитку особистості констатовано на ефективності застосування різних рухів для

вдосконалення виконання музичного твору, музичних здібностей та емоційності сприйняття музики.

Ігрова природа мистецтва створює особливий сприятливий ґрунт для ігрової взаємодії при спілкуванні. Гру та мистецтво поєднують багато аспектів і насамперед – пізнавальна спрямованість. Оскільки саме в ігровій формі дитина починає розпізнавати навколишній світ, факт ігрового пізнання є невід’ємним атрибутом дитинства.

Розкриваючи питання музичного сприйняття через гру, виокремлюються такі аспекти:

- музичні та позамузичні уявлення слухача;
- інтерпретативність сприйняття;
- амбівалентність сприйняття.

У процесі сприйняття музичного твору слухач звертається до свого досвіду та оперує як музичними, так і позамузичними уявленнями. Це свідчить про вплив однієї з ігрових форм – гри-уявлення.

У дослідженнях психологічних аспектів музичної діяльності відзначений факт, що такі уявлення є результатом попереднього досвіду спілкування слухача з музикою та мистецтвом. Механізм взаємозалежності сприйняття музики від попереднього досвіду називається апперцепцією і докладно досліджений у роботах Є. Назайкінського. Вчений так описує механізм сприйняття музики: «Звуковий матеріал являється своєрідним екраном, на який проєктуються образи, смисли, властивості, що виникають не в результаті безпосередніх впливів самого звучання, а в результаті апперцепції, що спирається на пам’ять, на минулі зустрічі з мистецтвом і життям, на навички і знання, набуті раніше. У момент сприйняття музики ці сліди оживають, набувають характеру реально існуючого... приписуються самому звучанню і переносяться на нього» (Назайкінський, 1972 : с. 29).

Процес сприйняття опирається також на позамузичні уявлення, які слухач черпає з досвіду особистого життя та спілкування з іншими видами мистецтва. Програмні музичні образи (сюжет, персонаж, подія) часто націлені на певні літературні чи образні асоціації, тобто, позамузичні уявлення становлять основу самого змісту музичного

образу. Слухач, вбираючи цю позамузичну об'єктивність, створює у свідомості, виходячи з програми твору, якийсь зримий образ (наприклад, зовнішній вигляд героя, конкретний літературний сюжет або візуальну картину події), при цьому можуть надбудовуватися і суб'єктивні позамузичні уявлення. Однак об'єктивна основа музичного твору залишається при цьому глибинною і незмінною для сприйняття, а суб'єктивні асоціації слухача, що виникають на ґрунті особистого досвіду, особливостей уяви – це і є слухацька інтерпретація.

Власну інтерпретацію музичного образу слухачі створюють відповідно до суб'єктивних музичних та позамузичних уявлень. Особливістю слухацької інтерпретації (як і виконавської) є те, що у створенні образу за його певної емоційної стабільності виникають нові емоційні фарби. Музичний досвід, уява, емоційність, інтереси, ціннісні установки і навіть настрої у момент сприйняття музики здатні сильно впливати на свідомість слухача. Більше того, сам музичний твір діалектично за своєю природою, у музичному контексті існує як об'єктивно-суб'єктивне явище. Об'єктивність репрезентується нотною фіксацією та характеризується стабільністю і константністю, це смислова вісь твору, а суб'єктивний початок – це простір навколо осі, що характеризується рухливістю та варіативністю, зумовлений історичним, соціальним і особистісним досвідом слухача.

Насправді, виходячи з досвіду, неможливо в процесі слухання музики зберігати лише одну із протилежних позицій (емоційно співпереживати чи зацікавлено спостерігати). Доки музичне звучання розгортається у часі, слухач схиляється в один або інший бік – почувається то поза, то всередині музичного буття. Це і є ігрова амбівалентність сприйняття. Зв'язуючи поняття амбівалентності та асоціативності сприйняття, ми виходимо на такі складові гри, як емоційність та уяву. Гра не обмежується чистою дією. Гра стає джерелом задоволень, насолод. Відомо, що мета дитячої гри полягає у її процесі, а емоційний сенс – у справжності почуттів і переживань. Залежність гри від емоційного людського сприйняття ріднить її з музичним мистецтвом.

Маючи виразну природу мовної інтонації, музика створює інтонаційно-емоційний праобраз людських переживань. Тимчасовий характер музичного мовлення дає змогу реалізувати динаміку емоційного стану, зміни, розвитку емоцій (наприклад, посилення звучності створює ефект підйому будь-якого почуття, поглиблення його модальності). Крім емоцій, що відтворюються, музика здатна створювати емоції суто музичного плану (пов'язані зі сприйняттям ритму, тембрових особливостей). Сила емоційного переживання музичного образу, справжність почуттів, реальність емоцій, викликаних музикою, стають відчутним результатом її впливу.

Гра не просто включає емоційне поле слухача, для неї характерна емоційна насиченість, напруга. Музичний твір також має ці якості, в ньому сконцентовано емоційний зміст усередині музичного простору, форми. Слухач має «пропустити» через себе музичні образи, інакше твір залишиться поза його розумінням. Таким чином, співпереживання як основа емоційної чуйності – це один з рівнів розуміння музичного твору.

Приділяючи належну увагу музичному сприйняттю, зупинимося ще на одному понятті, пов'язаному з грою, – уяві.

Світ гри тісно пов'язаний із уявою. Гра – це насамперед уявна ситуація, її учасник вибудовує власний, умовний, суб'єктивний світ у своїй уяві. Розуміння музики також пов'язане з уявною ситуацією. І в цьому проявляється ігрова сутність музичного сприйняття.

Висновки. Таким чином, радість, яку несе гра, створювані нею психологічний комфорт, свобода, розкутість, фантазія, що яскраво в ній проявляються, дають дітям змогу легко засвоювати дуже складні елементи музичної мови та композиції. Саме в музичній грі найвиразніше проявляється принцип початкового музичного виховання (слухаю, рухаюся, співаю, розумію, говорю). Така логіка розуміння дитиною музичної мови та механізм розвитку музичного сприйняття.

Підсумовуючи вищесказане, також важливо зазначити, що універсальним засобом розвитку творчої активності дітей є різноманітна виконавська діяльність, заснована на імпровізаційних вміннях та різноманітних творчих уподібненнях. У дітей дошкільнят

спостерігається висока потреба проявити себе у цій діяльності. Вона дає змогу дитині максимально виявити індивідуальність, реалізувати творчий потенціал та є джерелом активного здобування нових знань.

Список використаної літератури

1. Ващенко, Г. (2000). Виховна роль мистецтва. *Праці з педагогіки та психології*. Т. 4. Київ. С. 56.
2. Ерохин, В. (2000). Принцип спонтанности и творчества (арттерапия в школе с интегративным обучением). *Музыка в школе*. № 1. С. 28–32.
3. Митник, О. (2006). Як навчити дитину мистецтва мислення. *Педагогічна психологія*. Київ: Вид-во «Початкова школа». 104 с.
4. Маслоу, А. (1997). Дальние пределы человеческой психики : перев. с англ. Санкт-Петербург: Изд-во Евразия. 430 с.
5. Назайкинский, Е. (1972). О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка. 383 с.
6. Полюга, В. (2022). Музична інтонація у зв'язку з проблемою сприймання музичного образу (сукцесивні функції). *Challenges and prospects of the interaction between culture, science and arts in the modern context : Scientific monograph*. Riga, Latvia : «Baltija Publishing». Р. 118–138. Відновлено з <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/book/221>
7. Ростовський, О. (2000). Методика викладання музики в початковій школі: навч.-метод. посібник. Тернопіль. 215 с.
8. Теплов, Б. (1985). Психология музыкальных способностей. *Избр. труды* : в 2-х т. Москва: Педагогика, Т. 1. С. 42–222.

Іваськів С.Р.,

*магістрантка кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(sofiia.ivaskiv@dspu.edu.ua)*

Роль мистецької освіти в контексті духовно-ціннісного виховання школярів

У статті осмислено ціннісно-духовний вимір мистецької освіти, що дедалі більше визнається як один з найважливіших аспектів діяльності навчальних закладів. Цей вимір підкреслює розвиток духовних та моральних цінностей дітей, а також їх емоційний та соціальний добробут через мистецьку діяльність. У цій роботі ми прагнемо дослідити роль предметів художньо-естетичного циклу у підвищенні рівня ціннісно-духовного виміру у закладах початкової та середньої освіти.

Проведено аналітичний огляд на тему мистецької освіти та її впливу на духовно-моральний розвиток дітей. Завдяки цьому дослідженню ми сподіваємося дати уявлення про потужний потенціал мистецтва у розвитку школярів. Наголошуючи на ціннісно-духовному вимірі мистецької освіти, ми вважаємо, що заклади початкової та середньої освіти можуть допомогти дітям сформувати міцну основу цінностей та духовності, які принесуть їм користь протягом усього життя.

Ключові слова: *школярі, цінності, духовність, навчальні дисципліни художньо-естетичного циклу, музичне мистецтво, образотворче мистецтво, світова художня культура.*

The role of art education in the context of spiritual and value education of schoolchildren

The article elaborates the value-spiritual dimension of art education, which is increasingly recognized as one of the most important aspects of the activity of educational institutions. This dimension emphasizes the development of children's spiritual and moral values, as well as their emotional and social well-being through artistic activities. In this work, we aim to investigate the role of subjects of the artistic

and aesthetic cycle in raising the level of the value-spiritual dimension in primary and secondary education institutions.

An analytical review was conducted on the topic of art education and its influence on the spiritual and moral development of children. Through this research, we hope to provide insight into the powerful potential of art to develop children's values and spirituality. By emphasizing the value-spiritual dimension of art education, we believe that primary and secondary education can help children form a strong foundation of values and spirituality that will benefit them throughout their lives.

Key words: *schoolchildren, values, spirituality, educational disciplines of the artistic and aesthetic cycle, musical art, fine art, world artistic culture.*

Постановка проблеми. Виховання особистості, звичайно, починається в сім'ї, однак важлива роль у цьому процесі належить і школі. Духовно-моральне виховання учнів є найважливішим завданням сучасної освітньої системи. Виховання школярів у духовному напрямі має стати тією об'єднуючою силою, яка зможе виростити покоління справжніх патріотів, які люблять свою Батьківщину.

Одним із найважливіших завдань мистецької освіти у школі, крім естетичного, є духовно-ціннісне виховання, тобто формування позитивних якостей особистості, що відповідають уявленням про істинну людяність, доброту, обов'язок та моральну відповідальність. Формування духовно-ціннісної культури та розвиток художнього смаку є основними завданнями таких навчальних предметів, як «Образотворче мистецтво», «Світова художня культура», «Музичне мистецтво», «Мистецтво», які можна віднести до дисциплін художньо-естетичного циклу. Також загальновідома основоположна роль мистецтва у процесі становлення естетичних ідеалів та ціннісних установок, інтелектуального і творчого розвитку молодого покоління. Перелічені предмети – це дисципліни, у змісті яких осмислюються світоглядні проблеми, що провадять до формування ціннісної сфери особистості. Багато навчальних предметів спрямовані на розвиток понятійного, суто раціонального мислення, оперують поняттями, схемами, символами. У мистецтві ж по-іншому – реалізується можливість відчувати світ у всій його повноті. Саме дисципліни мистецького циклу звернені до внутрішнього світу людини, розвивають

емоційну та душевну чуйність. Це має велике значення саме тоді, коли молодші школярі переходять у фазу юнацького віку, де особливо важливим стає їх внутрішній світ.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження ролі мистецтва у контексті навчальних програм закладів початкової та середньої освіти виокремлено в працях науковців О. Михайличенко (Михайличенко, 1999), Л. Московчук (Московчук, 2010), І. Огієнко (Огієнко, 1992). Автори та розробники навчальних програм Л. Масол (Масол та ін., 2012), Б. Фільц (Фільц та ін., 2010), Л. Хлебнікова (Хлебнікова та ін., 2012) також, констатують важливу роль мистецтва у змісті шкільних програм.

Метою статті є виокремлення виховної ролі дисциплін мистецького циклу у розвитку духовно-ціннісних орієнтацій школярів.

Виклад основного матеріалу. Найголовнішою особливістю мистецької освіти є, на наш погляд, її можливість впливати на різні аспекти особистісного розвитку школяра: когнітивні здібності, художній смак, емоційний світ, моральні цінності. Інакше кажучи, навчання образотворчого мистецтва, музичних дисциплін, художньої культури сприяє цілісному формуванню особистості. Розглянемо це твердження докладніше, акцентуючи увагу на процесі духовно-морального виховання під час вивчення навчальних предметів художньо-естетичного циклу.

Структура та зміст занять з предметів мистецького циклу спрямовані на розвиток творчого мислення та формування розуміння цінності мистецтва. Основний акцент у викладанні образотворчого мистецтва спрямований не на вироблення графічних навичок, роботи з кольором, композиційної побудови, а на духовно-моральний, смисловий бік предмета. Важливо приділити увагу питанню, навіщо дитині потрібно займатися творчістю, адже головне у мистецтві не розвиток дрібної моторики, а те, що хоче сказати художник і як йому це вдається.

Результатами засвоєння розділу образотворчого мистецтва у навчальній програмі «Мистецтво» є розвиток індивідуальних якостей учнів, які вони повинні отримати у процесі вивчення дисципліни:

виховання патріотизму, почуття гідності, знання історичних традицій минулого та сьогодення, формування навичок прагнення до самовдосконалення і самоосвіти на основі мотивації до навчання та пізнання, розвитку відповідального, шанобливого й доброзичливого ставлення до іншої людини, її думки, світогляду, культури, усвідомлення значення сім'ї в житті людини та суспільства.

Наступним з предметів художньо-естетичного циклу, що сприяють розвитку духовно-ціннісних орієнтирів школярів, є навчальна дисципліна «Музичне мистецтво». Музика відіграє визначну роль у формуванні духовних цінностей школяра. Дослідження у галузі педагогіки показали, що «музика може впливати на емоції, взаємозв'язки з соціумом та безпосередньо особисту поведінку людини. Музика здатна викликати різні емоції, такі як щастя, смуток, гнів та любов. Ця емоційна реакція на музику може вплинути на те, як школярі сприймають навколишній світ та їхню взаємодію з іншими» (Ващенко, 2000: с. 56).

Крім цього, доведено, що музика позитивно впливає на когнітивний розвиток дитини, включаючи пам'ять, увагу та розвиток мовних навичок. Ці навички мають вирішальне значення для успішного навчання та можуть сприяти підвищенню загальної успішності учня.

Музика може дати почуття спільності та приналежності. Участь у музичних проєктах чи відвідування концертів може об'єднати певні кола спільноти та створювати спільний ціннісний досвід. Цей соціальний зв'язок може допомогти учням розвинути співчуття і почуття відповідальності у ставленні до інших. Загалом, музика може впливати на формування духовних цінностей школяра через вироблення певних емоцій, розвиток когнітивних навичок та розширення соціальних зв'язків.

Предметом нашого дослідження є зверненість до аналізу навчального предмету «Світова художня культура», яка також відіграє значну роль у формуванні ціннісних орієнтацій школярів. Знайомство з різними формами мистецтва, такими як музика, живопис, література та театр, розширює їх світогляд, сприяє розвитку творчих навичок у розумінні різних культур та цінностей.

Наприклад, літературний розділ предмету ознайомлює дітей з різноманітними культурами та традиціями, сприяючи прийняттю їх відмінностей і повазі до них. Це спонукає і до більш глибокого вивчення власної ідентичності та народних традицій. Розділ «музика» може викликати певні емоції та пропонувати почуття культурної самобутності, приналежності, а живопис і скульптура стимулюють творчість і уяву.

Більше того, знайомство з різними видами мистецтва поліпшує критичне мислення, допомагаючи дітям глибше зрозуміти навколишній світ. Театр, наприклад, надає школярам унікальну можливість дослідити складні соціальні проблеми та етичні дилеми у безпечному та сприятливому середовищі.

Загалом нині вплив знань зі світової художньої культури важко переоцінити. Завдяки мистецтву діти можуть навчитися цінувати різноманітність, творчо виражати себе та розвивати більш тонке розуміння світу і свого місця в ньому.

Висновки. Отже, осмислюючи ціннісно-духовні орієнтири мистецької освіти для школярів, констатуємо, що розвиток духовних та моральних цінностей дітей, визначається як один з найважливіших у їх вихованні.

Аналіз предметів що формують мистецьку освіту в закладах початкової та середньої освіти, виявив потужний потенціал мистецтва для розвитку дитячих цінностей та духовності. Наголошуючи на ціннісно-духовному вимірі мистецької освіти, вважаємо, що саме предмети художньо-естетичного циклу («Музичне мистецтво», «Образотворче мистецтво», «Світова художня культура») можуть допомогти дітям сформувати міцну основу цінностей та духовності, які нестимуть їм користь протягом усього життя.

Список використаної літератури

1. Ващенко, Г. (2000). Виховна роль мистецтва. Праці з педагогіки та психології, Т. 4. Київ. С. 56.
2. Михайличенко, О. (1999). Нариси з історії музично-естетичного виховання дітей та молоді в Україні. Київ: КДПУ. С. 214–237.

3. Московчук, Л. (2010). Українська духовна музика. Навчальний курс для недільних шкіл. Кам'янець-Подільська єпархія. 35 с.
4. Масол, Л., Коваленко, О., Сотська, Г. та ін. (2012). Мистецтво. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів 5–9 класи.
5. Огієнко, І. (1992). Українська культура: коротка історія культурного життя українського народу. Київ: Довіра. 140 с.
6. Хлебнікова, Л., Дорогань, Л., Івахно, І. та ін. (2012). Музичне мистецтво. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів 1–4 класи*. Відновлено з https://mmk.edu.vn.ua/uploads/images/articles/hud_estet/2012/muz_mustectv.pdf
7. Фільц, Б., Белова, М., Букреєв, Г. та ін. (2010). Музичне мистецтво. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів 5–8 класи. Відновлено з <https://vseosvita.ua/library/navcalna-programa-dla-zagalnoosvitnih-navcalnih-zakladiv-muzicne-mistectvo-5-8-klasi-43595.html>

Куць С.М.,

*магістр кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(sk5815956@gmail.com)*

«Секрети» хормейстерської практики Порфирія Демуцького

Порфирій Демуцький – лікар за фахом, безмежно закоханий в українську природу та пісню. Коли він завершив навчання у Київському університеті св. Володимира та обрав місцем праці с. Охматів, відразу ж взявся за організацію хору та записування й аранжування народних пісень, які озвучував зі створеним колективом. Мета статті – окреслити особливості діяльності П. Демуцького – керівника і диригента сільського хору. У статті виокремлено окремі аспекти роботи П. Демуцького з хором с. Охматів на Черкащині. Зосереджено увагу на організаторських здібностях митця, його ставленні до української народної пісні, її інтерпретації, введенні у концертну практику. Проаналізовано методику розучування пісні, елементи її «прочитання» за допомогою хормейстерського хисту П. Демуцького.

Ключові слова: *П. Демуцький, сільський хор, хормейстер, українська народна пісня.*

«Secrets» of choirmaster practice by Porfiry Demutsky

Porfiry Demutsky is a doctor by profession, boundlessly in love with Ukrainian nature and song. When he finished his studies at the Kyiv University of St. Volodymyr and chose the village as a place of work Okhmativ, immediately started organizing the choir and recording and arranging folk songs, which he performed with the created team. The purpose of the article is to outline the specifics of the activities of P. Demutsky, the leader and conductor of the village choir. The article highlights certain aspects of P. Demutsky's work with the village choir Okhmativ in Cherkasy. Attention is focused on the artist's organizational abilities, his attitude to the Ukrainian folk song, its interpretation, introduction into concert practice. The method of learning a song, the elements of its «reading» with the help of P. Demutsky's choir master's skill were analyzed.

Key words: *P. Demutsky, village choir, choirmaster, Ukrainian folk song.*

Постановка проблеми. П. Демуцький не був професійним музикантом і не мав спеціальної музичної освіти. Однак палко люблячи свій народ, він ще з юнацьких років захопився вивченням його музичної творчості і віддав цій справі майже все своє життя. Провівши багато років у селі, серед простого люду, П. Демуцький занотував чимало українських народних пісень, різних за змістом і характером. Упродовж життя збирав, публікував і пропагував український пісенний фольклор.

Щоби озвучити записані пісенні взірці, П. Демуцький заснував у с. Охматів народний хор і почав ним керувати. Він один із небагатьох діячів української культури, хто обстоював природність озвучення українських народних пісень у їхньому автентичному стилі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Одна з перших розвідок, присвячених неординарній особистості П. Демуцького, належить перу К. Квітки. Стаття «Порфирій Демуцький» була вміщена в «Етнографічному віснику УАН», до сьогодні вона не втратила наукової цінності.

Життя і творчість П. Демуцького були предметом уваги П. Козицького, який надрукував статтю у журналі «Музика» (№ 7–9 за 1924 р., № 2 за 1927 р.).

Монографію, присвячену П. Демуцькому, написав Л. Ященко – «П.Д. Демуцький. Нарис про життя і творчість» (1957).

2017 р. Н. Пиж'янова захистила дисертацію «Виконавський хоровий фольклоризм як історичне регіональне явище (на прикладі творчої діяльності П. Демуцького)». Вченій також належить низка статей, які розкривають окремі аспекти творчої практики митця («Окремі аспекти духовної музики Порфирія Демуцького», «Тематичний аналіз збірки “Народні українські пісні в Київщині” Порфирія Демуцького», «Вивчення окремих аспектів етнографічної діяльності Порфирія Демуцького», «Діяльність Порфирія Демуцького в Києві у 1917–1927 роках» та ін.).

Однак особливості роботи з хором тільки спорадично були предметом уваги науковців. У цьому й полягає актуальність статті.

Мета статті зводиться до окреслення особливостей діяльності П. Демуцького – керівника і хормейстера сільського хору.

Виклад основного матеріалу. Один із провідних напрямів діяльності П. Демуцького пов'язаний із заснуванням народного хору в селі Охматів Черкаської області, до складу якого ввійшли носії виконавських традицій цього регіону. Створений ним Охматівський хор піднявся до вершин фольклорного виконання.

Не маючи спеціальної диригентської підготовки, не володіючи методикою роботи з хором, П. Демуцький усе ж добре давав собі раду з хором. І навчився цього «ремесла» від М. Лисенка, співаючи у його хорі.

Як же виникла ідея заснування хорового колективу у палкого любителя народної пісні? Прибувши до Охматова (1893), П. Демуцький вирішив утілити у життя свій омріяний задум: створити хор. Спочатку П. Демуцький започаткував церковний хор, який співав у місцевому храмі. Невдовзі спів цього колективу набув популярності, слава про нього прокотилася по сусідніх селах і його почали запрошувати на Служби Божі, найчастіше на храмові свята. Згодом Порфирій Данилович почав думати про великий сільський хор, «могутній хор-орган» (за К. Квіткою), який би «об'єднав у багатолітньому встяжному співдіянні людей, що вирости й жили в однаковому середовищі...» (Квітка, 1986: с. 84).

Згодом, роздумуючи над витоками заснування хору, П. Демуцький писав: «Без підготовки, без спеціального формування музикального я підкрався до серця народу і зумів розбудити в ньому таку жажду, яку я сам почував. Розбудивши, я став з ним шукати, де б ту жажду утопити... Шукали, шукали і потроху находимо... Повів я їх до старинних наспівів...» (Демуцький: с. 5).

Спершу сільський колектив виконував оригінальні твори українських композиторів, однак рівень музичних знань співаків, сама «натура» хору вимагали зовсім іншого. «Тоді потроху звернулись ми до своєї пісні... Смакували і самі собі не вірили, що в тому своєму, рідному, з чим змалку росли, такий великий смак! А от коли

починається справжня праця...» (Демуцький: с. 7) – розмірковував П. Демуцький.

Робота з хористами, які не мали спеціальної професійної підготовки, вимагала від П. Демуцького-диригента особливого підходу. Керівник мусив зацікавити виконавців, знайти порозуміння, запропонувати цікаві для них пісенні взірці. Саме народна пісня, завдяки своїй художньо-комунікаційній «душі», легко включалася у процес спілкування, ставала засобом міжособистісних контактів сільських співаків. І хоча працювати з аматорами було вельми непросто, П. Демуцький не здавався, навпаки, він із запалом працював. «Весь матеріал заучувався і виучувався на слух, як бездоганна декламація. Асонанс (лат. Assonare – «співзвучати») співаків і аудиторії був надзвичайний, а через те такі концерти, що єднали всіх селянських мешканців, набували з кожним днем все більшої популярності та ціни» (Зленко, 1973: с. 77). Та водночас П. Демуцький домагався від кожного учасника хору не механічного заучування, а осмислення художнього образу пісні. Хормейстер, розуміючи, що співаки його хору з пієтетом ставляться до рідної пісні, все ж поставив перед собою непросте завдання: працювати так, щоб кожен учасник відчував себе творцем, вкладав частку власної душі у виконання пісні. Порфирій Данилович уважав, що тільки такий підхід уможливить досягнути художньої майстерності колективу.

Важливого значення П. Демуцький надавав слову, яке у поєднанні із хоровим аранжуванням сприятимуть створенню цілісної художньо-виконавської концепції. Перед розучуванням він завжди уважно пояснював зміст пісні, намагався «змалювати» її поетичний образ, пояснити, як його втілити у виконавському процесі. Далі диригент розтлумачував: «Пісня – продукт колективної народної творчості, а ви – діти свого народу, то і ви – учасники цієї творчості...» (Текст лекції: с. 10). На думку диригента, уважне проникнення у зміст і настрої пісні при її розучуванні сприятиме посиленню процесу музичної творчості у співаків, і викличе бажання самотужки відтворити мелодію пісні та оживити її у свідомості кожного співака.

Репертуар – візитівка Охматівського хору. Передусім він включав українські народні пісні і лірницькі п'єси, записані П. Демуцьким у Охматові та навколишніх селах чи від учасників хору. На репетиції, які відбувалися у помешканні П. Демуцького, сходилися як односельці, так і мешканці навколишніх сіл – Вороного, Сабадаша, Нової Греблі.

Концерти хору нікого не залишали байдужим. Так, на початку ХХ ст., у Львівському журналі «Літературно-науковий вісник» було вміщено допис, у якому йшлося: «Охматівський народний хор... своїми гармонійними голосними співами робить надзвичайно сильне вражінє... Час перед концертом схожий, кажуть, буває на ярмарок – стільки тут стоїть коней з фаєтонами, натачанками, бричками і возами, стільки збирається людей – і панів, і попів, і селян. Характер співів дуже різноманітний: се все народні українські псалми, думи, побутові й інші пісні» (Зленко, 1973: с. 79).

Сучасники відзначали високий художній рівень виконання, майстерність і неабияку хорову техніку колективу. Наприклад, П. Козицький 1924 р. так писав про Охматівський хор: «...репертуар з народних пісень і стильове “селянське” виконання склали певну добу в історії концертної справи на Україні» (Козицький, 1924: с. 179).

Як же проходили репетиції хору і розучування пісень. Під час вивчення народної пісні відбувалося її редагування, гармонізація. П. Демуцький «...програвав пісню кілька разів на фісгармонії, яка була в його розпорядженні. Ознайомившись із піснею, хор починав вільно співати її і розспівувати на різні голоси, як того вимагала традиція народного хорового співу» (Васильчук, 1992: с. 70).

Таким чином, у роботі з хором П. Демуцький постає не тільки керівником, а й співавтором, редактором, режисером. Унікальність хору як носія живої фольклорної традиції поставила перед керівником низку специфічних завдань: донести весь жанровий спектр українських народних пісень, незважаючи ні на які цензурні обмеження; якщо можна – точно зафіксувати інтонацію багатоголосих пісень; відредагувати, а в деяких зразках і створити хорові партитури для різноманітного складу голосів, беручи за основу суто народні властивості хорових партій.

Тобто, П. Демуцький не акцентував увагу на техніку диригування, він, взоруючись на М. Лисенка, дбав про донесення пісні до слухацької аудиторії, радше про те, щоби вона зворушила, продемонструвала свою неповторність, глибину української душі.

Порфирій Демуцький виробив свій стиль роботи з хором. Своєрідність виконання Охматівського хору передусім зумовлена особливостями звукоутворення, використанням прийому грудного резонування жіночих голосів, що притаманне гуртовому співу Центральної України.

Розуміючи, яким би високим не було слово, диригент уважав, що воно все ж виконує другорядну, допоміжну роль, а мелодія української народної пісні є пріоритетною. Важливе значення П. Демуцький надавав мистецькому хистові диригента, його емоційному впливові на хоровий колектив. На його думку, «... коли диригент не має в собі моральних чарів, виконання хору навіть при високій техніці може мати малий ефект, через бездушність і залишити слухачів холодними» (Квітка, 1986: с. 86).

У диригентській практиці П. Демуцький виходив із потреби художньої співтворчості з учасниками хорового колективу. Його творчі методи впливали з розуміння того, що:

- а) пісню треба найперше полюбити, аж тоді співати;
- б) диригент і хористи у процесі виконання є єдиним цілим; вони повинні зливатися у спільній співтворчості, а диригент має стати найбільш авторитетним учасником цього процесу;
- в) при виконанні народних пісень виходити із природи самої пісні і не нав'язувати їй штучні прийоми.

Висновки. П. Демуцький свій талант найвиразніше розкрив як керівник-практик, який почерпнув уроки у М. Лисенка-диригента, збагатився його досвідом. Ба більше, П. Демуцький не пішов шляхом достовірного відтворення народного співу, а намагався внести у виконавську творчість свій «почерк», що проявився у виконавському стилі керованого ним хору. Так, П. Демуцький об'єднував автентичне виконання і виконання опрацьованого ним народнопісенного матеріалу. Плекаючи стиль селянського співу, він одночасно не цурався його

переконливого «підфарбовування», поширював власні артистичні ідеї задля збагачення народного співу, надання йому експресії.

Список використаної літератури

1. Васильчук, М. (1992). Порфир Демуцький – фольклорист, композитор, культурний діяч. *Краєзнавець Черкащини*. Вип. 3. С. 69–72.
2. Демуцький, П. Ескіз. Лекції для молоді. *Рукописний архів П. Демуцького при Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології АН України*. С. 4–12.
3. Зленко, Г. (1973). З історії Охматівського хору. *Народна творчість та етнографія*. № 4. С. 77–79.
4. Квітка, К. (1986). Порфирій Демуцький. *Вибрані статті*. Київ: Муз. Україна. Ч. 2. С. 80–96.
5. Козицький, П. (1924). 50 років музично-етнографічної праці (Порфир Данилович Демуцький). *Музика*. № 7–9. С. 178–179.
6. Текст лекції «Демуцький П. Д.» *Рукописний фонд Уманського краєзнавчого музею*. 11 с.

Шоробура О.В.,

*магістрантка кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(oksana.shorobura@dspu.edu.ua)*

Полюга В.В.,

*кандидат філософських наук, доцент кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(poliuhav@dspu.edu.ua)*

Планування та організація педагогічної роботи у формуванні музичної культури дошкільнят

У статті подано короткий аналіз організації та планування роботи з проблем формування музичної культури у дошкільній установі, що є важливим аспектом дошкільного виховання. Музика відіграє важливу роль у розвитку дитячої творчості, уяви, пізнавальних процесів та емоційного благополуччя. Тому дуже важливо створити добре структуровану програму, яка відповідає музичним потребам дітей дошкільного віку.

Ключові слова: дошкільнята, музична культура, програма, планування та організація.

Planning and organization of pedagogical work in the formation of musical culture of preschoolers

The article presents a brief analysis of the organization and planning of work on the problems of forming musical culture in a preschool institution, which is an important aspect of preschool education. Music plays an important role in the development of children's creativity, imagination, cognitive processes and emotional well-being. Therefore, it is very important to create a well-structured program that meets the musical needs of preschool children.

Key words: preschools, musical culture, program, planning and organization.

Постановка проблеми. Організація та планування є найважливішими аспектами успішного формування музичної культури у дошкільній установі. Дуже важливо мати чіткий та детальний план дій, щоб діти могли отримати максимальну віддачу від свого музичного досвіду.

По-перше, важливо встановити чіткі цілі та завдання формування музичної культури у дошкільній установі. Це включає визначення того, які навички і знання діти повинні набути і які результати потрібно отримати. Цілі мають бути реалістичними та досяжними з урахуванням віку та здібностей дітей.

Також необхідно спланувати структуровану програму, що охоплює всі аспекти музичної культури, включаючи спів, гру на інструментах, прослуховування музики та рухи. Програма має бути розроблена з урахуванням різних стилів навчання та здібностей дітей, включаючи дітей з особливими потребами.

Крім того, важливо мати різноманітні ресурси та матеріали для підтримки програми. Сюди входять музичні інструменти, аудіозаписи, книги та інше. Ці ресурси повинні відповідати віку та бути цікавими для дітей.

Для успішного втілення програми також важливо мати кваліфікованих та досвідчених фахівців, які можуть курувати заходами, забезпечувати керівництво та підтримку дітей, а також музичний керівник повинен вміти ефективно спілкуватися з дітьми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основи планування та організації педагогічної роботи у закладах дошкільної освіти, впровадження базового компонента дошкільної освіти вивчалися науковицею Ольгою Косенчук (Косенчук, 2021: с. 1–8). Основні умови для реалізації завдань освітнього напрямку, зокрема емоційно-ціннісного, для дошкільної освіти виокремлено в Державному стандарті дошкільної освіти (2021).

Метою статті є виокремлення аспектів щодо організації та планування педагогічної роботи у формуванні музичної культури дошкільнят.

Виклад основного матеріалу. Специфіка підходу до планування та відбору об'єктів і засобів матеріально-технічного забезпечення визначається особливостями музичних занять. Те, у яких умовах проводиться заняття, накладає відбиток на характер музичної діяльності вихованців, сприйняття творів мистецтва, розвиток емоційної та інтелектуальної сфери дітей дошкільного віку. Все це зумовлює необхідність забезпечення музичних занять якісними музичними інструментами, сучасною аудіо- та відеоапаратурою, мультимедійним обладнанням, наочними посібниками, дидактичними матеріалами.

Особливістю заняття музики є організація різних форм музичної діяльності дошкільнят. Вихованці стають учасниками інструментального ансамблю, музично-театралізованої дії, слухачами музичних творів. Все це вимагає особливого підходу до підбору спеціалізованого обладнання та оформлення інтер'єру залу, який має бути поліфункціональним, забезпечувати атмосферу як для слухання музики, так і для виконавської чи художньої творчості дітей: наявність мінісцени (подіуму), для гри на музичних інструментах та виконання творчих завдань (вираження свого ставлення до музики в малюнку, слові та ін.). Меблі зі стелажми для зберігання наочних посібників, нот, підручників та ін.

Специфіка заняття позиціонує певні вимоги і до робочого місця музичного керівника: воно має бути укомплектоване технічними засобами, що відповідають сучасним вимогам музичної педагогіки.

Музичний зал також повинен бути обладнаним світлонепроникними гардинами з автоматичним або ручним механізмом.

Важливо зазначити, що на посаду музичного керівника призначається особа, яка має відповідну вищу професійну освіту або середню професійну освіту за спеціальністю «Дошкільна освіта», «Середня освіта (музичне мистецтво)» професійне володіння технікою виконання на музичному інструменті без вимог до стажу роботи.

Музичний керівник повинен знати:

- пріоритетні напрями розвитку освітньої системи;
- закони та інші нормативні правові акти, що регламентують освітню діяльність;
- Конвенцію про права дитини;
- педагогіку та психологію;
- вікову фізіологію, анатомію;
- санітарні норми та норми гігієни;
- індивідуальні особливості розвитку дітей, музичного сприймання, типи емоцій, моторики та вокальні можливості дітей різного віку;
- методи переконання, аргументації своєї позиції, встановлення контакту із вихованцями різного віку, їхніми батьками (законними представниками), педагогічними працівниками;
- здійснювати фаховий добір музичного репертуару.
- основи дефектології та відповідні методики їх навчання при інклюзивній роботі з дітьми;
- сучасні освітні музичні технології, досягнення світової та вітчизняної музичної культури;
- основи роботи з персональним комп'ютером (текстовими редакторами, електронними таблицями), електронною поштою та браузером, мультимедійним обладнанням, музичними редакторами;
- правила внутрішнього трудового розпорядку закладу освіти;
- правила з охорони праці та пожежної безпеки;
- відповідати за реалізацію основної загальноосвітньої програми дошкільного закладу.

Музичний керівник, який реалізує загальноосвітню програму ЗДО, повинен володіти основними компетентностями, необхідними для створення умов розвитку дітей, зазначеними у Державному стандарті дошкільної освіти (Наказ № 33 від 21.01.2021) та підпорядковуватися завідувачеві закладу чи старшому вихователю.

Одна з головних цілей розвитку основ музичної культури дошкільнят полягає у тому, що формування має відбуватися у будь-якій формі виховання та навчання. Так, естетичний розвиток дитини відбувається у процесі різних видів музичної діяльності, таких як: музичне заняття; свята та розваги; рухливі ігри, прогулянки, ранкова гімнастика і інше.

Таким чином, у період дошкільного віку дитина, за умови активної участі в музично-практичній роботі, робить величезний стрибок як у загальному, так і в музичному розвитку, що відбивається у:

- емоціях (від імпульсивних відгуків на найпростіші музичні явища до більш виражених та різноманітних емоційних проявів);
- відчуттях, сприйняття та слуху – від окремих розрізнень музичних звуків до цілісного, усвідомленого й активного сприйняття музики, диференціювання висоти звуку, ритму, тембру, динаміки;
- проявах музично-естетичних відносин – від нестійкого захоплення до більш стійких інтересів, потреб, до перших проявів формування музичного смаку;
- сфері виконавської діяльності – від демонстрації, наслідування до самостійного вираження і творчого прояву у співі та музично-ритмічному русі.

Висновки. Таким чином, ефективна організація та планування необхідні для формування музичної культури у дошкільній установі. Поставивши чіткі цілі, спланувавши структуровану програму, надавши необхідні ресурси та наявність кваліфікованих фахівців, дошкільнята зможуть отримати задоволення та отримати користь із отриманого музичного досвіду.

Список використаної літератури

1. Ващенко, Г. (2000). Виховна роль мистецтва. Праці з педагогіки та психології. Т. 4. Київ. С. 56.
2. Державний стандарт дошкільної освіти (наказ Міністерства освіти і науки України № 33 від 21.01.2021). Відновлено з https://mon.gov.ua/storage/app/media/rizne/2021/12.01/Pro_novu_redaktsiyu%20Bazovoho%20komponenta%20doshkilnoyi%20osvity.pdf

3. Косенчук, О. (2021). Дитина в соціумі. Впроваджуємо базовий компонент дошкільної освіти. *Дошкільне виховання*. № 4. 8 с. Відновлено з https://mon.gov.ua/storage/app/media/doshkilna/2021/Pidvyshchennya%20kvalifikatsiyi/15.04/Dv_2021-04-Kosenchuk.pdf

4. Михайличенко, О. (1999). Нариси з історії музично-естетичного виховання дітей та молоді в Україні. Київ: КДПУ. С. 214–237.

5. Нова редакція Базового компонента дошкільної освіти: вивчаємо за п'ять хвилин. *Практика управління дошкільним закладом*. № 1. Січень, 2021. Відновлено з <https://ezavdnz.mcfr.ua/866975>

РОЗДІЛ III. Музичне мистецтво

УДК78.071.1(477)

Білінська О.А.,

аспірантка кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(olhamuchko523@ukr.net)

Вплив Василя Барвінського на формування творчих постатей Осипа Залеського і Галини Лагодинської-Залеської

У статті розглядаються творчі взаємини Василя Барвінського з родиною Осипа Залеського і Галини Лагодинської-Залеської та його вплив на професійне самовдосконалення кожного з членів подружжя. Особлива увага приділяється спогадам О. Залеського про В. Барвінського, в яких музикознавець високо оцінює внесок композитора у сприяння розвитку музичної культури в Галичині, як такої, що виплекала цілу когорту досвідчених музикантів. Подається аналіз композиторського стилю В. Барвінського, який О. Залеський класифікує як імпресіоністичний з використанням у ньому українського фольклору. Відзначається вплив митця в утвердженні професійних виконавських навиків у піаністки Галини Лагодинської-Залеської.

Ключові слова: Василь Барвінський, Осип Залеський, Галина Лагодинська-Залеська, композитор, українське музичне мистецтво.

Influence of Vasyl Barvinsky on the formation of the creative figures of Osyp Zaleski and Halyna Lahodynska-Zaleska

The article examines the creative relationship of Vasyl Barvinsky with the family of Osyp Zalesky and Halyna Lahodynska-Zaleska, and his influence on the professional self-improvement of each of the spouses. Particular attention is paid to O. Zalesky's memoirs about V. Barvinsky, in which the musicologist highly appreciates the composer's contribution to the development of musical culture in Galicia, as one that nurtured a whole cohort of experienced musicians. The article analyzes V. Barvinsky's compositional style, which O. Zalesky classifies as impressionistic with the use of

Ukrainian folklore. The author emphasizes the artist's influence on the development of professional performance skills of pianist Halyna Lahodynska-Zaleska.

Key words: *Vasyl Barvinsky, Osyp Zalesky, Halyna Lahodynska-Zaleska, composer, Ukrainian musical art.*

Постановка проблеми. У першій третині ХХ ст. у багатьох містах Галичини під впливом культурної (музичної) експансії активно діяло хорове товариство «Боян», відкривалися філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, гуртувались і тісно співпрацювали композитори й інші представники музичного мистецтва. Свого часу Осипу Залеському й Галині Лагодинській-Залеській поталанило завітати, приятелювати і творчо спілкуватися з Василем Барвінським – видатним українським композитором, піаністом, педагогом, організатором мистецького життя і музично-освітнього процесу.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Василю Барвінському присвячено чимало наукових праць і публікацій. Відродженням постаті В. Барвінського займалася С. Павлишин, а згодом й інші науковці долучилися до репрезентації творчості визначного українського композитора, зокрема Б. Тихонюк, Н. Кашкадамова, Р. Савицький-мол., О. Смоляк, Л. Кияновська, В. Грабовський, Л. Назар, Л. Філоненко, О. Німилович, М. Ластовецький та ін., публікуючи віднайдені ноти композитора, розкриваючи його тернистий життєвий шлях, висвітлюючи різноманітні грані його композиторської і виконавської творчості, а також педагогічної діяльності.

Проте, творча співпраця О. Залеського з В. Барвінським лише фрагментарно згадана у публікації І. Таран «Патріот і музикант Осип Залеський» (Таран, 2004).

Мета статті полягає у розкритті взаємовідносин Василя Барвінського з подружжям Залеських, їхньої творчої комунікації та впливу В. Барвінського на утвердження професійних виконавських навиків у піаністки Г. Лагодинської-Залеської, та навчально-організаційної компетентності в Осипа Залеського.

Виклад основного матеріалу. Осип Залеський – український композитор, музикознавець, видавець, диригент і педагог. Народився на Львівщині у с. Тростянець Малий у 1892 р. Музичну освіту здобував у

Львівському університеті на кафедрі музикології у професора А. Хибінського, згодом у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у С. Людкевича та Консерваторії Галицького музичного товариства у С. Нев'ядомського. У час Першої світової війни переїхав до Австрії, де продовжив студії у Віденському університеті та Музичній школі Кайзера. Саме у Відні, під час святкування Шевченківських днів як учасник концертної програми, мав нагоду одним з перших почути нові твори В. Барвінського, про що писав у своїх спогадах: «На тім концерті оркестра Віденських Тонкістлерів вперше виконала «Українську рапсодію» Василя Барвінського, який студіював у Празі» (Залеський, 1985: с. 128).

Після навчання О. Залеський вступив до лав УГА, а по службі, заручившись підтримкою С. Людкевича, 1921 р. відкрив у Станиславові філію Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. На річні та семестрові іспити до новоствореної освітньої музичної інституції приїжджали поперемінно то С. Людкевич, то В. Барвінський (Таран, 2004: с. 289). Такі зустрічі часто супроводжувалися професійним спілкуванням і обміном досвіду. Про внесок композитора у розвиток музичної освіти О. Залеський писав: «Як управитель і вчитель Музичного Інституту, поклав Барвінський великі заслуги в розбудові музичного шкільництва. Під його кермою Музичний Інститут розвинувся до значення поважної музичної школи з повною консерваторійною програмою та фаховим учительським складом... З усіх цих музичних шкіл вийшло чимало фахово підготованих учителів музики і музичних виконавців, які чи то на батьківщині, чи в розсіянні по всьому світу служать музичному мистецтву» (Залеський, 1958: с. 2). Окрім інспекцій, Барвінський приїжджав до Станиславова й з інших причин. За спогадами, О. Залеського, що Василь Барвінський часто відвідував музичні імпрези в Станиславові, зокрема, був почесним гостем ювілейного концерту з нагоди 35-х роковин створення «Станиславівського Бояну», який відбувся 4 лютого 1931 р. А також, В. Барвінський приїжджав зі сольними концертами, в програмі яких виконував власні композиції (Залеський, 1975: с. 557).

У 1923 р. до педагогічного складу Станиславівського ВМІ ім. М. Лисенка приєдналася піаністка Галина Лагодинська (у майбутньому дружина О. Залеського), учениця М. Криницької, Е. Петрі (фортепіано) та С. Людкевича (теорія) у Львові, Софії Дністрянської (фортепіано) у Відні. У 1927 р. відбувся її дебютний концерт як сольної виконавиці в будинку «Сокола» (Станиславів), на який завітав В. Барвінський. Того ж місяця він опублікував схвальну рецензію у часописі «Діло» і сміливо вписав Г. Лагодинську до числа професійних українських піаністів нарівні з Любкою Колесою, Володимирою Божейко, Антіном Рудницьким і Галиною Левицькою. Також Василь Барвінський зазначав: «Повна свобода рухів, які і для ока викликають гарне, естетичне враження, гармонійно достроюються до вище наведених цінних п'яністичних вальорів, а все те складається на доволі симпатичний безпретенсійний та широкий профіль мистецької душі нашої п'яністки» (Барвінський, 1927: с. 2). Так переплелися життєві і творчі шляхи Василя Барвінського з родиною Залеських.

З огляду на певні історичні та політичні обставини в час Другої світової війни, через агресію більшовицької навали на українську інтелігенцію Осип Залеський у 1944 р. емігрував на Захід, а в 1950 – до США. У місті Баффало він відкрив філію Українського Музичного Інституту Америки, директоркою якого стала Г. Лагодинська, з якою О. Залеський побрався вже у США. Він продовжував komponувати музичні твори на теми українських народних пісень та дописував у діаспорних часописах на музичні теми.

З нагоди сімдесятих роковин від дня народження Василя Барвінського музикознавець написав статтю про ювілянта у газеті «Свобода», зазначаючи, що «Нова доба в історії української музики на західно-українських землях датується від виступу двох композиторів, які випровадили українську музику з галицького загумінку в широкий світ і спрямували її на нові рейки... Перший з них – це Станіслав Людкевич..., другий – Василь Барвінський» (Залеський, 1958: с. 2). Осип Залеський описав життєвий і творчий шлях музиканта, акцентуючи на біографічних відомостях, його музичній освіті, педагогічних та композиторських здобутках. Автор статті відзначив велику роль митця

у розвитку українського музичного мистецтва: «Як композитор, дав В. Барвінський початок новому напрямкові у творчості західньо-українських композиторів, який засновується на національному первні, що пробивається у підборі музичних тем, взятих з народної музики. Музичний стиль Барвінського зближений до імпресіонізму, а проявляється він головно в його інструментальних творах, які є основною ділянкою його творчости» (Залеський, 1958: с. 2).

Уже через п'ять років О. Залеський опублікував некролог про В. Барвінського у дитячому журналі «Веселка», у такий спосіб сповістивши юним піаністам сумну новину про смерть автора збірки «Наше сонечко грає на фортепіано». У смерті композитора музикознавець звинувачував владу: «большевики вивезли його на Сибір і запроторили до концентраційного табору, звідки випустили щойно по десятих роках... Тяжка і довга неволя знищила його здоров'я і вкоротила його життя» (Залеський, 1963: с. 11).

У сімейному нотному архіві О. Залеський з великою шаною зберігав фортепіанні твори В. Барвінського, а саме цикл «Пісня. Серенада. Імпровізація» та «Марш» з «Лемківської сюїти». О. Залеський був чи не одним із перших, хто згадував про публікації музичних творів В. Барвінського за кордоном: «Деякі з цих творів видані у Львові, деякі на чужині (Універсаль Едіціон у Відні, Українська Накладня в Берліні, Музичне видавництво в Нью Йорку)» (Залеський, 1958: с. 2)

Висновки. Василь Барвінський відіграв важливу роль у творчому і професійному піднесенні родини Залеських, будучи добрим радником, колегою і побратимом для Осипа, а Галина, прислухавшись до порад знаменитого митця і рецензента, провадила активну концертну діяльність і стала успішною виконавицею та педагогом. Повагу і шану до постаті Василя Барвінського вони пронесли крізь усе життя.

Список використаної літератури

1. Барвінський, В. (1927). Концерт Галі Лагодинської. *Діло*. Ч. 286. С. 2.
2. Залеський, О. (1958). Василь Барвінський. *Свобода*. Ч. 91. С. 2.

3. Залеський, О. (1985). З мого життя. *Альманах Станиславівської землі: зб. матеріалів до історії Станиславова і Станиславівщини*. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто. Т. 2. С. 122–133.

4. Залеський, О. (1975). Музичне життя Станиславова. *Альманах Станиславівської землі: збірник матеріалів до історії Станиславова і Станиславівщини* [ред.-упор. Б. Кравців]. Нью-Йорк; Торонто; Мюнхен. Т. 1. С. 552–557.

5. О. З. (Осип Залеський). (1963). Помер композитор В. Барвінський. *Веселка*. Ч. 10. С. 10–11.

6. Таран, І. (2004). Патріот і музикант Осип Залеський. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського*. Збірник наукових праць. Випуск VIII. Вінниця: ДП ДКФ. С. 286–291.

Ометюх Ю.Я.,

аспірантка кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(yuliya.ometyuh@gmail.com)

Аналітично-історичний огляд духовної пісні (жанрові моделі)

У статті виокремлено історичний огляд жанрових моделей духовної пісні. Доведено, що вона є національним надбанням українського народу і невід'ємною та вагомою складовою полікультурного простору сучасної України. Для національної культури саме духовна пісня є знаковим жанром ще з часів бароко. Саме цей час став періодом остаточного завершення формування жанру та переродження його на потужну духовно-пісенну традицію. А сам жанр духовної пісні дає змогу простежити не тільки парадигми розвитку музики необрядової духовної музики, а й формування національного музично-інтонаційного словника чи не на всіх історичних етапах.

Ключові слова: *духовна пісня, жанр, історичний огляд, музична культура сучасної України.*

Analytical and historical review of spiritual song (genre models)

The article highlights the historical review of genre models of spiritual song. It has been proven that spiritual music is the national heritage of the Ukrainian people and an integral and significant component of the multicultural space of modern Ukraine. For the national culture, the sacred song has been a significant genre since the time of the Baroque. It was this time that marked the final completion of the formation of the genre and its transformation into a powerful spiritual and song tradition. And the very genre of spiritual song allows us to trace not only the paradigms of the development of non-ceremonial spiritual music, but also the formation of the national musical and intonation dictionary at almost all historical stages.

Keywords: *spiritual song, genre, historical review, musical culture of modern Ukraine.*

Постановка проблеми. Чи не всі музикознавці, чия сфера зацікавленень потребує формування понятійного апарату та термінологічної бази для фіксації і опису нового музичного явища, в своїй практиці мають

справу з проблемою, що полягає в випереджанні наукового осмислення музичною практикою. У різні епохи розрив між впровадженням новаторства та переходом сукупності ознак у стійкий номінатив був різним і міг складати як кілька десятків, так і сотень років. У наші дні доступ до інформації та можливість безперешкодного обміну ідеями скорочує часову дистанцію між практикою та теорією.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Станом на сьогодні публікація нових досліджень для широкого загалу не вимагає тривалого часу і може бути практично миттєвою, адже система електронних видань різного рівня уможлиблює поширення інформації та обмін нею без потреби друку. Отже, значна частина явищ знаходять осмислення практично одразу після виникнення. Так, дослідження на ниві вивчення історії української культури здійснювали Д. Антонович (1993), О. Верещагіна та В. Холодкова (2008). Українську хорову культуру осмислено Н. Корольок (1994). Аналітичні елементи соціокультури українського народу подано в праці В. Полюги (2019).

Метою статті є аналіз та історичний огляд жанрових моделей духовної пісні.

Виклад основного матеріалу. Вивчення духовної музики, не було рівномірно інтенсивним упродовж усього часу формування українського музикознавства, проте ми все ж мали можливості опиратися на загальноприйняті в Європі методології досліджень. Це значною мірою вплинуло також на формування термінологічної бази як такої. Проте сфера духовної неканонічної музики (або паралітургійної чи позалітургійної музики) – поки що залишається найменш вивченою галуззю музичної практики з точки зору академічного виконавства.

Однією з причин стало те, що духовна пісня від зародження в певний спосіб протиставлялася професійній сакральній культурі, дистанціювалася від неї і тому дуже довго сприймалася не тільки як щось чужорідне, але й як явище, що не гідне серйозного вивчення. Важлива ознака високовартісного зразка мистецтва – унікальність, а духовна пісня оперує надто вузьким колом тематики чи мело- та ритмоформул, вона має на меті бути доступною широким масам навіть не слухачів, а радше співвиконавців, що практично нівелює претензії на

оригінальність творчого задуму та призводить до шаблонізації форми та системи засобів музичної виразності.

Виникнення духовної пісні та зростання інтересу до неї – це наслідок зародження того потужного фестивального руху, свідками якого ми всі є. Духовна музика, літургійна пісня, духовна пісня, обрядові пісні християнського змісту після проголошення незалежності України нарешті «вийшли з підпілля». «Впродовж 70-ти років вони заборонялися радянським режимом та були символом духовного опору та стійкості. На початку 90-тих років минулого століття Церква, релігійні спільноти нарешті змогли реалізувати свої права на вільне волевиявлення» (Антонович, 1993: с. 221). Тож спалах фестивального руху та розквіт духовної творчості був нічим іншим, як проявом соціокультурного запиту, який нарешті мав всі умови для задоволення цієї культурної потреби спільноти. Фестивальний рух значною мірою став символом відродження реінкарнації України у духовному сенсі. Першими почали з'являтися фестивалі, що мали на меті відновлення споконвічних традицій колядування, вертепування та обрядів, пов'язаних з найбільшими константними святами церковного року. Заходи на кшталт «Великої коляди» все ж варто відділяти від етнофестивалів подібної тематики, адже жоден із них не ставив завдання відродження автентичних обрядів та звичаїв, які мають в основному дохристиянські корені.

Отже, духовна чи літургійна пісня, паралітургійна або ж позалітургійна музика є явищем доволі новим в українській практиці музикування. «Витоки процесу утворення та утвердження зазначених жанрів та сегментів музичної культури можна шукати локально в період панування барокових тенденцій на територіях в межах сучасної України, та більш масштабно – в добі романтизму» (якщо вписувати український контекст у світовий екскурс) (Верецагіна, Холодкова, 2008: с. 54). Духовну та літургійну пісню, паралітургійну та позалітургійну музику доречно порівняти із піснею літературного походження чи естрадною музикою (тобто музикою масовою), яка є її еквівалентом в ХХ–ХХІ ст. Вона оперує зовсім іншим колом тем та образів, але має цілу низку спільних із масовою музикою ознак. Наприклад, «виник-

нення масової музичної культури є логічним наслідком протистояння академічного та аматорського мистецтва, що розпочинається наприкінці XIX століття в творчих пошуках так званих пізніх романтиків» (Королук, 1994: с. 103). З усіх новаторств європейських романтиків (у контексті впливу на музичні процеси сьогодення) найважливішою є відмова від чіткого розподілу музичних жанрів на високі та низькі. Саме композитори-романтики пропонують новий погляд на жанри, що ще кілька десятиліть тому належали до сфери виключно аматорського виконавства. Так, міська пісня-романс переростає в явище мистецької пісні; виключно прикладні танцювальні мініатюри проникають на концертну сцену; оперета завойовує театральну сцену та випереджає оперу за популярністю. Формування музичної інфраструктури у вигляді публічних театрів, концертних залів, фестивалів на відкритих майданчиках роблять музику доступною абсолютно для пересічного громадянина, а не лише для доволі обмеженого кола аристократії, інтелектуальної та мистецької еліти. Спрямованість на широкі маси породжує феномен взаємодії двох взаємовиключних процесів: спрощення жанрів високої академічної музики та піднесення професіоналізацію сфери побутового музикування. Водночас відбувається остаточна секуляризація та нівелювання різниці між «високими» і «низькими» жанрами сакральної музики.

З моменту появи аудіо- та відеозапису пришвидшується процес глобалізації музики як такої: вона перестає бути локальним явищем; не позиціонується як надбання конкретної національної школи, отже, виступає носієм смислових та культурних меседжів спільних для якнайширшої аудиторії; прагне бути універсальною та цікавою для слухача, незалежно від рівня його освіти, витонченості естетичного смаку, релігійної та етнічної приналежності, соціального статусу тощо. Перевагою такої форми музикування є відсутність необхідності дотримуватися будь-яких правил, що забезпечує повну свободу самовираження. Певною мірою обмежувати творчий злет можуть виконавські можливості інтерпретаторів чи технічні вміння авторів, які часто були лише обдарованими аматорами. Щодо релігійної музики, то таким регламентом служать уявлення про те, якою має бути духовна

музика, що спонукає до благочестивості, вибору та послідовного сповідування високих етичних, моральних й естетичних ідеалів.

Висновки. Трендом рубежу тисячоліть є прагнення до синтезу мистецьких явищ. Ця ідея визріла в царині і академічної, і масової культури практично одночасно, а саме – в останній третині ХХ ст. Йдеться не просто про синтез різних видів мистецтва як способу оновлення доступних виразових засобів через змішування жанрів, тембрової палітри акустичних, електро- та електронних інструментів, мело- і ритмоформул, притаманних різним етносам. Більше того, цей тренд досі залишається не просто актуальною, а формотвірною складовою сучасної культури. Насправді ідея синтезу як прагнення до досягнення гармонії через поєднання часто протилежних явищ, не є винаходом ХХ ст. Якщо розглядати історію музичної культури загалом, то можемо виділити лише два екзистенційні процеси: виділення окремих видів мистецтв з синкретичного дійства та злиття принципово різних явищ і систем виразових засобів в художньо цілісний твір. Особливо перспективними є ті напрями, що передбачають синтез різних гілок музичного мистецтва з точки зору сфери застосування: як наприклад, синтез давніх духовних піснеспівів та сучасної інструментовки, гармонізації і виконавської манери тощо.

Список використаної літератури

1. Антонович, Д. (1993). Українська музика. *Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича* / Упор. С.В. Ульяновська. Київ: Либідь. 592 с.
2. Верещагіна, О.С., Холодкова, Л.П. (2008). Історія української музики ХХ ст.: навч. посіб. Київ: Освіта України. 268 с.
3. Духовна музика. Словник-довідник музичних термінів за книгами Ю.Є. Юцевича. URL: <http://term.in.ua/indeks.html?term> (дата звернення 23.03.2023)
4. Корольок, Н. (1994). Корифеї української хорової культури ХХ століття. Київ: Муз. Україна. 228 с.
5. Poliuha, V.V. (2019). Folk song as an adaptive element of social culture. *Philosophy and values of the modern culture : collective monograph* / М.Н. Bratasiuk, О.Ye. Gomilko, А.А. Kravchenko, V.V. Poliuha, etc. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2019. P. 53–69. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-193-3/53-69>
6. Огієнко, І. (1992). Українська культура: коротка історія культурного життя українського народу. Київ: Довіра. 140 с.

Осмачко Ю.О.,

аспірантка кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(yuliaosmachko@ukr.net)

Лідія Артими́в: грані таланту видатної американської піаністки українського походження

У статті розглядаються творчі здобутки яскравої представниці української діаспори у США, піаністки, педагогині, заслуженої професорки Міннесотського університету – Лідії Артими́в. Зроблено спробу висвітлити основні віхи творчого життя мисткині, палітру концертного репертуару та оцінити її внесок у скарбницю музичного, а зокрема фортепіанного мистецтва українського зарубіжжя.

Ключові слова: Лідія Артими́в, фортепіанна педагогіка, концертні виступи; репертуар; індивідуальний виконавський стиль.

Lydia Artymiv: the edges of the talent of the outstanding American pianist of Ukrainian origin

In the article the creative achievements of a bright representative of the Ukrainian diaspora in the USA, pianist, teacher, honored professor of the University of Minnesota – Lydia Artymiv are examined. An attempt was made to highlight the main milestones of the artist's creative life, the palette of the concert repertoire, and to evaluate her contribution to the treasury of musical, and in particular piano, Ukrainian art abroad.

Keywords: Lidia Artymiv, piano pedagogy, concert performances; repertoire; individual performance style.

Постановка проблеми. Скарбниця українського музичного мистецтва повниться іменами, котрі, безперечно, варті світового визнання, насамперед завдяки плідній праці на ниві національної культури. Вагома роль тут належить українським діаспорянам, котрі впродовж усього життя були активними трансляторами української культурної традиції за рубежем. Серед митців українського походже-

ння, що успішно провадили мистецьку діяльність поза межами своєї етнічної Батьківщини, значущою постаттю є Лідія Артимів (1954 р. н.), котра успішно втілювала свій талант у сфері виконавства та фортепіанної педагогіки, досягнувши неабиякого успіху в цих ділянках музичної творчості.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Дослідженню творчого, зокрема концертно-виконавського доробку Л. Артимів присвячували свої праці Т. Терен-Юськів, Д. Гординська-Каранович, Р. Савицький, Г. Клим, Л. Волянська, Н. Котович. Окремі аспекти творчої спадщини піаністки висвітлює у своїй монографії Г. Карась; питання виконавської майстерності Л. Артимів у камерно-інструментальному просторі порушує А. Рогашко. Проте окремі віхи діяльності піаністки залишилися поза межами досліджень. Тому сьогодні вкрай важливим є детальне дослідження й аналіз її творчої спадщини.

Мета статті полягає у висвітленні основних аспектів творчості Л. Артимів, розкритті палітри її концертного репертуару та оцінці її внеску в скарбницю музичного мистецтва українського зарубіжжя.

Виклад основного матеріалу. Народилася мисткиня у Філадельфії (США) в родині українських емігрантів Лідії та Модеста Артимів, де повсякчас плекалися українські культурні традиції. Музичні здібності Л. Артимів проявилися доволі рано. Вона вихованка Музичного садка під керівництвом Г. Мирошніченко-Кузьми, яка, власне, й розгледіла винятковий музичний талант майбутньої піаністки.

Початкову музичну освіту мисткиня здобула в Українському Музичному Інституті (УМІ) у Філадельфії у класі Ю. Оранського, який доклав чимало зусиль задля професійного розвитку молодії, здібної виконавиці. Вже з семи років юна піаністка почала концертувати, а у вісім років – стала лауреаткою першої премії на дитячому піаністичному конкурсі, за що отримала можливість виступити солісткою з філадельфійським симфонічним оркестром (1963). Після закінчення УМІ, Л. Артимів продовжила навчання «Curtis Institute of Music» у класі Ф. Пастор-Берковіц. Проте вирішальний вплив на формування музичної індивідуальності піаністки здійснив відомий піаніст Г. Графман

(українець за походженням), у якого вона навчалася в Філадельфійській музичній академії. Від 1973 р., після закінчення навчання в Академії, розпочалося самостійне концертне життя піаністки. Вона брала участь у фестивалях в Мальборо, Аспені, Ньюпорті, а також у концертах «Переважно Моцарт» в Нью-Йорку і Сан Франциско, була переможницею Міжнародних конкурсів, серед яких Шопенівський конкурс молодих піаністів (Баффало, 1969), Шопенівський конкурс фундації ім. Т. Костюшка (Нью-Йорк, 1972), Міжнародний конкурс «Левент-рітт» (Нью-Йорк, 1976) (Савицький, 2001). Однак найважливішими у виконавській кар'єрі Л. Артимів все-таки стали сольні концерти та виступи з симфонічними і камерними оркестрами.

До числа успішних виступів піаністки треба віднести сольний концерт у залі Метрополітального Музею Мистецтва в Нью-Йорку (1974), на якому вона потішила публіку віртуозним виконанням творів Р. Шумана («Фантастична п'єса» ор. 12), Ф. Шуберта (Соната а-молл, ор. 42), Ф. Шопена (Ноктюрн Е-dur ор. 62, ч. 2, Полонез fіs-moll, ор. 44), що викликало шквал овацій американської публіки, про що довідуємося із розгорнутої рецензії до концерту пера Г. Клим: «Реакція майже виключно американської публіки була така, що відчувалося повну сконцентрованість і захоплення її грою кожного слухача, а виклики «браво» і ставання з місць поодиноких осіб підтверджувало такий же подив для молодого української мисткині, який був і в мене» (Клим, 1974: с. 4).

Ще один успішний сольний виступ Л. Артимів відбувся у Вашингтоні 11 жовтня 1975 р. в концертній залі мистецького центру ім. Джона Ф. Кеннеді, що входив до серії з 12-ти концертів молодих американських піаністів, влаштованої вашингтонським товариством «Performing Arts» з нагоди 200-ліття Незалежності США, де, окрім композицій В.-А. Моцарта, С. Прокоф'єва та Р. Шумана, Л. Артимів виконала доволі цікавий та оригінальний твір американського композитора А. Рудіна «Музейні Експонати» (Каранович, 1975: с. 1).

Окрім США й Канади, піаністка активно концертує в Англії, Німеччині, Швейцарії, Італії, Фінляндії, а також у Японії, Кореї, Австралії тощо. Зокрема 1975 р. дала низку концертів у Римі й Мілані.

А в 1977–1978 рр. здійснила аж два концертні турне містами Німеччини. Вартим уваги є той факт, що майже всюди її виступи зустрічалися зі схвальною критикою. Так, німецька і лондонська преса писала, що «Лідії Артимів виконання є просто-напросто таке, що дух захоплює. Вона – молода левиця фортепіянової клавіатури, зарепрезентувала себе як феномен», або «Лідія Артимів виявила неймовірних розмірів запал і блискучу гру, як також і виключну інтенсивність почуття» (Волянська, 1984: с. 1; 4).

11 листопада 1984 р. в залі «Еліс Таллі Голл» в Нью-Йорку відбувся ще один сольний виступ Л. Артимів – тепер уже виключно для української публіки. Перша частина концерту складалась з творів Й. Брамса (Шість хоральних прелюдій, ор. 122 у фортепіанній транскрипції Ф. Бузоні, Варіації та fuga на тему Генделя В-dur, ор. 24), які піаністка виконала без краплі хвилювання, впевнено і стилево, викликаючи у слухачів відповідні враження та емоції. Другу частину програми розпочав твір К. Дебюссі «Образи» ор. 2 у трьох частинах. Також прозвучала настроєва Елегія *fis-moll* М. Лисенка, ніжна «Колискова» *e-moll* та вогнистий «Український танець» *a-moll* В. Барвінського, Полонез-фантазія ор. 61 Ф.Шопена та Варіації Й. Брамса. У наддаток піаністка виконала ще три короткі твори Я. Сібеліуса, П. Чайковського та В. Барвінського.

Загалом концерт справив неабияке враження на публіку, яка щедро нагородила виконавицю рясними оплесками (Терен-Юськів, 1984: с. 2–3).

Окрім сольних концертів, Л. Артимів доволі часто виступала як солістка з симфонічними оркестрами. Зокрема, співпрацювала з провідними симфонічними оркестрами Бостонської, Клівлендської, Нью-Йоркської філармоній, оркестрами Детройта, Пітсбурга, Цинцинатті, Сан-Франциско, Балтимора, Філадельфії тощо. Один з таких концертів відбувся 26 березня 1979 р. в Бостоні. Тоді піаністка виконала технічно й інтерпретаційно складний Концерт для фортепіано з оркестром *fis-moll* С. Рахманінова у супроводі симфонічного оркестру бостонської філармонії під керівництвом японця С. Озави. Про виконання піаністкою цього концерту Т. Терен-Юськів натхненно писав: «Слухач був просто очарований її панівною самопевністю гри та

свободою індивідуального розгону. Кожен заграний такт, кожен тон знаменував глибоке переживання, виспіване з глибини душі, головню в другій частині концерту... Важко було повірити, що в неї є стільки вогнистого, а так прекрасно контрольованого темпераменту, який, найякніше заблистів у закінченні концерту» (Терен-Юськів, 1979: с. 4).

1983 р. піаністка виступила в Бремергафені (Німеччина), де виконала Концерт для фортепіано з оркестром № 5 Л.-В. Бетговена у супроводі місцевого симфонічного оркестру. Відтак у рецензії «Американська піаністка тріумфувала» написано про поривчато-одушовлену віртуозність Л. Артимів, про її туше та про героїчність виконання, що робить її великою інтерпретаторкою творів Л.-В. Бетговена. Інший відгук музичної критики знаходимо в часописі «Детройт Ньюз»: «Лідія Артимів не є звичайною піаністкою. Її тон співав ясно, її удар завжди був повний грації. Коротко: досконале виконання незвичайної інтуїції і зрілості» (Котович, 1984: с. 4).

Багато уваги у виконавській кар'єрі Л. Артимів приділяє також камерно-ансамблевому музикуванню. Як учасниця (впродовж 1972–1974) популярного літнього Музичного фестивалю Мальборо у Вермонті, піаністка здійснила разом із камерною групою «Music From Marlboro» велике гастрольне турне Сполученими Штатами. У період з 1982 до 2005 р. часто виступала зі струнним квартетом Гварнері («Guarneri Quartet») у США й Канаді. Неперевершеним було також виконання піаністкою Фортепіанного квінтету Й. Брамса з «American Quartet» під час зимового фестивалю Камерної Музики в Тусоні (1995). 2011 р. Л. Артимів приїхала з творчим візитом до Львова, виступивши з концертом разом з Академічним камерним оркестром «Віртуози Львова» у Львівській обласній філармонії.

Загалом піаністка співпрацювала з багатьма видатними музикантами сьогодення, серед яких інструменталісти Йо-Йо Ма, К. Кашкашян, Р. Штольцман, Д. Алерой, Б. Валенте тощо. Також вона є учасницею тріо «Стейнхардт – Артимів – Ескін» (Арнольд Стейнхардт (скрипка) Жюль Ескін – віолончель) (Рогашко, 2015: с. 279–280).

Не менш вагомим є внесок Л. Артимів у галузь звукозапису. Зокрема вона здійснила записи пісень К. Дебюссі (2009) та Г. Форе з

американською оперною співачкою Бенітою Валенте. Окрім того, разом з Б. Валенте та тенором Джоном Алероєм записала дуети й пісні Й. Гайдна, Л.-В. Бетовена, Ф. Шуберта, Р. Шумана. Співпрацюючи з «Rosalyra Quartet», в липні 2008 р. здійснила аудіозапис фортепіанних квартетів Г. Форте та Й. Брамса (A-dur, op. 26). Також піаністка має у своєму артистичному здобутку п'ять сольних фортепіанних альбомів, награних у Великій Британії, які отримали схвальні рецензії, а її платівку-дебют, до якої увійшли твори Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, Л.-В. Бетговена та Ф. Мендельсона, у 1980 р. визнано як «найкращий запис року» (б. а., 1984: с. 1).

Загалом репертуар піаністки надзвичайно різноманітний. У своїй виконавській творчості вона не обмежується одним стилем, а навпаки, схиляється до жанрового багатоманіття. Вона виконує твори В.-А. Моцарта, Л.-В. Бетговена, Б. Сметани, Ф. Бузоні, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ф. Ліста, Й. Брамса, Е. Гріга, С. Прокоф'єва, С. Рахманінова, П. Чайковського, А. Дворжака, К. Дебюссі, Я. Сібеліуса, А. Рудіна, М. Лисенка, В. Барвінського тощо.

Сьогодні, поряд з яскравою виконавською кар'єрою Л. Артимв займається педагогічною працею, викладаючи в Міннесотському університеті, докладаючи чимало зусиль задля гармонійного професійного розвитку молодого покоління музикантів, а також з метою обміну власним педагогічним та виконавським досвідом, дає майстер-класи і відкриті лекції у навчальних закладах світу. Вона є єдиною викладачкою університету, котра отримала основні педагогічні нагороди – Медаль декана (2000), Почесне професорське звання Мак-Найта (2001) та Нагороду за відмінне викладання (2015). З класу Л. Артимв вийшли доволі успішні музиканти які продовжують працю у найпрестижніших навчальних закладах США та світу. Серед них Е. Стаупе (Університет Х'юстона), К. Хемм (UBC, Ванкувер), А. Кремаскі та М. Макдональд (Університет Колорадо-Болдер), Г. Хуанг (Інститут Клівленда та UGA-Афіни, Джорджія), М. Мак Крайт і Л. Фішман (Коледж Карлтон, Міннесота), Я. Кім (Коледж Сент-Роуз, Олбані, Нью-Йорк), Х. Чо та М. Шин (Університет Мьонггі, Південна

Корея), Ю. Чое (Університет Гуаму), Пей-Лей Лін (Університет Цзінань, Китай) тощо (Lydia Artymiŭ, 2020).

Висновки. Л. Артимів є однією з найпереконливіших і оригінальних піаністок свого покоління. Понад сорок років вона незмінно трудиться на ниві музичного мистецтва, міцно утвердившись як унікальна творча особистість із рідкісним комунікативним даром. Виконавське мислення піаністки передусім вирізняється емоційністю та мелодійністю фраз, що вирізняє її з-поміж багатьох інших піаністів-сучасників. Своїми виступами вона показує чітко сформовані переконання та погляди на виконавське мистецтво, певним чином демонструючи себе висококваліфікованим музикантом, що здатен звуком торкатися сердець своїх слухачів.

Список використаної літератури

1. Lydia Artymiŭ. (2020). URL: <https://cla.umn.edu/about/directory/profile/grays001> (дата звернення 29.04.2023)
2. [б. а.] (1984). Підготовка до концерту УНС завершується. *Свобода*. Ч. 56. 24 березня. С. 1.
3. Волянська, Л. (1984). Український Музей готує Концерт-речиталь піаністки Лідії Артимів. *Свобода*. Ч. 200. 18 жовтня. С. 1; 4.
4. Каранович, Д. (1975). Лідія Артимів, молода українська піаністка-віртуоз, цієї суботи матиме концерт у Вашингтоні. *Свобода*. Ч. 190. 9 жовтня. С. 1.
5. Клим, Г. (1974). Дебютний фортепіановий речиталь Лідії Артимів у Нью Йорку. *Свобода*. Ч. 216. 29 листопада. С. 4.
6. Котович, Н. (1984). Лідія Артимів виступала з Філядельфійською оркестрою. *Свобода*. Ч. 218. 15 листопада. С. 4.
7. Рогашко, А. (2015). Лідія Артимів у просторі камерно-інструментальної творчості. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*. Вип. 34. С. 278–285.
8. Савицький, Р. (2001). Артимів Лідія. *Енциклопедія Сучасної України*. редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. URL: <https://esu.com.ua/article-43391> (дата звернення 28.04.2023)
9. Терен-Юськів, Т. (1984). Концерт Лідії Артимів для української публіки. *Свобода*. Ч. 238. 14 грудня. С. 2–3.
10. Терен-Юськів, Т. (1979). Лідія Артимів із філармонією Бостону. *Свобода*. Ч. 105. 12 травня. С. 4.

Пелех Х.М.,

*старший викладач кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний
університет імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(holubinka@dspu.edu.ua)*

Личак І.В.,

*студентка IV курсу
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний
університет імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(lu4akiryna@gmail.com)*

Пісня «Чужино» Богдана-Юрія Янівського: особливості вокального письма

У статті проаналізовано пісню «Чужино» українського композитора, педагога Богдана-Юрія Янівського на вірші Олександра Підсухи. Здійснено музично-теоретичний аналіз твору, висвітлено особливості вокального письма композитора, розкрито художньо-образний зміст поезії та її музичне «прочитання» твору. Розглянуто пізнавально-виховний аспект і образно-емоційний зміст пісні, визначено її роль у розвитку вокально-естрадної музичної культури України.

Ключові слова: український композитор, Богдан-Юрій Янівський, Олександр Підсуха, вокальна творчість, поезія, пісня.

The song «Chuzhyno» by Bohdan-Yuriy Yanivskyi: peculiarities of vocal writing

The article analyses the song «Chuzhyno» by Ukrainian composer and teacher Bohdan-Yurii Yanivskyi based on the poems by Oleksandr Pidsukha. The musical and theoretical analysis of the work is carried out, the peculiarities of the composer's vocal writing are highlighted, the artistic and figurative content of the poem and its musical «reading» of the work are revealed. The cognitive and educational aspect and figurative

and emotional content of the song are considered, its role in the development of vocal and pop music culture of Ukraine is determined.

Key words: *Ukrainian composer, Bohdan-Yuriy Yanivskyi, Oleksandr Pidsukha, vocal creativity, poetry, song.*

Постановка проблеми. Серед діячів української музичної культури другої половини ХХ початку ХХІ ст. варто відзначити Богдана-Юрія Янівського (1941–2005) – майстерного композитора, педагога, віртуозного піаніста, культурно-громадського діяча. «Своїми творчими здобутками, небайдужістю до стану розвитку музичної культури, долі українських митців, естетичного виховання молоді композитор вдався до піднесення культурного життя держави на новий, вищий щабель», – слушно наголошує Х. Голубінка (Голубінка, 2017: с. 77).

Вокальна творчість у музичній спадщині Б.-Ю. Янівського займає вагоме місце (понад 100 солоспівів). Варто наголосити, що у вокальній творчості композитора фігурують тексти поетів-сучасників Ілька Колодія, Ліни Костенко, Галини Охоцької, Дмитра Павличка, Олександра Підсухи, Богдана Стельмаха та багатьох інших.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Аналізу творчого портрета Б.-Ю. Янівського присвячено наукові праці І. Бермес, Х. Голубінки, В. Дутчак, І. Зінків, І. Колодія, О. Колубаєва та ін. Тим часом висвітлення особливостей композиторського вокального письма на прикладі пісні «Чужино» Б.-Ю. Янівського на вірші О. Підсухи, науково розкрито вперше.

Мета статті – висвітлити особливості музичного «прочитання» вокального твору «Чужино» Б.-Ю. Янівського на вірші Олександра Підсухи.

Виклад основного матеріалу дослідження. Олександр Миколайович Підсуха (1918–1990) — український поет, прозаїк, драматург, перекладач, громадський діяч. Варто зазначити, що він увійшов в українську літературу одночасно з такими письменниками-воїнами, як Олесь Гончар, Григорій Тютюнник, Платон Воронько та багато інших.

У 1962 р. Олександра Підсуху відрядили як стипендіата ЮНЕСКО до Канади, опісля – до США, Англії та Франції. У цих довгих

подорожах він написав цикл поезій «Канадський зошит», який згодом ліг в основу збірки «Материн заповіт» (1964). Наголошуємо, що «для своїх нащадків Олександр Підсуха залишив у спадок чимало віршів, які пронизані любов'ю до рідної України, майже всюди в його творах присутній образ Батьківщини» (Шевелєва, 2022). З великим пієтетом хочемо висвітлити вірш «Чужино» О. Підсухи:

*Як давно, як давно
У розлуці минають години.
Чужино, чужино,
Не заміниш мені України.
І садки, і хати –
Все кохане і рідне до болю.
Ти прости, ти прости
За розлуку, мій краю, з тобою.
Не розвіять жалю,
Не розрадити тугу безкраю.
Я ловлю, я ловлю
Кожну вістку з далекого краю.
Освіти, освіти
Мою душу, повиту журбою.
Ти прости, ти прости
За розлуку, мій краю, з тобою.
Як давно, як давно
У розлуці минають години.
Чужино, чужино,
Не заміниш мені України.*

Як зараз актуально «звучить» цей вірш у серцях українців, які через війну, втрату близьких людей, домівки змушені були покинути рідну неньку-Україну.

Вокальний твір «Чужино» Богдана-Юрія Янівського написаний у куплетній формі. Куплет за будовою – це складна тричастинна репризна форма АСА. Перший розділ є проста двочастинна форма АВ.

Частина А – період (4+4). Друга частина так само займає 8 тактів. Вона утворена із двічі повтореного речення (4+4). При повторенні композитор переносить гармонічну вертикаль на октаву вище, щоб уникнути одноманітності. Середній розділ С займає 8 тактів. Він використовує тематичний матеріал розділу А. Створює тональний контраст, який розпочинається в паралельній тональності С-dur із поверненням в основну тональність а-moll. Третій розділ А є точною репризою першого розділу, але із новим текстом.

Гармонічна мова. Зустрічаються приготовлені затримання: т.т. 16, 20, 24, 39, 40, 44, 48. Альтеровані акорди (DD): т.т. 18, 22, 42, 46.

Ускладнені акорди субдомінанти: s_9 (т. 19, 23, 43, 47), s_2 (т. 30).

Тональний план. Основна тональність – а-moll. Зустрічається відхилення у тональність субдомінанти: d-moll. Другий розділ розпочинається у паралельному мажорі: С-dur.

Для розкриття туги за далеким рідним краєм композитор Богдан-Юрій Янівський використав особливості гармонічної мови, ритму, мелодики. У другій частині розділу А для посилення драматизму розлуки із Україною багаторазово повторює слово «чужино», супроводжуючи його еліптичними зворотами, альтерованим акордом DD (DD_{VII43}). Органний пункт на звуці «ля» посилює відчуття туги.

Домінує у творі мінорний лад (а-moll, d-moll). Завдяки появі тональності паралельного С-dur на початку середнього розділу С створюється короткочасний яскравий контраст. Це пов'язано із світлими спогадами про «садки, і хати – все кохане і рідне до болю». Повернення мінору, ланцюги нерозв'язаних дисонансів знову повертають у стан туги і жалю за далеким краєм.

Цікавим моментом у будові мелодії є початковий мотив, утворений із малої низхідної та висхідної секунд, загострене звучання яких підкреслене пунктирним ритмом. Майже кожна фраза розпочинається з цього інтонаційного зерна, яке дає енергетику для подальшого розгортання розспівної мелодичної лінії і стає у солоспіві «лейтмотивом туги».

Виконавець пісні «Чужино» – Богдан Косопуд, український оперний та камерний співак. Викладач Львівської національної музичної

академії імені Миколи Лисенка та Львівського музичного фахового коледжа імені Станіслава Людкевича. Заслужений діяч мистецтв України. Член Національної спілки театральних діячів України. Віддано, щиро і наполегливо працює Б. Косопуд на посаді викладача, передаючи студентам свій величезний життєвий та творчий досвід артиста – співака – педагога.

Висновки. Отже, висвітлення композиторського вокального письма на прикладі пісні «Чужино» Б.-Ю. Янівського на вірші О. Підсухи надає перспективу для подальшого наукового осмислення і має вагоме значення для виокремлення її значущості в розвитку вокально-естрадного жанру української музичної культури.

Список використаної літератури

1. Голубінка, Х. (2017). Постать Богдана-Юрія Янівського у світлі періодичних видань. *Українська музика : науковий часопис*. Ч. 4 (26). Львів. С. 71–79. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2017_4_10
2. Олександр Підсуха – біографія. Українська література. Електронна бібліотека. URL: <https://ukrclassic.com.ua/katalog/p/pidsukha-oleksandr/3063-oleksandr-pidsukha-biografiya> (дата звернення: 30.04.2023)
3. Шевелєва, М. Олександр Підсуха: Я йшов за правдою. Український інтерес. URL: <https://uain.press/blogs/1094650-1094650> (дата звернення: 29.04.2023)

Цицик М.В.,

магістр кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтв
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(tsitsikmaria@ukr.net)

Вокальна Шевченкіана К. Стеценка

(на прикладі солоспіву «Плавай, плавай, лебедонько»)

Кирило Стеценко – видатний український композитор, диригент, музично-громадський діяч, послідовник М. Лисенка. Митець писав у різних жанрах, звертався до творчості багатьох поетів: Лесі Українки, І. Франка, С. Черкасенка, О. Олеся, В. Самійленка, М. Чернявського та ін. Творча спадщина К. Стеценка включає понад 40 солоспівів, особливий пласт поміж яких складає вокальна шевченкіана. З-поміж творів, скомпонованих у 1903–1905 рр., вирізняється солоспів для жіночого голосу «Плавай, плавай, лебедонько». У цьому вокальному творі К. Стеценко відтворив душевну «картину» почувань нещасливої сільської дівчини. Мета статті: розкрити особливості прочитання поезії Т. Шевченка у солоспіві «Плавай, плавай, лебедонько». Схарактеризовано риси стеценківського світовідчуття через призму елементів музичної мови. Виокремлено зв'язок з інтонаційною сферою народних пісень-голосінь, ліричними піснями про жіночу долю.

Ключові слова: К. Стеценко, Т. Шевченко, солоспів, музична мова.

Vocal by Shevchenkian K. Stetsenko

(on the example of the solo song «Swim, swim, swan»)

Kyrylo Stetsenko is an outstanding Ukrainian composer, conductor, musical and social activist, follower of M. Lysenko. The artist wrote in various genres, turned to the works of many poets: Lesya Ukrainka, I. Franko, S. Cherkasenko, O. Olesya, V. Samiilenko, M. Chernyavskyi, and others. The creative heritage of K. Stetsenko includes more than 40 solos, a special layer among which is the vocal Shevchenkoiana. Among the works composed in 1903–1905, the soliloquy for female voice «Swim, Swim, Swan» stands out. In this vocal work K. Stetsenko recreated the emotional «picture» of the feelings of an unhappy village girl. The purpose of the article: to reveal the peculiarities of reading T. Shevchenko's poetry in the solo song «Swim, swim, swan».

The features of Stetsenki worldview are characterized through the prism of the elements of musical language. The connection with the intonation sphere of folk songs-golosin, lyrical songs about women's destiny is singled out.

Key words: *K. Stetsenko, T. Shevchenko, solo singing, musical language.*

Постановка проблеми. В історії світової культури є чимало видатних майстрів поетичного слова, творчість яких тісно пов'язана з музикою. До числа найбільш музично-обдарованих поетів світу належить Тарас Григорович Шевченко.

Співність шевченкового слова надихала багатьох митців. Хоча суспільно-політичні реалії не завжди сприяли композиторам у втіленні тих чи інших поезій Т. Шевченка, все ж, традиція komponування опусів на тексти Кобзаря, рівно ж, як і їх музикознавчого осмислення, не переривалася.

Яскравий національний колорит поетичного слова Т. Шевченка став міцним фундаментом, на якому постав український солоспів М. Лисенка. Відтак тяглість традиції вокальної шевченкіани знайшла віддзеркалення у творчості його послідовників.

Натхненням джерелом творчості К. Стеценка – українського композитора, хорового диригента, учня М. Лисенка – також була поезія Т. Шевченка. Композитор збагатив музичну Шевченкіану такими творами: хорами «Як умру, то поховайте» («Заповіт», який є художнім опрацюванням мелодії Г. Гладкого), двома поемами для чоловічого хору з баритоновим соло і фортепіанним супроводом: «Рано-вранці новобранці» та «У неділеньку святую», акапельним хором «Ой у полі могила». Митець скомпонував такі пісні та лірико-драматичні солоспіви до слів Т. Шевченка: «Вечір» («Сонце заходить, гори чорніють»), дует «Тополя» («По діброві вітер виє»), «Плавай, плавай, лебедонько», «І золотої, й дорогої» та ін.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музична шевченкіана неодноразово була у центрі уваги українських науковців. Так, наукові студії, належать перу П. Козицького, М. Грінченка, Л. Ревуцького, М. Білинської, Н. Герасимової-Персидської, О. Цалай-Якименко, С. Грици, С. Павлишин, М. Загайкевич, Л. Пархоменко, О. Козаренка, Л. Корній, Т. Булат, Я. Якуб'яка, О. Лисенка, Н. Корольок і інших. Про

інтерпретацію поезії Кобзаря у музиці писали М. Білинська, Н. Андрос, Б. Фільц, Н. Костюк, Х. Флейчук, Г. Макаренко, О. Мельничук. Наукові розвідки, в яких здійснено аналіз творів хорової шевченкіани, належать перу Л. Пархоменко, М. Гордійчука, Т. Булат, Л. Кияновської, І. Бермес і інших. Однак вокально-хорова шевченкіана К. Стеценка ще не до кінця досліджена. Якщо хорові твори К. Стеценка на сл. Т. Шевченка привертати увагу Л. Пархоменко, М. Білинської, то вокальні – лише спорадично аналізувалися. Тому актуальність статті є беззаперечною, незважаючи на те, що у ній представлено тільки один твір вокальної шевченкіани К. Стеценка.

Мета статті полягає у розкритті особливостей прочитання поезії Т. Шевченка у солоспіві «Плавай, плавай, лебедонько» К. Стеценка.

Виклад основного матеріалу. 1903 р., після закінчення навчання у духовній семінарії, К. Стеценко здійснив інтерпретацію уривка з балади «Тополя», написавши солоспів «Плавай, плавай, лебедонько». У ньому поет передає глибокі переживання дівчини, розлученої з коханим, її звернення до ворожки, розмову з тополею і, нарешті, перетворення самої дівчини на тополь під впливом чудодійного зілля. Відповідно до художнього образу солоспів сповнений хвилюючого драматизму, який композитор «передає» за допомогою музично-виражальних засобів. У цьому розгорнутому драматичному монологі К. Стеценка спостерігається тісний зв'язок із мелодикою українських народних пісень, зокрема з широким розспівом. Так само композитор послуговується гостро драматичними інтонаціями, змінним метром.

Творчо розвиваючи принципи М. Лисенка, зокрема його «Музики до “Кобзаря”», К. Стеценко вносить яскраві індивідуальні прикмети в інтерпретацію поезії Т. Шевченка. Солоспів «Плавай, плавай, лебедонько» захоплює психологічною загостреністю образу, експресивністю мелодизму. П. Коваленко занотував як композитор ділився про написання солоспіву: «Може, я колись почув якийсь зойк розпачу чи тужіння або захоплення, радості, справжнього глибокого людського переживання, все це десь там запам'яталось, а коли з'явилась потреба відтворити якісь почуття в музиці, тоді ці

підслуховування з'явилися у новій відповідній комбінації, і лишилось тільки записати їх на папері» (Коваленко, 1981: с. 35).

К. Стеценко напрочуд тонко розкрив почуття скривдженої, висміяної, засудженої людьми дівчини. Червоною ниткою у солоспіві пробивається її безмірна журба. Музичне прочитання поезії Т. Шевченка характеризується проникливістю, водночас стильовою відповідністю. Щоби «змалювати» художній образ, радше підсилити його за допомогою музично-виражальних засобів, митець вдається до народних інтонаційних джерел. У безнадійному зверненні дівчини до тополі («Скажи йому, що загину, коли не прибуде») вимальовується «ключ» до інтерпретаційної версії солоспіву.

Поетичний текст має чимало психологічних «нюансів», які напрочуд тонко передані у музичному викладі (вокальній та фортепіанній партіях). Тут виявляємо чітку зміну станів дівчини: душевний біль, зневіру, образу, страждання, розпуку.

Відкриває виклад мелодія, в якій зосередилися «тужливість і ліризм українських народних пісень про тяжку долю жінки» (Пархоменко, 1979: с. 118). Пластичність художнього образу досягнуто в мелодиці шляхом поєднання ліричних пісенних інтонацій з інтонаціями голосінь, дум і схвильованою декламацією. Кожний елемент музичної мови, форми, фактури спрямований К. Стеценком на те, щоби якнайтонше передати настрій поезії, змалювати образ покривдженої дівчини. Неспокійний душевний стан героїні передано через використання поліметрії (5/4, 4/4, 3/4, 4/4), складного ритмічного малюнка, спадної низхідної мелодики. Виразності інтонації надають такі виражальні засоби: щедра мелізматичність мелодики, використання *rubato*, інтервалу зб. 2 між III і IV щаблями, виспівування звуків тощо. Власне, схвильованості мелодії великою мірою сприяє *rubato* «з його прискореннями й уповільненнями в моменти напливу почуття» (Пархоменко, 1979: с. 118). Для того, щоби відобразити щире дівоче почуття, страждання люблячого серця у поневіряннях, композитор послуговується цікавими ладовими знахідками: світлим іонійським, інтонаціями фригійського ладу, мелодичним мінором із підвищеним IV щаблем.

Форма солоспіву – проста тричастинна. У середній частині – *Cantabile assai* – кожна вокальна фраза розкриває правдивий стан дівчини. Ба більше, сумний, розпачливий настрій значно підсилюється контрапунктуючими зворотами у фортепіанній партії, найбільш виразно у фразі «Сама хоче мене мати в землю заховати». У кульмінації твору («Мамо моя, доле моя, горе мені, горе!») змінюється ритмічна організація (5/4, 4/4), наростає динаміка (*ff*), композитор вводить хроматику, кварто-квінтову інтерваліку в акордах, синкопований ритм задля підсилення експресії. У репризі композитор «звертається» до тополеньки, надаючи музичному викладу абсолютно іншого відтінку – безнадії, невимовного смутку.

Варто підкреслити, що К. Стеценко використовував характерні для ліричних творів низхідні інтонаційні звороти, насичені мелізматикою, оспівуванням. Початкова поспівка (тема-мелодія) характеризується складним ритмічним малюнком, хвилеподібністю, широким мелодичним розспівом, у якому пісенність з українським світовідчуттям поєднується з ліричною вибагливістю. Протиставлення мелодичних «хвиль» проходить через увесь солоспів, утім найбільш яскраво воно помічається у середній частині, де митець послуговується елементами контрастної поліфонії. На думку Л. Пархоменко, «подовжуючи акцентовані склади слова, вирізняючи їх, розспіви надають мелодії особливої свободи, невимушеності і ... відчуття ліричної наснаженості» (Пархоменко, 1979, с. 222).

Особливої уваги надавав К. Стеценко мелосу. Характерне тематичне зерно складає виразна поспівка, що оспівує квінтову послідовність через підвищені IV і VI щаблі в мінорі (*e, dis, fis, e, h*). Композитор своєрідно «змальовує» мінорний пентахорд, послуговуючись збільшеною секундою між III і підвищеним IV щаблем (*a, h, c, h, a, e, dis, h*), у кульмінації – такою інтервалікою (*a, a, gis, e*), відтак – ще іншою (*g, d, cis, a, b, a, a*). Задля поглиблення контрасту використовує зіставлення ладів, ладотональностей, особливо в кульмінаційних точках, досягаючи високого тону музичної драми.

Завдяки застосуванню перемінних ладів у солоспіві наявне чергування мажорних і мінорних тонічних септакордів у різних тональностях:

– d-moll – IV – III – IV – I – VII^{6/5} – VI⁶ – V

– a-moll – I – VII² – VI² – VII^{6/5} – I⁶ – V – IV^{4/3} – V – VI⁷ – II^{4/3} – III⁶ – V⁷ – I (t).

Послугуючись суміжними зіставленнями для підкреслення їхнього забарвлення, К. Стеценко своєрідно «переспівує» певні гармонічні звороти: d-moll – IV – V – IV⁶ – IV – V.

У солоспіві зустрічається альтерація акордів субдомінантової групи («експресивні» альтеровані акорди), зокрема квінтсектакордів другого щабля, що значно поживляє звучання.

Тричастинність виявляється у поєднанні пісенних інтонацій, інтонацій голосінь з елементами декламації у першому розділі, напруженості характеру викладу в середньому й експресивному звучанні репризи, що зумовлює появу інтонації-настрою безнадії, скарги, туги. Важливе значення у розкритті художнього образу належить фортепіанній партії.

Музична мова твору вирізняється яскравим національним колоритом. Він проявляється передусім в активному використанні засобів виразності, зокрема ладових (народна діатонічність), живописність яких видається найбільш переконливою. Кожен новий емоційний відтінок поетичного тексту знаходить цікаве ладове вирішення через обарвлення мелодії чи фортепіанного супроводу.

Гомофонно-гармонічна фактура, що домінує у солоспіві, набуває чітких мелодико-ритмічних обрисів. Однак саме вони в середній частині отримують поліфонічне забарвлення, котре надає музичному викладу характерологічної виразності.

Інтонаційними джерелами солоспіву стали народні плачі та лірична протяжна пісня. Трансформовані у творчій уяві композитора, вони «переросли» в оригінальну мелодію, що стає ключовим виразником музичного образу. Для передачі схвильованості почуттів К. Стеценко використовує пульсуючу, складну ритміку. Багатство характерних ладових відтінків єднає цей твір із кращими взірцями української

народної творчості. О. Попович вважає, що «розбудована вокальна сцена-монолог романсу «Плавай, плавай, лебедонько» ...передбачає вже автора першої української моноопери «Іфігенія в Тавриді»» (Попович, 2017: с. 41–42).

Висновки. Солоспів «Плавай, плавай лебедонько» належить до антології української вокальної лірики початку ХХ ст. Звертаючись до образу скривдженої сільської дівчини з поеми Т. Шевченка «Тополя», К. Стеценко відтворив справжню драматичну сцену, широко послуговуючись інтонаціями українського фольклору, передусім голосінь. Саме міцна опора на творчість українського народу, висока майстерність і мелодичне обдарування сприяли глибоко переконливому втіленню Шевченкової поезії у солоспіві «Плавай, плавай, лебедонько». Це чи не поодинокий солоспів композитора тісно переплетений із фольклорною інтонаційністю.

Список використаної літератури

1. Коваленко, П. (1981). Вогонь музики. *Кирило Стеценко. Спогади. Листи. Матеріали* / упоряд. Є. Федотов. Київ: Музична Україна. С. 29–41.
2. Пархоменко, Л. (1979). Українська хорова п'єса. Типологія, тематизм, композиція. Київ: Музична Україна. 216 с.
3. Попович, О. (2017). Вокальна лірика українських композиторів, інспірована поезією Тараса Шевченка. *Мистецтвознавство. Культурологія: збірник наукових статей*. Київ: Вид-во ІМФЕ. С. 37–50.

РОЗДІЛ IV. Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво та реставрація

УДК 76.02

Вертипорох А.С.,

*бакалавр кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(anton.vertyporokh@gmail.com)*

Техніки станкової графіки та їх комбінування

Розглядаються і систематизуються основні техніки сучасної станкової графіки, зокрема рисунка як різновиду її «оригінальних творінь». Алгоритм подання характеристик висвітлюваних технік та матеріалів вибудований на зведенні їх у певні «групи» за принципом класифікації властивих їм тонових доколірних виражень. Відправною позицією постає аналіз технік і матеріалів, якими митці творять ахроматичні зображення. Далі вектор висвітлюваного охоплює техніки і матеріали з монохромною виражальністю, відносно обмеженими колірно-тоновими можливостями, а відтак зі здатністю унаочнювати задумане в доволі широкому колірному діапазоні. Визначаючи у всьому представленому певні споріднені засади та можливості творення тої чи тої графічної образності зображуваного, автор наводить приклади комбінування зображувальних технік, поєднання відповідних їм матеріалів. Актуалізація такого зумовлена зверненням сучасних графіків-станковистів до інтегрування застосовуваних технік, розширення виражальних меж рисунка як такого, створення авторських комбінованих технік, здатних радикально стирати межі чи то між класичними графічними подачами зображуваного, чи то між графікою та живописом загалом. Напрацьоване скероване на допомогу молодим митцям, які шукають себе у графіці, експериментують, виробляють свій авторський стиль, манерність письма задля особливого інноваційного презентування своїх думок, смаків, уподобань.

Ключові слова: станкова графіка, рисунок, техніки, матеріали, поєднання.

Techniques of easel graphics and their combination

The main techniques of modern easel graphics are analyzed and systematized, in particular drawing, as a type of her «original creations». The algorithm for presenting

the characteristics of the highlighted techniques and materials is based on their classification into certain «groups» based on the principle of classifying their inherent tonal to color expressions. The starting point is the analysis of the techniques and materials that artists use to create achromatic images. Next, the highlighted vector covers techniques and materials with monochrome expressiveness, relatively limited color and tonal possibilities, and therefore with the ability to visualize the idea in a fairly wide color range. Determining in everything presented certain related principles and possibilities of creating this or that graphic imagery of the depicted, the author gives examples of combining pictorial techniques, combining materials corresponding to them. The actualization of this is due to the appeal of modern graphic designers to the integration of applied techniques, the expansion of the expressive limits of drawing as such, the creation of their own combined techniques capable of radically erasing the boundaries either between classical graphic representations of the depicted, or between graphics and painting in general. The work developed is aimed at helping young artists who are looking for themselves in graphics, experimenting, developing their author's style, mannerism of writing for a particularly innovative presentation of their thoughts, tastes, and preferences.

Key words: *easel graphics, drawing, techniques, materials, combination.*

Постановка проблеми. Графіку ми знаємо як вид образотворчого мистецтва, який як засіб використовує лінію, крапку, штрих, пляму, тон. Характер графічної презентації зображуваного залежить від графічних технік і матеріалів (Сотська, 2016: с. 5). За виконанням графіка поділяється на авторську (рисунок, естамп), та тиражовану (поліграфічна продукція масового друку (Куленко, 2006: с. 73). З розвитком науки і технологій графічні матеріали зазнали суттєвих змін, особливо в останні десятиріччя. Це привело до певного спрощення графічних технік у їх використанні, але збагатило та ускладнило сам художній образ, урізноманітнилися фактура, відбитки, колірні рішення.

Сьогодні графічні твори стають щораз цікавішими і різноплановішими. Сучасний розвиток графічних технік має можливість давати швидкий відгук на проблеми сьогодення в формі складних графічних композицій (Резніченко, 2011: с. 54). Усе це є можливим завдяки творчим поступам митців. Адже цінність графічного твору зумовлюється неординарною участю художника, від першої хвилини його народження до останньої миті завершення.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Дослідження і аналіз знайденої дотичної до теми літератури та публікацій, що описують графічні техніки, показали, що автори освітлюють тему графічних технік станкової графіки, зокрема рисунка, фрагментарно, розрізнено або узагальнено разом з іншими видами графічного мистецтва. Серед них такі автори видань: О. Берlach, Н. Богомольний, А. Кириченко, І. Кириченко, М. Куленко, О. Оленіна, А. Поліщук, М. Резніченко, Л. Рибалко, Я. Твердохлібова, О. Федорук, С. Фурманюк, А. Чебикін, О. Чирва та інші. Серед знайденої дотичної до теми літератури та публікацій немає осучасненої систематизації розрізненого матеріалу, що стосується питання графічних технік рисунка і їх комбінацій.

Мета статті. Відтворити цілісну картину графічних технік станкової графіки, зокрема рисунка, та окреслити можливості їх комбінування.

Виклад основного матеріалу дослідження. Станкова графіка – це різновид графіки, найдавнішого виду образотворчого мистецтва, твори якої мають самостійний характер. Рисунок – основний вид графіки, коли зображення виконане олівцем, пером, пензлем, вугіллям тощо за допомогою штрихів, ліній, світлотіньових плям в одному чи декількох кольорах, зазвичай на папері (Сотська, 2016: с. 37). Рисунок належить до станкової графіки і є основою всіх видів образотворчого мистецтва (Чирва, 2021: с. 69). Техніки виконання визначаються графічними матеріалами, за допомогою яких створюються різні за характером і виразністю художні образи.

Графітний олівець – це графітний стрижень у дерев'яній, пластиковій, паперовій чи металевій оправі. Він є найпростішим у застосуванні матеріалом – легко лягає на різні види паперу, не осипається. Ним зручно виконувати як лінійні рисунки, так і тональні, способом штрихування. Найбільш підходить для зображення дрібних деталей, проробки об'ємних ескізів; добре передає реалістичність структури та матеріалу (Кириченко, 2002: с. 20). Під час виконання рисунка, залежно від поставленої задачі, можуть послідовно використовуватися олівці різної твердості. Наприклад, для моделювання об'єму можна використовувати спочатку олівці, м'які і середньої твердості, потім середньої і

на завершення, для більш ретельної проробки деталей на поверхні – твердим. Графітний олівець – це найбільш популярна техніка рисунка у всьому світі.

Вугільні олівці – виготовлені з вугільного порошку найбільш чорних сортів із застосуванням сполучної речовини. Це висока насиченість кольору. За твердістю поділяються на тверді, середні та м'які. Вугільний олівець дуже підходить для зображення об'ємних натюрмортів, ескізів, художніх замальовок.

Вуглина – це пресований вугільний порошок, утворений з обвугленої деревини (зазвичай берези, спаленої без доступу кисню). Продається у різноманітному вигляді та пакуванні. Відоме з глибокої давнини. Для роботи з вугіллям необхідно мати зернисту та шорстку поверхню. Вуглина зручна для виконання тонового рисунка, з великою кількістю світлотних градацій. Вуглина дозволяє робити широкі енергійні штрихи, що створює динаміку. Рисунки вуглиною відрізняються насиченим оксамитовим тоном. У кінці роботи виконане вуглиною зображення фіксують аерозольними засобами, щоб запобігти осипанню матеріалу (Кириченко, 2002: с. 20).

Робота тушшю – для роботи тушшю використовують туш, папір, перо, пензлі, рейсфедер, капілярні ручки: лайнери, рапідграфи, ізографи. Туш – це специфічна фарба, що буває рідка, концентрована і суха, чорна і кольорова. Чорна туш виготовлена із сажі, вона має густий чорний колір, легко сходить з пера чи рейсфедера. У графіці використовуються пера для роботи тушшю або плакатні, які поділяються за шириною нанесених ліній. Під час вибору пера треба враховувати техніку виконання рисунка та те, які ефекти потрібні для досягнення бажаного результату. Рисунок пером подібний до лінійно-штрихового рисунка олівцем, відрізняється від інших технік чіткістю, чистотою та витонченістю ліній. При малюванні пензлем туш дає змогу досягати чистих, яскравих кольорів, що наближає її до якісної акварелі. Дуже важлива якість туші полягає в тому, що вона розводиться водою, але не розмивається водою на папері після висихання (Берлач, 2022: с. 26–27).

Робота з чорнилом – подібна до роботи з тушшю, відмінність у водорозчинності чорнила. Чітко нанесені лінії після висихання можна

розмити. *Анілінове чорнило* – горішкове чорнило відступили тепер на задній план. Для отримання чорнила такої ж якості достатньо розчинити у воді аніліновий пігмент потрібного кольору. Анілінове чорнило не так швидко висихає, міцно тримається на папері, відрізняється сталістю, легко стікають з пера.

Сангіна випускається у вигляді палички або олівця. За структурою нагадує вугілля, але м'яка і жирна, визначається рівною розтяжкою тону, краще закріплюється на рівній поверхні, має насичений світлостійкий червоно-коричневий колір (Сотська, 2016: с. 41). Лінія, штрих, розтушовка сангіною можлива на будь-якому папері, але для академічних рисунків краще застосовувати щільний зернистий папір типу ватман. Техніка малювання така ж, як і з вуглиною.

Соус – м'який матеріал для рисунка у формі крейдяних паличок, виготовлений із суміші глини, крейди, клею і фарбувальних пігментів. Нагадує сепію або пастель, але має більш жирну і насичену структуру. Соус має дуже насичений матовий колір, тон і суцільну структуру, тому може виступати прекрасною альтернативою вугіллю, пастелі або олівцям. Чорний соус має чистий насичений колір, на відміну від вуглини, що має рудуватий відтінок. Застосовується як для ескізів, так і для об'ємних великих робіт. Соус дуже крихкий, тому працювати ним у техніці штриха чи лінії недоцільно. Існують дві техніки малювання соусом – суха (маючи бархатистий тон кольорів, соуси добре розтушовуються) і мокра (порошок соусу розмивається водою), їх можна поєднувати. Закінчену роботу фіксують від осипання (Берлач, 2022: с. 22–23).

Сепія – вид графічної техніки, що використовує відтінки коричневого. Це сухий матеріал, подібний до сангіни та соусу. Принцип роботи такий, як і з соусом.

Кольорові олівці – грифель містить кольоровий пігмент різної щільності. Для графіки зазвичай використовують кольорові олівці середньої щільності.

Акварельні олівці – мають дуже насичений колір, грифель має здатність розчинятись у воді, що дозволяє на рисунку створювати акварельні штрихи, лінії, крапки, плями, робити тонкий акварельний контур.

Пастель – назва групи художніх матеріалів, а також техніки рисунка. Пастель найчастіше випускається у вигляді крейди або олівців. Є чотири види пастелі – суха, олійна, воскова і акварельна. Олійну пастель часто використовують для ескізів та замальовок, тому що вона має м'яку лінію і легко розтушовується. Суха пастель поділяється на тверду та м'яку. Тверда пастель не ламається, тому підходить для контуру, проробки тонких ліній та дрібних деталей, а бокову поверхню м'якої пастелі можна використовувати для тону і широких ліній. У техніці сухої пастелі широко використовується розтушовка пігменту, вбивання його в основу так, щоб штрихи та плями з'єдналися разом, але не перемішалися, краще це робити кінчиками пальців, це надає ефект ніжності та м'яких переходів між кольорами. Пастель має досить слабку покривну здатність. Попередній малюнок краще робити олівцем у тон пастелі або самою пастеллю. Використовують спеціальний папір або картон для пастелі різного кольору і зернистості. Пастель змішується не на палітрі, а прямо на робочій поверхні, тому змішування кольорів проходить на інтуїтивному рівні. В пастелі, як і в живописі, діють техніки створення кольорових нашарувань, акцентування, затемнення, виділення і, як і в графіці, штриховка, розтягування тону. Пером можна створювати рельєфність поверхні. Найбільш надійний спосіб зберегти пастельну роботу – помістити її під скло.

Техніка акварель (чистий прозорий колір), *гуаш* (насичений колір, непрозора), *акрил* (швидко сохне, має властивості олійної фарби), *олія*. *Техніка гризайль* – це однотонне зображення будь-якого колірного відтінку, градація тонів від найсвітлішого до максимально насиченого. У графіці гризайль виконують пензлем розведеним водою чорнилом, тушшю, аквареллю або іншим водорозчинним матеріалом (Берlach, 2022: с. 41).

Сухий пензель – ця техніка використовує невелику кількість фарби на пензлі для досягнення унікальної глибини на будь-якій площі поверхні. Фарба з пензля за допомогою палітри видаляється до такої міри, що для нанесення фарби, по суті, використовується сухий

пензель. Для рисунка використовується акварельний папір або ґрунтоване полотно.

Техніка штрихування – покриття штрихами певного місця рисунка. Штрихами передаються об'ємно-пластичні та просторові властивості і фактура художнього образу. *Лінеарність* – техніка виконання лінією або контуром. *Силует* – обрис предмета, його площинне зображення, спрощене зображення предмета. *Пуантилізм* – створення рисунка або його окремих деталей за допомогою крапок різної насиченості та розміру. Ефект світлотіні залежить від концентрації зображених крапок або кольору. Техніка використовується як у графіці, так і в живописі (Сотська, 2016: с. 36).

Комбінування графічних технік – це використання декількох технологій чи способів зображення художнього образу. Комбінування графічних технік залежить від сумісності фізичних та хімічних якостей графічних матеріалів і доцільності їх використання, а також від завдання, що стоїть перед художником. Між собою добре поєднуються графічні техніки сухих матеріалів. Олівцеві техніки поєднуються з «прозорими» фарбами – аквареллю, темперою. Це може бути графіка, отримана друкарським шляхом у поєднанні з авторським виконанням рисунка по ній (Туманов, 2010: с. 240). Можливі такі поєднання графічних технік: штрихового рисунка туші та акварелі; графіту, акварелі, воску; графіту, вугілля, пастелі; живописних плям фарбами або чорнилом з олівцевими техніками та лінерами; водорозчинні чорнила, туш, олійна фарба, техніка сухого пензля; створення багатошаровості за допомогою скотчу, техніки гризайль, контуру. Ефектно виглядає графіт на акриловому ґрунті, ґрунт в цьому випадку створює структуру, рельєф.

Висновки. У викладеному вище ми намагалися систематизувати основні графічні техніки, зокрема ті, що використовуються в рисунку як різновиді станкової графіки. Водночас прагнули показати приклади їх доречного комбінування. І все це з ключовою метою – системного впорядкування таких матеріалів у відповідному алгоритмі, який допоможе художникам-початківцям розібратися в собі, знайти саме ці техніки, матеріали та засоби, які зможуть розширити їхні мистецькі

можливості. І акцент у цьому плані ми поставили саме на змішані техніки. Адже комбінування властивих їм виражень – це, безумовно, експеримент, творчі кроки з пошуком нового, інноваційного, яке не підвладне усталеному і традиційному. В усьому цьому бачимо зерно сучасної станкової графіки, яка постає не лише самодостатньою, оригінальною, з цікавою мовою образотворення, а й безумовно інтелектуальною.

Список використаної літератури

1. Берлач, О.П. (2022). Графічні техніки в образотворчому мистецтві. Луцьк: Волинська обласна друкарня. 103 с.
2. Кириченко, М.А., Кириченко, І.М. (2002). Основи образотворчої грамати. Вид. 2-ге, переробл. і допов. Київ: Вища школа. 190 с.
3. Куленко, М.Я. (2006). Основи графічного дизайну. Київ: Кондор. 492 с.
4. Резніченко, М.І., Твердохлібова, Я.М. (2011). Художня графіка. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 272 с.
5. Сотська, Г.І., Шмельова, Т.В. (2016). Словник мистецьких термінів. Херсон: Вид-во «Стар». 52 с.
6. Туманов, І.М. (2010). Рисунок, живопис, скульптура: теоретико-методологічні основи комплексного навчання. Львів: Аверс. 496 с.
7. Чирва, О.Ч., Оленіна, О.Ю. (2021). Історія та теорія графічного мистецтва. Харків: ХНУМГ ім. О.М. Бекетова. 128 с.

Зінько А.І.,

*бакалавр кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(zinkoandriana@gmail.com)*

Світ очима живописця: реалістичний та творчий аспекти висвітлення актуального

У статті розкрито особливості вираження зображуваного у творах живопису через призму двох характерних аспектів його безпосереднього унаочнення. Йдеться про «правдоподібне» реалістичне трактування дійсності, з фактичним її наповненням, та втілення реального з нашого навколишнього світу у нових «образах», породжених творчою уявою та творчим підходом митця до вираження задуманого. У рамках такого подається обґрунтування, що живописна діяльність неймовірно різноманітна, і ця її ознака обумовлена різними складовими. Характеризуючи манеру реалістичного трактування зображуваного, авторка робить наголос на ключовому принципі роботи – унаочнення відтворюваного з максимальною передачею його природного стану, однак не на основі «сліпого копіювання», бездумного змальовування, а на засадах художнього розкриття його вигляду та суті. Зосередивши увагу на творчому аспекті, подано обґрунтування, що у відтвореннях навколишньої дійсності живописці часто звертаються до переосмислення побаченого, шукають усякі інші «візуальні моделі» його художнього вираження, відмінні від того реального фактичного стану, в якому воно перебуває. Тут художник апелює до свого «творчого бачення» відтворюваного, оскільки його «не задовольняє» той формат «образності», яким воно наділене від природи. Він прагне внести своє певне коректування, щоб відтворюване поставало у виконуваному ним творі під його кутом сприйняття та погляду на нього. Саме у цьому й полягає суть будь-якої творчої роботи – вираження митцем свого суб'єктивного художнього бачення та осмислення зображуваного.

Ключові слова: живопис, образність, вираження, реальність, творчість.

The world through the eyes of a painter: realistic and creative aspects of coverage of current events

The article reveals the peculiarities of the expression of painting depicted in works through the prism of two characteristic aspects of its direct visualization. It is about a «believable» realistic interpretation of reality, with its actual content, and the embodiment of this or that reality from our surrounding world in certain new «images» generated by the artist's creative imagination and creative approach to expressing the idea. In the framework of this, the rationale is presented that painting activity is incredibly diverse and that its characteristic is determined by various components. Characterizing the manner of realistic interpretation of the depicted, the author emphasizes the key principle of the work – visualization of the reproduced with the maximum transfer of its natural state, but not on the basis of «blind copying», mindless drawing, but on the basis of artistic disclosure of its appearance and essence. Focusing attention on the creative aspect, the rationale is presented that in reproducing the surrounding reality, painters often turn to reinterpretation of what they see, look for any other «visual models» of its artistic expression, different from the real factual state in which it is. Here the artist appeals to his «creative vision» of what is reproduced, since he is «not satisfied» with the format of «imagery» with which it is endowed by nature. He strives to make his own certain adjustments so that what is reproduced appears in the work he performs under his angle of perception and view of it. This is the essence of any creative work – the artist's expression of his subjective artistic vision and understanding of what is depicted.

Key words: painting, imagery, expression, reality, creativity.

Постановка проблеми. Середовищем для творчих пошуків художника є навколишній світ. Тут пізнаються природа, будова та властивості речей і явищ, їх місце і роль у житті людини. Переводячи пізнане на мову образотворчого мистецтва, митець отримує значний багаж знань, а водночас і можливість розвиватися, зростати творчо, відповідно до фаху своєї діяльності. Окрім того, все, чим повниться наш світ, від найпростішої речі до глобального явища чи події, постає об'єктом відтворення у роботах графіків, живописців, скульпторів.

Характер унаочнення зображуваного різноманітний. Художник може буквально «змальовувати» те, що бачить, а може і «переробляти» розглядуване, спрощувати його форми, змінювати його пропорції, локальні кольорові та фактурні властивості тощо. У ситуації із першим зазначеним тут підходом вся виконувана художником робота у своїй

основі має реалістичний характер. Тут не існує і не може бути ніяких «дозволів» на зміну утвореного природою, «відкидання» чи «додавання» чогось до природно сформованого (Марчак, 2018: с. 36). Другий підхід вже інший. Він активізує творчість, властиві їй операції у розумовій діяльності. У цьому напрямі вже так чи інакше працює творча уява, творче мислення, абстрагування, моделювання. Усе це має важливе значення для роботи живописця. Адже всяке створюване ним передбачає проведення спостережень за реальним, аналізу в ньому всякого характерного, щоб передати його у зображеннях з максимальною подібністю, або створювати йому «новий образ», змінивши ті чи ті характерні ознаки (Прокопович, 2016: с. 42).

Висвітлення окреслених специфік художньої передачі зображуваного є актуальним для нас, оскільки це закладено у змісті поставлених перед нами завдань. Водночас аналіз означених підходів завжди є доречним і для роботи художників, зокрема живописців, які працюють у різних напрямках вираження дійсності.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Вивчення піднятої проблеми потребувало відповідного комплексного підходу. Передусім це проведення художнього аналізу живописних робіт, у яких художники унаочнили ті чи ті довкілля, середовища у реалістичному «ключі». Тобто намальовані тут фігури, предмети, об'єкти у відповідних для них оточеннях подані так, як їх візуально сприймав художник. Важливим був і аналіз творчих робіт, сюжети яких вже були придумані авторами. Передача в них постатей, предметів, об'єктів, їх середовищ базувалася на «творчому вигадуванні», без збереження тих реальних закономірних «станів», якими характеризуються їхні природні «аналоги». Іншу «частину» потрібної для нас інформації ми отримали з актуальних літературних джерел. Увага зосереджувалася на працях з цілісним аналізом живопису, його розвитку, характерних видів і жанрів (А. Бурлака, А. Жаборюк, К. Івасюк, В. Овсійчук, Т. Павлова, Г. Скрипник); сучасних тенденцій, функціонування (І. Брижата, Д. Клочко, А. Крюкова, Л. Мельничук, Т. Прокопович); розкриттям особливостей практик українських живописців (Ю. Бабунич, Р. Бачуріна, І. Гаврилаш, М. Криволапов, О. Павленко, Л. Соколюк, О. Чубенко); складових вираження

зображуваного тощо (В. Жердзіцький, М. Кириченко, В. Марчак, І. Тарасюк, О. Яремчук). Водночас висвітлення питань, які безпосередньо ув'язуються з досліджуваною нами проблемою, можна ще доопрацьовувати, доповнювати своїми спостереженнями та баченнями.

Мета статті. Розкрити сутність вираження зображуваного у живописі, зокрема через реалістичне відтворення, у форматі подібності до природних аналогів, а також через втілення його у певних нових «образах», породжених творчою уявою та творчим підходом митця до вираження задуманого.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розглядаючи живописний твір, прагнемо усвідомити зміст зображеного, осмислити вкладені у відтворене думки митця. У такому процесі зазвичай приходимо до думки, що маємо розуміти ту художню мову, якою послуговувався автор при виконанні твору. Це дає нам більш чи менш, але в принципі чітке розуміння того, що зображено, що саме хотів сказати художник та як він це подав (Марчак, 2018: с. 28).

Зазвичай у царині живопису розрізняють три основні стилістичні напрями художньо-образного розкриття зображуваного. Це, зокрема, реалістична манера вираження відтворюваного (робота виконується в реалістичному художньому ключі), декоративна манера (робота ведеться у декоративному художньому ключі) і абстрактна манера (робота на відтворення різноманітних асоціативних вражень). Кожен із цих напрямів поєднує своєю «сутнісною природою» різні стильові подачі зображуваного, породжені відповідними їм художніми течіями.

Конкретизуючи суть реалістичної манери трактування зображуваного, передовсім ставимо акцент на тому, що все зображене повинно мати максимальну схожість зі своїм природним аналогом. Принцип реалістичного зображення можна ототожнити з роботою з натури, яка не передбачає жодних «відкидань» елементів, деталей, рис, ознак, якими «побудований» природний образ (вигляд) відтворюваного. Разом із запереченням «віднімання» будь-чого наявного зі структури зображуваного неприпустимим є й «додавання» чогось певного до того вигляду, структури, стану відтворюваного предмета, об'єкта, явища, у якому він перебуває на час зображування (Кириченко, 2002: с. 16).

Часто можна спостерігати, що одні люди помічають різні характерні речі й дрібниці і в багатьох випадках сповна. Інші просто проходять повз явну красу та чарівність довкілля, наче чогось особливого тут взагалі не існує. Навіть коли говоримо про художників, аналізуємо їхні роботи, то також можна зробити висновок, що одні митці «профі» у цих справах, здатні угледіти характерне і особливе, а інші сприймають навколишній світ лише через призму загального, хоча і з творчим контекстом (Прокопович, 2016: с. 44).

Понад 80 % інформації, яку людина отримує ззовні, з навколишнього світу, вона сприймає через зір, тобто візуально. Відповідно, усі ті образи, що є зримі, завжди універсальні (Черній, 2018: с. 59). Адже все те, що ми бачимо, неодмінно предметно-чуттєве, спонукальне до всяких емоційних реакцій. Воно не потребує ніяких спеціальних пояснень про себе, йому не треба тривалого часу на проникнення у нашу свідомість для фіксування себе, оскільки сам процес візуального сприймання завжди миттєвий.

Дивлячись на сказане з позицій аналізу сприйняття навколишнього світу живописцем, засад відтворення його в реалістичному художньому ключі, неодмінно звернемося до закономірностей сприйняття і трактування дійсності за законами спостережуваної перспективи. Те, як змінюються вигляди форм спостережуваних предметів та об'єктів у просторі, усвідомлюємо за допомогою законів лінійної перспективи, а для розуміння змін тонів і кольорів у просторі послуговуємося теорією повітряної перспективи (Кириченко, 2002: с. 34).

З означеного випливає, що для реалістичного відтворення дійсності живописець має володіти низкою відповідних знань про природу утворення форм зображуваного, особливості його забарвлення, фактурних ознак і т. ін. Також важливим є усвідомлення механізмів «візуальної» зміни форм, кольорів, інших ознак спостережуваного у просторі під впливами тих чи тих обставин та явищ. Усе це допомагає не лише правильно зображувати зримий світ, а й надавати відтворюваному істинного реалістичного звучання.

Що стосується творчого вираження зображуваного живописцями, то в цьому плані хочемо зазначити таке.

Реалістична манера вираження зображуваного – це неодмінно робота на відтворення максимальної подібності зображеного і зображуваного. Водночас осмислення реалістичної виразності спостережуваних природних аналогів має бути «художнім» і по-своєму також «творчим». Це означає, що, працюючи безпосередньо над виконанням реалістичного зображення, ніколи не треба просто так, бездумно «копіювати», пасивно «перемальовувати» те, що зримо, спостерігаємо, що беремо з природи за «основу», «взірець», так званий «натурний аналог» нашої художньо-творчої розробки (Сидор, 2005: с. 19).

Змальовування (відображення, передача) натури в реалістичному ключі також має містити у собі й творчий підхід. Тут недоречно «перераховувати» усю ту велику чисельність всяких дрібних деталей, з яких складається об'єкт чи предмет зображення. Навіть у максимально реалістичному відображенні митець ніколи не працює так, як «діє» відтворення будь-чого у фотографії.

Коли через призму усього цього дивимося, наприклад, на навколишній краєвид і ставимо собі за мету відтворити його у живописній роботі саме у творчому контексті, з усіма реалістичними ознаками і нюансами, однак з організацією їх у картині на відповідний «творчий лад», то першим тут має бути досконале вивчення його як реального «натурного об'єкта». І лише потім, на основі вже сформованого розуміння про нього, переходимо до осмислення його як певного характерного прототипу зображуваного «середовища», яким власне й буде унаочнений сюжет нашого тематичного твору.

Усе зазначене можна витрактувати так. Творчий аспект осмислення того, що живописець спостерігає у природі, над чим працює під час плерної роботи чи у майстерні, що безпосередньо вивчає, опрацьовує, аналізує у процесі створення чи певної сюжетно-тематичної картини, із вираженням зображуваного у реалістичному художньому ключі, чи просто звичайної живописної роботи з реалістичним зображенням пейзажу, – це цілеспрямована робота його свідомості та певні акти обробки отримуваної інформації на рівні підсвідомого, інтуїтивного, чуттєвого, спонтанного, з метою безпосередньої індивідуальної авторської інтерпретації його. Мистці таке іноді називають «пропуще-

нням розглядуваного і зображуваного через свою особисту натуру» (Денисенко, 2000: с. 65). Усе, що пов'язується з прийняттям художником певних творчих рішень, має бути обов'язково пронизане його світоглядом, засадами і принципами сприйняття та вираження світу, також манерами і прийомами моделювання образності зображуваного, відтак його практичного втілення у певних художніх техніках і матеріалах. Без усього цього виконане буде лиш типовим середньостатистичним малярством, звичайним зображенням, можливо, навіть дуже технічно якісним у виконанні, проте без вкладення у нього навіть наймізернішої частинки авторського.

Висновки. Проведена робота дає підтвердження того, що живописна діяльність характеризується різними складовими. У рамках піднятої проблеми ми безпосередньо торкнулися сфери реалістичного трактування художником зображуваного як реально спостережуваного, так і відтворення природних аналогів у певному їх характерному вигляді, стані, ситуації за уявленням. У зіставленні з порівняно «натуралістичним», іноді «ідеально правдоподібним» відтворенням дійсності, того, що нас оточує, формує наш реальний світ, розглянуто творчий аспект вираження усього цього. Це означає, що, працюючи над відтворенням у своїх картинах навколишньої дійсності, живописці часто звертаються до переосмислення побаченого, пошуку інших «зримих моделей» його художнього вираження, відмінних від того реального фактичного стану, в якому перебуває спостережуване. Інакше кажучи, тут так чи так художник використовує у своїй роботі «творче бачення» відтворюваного. Його «не задовольняє» той безпосередній формат «образності», яким зображуване є наділене від природи. Він хоче внести своє певне коректування у візуальне сприймання відтворюваного, щоб воно поставало у його творі саме під його кутом сприйняття та погляду на нього. Це не що інше, як пропонування глядачам свого принципу бачення чи укладу природи, чи її конкретних локальних ознак, властивостей, характеристик тощо. І на це він має право, бо твір мистецтва – це передусім суб'єктивне художньо-творче бачення і осмислення зображуваного його виконавцем, автором.

Список використаної літератури

1. Денисенко, О. (2000). Творці українського пейзажу. *Образотворче мистецтво*. № 3–4. С. 64–66.
2. Кириченко, М.А., Кириченко, І.М. (2002). Основи образотворчої грамоти: навчальний посібник. Київ: Вища школа. 190 с.
3. Марчак, В. (2018). Про малярство: навчальний посібник. Львів: ФОП Стебляк О.М. 264 с.
4. Прокопович, Т.А. (2016). Експресія творів сучасного мистецтва. Живопис. *Вісник ХДАДМ*. № 3. С. 40–45.
5. Сидор, М.Б., Ясеницька, Ж.В. (2005). Методичні рекомендації до навчально-творчої практики «Пленер». Дрогобич: РВВ ДДПУ. 46 с.
6. Черній, Л. (2018). Пленер як складова роботи над пейзажем з натури на заняттях з образотворчого мистецтва. *Педагогічний пошук*. № 2. С. 57–60.

Кошів І.Р.,

*магістр кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(irakoshiv.cute@gmail.com)*

Авторська манера письма як ознака

виходу живописця на високий рівень майстерності

У статті розкривається поняття «авторська манера письма» («авторська живописна техніка»), визначається його місце і роль у системі живописного вираження зображуваного, подається аналіз його як виразного чинника і показника визнання живописця, виходу його як творчої неординарної особистості на високий рівень виконавської майстерності. У цьому плані зокрема зазначено, що мистецтво живопису характеризується не лише розмаїттям властивих йому виражальних засобів, типових прийомів і технологій їх безпосередньої реалізації у творах, а й авторською манерою унаочнювати задумане. Її особливість підкреслюється двома характерними аспектами: 1) зростає рівень оригінальності твору; подача відтворюваного наповнюється новизною; реально засвідчується, що художник працює творчо, шукає новітні сутнісно і технічно виражальні концепції, здатні по-особливому розкривати його індивідуальне бачення світу та показувати відповідність його творчих поступів сучасним мистецьким тенденціям; 2) авторська манера письма, вишукана автором специфіка технічної подачі зображуваного постає як проявник високого рівня виконавського вишколу живописця; роботи такого формату постають безпосереднім свідченням виходу живописця на високий рівень майстерності, становлення його справжнім «метром» живописного мистецтва. У підсумку підкреслюється, що, увійшовши у «систему» власне авторського художньо-творчого вираження задуманого, митець не просто здобуває собі «ім'я», стає відомим, знаним, а й умовно ставить на своїх художніх витворах «штамп високої творчості та професійного виконавства».

Ключові слова: мистецтво, живопис, вираження, авторська техніка.

The author's style of writing as a sign of the painter's achievement of a high level of skill

The highlighted materials reveal the concept of «author's style of writing» («author's painting technique»), determine its place and role in the system of pictorial expression of the depicted, provide an analysis of it as an expressive factor and indicator of the painter's recognition, his rise as a creative extraordinary personality to a high level of performance skills. In this regard, it is specifically stated that the art of painting is characterized not only by the variety of expressive means peculiar to it, typical methods and technologies of their direct implementation in the works, but also by the author's manner of visualizing what is intended. Its peculiarity is emphasized by two characteristic aspects: 1) the level of originality of the work increases; the playback is filled with novelty; it really proves that the artist works creatively, looks for the latest essentially and technically expressive concepts, capable of revealing his individual vision of the world in a special way and showing the correspondence of his creative processes to modern artistic trends; 2) the author's manner of writing, the specifics of the technical presentation of the image refined by the author appear as a manifestation of the high level of the painter's performance education; works of this format are a direct evidence of the painter's rise to a high level of skill, his becoming a real «meter» of painting art. In conclusion, it is emphasized that having entered the «system» of the author's own artistic and creative expression of the idea, the artist not only acquires a «name» for himself, becomes famous, well-known, but also conventionally puts a «stamp of high creativity and professional performance» on his artistic works.

Key words: art, painting, expression, author's technique.

Постановка проблеми. Образотворче мистецтво – це світ чарівності, краси, захоплень, фантазій, гри реального з уявним. У ньому людина поглиблює свої знання про довкілля, природу, формує й удосконалює своє образне бачення їх розмаїтого «живого» та «предметно-речового» наповнення, шукає шляхи і виробляє механізми всякого можливого художнього відображення суцього і уявного, зримого і незримого (Беспалий, 2011: с. 288). Мабуть, не знайдеться такої людини, яка б ніколи не цікавилася цим дивовижним світом, оскільки він завжди вабить, інтригує, зачаровує. Ці його властивості і сьогодні є дієвими, незважаючи на те, що йде війна. Навіть попри запеклу боротьбу із загарбниками, коли всі думки зосереджені на організації протистояння ворогу та допомоги нашим доблесним військовим, образотворче мистецтво продовжує бути актуальним і

корисним. У сьогоднішніх його тематиках славиться непоборний дух українського народу, його незламна міць, велич і гідність. Водночас українські митці творчо працюють і в інших сферах, дивують новітніми баченнями суті художнього, мистецького, розуміння краси у мистецтві і т. ін.

Підняте нами питання зосереджуємо на тому, що ті чи ті різноманітні мистецькі інновації унаочнюються не лише вираженням новизни авторських думок художників, а й втіленням їх у виконуваних ними творах безпосередньо оригінальними авторськими техніками. У такому ракурсі авторська манера художника постає ще й своєрідною «візиткою» для нього, означає його «ім'я» через певний напрацьований «почерк» (Дроздова, 2006: с. 34). А це вже тією чи іншою мірою говорить про відповідний рівень майстерності художника і, безумовно, є цікавим у дослідженні його творчості.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Вивченням авторських манер письма фарбами, пастеллю дослідники живопису займаються здавна. За доволі тривалий час досліджено дуже багато. Відповідно, може здаватися, що у цій сфері живописної справи вже все відкрито, і мистецтвознавцям тут шукати нічого. Проте це далеко не так. З кожним новим витком розвитку живописного мистецтва народжуються нові концепції вираження зображуваного, наповнення його порівняно дещо іншими, а іноді й радикально протилежними смислами, якостями, характеристиками і т. ін. (Прядко, 2016: с. 127). І лиш тільки те чи те нове презентується у безпосередній роботі художника, науковці вже починають цікавитися ним, з'ясовувати його суть, а коли воно чогось варте, то переходять до детального обстеження і вивчення. Під проводом такого з'являються наукові праці, в яких описуються інновації у царинах сучасного живописного мистецтва, аналізуються конкретні творчі поступи живописців сьогодення, їх особливі авторські техніки, манери письма. Доречними тут є нароби А. Алтухової, М. Азаркіної, Е. Белкіної, О. Бучачого, А. Величенко, С. Глущука, І. Гуцула, В. Жердзіцького, О. Музики, М. Осадци, О. Прядка, І. Солодовнікова, В. Шпака, М. Яремківа та ін. Відтак, до розгляду відповідних питань і ми хочемо додати свою певну лепту, представити свою

точку зору і своє бачення значимості авторської манери письма живописця.

Мета статті. Розкрити суть та визначити місце і роль поняття «авторська манера письма» у живописному вираженні зображуваного, охарактеризувати його як виразну ознаку виходу живописця на високий рівень майстерності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Образотворче мистецтво, усі його різновиди, твори, які народжуються властивими їм засобами, завжди наповнені життям, відображають і урізноманітнюють його певними смислами, настроями, енергіями тощо. У цьому – їхня природа (Шпак, 2013: с. 9).

Розглядаючи сферу живопису, приходимо до розуміння, що засобів вираження зображуваного, технік і прийомів його безпосереднього унаочнення тут чимало. Усі вони наче велика «абетка мови», за допомогою якої можна скласти різні слова, речення, розповіді. Саме в такому ракурсі виражаємо своє розуміння діапазону виражальних можливостей живописних робіт, загалом тієї художньої мови, якою оперують у царині живопису.

Провівши певний аналіз різних живописних технік і технологій, можемо зазначити таке. Ціла низка саме тих технік і технологій, якими митці послуговувалися у далекому та майже вчорашньому минулому, наприклад, у добу великого Ренесансу, далі під час процвітання бароко, рококо, романтизму, реалізму, імпресіонізму, потім ще ближче до наших часів, коли весь світ полонився розмаїтими модерністськими ідеями, стали «класикою», основами вишколу малярської майстерності. Окрім того, з розвитком світу розвивається й мистецтво, з'являються нові тенденції у розумінні мистецтва, баченні його змісту, можливостей, задач (Прядко, 2016: с. 128). Змінюються і вподобання самих художників, контексти їх відповідей на запити суспільства. Усе це тією чи іншою мірою відбивається у змістах виконуваних художниками робіт, у художніх манерах втілення задуманого ними.

Посеред усього зазначеного актуалізуються безпосередні манери письма живописними матеріалами. Особливого значення у цьому плані сьогодні набув саме авторський стиль унаочнення задуманого.

Авторська техніка (авторська манера письма) – зображальна техніка, яка в принципі відрізняється від технік, які вже існують у тому чи тому виді образотворчого мистецтва (Бачуріна, 2021: с. 9). Це «плід» творіння художника, який він віднаходить (створює) при виконанні певного художнього твору. У порівнянні з уже відомими й використовуваними живописними техніками авторська техніка класифікується власне як «нова техніка», створена «вперше» (Бучачий, 2019: с. 26). За своєю природою вона може бути взагалі інноваційним відкриттям, тобто таким «стилем» («манерою») письма, що досі не існував. З іншого боку, це може бути поєднання автором певних відомих технік малювання, проте в цьому синтезі «породжується» якийсь досі не використовуваний принцип живописної подачі зображуваного, тобто таке письмо, яке не має аналогів.

Цьому питанню надаємо особливу увагу. Причиною такого акцентного зосередження на ньому виступає бачення у самій суті авторської манери роботи живописця двох важливих моментів.

Перший полягає у тому, що вироблена автором «індивідуальна» техніка (авторський стиль вираження зображуваного) рано чи пізно стає визначником і популяризатором його імені. Це означає, що коли митець багато працює у такій техніці, регулярно бере участь у виставках з такими своїми роботами, тоді її представлення стає частим. Глядачі запам'ятовують «почерк» художника і відтак вже можуть упізнавати його картини серед подібних творів інших митців.

Другий момент логічно витікає з першого. Зміст його можна виразити так. Будь-яка систематична наполеглива праця так чи інакше завжди приносить певний позитивний результат. Якщо тією працею є робота художника, і все, що нею твориться, досягається з великим бажанням виразити щось оригінально, по-новому, не типово, як у всяких традиційних підходах і способах, то вона неодмінно поставатиме особливою. Про виразника такої особливості ми вже зазначили вище. Тобто це авторська манера виконання зображень, зокрема засобами живопису. Водночас було також зазначено, що через авторську манеру письма (стиль художньої подачі унаочнюваного) ми, як глядачі, вже здатні візуально визначити, чию роботу розглядаємо,

хто її автор. Однак, яким би не був талановитий художник і що б він не придумав, не вигадав, не винайшов, за раз – два практичного застосування, як і за такий же мінімум публічного презентування цієї своєї художньо-творчої інновації ще не відбудеться її глибокого «колективного» запам'ятовування. Отже, тут важливе значення має кількісний показник, тобто регулярна живописна практика і не менш регулярні представлення напрацьованого публіці. Та найголовніше, що постійна цілеспрямована робота удосконалює набуті вміння і навички (Шпак, 2013: с. 96). А звідси випливає, що це приводить до зростання майстерності художника, шліфує його технічну вправність, роботу над пошуками образів, сюжетів, посилює потяг до творчості та індивідуального вираження в ній.

У результаті утворюється своєрідне «замкнуте коло» процесів. Спочатку цілеспрямована систематична творча робота «виформовує» авторську манеру письма (авторську техніку). Звісно, йдеться про безумовно індивідуальну та неодмінно ціннісну манеру (техніку) з позицій вираження нового у мистецтві, у сферах художнього, творчого тощо. Потім через регулярні представлення таких творів на виставках, в інших сферах та заходах масової демонстрації художніх робіт, напрацьоване «робить ім'я» художнику. Його почерк, манера, стилістика трактування зображуваного запам'ятовуються та упізнаються. Однак сягаючи вершин живописної майстерності, істинний митець ніколи не зупиняється на досягнутому. Він знову, наче заново, поринає у пошуки ще чогось новішого, неординарного, інтригуючого та чарівного. І цей шлях у своїй формулі буквально повторюється, дублюється, проте у професійному форматі досягнута виконавська майстерність митця вже має визнання та «ім'я».

Як приклад такого можна звернутися до творчих досягнень низки видатних українських митців-живописців, а саме: Марії Приймаченко (Примаченко), неперевершеної майстрині у сфері народного малярства, з її оригінальним світобаченням та неординарною стилістично-декоративною манерою вираження своїх чудернацьких тварин, рослин, «буденних» сюжетів про людську працю; Олекси Новаківського, харизматичного живописця з явно вираженою темпераментною манерою

оперування монументальністю форм, пластичною грою витіюватих ліній, експресією кольору і т. ін.; Івана Марчука, безумовного мистецького генія, патріарха українського авангарду, з його неповторною дивовижною авторською «пльонтаною» технікою; Анатолія Криволапа, метра експресивного нефігуративного живопису та пейзажу, з його відвертим експериментуванням у подачі зображуваного вкрай насиченими барвистими тонами; Євгенії Гапчинської, галеристки, ілюстраторки, творця добрих, світлих і милих образів з веселими дитячими обличчями, які неодмінно «дарують» абсолютний позитив; Мирослава Ясінського, з монументальною передачею яскравих барвистих образів, наповнених глибоким психологізмом та філософськими роздумами про смисли земного і духовного життя. І таких митців можна перелічувати доскоду.

Висновки. Зводячи все до загального аналізу, зазначаємо, що мистецтво живопису характеризується не лише розмаїттям властивих йому виражальних засобів, типових класичних прийомів і технологій їх безпосередньої реалізації у творах. Важливе і яскраве місце тут посідає авторська манера художника «висловлювати» задумане у виконуваний роботі. Її особливість підкреслюється двома характерними аспектами. У першому, коли зображуване написане не якоюсь звичайною «типовою» живописною технікою, а власне «авторською», неодмінно зростає рівень оригінальності твору, подачі відтворюваного у такому художньому контексті, якого світ мистецтва ще не бачив. Це безумовно є чинником художньої інновації у виконаній роботі. Також це є конкретним доказом того, що художник працює творчо, шукає новітні сутнісно і технічно виражальні концепції, здатні по-особливому розкривати його індивідуальне бачення світу та засвідчувати відповідність його творчих поступів сучасним мистецьким тенденціям. У другому аспекті авторська манера письма, вишукана автором специфіка технічної живописної подачі зображуваного постає як проявник високого рівня виконавського вишколу живописця, безпосереднім свідченням його «метрівської» майстерності. Характерним вважаємо й те, що, увійшовши у таку «систему» художньо-творчої виражальності, митець не просто здобуває собі «ім'я», стає відомим, знаним, а й

умовно ставить на своїх творіннях «штамп високої творчості та виконавства».

Список використаної літератури

1. Бачуріна, Р. (2021). Основи фахової майстерності студентів засобами декоративної композиції. *Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва*: Збірник матеріалів VII Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Черкаси, 23 квітня 2021 р.). Черкаси: Вид. Третьяков О. С. 8–10.
2. Беспалий, В. (2011). Мистецтво. *Культурологічний словник* / за ред. В.І. Рожка, О.В. Антонюка. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського. С. 287–289.
3. Бучачий, ОВ., Гуцул, І.А., Лашко, І.В. (2019). Живопис. Техніки малярства. Кам'янець-Подільський: Аксіома. 126 с.
4. Дроздова, М.А. (2006). Психологія мистецтва. Ніжин: Аспект-Поліграф. 104 с.
5. Прядко, О.М. (2016). Еволюція станкового живопису та його технологічні складові. *Вісник КНУКіМ*. № 34. С. 126–135.
6. Шпак, В.О. (2013). Основи живопису. Київ: [б. в.]. 256 с.: іл.

Кравець Ю.Д.,

*студентка факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(uliarajs50@gmail.com)*

Савчин Г.В.,

*старший викладач кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(g_savchyn@dspu.edu.ua)*

Розмаїття видів українського народного декоративного розпису

У статті висвітлено український народний декоративний розпис як особливий вид декоративно-прикладної творчості українського народу. Зазначено, що протягом століть на теренах України сформувались регіональні особливості декоративного розпису. Здійснено короткий аналіз основних видів народного розпису України. Розкрито багатство орнаментики українських розписів, розмаїття композиційних мотивів і прийомів виконання.

Ключові слова: національна культура, декоративно-прикладне мистецтво, народна творчість, декоративний розпис, орнамент.

Variety of types of Ukrainian folk decorative painting

The article highlights Ukrainian folk decorative painting as a special kind of decorative and applied creativity of the Ukrainian people. It is noted that over the centuries regional peculiarities of decorative painting have been formed on the territory of Ukraine. A brief analysis of the main types of folk painting of Ukraine was carried out. The richness of the ornamentation of Ukrainian paintings, the variety of compositional motifs and techniques of execution are revealed.

Key words: national culture, decorative and applied art, folk creativity, decorative painting, ornament.

Постановка проблеми. Сьогодні живемо в непрості часи. Війна для України та українського народу постала не лише як світоглядне протистояння чи цивілізаційне зіткнення, а стала війною за право існування України як самостійної незалежної держави, війною за право існування української нації та української культури з багатовіковими надбаннями та традиціями. За таких умов сьогодення вимагає від кожного громадянина духовних трансформацій, пошуку ефективних форм діяльності з чіткою проукраїнською позицією. Все це зумовлює актуальність і важливість наукового осмислення надбань української культури, українського народного декоративно-прикладного мистецтва, що ґрунтуються на духовних традиціях, естетичних вподобаннях, звичаєво-обрядових та етичних переконаннях українського етносу, які є важливою складовою світової культури.

Мета статті – розкрити український народний декоративний розпис як особливий вид декоративно-прикладної творчості українського народу та висвітлити основні його види.

Загально визнано, що національна культура та стан її збереження є індикатором духовної зрілості кожного народу. Сучасне трактування «національна культура» полягає у тлумаченні її як сукупності властивих певному етносу духовних, матеріальних, інтелектуальних, емоційних ознак, що втілюються в менталітеті, мові, системі культурних цінностей, традиціях, віруваннях, способі життя та мистецтві (Євтух, 2012).

Декоративно-прикладне мистецтво є важливим складником національної культури. Воно охоплює різні сфери життя українського народу та віддзеркалює світосприйняття, вірування, естетичні смаки та уподобання.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Аналіз наукових джерел дає змогу стверджувати, що українське народне декоративно-прикладне мистецтво є об'єктом сучасних досліджень. У працях науковців (Є. Антоновича, О. Добриводи, Р. Дудка, Р. Захарчук-Чугай, Т. Кари-Васильєвої, М. Селівачова, О. Тиченко та ін.) проаналізовано історію розвитку українського народного мистецтва, розкрито його

особливості, досліджено естетичні принципи й семантичний зміст виробів, висвітлено традиційність та декоративність художніх витворів.

Виклад основного матеріалу. Яскравою сторінкою змісту української національної культури є український декоративний розпис. До нього належать: настінний розпис культових приміщень та житло, декоративні малюнки на папері, станковий народний живопис, розпис дерев'яних виробів, писанкарство, розпис тканин, малюнки на склі (Кириченко, 2006 : с. 11).

Декоративний розпис як вид українського декоративно-прикладного мистецтва має давню історію розвитку. Науковці (А. Антонович, Д. Айналов, М. Кириченко та інші) доводять, що він зародився ще в дохристиянські часи. Протягом століть на теренах України в кожному регіоні розвинулись місцеві особливості декоративного розпису. В кожному регіоні сформувався свій орнамент, колориту і композиції, свої прийоми і технічні засоби декоративного оздоблення речей.

Як зазначає Д. Глушак, регіональні особливості декоративного розпису найяскравіші прослідковуються в оздобленні скринь: «... в кожному районі склалися свої місцеві традиції кольорової гами, прийоми побудови композиції, елементи зображення з навколишнього середовища, або з глибокої давнини символічного письма» (Глушак, 2012 : с. 57). Відповідно дослідник виділяє такі регіони та визначає їх характерні особливості декоративного розпису: *Київщина* славиться площинним розписом із симетрично розташуванням кольорів та чітким внутрішнім ритмом; *Полтавщина* різниться квітковими композиціями на темному тлі; на *Харківщині* писали композиції на темно-зеленому фоні із великими квітами у центрі та маленькими червоними квітками на кутах; *Чернігівщина* славиться ромбовидними композиціями на передній стінці скринь, де зображували вазон з півоніями, а на кутах – квіти; для *Поділля* характерні узагальнені зображення на темно-зеленому або коричневому тлі білих, червоних, синіх квітів; *Волинські* розписи характеризуються коричневим або вишневим фоном із зображенням букету з водяних лілеї або з тюльпанів; для *Гуцульських скринь* характерний різьблений геометричний орнамент, який доповнювали жовтими, червоними, синіми і чорними кольорами;

Бойківщина славиться своїми скринями із квітковими композиціями на зеленому фоні; *Буковинський* декоративний розпис у центральних регіонах характеризується рослинним орнаментом, натомість західним і південним районам Буковини властивий геометричний орнамент, як на Гуцульщині; на *Лемківщині* скрині переважно оздоблювали на передній стінці нескладним орнаментом із трьох хвилястих ліній тагалузками квітів під ними; *Південнокарпатські* скрині оздоблювали композиціями зображенням із центру великої жовтої квітки, від якої розходилися гілки з листочками й квітами; *Дніпровщина* різниється пишним поєднанням зеленого, червоно-коричневого, білого та синього кольорів у рослинному орнаменті (Глушак, 2012).

Переважна більшість науковців виділяють такі види українського декоративного розпису за технікою та матеріалами:

- *Петриківський розпис* – всесвітньовідомий український розпис, який у 2013 р. внесений до нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО та України. Цей розпис славиться барвистістю й оригінальним орнаментом. Достеменно невідомо, коли сформувалася традиція петриківського розпису. Відомості про нього як про окремий вид українського народного малярства в наукових колах поширилися у 1910-і рр., завдяки дослідженням українського етнографа Дмитра Яворницького, який привернув увагу до народного стінопису села Петриківка на Дніпровщині (Гаркава, 2019). Тут здавна розписували стіни хат та предмети побуту. Традиційно петриківський розпис виконувався на білому тлі, а з середини ХХ ст. почали застосовувати і чорний фон. Композиція цього розпису ніби «розгорнута» на площині, а весь мотив організовується навколо одного або кількох квітів. Елементи розпису малюються одним мазком «зернятко», який поєднується у різноманітні види: «гребінець», «цибулька», «горішок» тощо (Кириченко, 2006). Відомими майстрами петриківського розпису є Н. Білокінь, Г. Ісаєва, О. Пилипенко, Г. Павленко, Т. Пата, В. Павленко, П. Глущенко, М. Тимченко, Ф. Панко, В. Клименко, О. Пікуш, Т. Кудіш та ін. (Глушак, 2012).

- *Косівський розпис* походить з Івано-Франківщини, з міста Косів. Цей декоративний розпис виник як техніка ритування – особливий

спосіб оздоблення гуцульської кераміки, яка внесена до Репрезентативного списку ЮНЕСКО нематеріальної культурної спадщини людства. Традиція такого декорування сформувалася ще в XVIII ст. та відтоді залишається незмінною. Для цього розпису характерний обмежений колорит. Майстри традиційно виконують розпис на білому фоні, використовуючи вохру, білий, зелений та інколи синій кольори. Основними елементами косівського розпису є квіти, листки, крапки, лінії, мережива. Цього розпису притаманні зображення людей у національному гуцульському одязі, тварин та птахів (Чорний, 2021). Традиції косівської кераміки прославили майстри П. Цвілик, В. Волощук, Н. Вербівська, О. Бахматюк, О. Бейсюк, М. Гринюк, В. Стрипко, М. Сусак та ін. (Слободян, 2007, с. 119).

- *Опішнянський розпис* походить з с. Опішня, що на Полтавщині і об'єднує декоративно-стилізовані форми, пишний рослинний орнамент червоного, зеленого, білого, коричневого і чорного кольорів. О. Клименко відзначає, що найтипівішими елементами орнаменталії опішнянського розпису є такі мотиви: квітка «гранатове яблуко»; тюльпаноподібні та віялоподібні квіти різних варіантів; круглі квіти; листя, пуп'янки, виноград, завитки (Клименко, 2000; с. 155). Відомим майстрами опішнянського розпису є Т. Шульженко, О. Шиян, В. Омеляненко, М. Пошивайло, Ю. Пошивайло, В. Лобойченко та інші (Єпіхіна, 2013).

- *Васильківський розпис* Київщини заворює декоративністю, стилізацією форм, поєднанням рослинних мотивів із зображенням тварин. Він вирізняється простотою орнаментальних мотивів, плавними переходами тонів поливи і органічністю поєднання їх з формою виробу. Васильківський розпис виконується червоними, синіми і жовтими кольорами на білому, червоному чи рожевому тлі, а поливи – жовтого, зеленого та коричневого кольорів (Татарчук, 2019). Роботи народних майстрів О. Железняка, М. Денисенка, Ф. Олексієнка, Я. Падалка, В. Омеляненка, Н. Протор'євої та ін.

- *Бубнівський розпис* виник на Вінниччині в середині XIX ст. в осередку гончарного промислу сусідніх сіл Новоселівка і Бубнівка. Відомим майстрами бубнівського розпису є А. Гончар, А. Герасименко,

Ф. Міщенко, В. Живко, Т. Шпак, Т. Дмитренко. Бубнівський розпис виконується чорним, темно-коричневим, зеленим та білим кольорами. Цей декоративний розпис кераміки вирізняється самобутніми стилістичними особливостями виконання орнаментних елементів, композиційною побудовою, образними мотивами такими, як «вилогі» (великі квіти ліро подібної форми), «косиці», «колоски», «виноград», «квітка», «барвінок», «пускавки», «деревце», «індикий хвіст», «риби», «птахи», «хрести» (Батирєва, 2021).

- *Самчиківський розпис* села Самчики, що на Хмельниччині, сьогодні активно відновлюється та пропагується. Є свідчення про те, що у ХІХ – на початку ХХ ст. він був розповсюджений в іконописі та стінописі Поділля і південної Волині. Для самчиківського розпису характерні стилізовані мотиви рослинного та тваринного світу, зображення людини, що виконуються яскравими кольорами (Естеркіна, 2018). Відомим майстрами цього розпису є О. Пажимський, М. Юзвук, В. Раковський, С. Касьянов та ін.

- *Яворівський розпис* виник в м. Яворів, що на Львівщині. Цей розпис використовувався з давніх-давен для оздоблення скринь, виробів з дерева, дерев'яних іграшок («забавок»). У розписі використовують переважно обмежену гаму кольорів (вишнево-коричневий, зелений, жовтий, червоний і білий). Орнаментальне оздоблення складається із стилізованих рослинних і геометричних мотивів, найпоширенішими з яких є «вербівки», «ружі», «колка», «віяла», «сосонки» та ін. Відомими майстрами Яворівського розпису на дереві є родина Приймів, С. Тиндик, М. Ференц, родина Тлусті, Н. Дюг, О. Когут та ін. (Шпак, 2018).

Висновки. Підсумовуючи сказане, зазначено, що кожен вид українського народного декоративного розпису презентує давні традиції та звичаї населення певного регіону України, його світосприйняття, смаки і вподобання, що втілене у різноманітних витворах народних майстрів та різниться художніми особливостями, техніками й технологіями виконання. Сучасні майстри відтворюють давні розписи, інтерпретують їх, генерують нові ідеї, експериментують із матеріалами та технологіями, забезпечують неперервний розвиток українського народного декоративного розпису.

Список використаної літератури

1. Батирева, І.М. (2021). Бубнівська кераміка. *Велика Українська Енциклопедія*. URL: <https://vue.gov.ua> (дата звернення: 17.12.2022).
2. Гарькава, Т.А. (2019). Джерела феномену народного петриківського розпису. *Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції*. Полтава: ПНПУ імені В.Г. Короленка. Кн. 3. С. 157–162. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/15315> (дата звернення: 09.12.2022).
3. Глушак, Д.Д. (2012). Посібник з художньої обробки деревини. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Hlushak_DD/Posibnyk_z_khudozhnoi_obrobky_derevyny.pdf. (дата звернення: 14.12.2022).
4. Євтух, В.Б. (2012). Етнічність : енциклопедичний довідник. Київ: Фенікс, 2012. 396 с.
5. Єпіхіна, Д.В. (2013). Народна кераміка Опішні як джерело для розвитку українського дизайну. *Проблеми розвитку міського середовища*. Вип. 9. С. 62–67. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Prms_2013_9_13. (дата звернення: 12.12.2022).
6. Естеркіна, І. (2018). Україна незвідана. Сподвижники самчиківського розпису. Інтерв'ю з Іриною Чирковою. *ГЛАВКОМ. Українські медійні системи*. URL: https://glavcom.ua/specprojects/kult_front/ukrajina-pro-yaku-mi-ne-znajemo-samchikivskiy-rozpis-515675.html (дата звернення: 08.12.2022).
7. Кириченко, М.А. (2006). Український народний декоративний розпис. Київ: Знання-Прес. 228 с.
8. Клименко, О. (2000). Народна кераміка Опішні на зламі XIX–XX ст. *Українське мистецтво і архітектура*. Київ: Наук. думка. С. 152–164.
9. Слободян, О.О. (2007). Майстри косівського гончарства другої половини XX століття. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Спецвипуск III. С. 117–128.
10. Татарчук, М. (2019). Васильківська кераміка та твори мистецької династії Денисенків у фондovій колекції НМНАПУ. URL: <https://www.pyrohiv.com/activities/vasilkivska-keramika-denisenkiv.html> (дата звернення: 14.12.2022).
11. Чорний, М. (2021). Художні та стилістичні особливості творчих пошуків майстрів косівської мальованої кераміки *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика». Вип. 45. Том 2. С. 55–61. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/45_2021/part_2/9.pdf (дата звернення: 17.12.2022).
12. Шпак, О.Д. (2018). Традиційний розпис Яворівщини як джерело творчих інспірацій Наталії Дюг. *Народознавчі зошити*. № 2 (140). С. 494–501. URL: <https://nz.lviv.ua/2018-2-29/> (дата звернення: 14.12.2022)

Монастирська А.О.,
магістр кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(alinamonastirska21@gmail.com)

Художнє осмислення спостережуваного та варіанти його творчого живописного вираження

У статті висвітлено суть художнього осмислення спостережуваної дійсності, визначено його місце і роль у діяльності художника, розкрито і проаналізовано основні виражальні напрями обробки сприйнятого та творчого вираження його у живописних роботах. У цьому форматі безпосередньо зазначено, що сучасний український живопис інтегрував у собі унаочнення різних сфер нашого життя, у тому числі й змальовування навколишнього середовища та всього, що його наповнює. Далі визначено, що процес роботи живописця над твором неодмінно вибудовується на таких трьох ключових компонентах, як: сприймання, вираження і творчість. Це безпосередньо стосується і відтворення спостережуваного, унаочнення його у реалістичному та декоративному художньому ключі, а також побудови всяких абстрактних асоціативно-виражальних композицій на основі отриманих від побаченого відчуттів і вражень. Сприймання і вираження висвітлюються як діяльнісні складники, що включають у себе набір відповідних дій, операцій, аналізів, умовиводів, рішень. Їх сутність розглядається через конкретний алгоритм, у якому вони постають у певному системному зв'язку: сприймання і вираження у чисельнику, а творчість – у знаменнику. У такій «формулі» їх взаємодії авторка бачить умову і запоруку продуктивної роботи живописця, від самого початку, коли опрацьовується якийсь природний аналог, і до завершення, коли робиться останній штрих над його образом у картині. І не має значення, чи то подача спостережуваного у реалістичному художньому ключі, у декоративній манері, чи вираження на його основі різноманітних асоціативно-образних абстрактних навіювань та вражень.

Ключові слова: мистецтво, спостереження, осмислення сприйнятого, творчість, живопис, трактування.

Artistic comprehension of the observed and variants of its creative pictorial expression

The article highlights the essence of the artistic interpretation of the observed reality, defines its place and role in the artist's activity, reveals and analyzes the main expressive directions of processing the perceived and creative expression of it in paintings. In this format, it is directly stated that modern Ukrainian painting has integrated the visualization of various spheres of our life, including the depiction of the environment and everything that fills it. It was further determined that the process of the painter's work on the work is necessarily built on such three key components as: perception, expression and creativity. This directly concerns the reproduction of the observed, its visualization in a realistic and decorative artistic way, as well as the construction of all kinds of abstract associative and expressive compositions based on the sensations and impressions obtained from the seen. Perception and expression are highlighted as activity components that include a set of relevant actions, operations, analyses, conclusions, decisions. Their essence is considered through a specific algorithm in which they appear in a certain systemic relationship: perception and expression in the numerator, and creativity in the denominator. In such a «formula» of their interaction, the author sees the condition and guarantee of the painter's productive work, from the very beginning, when some natural analogue is worked out, to the end, when the last touch is made over his image in the picture. And it does not matter whether it is the presentation of the observed in a realistic artistic way, in a decorative manner, or the expression on its basis of all kinds of associative-figurative abstract suggestions and impressions.

Key words: art, observation, comprehension of the perceived, creativity, painting, interpretation.

Постановка проблеми. Поринаячи сьогодні у світ мистецтва, зокрема у царину живопису, бачимо, що тут усе наповнене життям. Попри увесь трагізм подій, що викликані війною, яку розпочали проти нас росіяни, мистецтво живопису продовжує зберігати за собою той рівень актуальності, який був досягнутий у довоєнні роки. Його потуга не згасла. Багато українських митців звернулися до висвітлення нашої боротьби за свободу і незалежність, славлення ідей демократії, добросусідства, взаємодопомоги, інших миролюбних наративів, які сповідує український народ. Водночас попри такі патріотичні тематики вони не перестають змальовувати й реалії звичного буденного життя, розкривають своїми художніми контекстами істинність української

духовності, культури, укладу національного побуту, соціальних взаємин. Не зменшився й інтерес до розкриття краси навколишньої природи, неповторності краєвидів, особливостей архітектури і т. ін.

Відповідно до зазначеного виокремлюємо два аспекти, які безпосередньо стосуються буквально кожної відтвореної у царині живопису сфери нашого життя, а також того, що нас оточує. Вони завжди актуальні і затребувані у мистецькій діяльності. Це художнє сприймання і вираження, без яких мистецька робота немислима. Адже через сприймання (сприйняття) відбувається пізнання світу, усвідомлення суті, устрою та функціонування його наповнення. І все це на основі художнього осмислення (Пасічний, 2008: с. 171). Відтак, через вираження здійснюється унаочнення усього цього, творені образи, типажі, сюжети матеріалізуються, набувають певних реальних форм та інших ознак (Пасічний, 2008: с. 28). За посередництва усього цього творене художником стає зримим для глядача. До того ж, воно збагачується кратно, коли «помножене» на творчість. Адже те, що виникає на засадах творчості, є ціннісним, бо несе новизну (Сидор, 2006: с. 60). Як результат, актуалізується ще одне питання – місце і роль творчості у відповідних поступках живописців.

Аналіз основних досліджень і публікацій. З появи мистецтвознавства як науки, що вивчає і досліджує мистецькі поступки людства, не було жодного часового відрізка, щоб науковці та дослідники мистецтва не цікавилися живописом. Навіть у різні скрутні години інтерес до подій у світі живопису, до його творців, до їх уподобань та надбань завжди стояв відкритим. Десь у такому розрізі постає перед нами і нинішнє наукове вивчення живописної діяльності українських художників. Зосереджуючись на піднятій проблемі, можемо констатувати, що упродовж лиш одного крайнього десятиліття світ побачив чимало наукових праць, у яких прямо або побіжно розкриваються тенденції живописної творчості українських митців. Наприклад, одні автори визначають та аналізують різні «живописні новації» (В. Гурін, О. Карпенко, Т. Міронова, О. Соловійов, В. Федорук, О. Храпачов), інші їх синтез із «традиційним» у тих чи тих жанрових проявах (І. Балтазюк, К. Івасюк, Т. Кара-Васильєва, І. Кузнецова, Є. Маносян, З. Чегусова),

видових технічних подачах (В. Жиров, К. Касьяненко, С. Сапко, Л. Янковська), ще інші характеризують стилістичні манери вираження зображуваного (О. Каленюк, Г. Крюкова, О. Крюк, Д. Мостовщикова, І. Павельчук, М. Юр). Проте у своїх концептах всяке мистецтво завжди є «мінливим». Воно наче «жива субстанція», якій властиві розвиток, рух у часі, потреби удосконалюватися, змінюватися, інтегруватися і т. ін. Усе це зумовлено його природою, яка завжди була і є соціально векторована (Петрик, 2018: с. 38). Звідси – об'єктивне твердження, що мистецтво покликане служити як суспільству загалом, так й індивідууму зокрема (Павельчук, 2013: с. 18). А це все означає, що на будь-який момент аналізу дослідженості мистецтва, зокрема і живописного, завжди будуть питання, які потребуватимуть або нового вивчення якогось явища, поняття, факту, або певного доопрацювання у їх розкритті, повторного перегляду, переосмислення тощо.

Мета статті. Висвітлити суть художнього осмислення спостережуваної дійсності, розкрити і проаналізувати варіанти творчого вираження сприйнятого засобами живопису.

Виклад основного матеріалу дослідження. Живописне мистецтво – один із ключових напрямів образотворчого вираження того, що ми бачимо навкруги, і що можемо собі уявити та придумати. Його природа неймовірно багата на різні аспекти безпосереднього унаочнення усього цього. Вона дає можливість передавати у зображеннях один до одного подібність із реальною дійсністю, піддавати трансформуванню спостережуване, наповнюючи його образи вже певними домислами, поринати через відтворюване у минуле, а водночас і виражати своє бачення майбутнього. Саме тому у живописі (малярстві, мальовництві (Пасічний, 2008: с. 102)) зосередилося найбільше жанрових ліній образотворчого мистецтва, а через його багату видову систему презентується незчисленне розмаїття всяких актуальних та побіжних питань нашого життя (Павельчук, 2013: с. 23).

Відправною точкою у формуванні зазначеного вище є вміння художника «бачити». Само собою воно не з'являється. Його передумовою є постійне системне спостереження дійсності, зумисне аналітичне розглядання тих чи тих предметів, об'єктів, явищ з метою

визначення у них якомога більше характерних рис, ознак, властивостей тощо. У таких процесах виробляється здатність миттєво схоплювати ключове, важливе, найбільш характерне, типове, фіксуючи при тому навіть найменші і найдрібніші його нюанси (Каленюк, 2015: с. 243). Але для «доброго» художника і цього ще замало. Проводячи таку візуальну аналітику розглядуваного природного аналогу, митець має вміти відразу моделювати у своїй уяві можливі варіації «художнього опису» побаченого. Наприклад, у якій образній формі, в якому ракурсі, під яким кутом зору його можна відтворити (намалювати) найкраще. Тобто тут має відбуватися щось на кшталт того, що ми маємо якусь річ, оглядаємо її з різних сторін, але перед нами як перед художником, стоїть завдання – подати цю річ глядачам саме у такому «вигляді», в якому вся її зрима «зовнішність» буде максимально розкривати її «внутрішній зміст», незримий, але відчутний, осяжний для розуміння.

Звідси випливає, що важливою особливістю образотворчого мистецтва, у тому числі й живопису, є його відмінність від інших видів людської діяльності. Концепція цієї відмінності полягає у самій суті «мистецького» – «спромога», «бажання», «потреба» відображувати дійсність у формі художніх образів. Для художника нема потреби і не ставиться задача зображати дійсність саме так (достеменно натуралістично), як її витворила природа. По-перше, це не є актуальне для мистецтва. «Дублювати», в принципі, те, що вже «існує», ніколи не було ціллю мистецтва, адже воно живе «творенням, а значить «новацією», «народженням нового» (Каленюк, 2015: с. 244). По-друге, якщо і є якась потреба завізуалізувати якийсь певний фактичний стан чогось, то це набагато краще і безумовно максимально якісно «зробить» фотографія.

Отож, сприймаючи дійсність, митець бачить (має бачити) у ній найхарактерніше. Тут же миттєво, в уяві, він цілеспрямовано трансформує помічене, «переносить» його на певну уніфіковану художню мову, якою потім моделює відповідний сприйнятому художній образ. З наукової точки погляду, будь-який «образ» є продуктом пізнавального процесу, таким собі «елементом» сформованого знання про побачене, сприйняте візуально. Водночас «образ» вибудовується і на чуттєвому

сприйнятті реального, об'єктивного, а також на абстрактному мисленні – від елементарних образів-відчуттів через складніші образи-уявлення до образів – розумових конструкцій (понять, гіпотез і теорій). Він є суб'єктивним за формою і об'єктивним за змістом (Петрик, 2018: с. 37).

Тепер це все зведемо до спільного знаменника, підкріпимо визначенням безпосередньої дії (прояву) всього означеного у реальних живописних творах (на прикладах проаналізованих нами живописних робіт) і побачимо, що все реально наявне у природі може бути унаочнене живописцем у таких двох виражальних аспектах, як: відображення дійсності на засадах реалізму та відтворення її мовою декоративного. У першому аспекті зображувані об'єкти, предмети, їх форми, забарвлення, просторове оточення тощо відтворюються з тими властивими їм характеристиками зовнішності, які зумовлюють сприймати намальоване як «реальне», таке, що виглядає «природно». Другий аспект – декоративний. Вибудовується на зумисному (цілеспрямованому) «переробленні зовнішності» зображуваного, творчому моделюванні його «нових» зримих форм, однак зі збереженням їх відповідності до самого змісту зображуваного (Каленюк, 2015: с. 243). Тут у відтворюваний образ художник вводить лише найбільш характерні створені природою риси, ознаки тощо, а сама манера їх подачі переважно зводиться до узагальненого, площинного трактування. Як результат, в обох цих випадках зображене піддається розпізнаванню, тобто глядач завжди може визначити, що художник зобразив. Тільки в одному варіанті (реалістичному) воно має більш природний вигляд, а в другому (декоративному) – його форми трансформувалися, явно (тою чи тою мірою) узагальнилися і спростилися, проте все ж упізнавані.

Окрім цих двох аспектів, творче вираження візуально сприйнятого у творах живопису характеризується ще одним напрямом – абстракцією. Ця стилістична манера вже зовсім по-інакшому унаочнює зміст зображуваного. В образотворчому мистецтві – «абстрактне» – означає «безпредметне». Базовий принцип його концепції – повна відмова від зображення форм реального світу (Сидор, 2006: с. 5). Суть відтворюваного розкривається мовою «асоціативного», «емоційного», «навіюваного», через візуальну гру витіювато закомпонованих комбінацій

геометричних форм, кольорових плям і ліній (Пасічний, 2008: с. 4). Тут нема жодної «конкретики», яка б якоюсь мірою виражала щось уподібнене до реального. Через таку подачу художник виражає свої почуття та емоції, враження і асоціації від побаченого, а не його самого. Тому у такій сфері вираження природа всього відтворюваного формується переважно почуттєвим, навіюваним, уявним, залишаючи лиш крихітну долю на зв'язок з реальним.

Висновки. Аналіз опрацьованих джерел, дотичних до висвітлюваного питання, суть викладеного нами у плані розбору специфіки художнього сприймання дійсності, аспектів трактування її у творах живопису дають підстави ствердити, що весь процес роботи живописця над тим чи тим твором неодмінно вибудовується на таких трьох ключових компонентах, як: сприймання, вираження, творчість. Це безпосередньо стосується і сфери відтворення спостережуваного, подачі його у різних стилістичних манерах (реалістичній, декоративній, абстрактній). Перших два бачимо як діяльнісні складники, які включають у себе набір відповідних дій, операцій, аналізів, умовиводів, рішень тощо. Однак тут ці складові не просто диференціюємо. Їхню дієвість розглядаємо через конкретний алгоритм, у якому вони постають у певному системному зв'язку і лише так можуть бути результативними, – сприймання і вираження ставимо у чисельник, а творчість – у знаменник. Таку «формулу» їх взаємодії розглядаємо як умову і запоруку продуктивної роботи живописця, від самого початку, коли він опрацьовує якийсь природний аналог, і до завершення, коли робиться останній штрих над його образом у картині. І не має значення, чи то подача спостережуваного у реалістичному художньому ключі, у декоративній манері, чи вираження на його основі всяких асоціативно-образних абстрактних навіювань та вражень.

Список використаної літератури

1. Каленюк, О. (2015). Метод асоціацій в створенні декоративної композиції. *Вісник Львівського ун-ту. Мистецтвознавство*. Вип. 16. Ч. 1. С. 241–246.
2. Павельчук, І. (2013). Художні моделі абстрактного живопису в Україні. 1980–2000. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія». 216 с.

3. Пасічний, А.М. (2008). Образотворче мистецтво. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 216 с.
4. Петрик, Л.О. (2018). Художній образ як форма буття художнього твору. *Теорія і практика актуальних наукових досліджень*. Матер. III наук.-практ. конф. (м. Чернівці, 21–22 грудня 2018 р.). Херсон: Молодий вчений. С. 37–38.
5. Сидор, М.Б., Федів, М.Й., Ясеницька, Ж.В. (2006). Основи грамоти з образотворчого мистецтва. Словник термінів. Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. Івана Франка. 78 с.

Савка Р.І.,

бакалавр кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(romansavka01@gmail.com)

Львів як джерело творчого натхнення та об'єкт унаочнення у роботах сучасних художників

Формат висвітленого охоплює питання, які пов'язані з розкриттям міста Львова як особливого середовища зі своєю мистецькою автентикою. У цьому руслі подано загальний аналіз динаміки формування мистецької векторованості міста Лева від його «народження» до теперішнього часу. Акцентовано, що упродовж всього свого життя Львів владно єднав у своєму лоні розмаїті місцеві культурні та мистецькі традиції, звичаї, вишукані художньо-естетичні смаки і вподобання. Водночас будь-які суспільні відносини та життєві наративи «львівського соціуму» повсякчас тримали курс на інтегрування з мистецько-культурними тенденціями демократичних високорозвинених спільнот Європи. Підкреслено, що на цьому нелегкому шляху волею долі місто поступово перетворювалося на «перлину» архітектури, ставало вагомим осередком для різних сфер життя. У різні епохи тут навчалися і творили багато знаних українських і зарубіжних художників та скульпторів. Зі здобуттям незалежності вільне творче вираження митців у Львові зросло в рази. Цю тенденцію Львів зберігає і нині, ваблячи своїм особливим творчим духом, неповторною аурою та розмаїтими локаціями.

Ключові слова: Львів, art-середовище, простір творчості, натхнення.

Lviv as a source of creative inspiration and an object of visualization in the works of modern artists

The format covered covers issues related to the disclosure of the city of Lviv as a special environment with its artistic authenticity. In this vein, a general analysis of the dynamics of the formation of the artistic vectorization of Lviv from its «birth» to the present time is presented. It is emphasized that throughout its life, Lviv powerfully united in its bosom various local cultural and artistic traditions, customs, refined artistic and aesthetic tastes and preferences. At the same time, social relations and life narratives of

the «Lviv society» have always kept a course for integration with the artistic and cultural trends of the democratic highly developed communities of Europe. It is emphasized that on this difficult path, by the will of fate, the city gradually turned into a «pearl» of architecture, became an important center for various spheres of life. In different eras, many well-known Ukrainian and foreign artists and sculptors studied and worked here. With the achievement of independence, the free creative expression of artists in Lviv increased many times. Lviv maintains this trend even now, beckoning with its special creative spirit, unique aura and diverse locations.

Key words: *Lviv, art environment, space for creativity, inspiration.*

Постановка проблеми. В новітній історії незалежності нашої країни занотовано, що в останній десятині ХХ ст. кожна сфера українського соціуму офіційно закріпила курс на «переродження» принципів свого існування, на постановку нових завдань у забезпеченні гідного життя громадян, а відтак на їх успішну реалізацію. На цьому тлі перед мистецтвом актуалізувалося чимало проблем, зокрема, самоідентифікації, необхідності переказати сучасною мовою зміст справжньої власної культури, яка доволі тривалий час розвивалася у «вакуумі» відносно світових тенденцій (Москалюк, 2011: с. 1012).

Подібні процеси відбувалися по всіх теренах України – від Києва і до периферій. Особливою динамікою тут завжди відзначався Львів. У його середовищі будь-які мистецькі поступи неодмінно були яскравими, демонстрували велич і неповторність місцевої творчої думки, оригінальності та професійності її втілення у художньому матеріалі (Бобош, 2016: с. 324). І з оглядом назад, у минуле, і з баченням усього того, що твориться сучасними митцями міста Лева, можемо констатувати, що і де-юре, і де-факто цей давній поліс є справжнім мистецьким осередком. Саме таким, якому ніколи не бракує творчої снаги, розмаїття манер виражатися на всякий цікавий художній лад, спілкуватися мовою традицій і звичаїв, а також краси, вишуканості та неповторності його предметного світу, від різноманітної величавої архітектури до всяких дрібних «речей» і «оздоб» його урбаністичних просторів.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Над вивченням і доведенням такого статусу Львова працювали багато науковців різних

рангів та поколінь. Сьогодні мистецтвознавча царина повниться великим числом давніх та сучасних праць і про мистецький дух Львова загалом, і про творчі поступи львівських живописців, графіків, скульпторів, архітекторів, представників інших мистецьких сфер, і про саме матеріально-культурне середовище міста, до якого ідуть, щоб набратися сили творити, працювати, зростати професійно та духовно. Серед таких, що є актуальними в рамках піднятої нами проблеми, тритомник «Історія Львова», виданий у 2006–2007 рр. під редакторським головуванням Я. Ісаєвича, наукові статті О. Бобоша, Б. Гаврилюка, О. Голубця, А. Луговської, М. Москалюк, О. Федака, Б. Шумиловича Р. Яціва та ін. Проте будь-яка вивчена і досліджена мистецька річ вчора, по суті, є такою на вчора. Сьогодні вона або набуває ще більшої актуальності, або стає «минулим». Завтра вона взагалі може потребувати нового осмислення чи перегляду. Тому в контексті усього зазначеного розглядувана нами тема є вповні актуальною, а матеріалами з її висвітлення надіємось привнести у вже знане і досліджене певне корисне доповнення.

Мета статті. Окреслити характерні аспекти у визначенні Львова як міста з багатими мистецькими традиціями, як особливого art-середовища, у якому митці активно творять і яким вони безпосередньо надихаються для своїх творчих поступів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Кожен, хто хоче пізнати Львів, зрозуміти його, рано чи пізно приходить до усвідомлення, що це місто насправді величне, неповторне й унікальне. Це воістину незламна твердиня українства, столиця національного духу нашої держави. Історія Львова наскрізь просякнута демократичними традиціями, потягом до свободи, любов'ю до волі, індивідуальності, оригінальності. Це середовище, в якому упродовж віків плекалася еліта української нації. Львів завжди був, є і, сподіваємося, буде яскравим п'ємонт національної ідеї, місцем ствердження духу українства.

Від перших днів існування (перша згадка від 1256 р.) столиця Галицько-Волинського князівства формувала самобутню культуру та мистецтво. Пронизуючи своїм життям багато століть, місто Лева владно єднало у своєму лоні розмаїті місцеві традиції, звичаї, вишукані

смаки і вподобання. Відтак, суспільні відносини та життєві наративи «львівського соціуму» постійно тримали курс на Європу, на єднання з культурними тенденціями демократичних спільнот. На цій непростій і нелегкій дорозі волею долі місто поступово перетворювалося на «перлину» архітектури, важливий осередок наукового, духовного, культурного і мистецького життя.

Якщо заглянути у минуле, скажімо десь у кінець XIX ст., то побачимо, що для Львова цього періоду були характерні піднесення розвитку у багатьох аспектах. Такі сплески були спричинені утвердженням політичних прав у Галичині у 1867 р. після надання краю певної автономності. З отриманням галицькими землями такого «статусу» уможливилось створення культурних товариств, мистецьких об'єднань, кіл, груп, проведення художніх виставок, публічного демонстрування досягнень в інших різних сферах життя (Ісаєвич, 2007: с. 296). Цим також були закладені підвалини для розбудови освіти краю, актуалізувалося відкриття навчальних закладів, просвітницьких товариств, музеїв (Бобош, 2016: с. 322). Тодішні культурні поступи та мистецькі рухи зумовили неабиякий розвиток образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва. Яскравими промоціями за «заслуги» було відзначено доволі багато мистецьких шкіл та осередків. У цьому списку «красувалася» і Львівська художньо-промислова школа.

Безпосереднім свідченням активного розгортання у ті часи в мистецьких практиках львівської спільноти художньо-промислових напрямів виступали часті промислові виставки галицького краю. Презентовані на них досягнення фактично унаочнювали інтегрованість мистецтва з промисловістю. Окрім того, на таких виставках повсякчас відбувалися «змагання творчих думок», а форматами їх представлення виступали різні інноваційні речі (Яців, 2023: ел.р.). Особливими були павільйони для експозицій. У їхніх конструкціях «модно» демонструвалися витійливі архітектурні образи, особливо із втіленням у новітніх матеріалах. Гармонійне сусідство з такими представленнями складали експозиції творів актуального мистецтва (Бобош, 2016: с. 324).

Одним словом, мистецьке життя Львова в кінці XIX ст. помітно урізноманітнілося і вдосконалилося. Пожвавлення його набуло такої високої інтенсивності, що місто увійшло у XX вік як високорозвинений культурно-мистецький центр, з особливими своїми духовними уподобаннями, цінностями мистецтва, манерами виражатися і спілкуватися, демонструвати вишукані смаки і розуміння естетичного, художнього тощо.

Загалом варто відзначити, що мистецьке життя Львова другої половини XIX – початку XX ст. визначалося двома складовими. З одного боку, ключову роль відігравали політико-адміністративні трансформації, що безпосередньо відбувалися у тодішній в Австро-Угорській імперії. Іншим чинником була тодішня загальноєвропейська тенденція «відновлення» в мистецтвах, ремеслах та промисловості. Мистецтво трактувалося як важливий чинник моделювання «лиця» великих міських осередків. У цій течії місто Лева постало дієвим осередком, де доволі швидко вливалися в життя грядущі культурні тенденції та загалом цивілізаційні зміни (Яців, 2023: ел.р.).

У кінці XIX – на початках бурхливого XX ст. у місті Лева творили вже професійно вишколені художники, а також майбутні метри мистецького світу. Серед усіх них: К. Устиянович, А. Каменобродський, Т. Копистинський, А. Пилиховський, О. Курилас, А. Монастирський, І. Труш, О. Новаківський, О. Кульчицька, Е. Ерб, О. Добровольський, Ю. Панькевич, Р. і М. Сельські. Не можна не згадати і про неймовірно масштабний та ціннісний вклад у розвиток мистецького, культурного, релігійного Львова, предстоятеля Української греко-католицької церкви, митрополита Галицького, єпископа Станіславського, архієпископа Львівського, доктора права і богослов'я, щедрого мецената «для всіх добрих діл», засновника Українського Національного Музею у Львові (1905 р.) Андрея Шептицького.

У міжвоєнне двадцятиріччя, попри складні економічні й політичні умови, художнє життя Львова знову пожвавилось. На короткий час коло місцевих віртуозів малярської творчості було поповнене П. Холодним, П. Ковжуном, В. Крижанівським. Характерний слід залишив тут і О. Архипенко. У часи Другої світової у Львові діяла «Спілка україн-

ських образотворчих митців». Нею було організовано кілька виставок. Тоді ж почала працювати Академія мистецтв – «Вищі образотворчі студії» (Голубець, 2012: с. 98).

Від часу завершення війни і до розпаду «влади совітів» у мистецькому Львові життя вирувало по-різному. Були тягlosti та відлиги, і різні табу на свободу думки та творчого помислу. Проте львівські митці завжди віднаходили для своєї свободоловної творчої потуги ковтки «свіжого і чистого повітря».

З настанням 1990-х рр. мистецьке життя у Львові знову забурлило, п'яно наливаючись свободою волевиявлення, відсутністю номенклатурного табу, державницьких обмежувань та рамок. Звернення до національного, патріотичного набуло нового дихання та масовості (Шумилович, 2013: с. 612). Однак у такі процеси ще час від часу «впліталися» рецидиви антиестетики, низьковартісні ідеї, які породжували так звані «твори-одноденки». Поволі це відійшло на задній план, і курс львівського мистецького життя відновився до свого «природного начала» (Москалюк, 2011: с. 1013). Відбувся перехід, а в принципі повернення на якісний рівень осмислення істинних цінностей та естетичних норм мистецтва, усвідомлення їх соціальної природи, актуалізації художньої творчості на засадах антропоцентризму, концептуальності творення мистецької продукції, зумовленої запитами і потребами суспільства.

То що ж сьогодні малюють у Львові? Що є актуальним для сучасних художників, коли йдеться про бачення Львова як безпосереднього об'єкта зображування, як середовища, здатного наповнювати митця снагою до творчості?

Відповідь тут очевидна. Звісно, що передусім це *вулички*. На історичних вулицях – вся його душа. Маленькі вулички Львова не лише надихають на творчість. Вони наповнюють стан митця романтикою та зачаруванням. Для прикладу назвемо тут вулиці: Вірменську, Сербську, Ставропігійську, Валову, Підвальну, Театральну. Далі говоримо про *дворики*. У місті Лева неймовірно багато мальовничих атмосферних куточків. Недарма «перлинкою» місцевих гідів є проведення екскурсій двориками. Чимало цих львівських закутків є дивовижними місцинами,

які так і просяться потрапити «на пензель». Особливо заворожуючим тут постає італійський дворик епохи Ренесансу, що причаївся за кілька кроків від площі Ринок. Жоден художник не оминає об'єктів, якими є *пам'ятки*. Їх унаочнення на полотнах чи аркушах паперу – наче символи міста, хранителі його втаємничених історій. Тут і старовинні храми, серед яких Домініканський собор, що особливо полюбився художниками, і церква Святих Ольги і Єлизавети, і ратуша з неймовірно розмаїтими стародавніми будівлями навколо неї. І «опера», і різні музеї, і навіть звичайні будинки, які постають для пересічного мешканця чи гостя міста «безіменними», проте «живописними», оригінальними і привабливими. А ще львівські *дахи*, які нічим не поступаються у цьому багатому «натурному фонді» міста. Історичний центр Львова формують старовинні малоповерхові забудови. Тому дахи будинків зі своєю різноманітною «геометрією», на фоні яких величаво виділяються куполи храмів, також постають виразними компонентами чи то простеньких пленерних етюдів, чи вповні серйозних пейзажних графічних та живописних композицій. Не хestують художники і всякими малими архітектурними формами – ліхтарями, афішними тумбами, парканцями, лавками, екстер'єрними вазами тощо. А як оживляють намальований простір трамвай, чимось заклопотані перехожі, пара голубів чи котик на підвіконні, старенька розкуйовджена акація – тут уже й говорити нічого. Цими деталями довершується вся сутність Львова.

Висновки. Пройшовши крізь жорстокі горнила віків, мистецтво Львова сформувало «автентичну нішу» і в системі українського культурно-мистецького життя, і в лоні світової мистецької творчості. Відтак воно стало гарантом у наданні місту Лева цілої низки особливих титулів, серед яких: «центр сучасного мистецтва», «мистецька житниця», «джерело творчості», «кузня талановитих і успішних». І таких наймень чимало. Та найголовніше, місто є тим середовищем, де повсюди витає дух мистецтва. Тут завжди поряд інновації й традиції, професійність і досконалість, оригінальність та академізм. Це простір для культурного діалогу, презентацій оригінальних ідей, пропагування естетичних смаків, демонстрації свого мистецького «Я».

Список використаної літератури

1. Бобош, Я. (2016). Мистецьке життя Львова кінця XIX – початку XX ст.: теоретичні концепції та творча практика. *Вісник ЛНАМ*. № 30. С. 320–327.
2. Голубець, О.М. (2012). Мистецтво XX століття: Український шлях. Львів: Колір ПРО. 198 с.: іл.
3. Історія Львова (2007). У 3-х т. Т. 2 : 1772 – жовтень 1918 / редколегія : Я. Ісаєвич, М. Литвин, Ф. Стеблій, Л. Батрак. Львів: Центр Європи. 559 с.
4. Москалюк, М. (2011). Культурно-мистецьке середовище Львова кінця XX ст.: особливості організації та теоретичні засади. *Народознавчі зошити*. № 6 (102). С. 1012–1018.
5. Шумилович, Б. (2013). Відмовляючись від соціалізму: альтернативні простори Львова 1970–2000-х років. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. Вип. 23. С. 602–614.
6. Яців, Р. (2023). Образотворче мистецтво Львова другої половини XIX – початку XX ст. *UKRART.Story*. 2023. URL: <https://ukrartstory.com.ua/tekst-statti-35/fine-art-in-lviv-second-half-xix-beginning-xx-ct.html> (дата звернення: 02. 03.2023).

Федькович Ю.М.

магістр кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(fedkovychyria@gmail.com)

Особливості роботи над пейзажами з рівнинними та гірськими ландшафтами

У статті проаналізовано такий жанр живопису, як пейзаж. Також розказано про різновиди пейзажу. Основний акцент поставлено на порівняння виражальності пейзажів з рівнинними ландшафтами та гірськими масивами. Визначено основні засади трактування просторових планів у цих двох різновидах пейзажу. Зокрема коротко пояснено ключові аспекти лінійної і повітряної (тонової, колірної) перспектив, особливостей зорового сприйняття усіх композиційних компонентів відтворюваних просторових середовищ, типових для того і того видів пейзажу. Також підкреслено, що успішне набуття художниками відповідних тут знань і практик зазвичай досягається проведенням систематичних аналітичних спостережень, оцінки того, як виглядають простори у тому і тому випадках, як змінюються кольори земних просторів, їх об'єктів, тла неба в міру віддалення углиб, до горизонту. Звісно, що закріпленням усього цього є постійне вправління у написанні пейзажів «наживо», в умовах пленерної роботи.

Ключові слова: образотворче мистецтво, живопис, пейзаж, гірський краєвид, рівнинний ландшафт, особливості.

Peculiarities of working on landscapes with plain and mountain landscapes

The article analyzes such a genre of painting as landscape. It is also told about the types of landscape. The main emphasis is placed on comparing the expressiveness of landscapes with flat landscapes and mountain ranges. The main principles of interpretation of spatial plans in these two types of landscape are defined. In particular, the key aspects of linear and aerial (tonal, color) perspectives, features of visual perception of all compositional components of reproduced spatial environments, typical for each type of landscape, are briefly explained. It is also emphasized that the successful acquisition by artists of relevant knowledge and practices is usually achieved

by conducting systematic analytical observations, evaluation of how spaces look in such and such cases, how the colors of earthly spaces, their objects, the background of the sky change as they move into the depths, to the horizon Of course, the consolidation of all this is constant practice in painting landscapes «live», in the conditions of plein air work.

Key words: *fine art, painting, landscape, mountain landscape, plain landscape, features.*

Постановка проблеми. Кожного разу, коли звертаємося до аналізу образотворчого мистецтва, надання характеристик його видам і жанрам, приходимо до констатації того, що світ зображувальної творчості неймовірно різноманітний. Тут усякого неймовірно багато. Перед нами постають картини реального життя, замислуваті творіння уяви про майбутнє або ж унаочнення спогадів про вчорашній день чи далеке історичне минуле. Кожен такий напрям, кожен твір є носієм і передавачем не лише внутрішніх думок і почуттів митців (Скаканді, 2015: с. 256). Через такі твори і такі сфери творчості унаочнюється культура тих етносів і народів, посеред яких творять митці, з яких вони походять, або ж чий матеріальний та духовний світ відтворюють на живописних полотнах, графічних аркушах, фіксують у пластичних зображеннях і т. ін. (Брижата, 2005: с. 23). Посеред усього цього розмаїття наш інтерес прикутий до творів, у яких змальовується краса навколишньої природи, презентуються її різнобарв'я, багатий образний контент всякого її «живого» і «неживого» наповнення. Йдеться про пейзаж.

Наші спостереження показують, що ця тематика в образотворчому мистецтві завжди актуальна. Її «яскравість» ніколи не згасає, оскільки люди завжди прагнули і прагнутимуть бачити навколо себе таку природу, яка тою чи тою мірою може бути уподібнена до «райського саду». З такими думками і прагненнями люди милуються навіть простенькими етюдними сюжетами із зображенням їх улюблених куточків чи то навколишнього середовища, чи певних далеких просторів, де вони побували, не кажучи вже про справжні величні картини з написаними «на камерний лад» візіями земної природи (Сова, 2017: с. 126). У цьому плані наша найбільша увага сконцентрована на

рівнинні і гірські пейзажі, їх «індивідуальні» характеристики, а відтак і певні «спільні» контексти своєї природної мови.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Вочевидь буде правильним припущення, а можливо і твердження, що «скільки існує мистецтво, стільки ж існує і пізнання його». Цим висловом хочемо підкреслити, що люди ніколи не були байдужі до мистецтва, зокрема образотворчого. Всякі поступи мистецтва вивчаються тою чи тою мірою і на рівні «простого» споживача, і, звичайно, представниками наукової царини.

Про мистецтво живопису і зокрема про його жанрове спрямування до «пейзажу» мистецтвознавцями написано доволі багато. Розкрито його природу, висвітлено видову класифікацію, окреслено характерні засоби, способи та прийоми унаочнення в різних живописних техніках і матеріалах. Дослідження пейзажного жанру відбувається і сьогодні. Зрілі і молоді науковці висвітлюють питання, пов'язані з аналізом сучасних творчих концепцій у передачі художньої образності природного середовища (А. Горбенко, В. Жиров, Т. Прокопович, С. Сідорцова, І. Сіксай, Ю. Скаканді, Т. Федяй, М. Чепульська), роллю пейзажу у вихованні молодого покоління, актуалізації культуротворчих процесів через призму популяризації пейзажного жанру (В. Байдужня, І. Брижата, М. Гнатюк, К. Івасюк, К. Касьяненко, Т. Міронова, О. Мкртічян, М. Осадца, С. Сапко, Л. Сєрих, Ю. Соловійова, Л. Янковська), окресленням освітніх завдань та визначенням шляхів оволодіння здобувачами художньої освіти майстерністю написання пейзажів (В. Білий, Н. Дігтяр, В. Жердзицький, В. Кабаченко, М. Кириченко, Н. Колесник, І. Мельничук, О. Острогляд, О. Піддубна, О. Сова, В. Сухенко, А. Чебикін) і т. ін. Послуговуючись усіма такими матеріалами та нашими особистими спостереженнями, хочемо торкнутися питання, яким окреслюються індивідуальні та спільні ознаки між виражальністю гірських пейзажів і рівнинних, конкретизувати безпосередні складові технологій їх написання, моделювання композиційних контекстів тощо.

Мета статті: розкрити суть пейзажного жанру, визначити особливості живописного вираження пейзажів з рівнинними та гірськими ландшафтами, окреслити їх спільні та відмінні риси.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вивчення піднятої проблеми потребувало відповідного комплексного підходу. Передусім це проведення художнього аналізу живописних робіт, у яких художники зображали гори та рівнини. Частина потрібної інформації ми отримували з актуальних сучасних літературних джерел. Увага зосереджувалася на працях з аналізом живописних творів, на яких митці зображували рівнинні та гірські ландшафти. Іншою складовою у цьому процесі стали наші особисті спостереження, досвід, набутий під час пленерних практик. В результаті виформувалося бачення, що усе напрацьоване у цій царині є важливими науковими доводами, які об'єктивно розкривають чи то природу пейзажного жанру, чи різноманітні аспекти його художнього унаочнення. Водночас до цих «базових» наративів митці завжди мають право додавати особисте бачення вирішення будь-яких питань, пов'язаних з моделюванням композицій зображуваного, добору доцільних матеріалів і технік, способів і прийомів для якнайповнішого і довершенішого його образного розкриття. Дотримуючись такої лінії, кожен теоретик і практик у сфері живопису завжди зможе додати щось від себе, вкласти в уже відоме якусь частку свого сприйняття і розуміння багатства мистецького жанру.

Отож, з якого боку ми не підходили б до розкриття суті пейзажу, власне як жанру образотворчого мистецтва, передовсім будемо констатувати, що найбільш довершеним він завжди постає у живописі (Брижата, 2005: с. 24). У дещо «звуженому» за вираженням художньому контексті він презентується графічними технологіями унаочнення. У скульптурних творах пейзаж також можна побачити. Однак тут його місце лиш як певний «додаток» до тих чи тих вузькотематичних рельєфно трактованих композицій. Проте у кожному виді образотворчого мистецтва (живописі, графіці, скульптурі) пейзаж постає як художнє вираження (відображення) суцього у навколишній природі у вигляді різних реалістичних чи стилізованих образів, основних або допоміжних композиційних складників відповідних мистецьких творів.

На тему природи сьогодні є намальовано неймовірно багато картин. Річки, ліси, долини, гори, моря тощо. Усі ці десятки тисяч зображень

природи об'єднуються одним словом французького походження «пейзаж», що означає «зображення країни». Іноді вживають і німецьке слово «ландшафт», значення якого таке саме (Пасічний, 2008: с. 131).

Усе це нескінченне різноманіття природи дало можливість виділити види пейзажу згідно з мотивами, які стають сюжетними спрямуваннями картин. Тут, зокрема, прийнято розрізняти такі види. *Сільський пейзаж* (зображення сільського побуту та краєвидів сіл, присілків тощо. Його відрізняє тісний взаємозв'язок з навколишньою природою та характерними особливостями архітектури сільської місцевості). *Міський пейзаж* (зображає елементи середовища проживання людини в міській місцевості, що включає в себе проспекти, площі, вулиці, будинку, набережні, дороги та мости, вуличні кафе, фонтани, парки). *Морський пейзаж* або марина (показує морський вид, сцену морського бою чи інші події, що відбуваються на морі, також сюди належить зображення річок та озер). *Архітектурний пейзаж* (схожий за стилем на міський, проте в цьому виді переважає зображення саме зображення пам'ятників архітектури, архітектури будівель з поєднанні з навколишнім середовищем). *Індустріальний пейзаж* (змальовуються заводи, фабрики, мости, вокзали, залізничні лінії тощо). *Космічний, або астральний, пейзаж* (побачений із Землі або вигаданий зоряний простір, такі пейзажі можуть зображуватися з натури, але можуть бути і повністю змодельовані автором як фантазія), такі види пейзажу можуть поділятися на реалістичний, фантастичний, абстрактний.

Говорячи про пейзаж, приходимо до розуміння, що цей жанр мистецтва – не просто «прямий» виражальник природи. Він часто інтегрується в інші різні жанри. Без нього важко уявити картини з відтворенням історичних просторів, військових баталій, сюжетів на біблійні чи міфологічні тематики, зображень тварин у їх реальному світі, відтворення портретів у природному оточенні, натюрмортних постановок на фоні вікна і т. ін. (Скаканді, 2015: с. 258).

Природа – це найбагатша скарбниця, з котрої художники черпають натхнення для своїх художніх творів. Відчуття краси природи, її рослинного наповнення, також об'єктів, предметів, що її наповнюють, створює в нас особливі емоційні психічні стани, стимулює безпосе-

редній інтерес до життя, загострює допитливість, розвиває мислення, пам'ять, волю й інші психічні процеси. Відтак природа завжди виступає для художників цікавим і бажаним «натурним об'єктом», який, виринаючи з-під їхнього пензля, постає на картинах не лише «рівною» своїй подобі, але й у значно багатших і яскравіших колоритах, вишуканих тонових чи контрастно активованих нюансах. Однак щоб усе це здійснювалося на «правильних засадах», художники мають бути добре обізнаними не лише з елементарною живописною грамотою, техніками і технологіями написання пейзажу. Вони мають усвідомлювати «специфіку устрою» середовища того чи того різновиду пейзажу та особливості унаочнення характерного їм у принципі. Предметом нашого розгляду тут постають саме рівнинні і гірські пейзажі.

Загалом у живописі пейзажу увага художників спрямована на розв'язання завдань з передачі простору, станів освітлення, атмосферних явищ, впливу всього цього на реальну відтворювану ділянку природного середовища. Проте можна спостерігати, що сучасні митці включають у композиції пейзажів фігури людей, зображуючи взаємозв'язок людини з природою (Сова, 2017: с. 125).

При зображенні рівнинних просторів велику роль відіграє правильне перспективне унаочнення зображуваних форм, а також мальовничих об'єктів, що розміщені на різних просторових планах. Для того, щоб передати в пейзажі глибину простору, необхідно більш конкретно прописувати форми предметів і об'єктів переднього плану. На передніх планах завжди виразніше звучать власні кольори предметів, тут вони виглядають більш об'ємними та багатшими за контрастами. При зображенні дальніх, особливо глибинних планів також необхідно враховувати закони спостережуваної перспективи як лінійної, так і повітряної. У міру віддалення від глядача форми предметів «втрачають» об'ємність і набувають силуетно-аплікаційного характеру, що послаблює їхню колірну насиченість (Брижата, 2005: с. 25).

На відміну від рівнинних ландшафтних пейзажів гірським не властиві такі глибокі просторові плани. У рівнинному краєвиді лінія горизонту завжди на виду. Іноді навіть видається, що звичайним

людським поглядом не в силі розгледіти усе те, що постає в полі зору на найдальших просторових планах чи то степу, чи «рівних» у ландшафтах ланів, полів і т. ін. У гірському пейзажі масиви гір «заступають» усе реально наявне у віддалених просторах. Лінія горизонту тут реально не проглядається, а лиш існує уявно, незримо. Окрім того, колорит небесної смуги, яка сприймається у горах, завжди більш насичений і наближений до «теплого ультрамарину». Ми просто не бачимо не тільки земних просторів, але і віддалених планів небесного тла. Тому на картині з гірським пейзажем ніколи не буде таких барв на відносно дальніх просторах, як це є властиво рівнинним пейзажам. Окрім того, у зображеннях рівнинних краєвидів основний акцент ставиться на деталях переднього (першого) і об'єктах та речах основного (другого) просторових планів чи то на площині землі, чи на фоні неба. У гірському все по-інакшому. Тут площина землі умовно «піднімається» на тло неба, заступає його. Перспектива наче вивертається, переходячи з глибинних горизонтальних скорочень у фронтальне сприйняття. Тому у рівнинних пейзажах весь композиційний акцент може ставитися і на площину неба, з відведенням їй у форматі всієї картини дуже великої «площі». У гірському пейзажі такого не буде. «Ключем» тут завжди виступають «гори». Образність у гірському пейзажі формують гори, укриті лісовими хащами, снігами, або ж без великої рослинності, з покровами трав, окремі кам'янисті скелі, річки, кладки і т. ін. Гірський пейзаж в образотворчому мистецтві по праву вважають провідним жанром у багатьох художніх школах.

У гірських краєвидах художники також приділяють значну увагу композиції твору. Адже в такому пейзажі необхідно гармонійно розмістити різні за формою, кольором і тоном природні об'єкти буквально на всій або ж на більшій частині картинного тла. Проте у таких ситуаціях також має бути досягнуто відчуття повітряності простору, усі характерні видозміни форм, величин і колориту відтвореної ділянки навкілля (Сова, 2017: с. 126).

Висновки. Проведена робота дає підтвердження того, що написання рівнинних і гірських пейзажів мають багато спільного і водночас

тут є конкретні відмінності. Розуміючи їх, митець ніколи не допустить певних огріхів у їх відтворенні, і передусім у передачі колоритів дальніх планів, об'єктів, що їх наповнюють. Запорукою усвідомлення такого та реальної реалізації його на практиці будуть постійні зосереджені спостереження усіх окреслених вище позицій, зіставлення й аналітичне порівняння їх з виведенням конкретного характерного, особливого та відмінного.

Список використаної літератури

1. Брижата, І.Г. (2005). Провідні тенденції в сучасному українському пейзажі. *Мистецька педагогічна освіта: проблеми та перспективи*: Матеріали Всеукраїнської наук.-практ. конф. Кривий Ріг: КДПУ. С. 22–27.
2. Пасічний, А.М. (2008). Образотворче мистецтво. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 216 с.
3. Скаканді, Ю.Ю. (2015). Мистецтво пейзажу. *Вісник КНУТД*. № 5 (90). С. 254–260.
4. Сова, О.С. (2017). Методика виконання пейзажу на пленері. *Наукові праці ЧНУ ім. П. Могили. Педагогіка*. Вип. 291. С. 124–127.

Хлопик С.О.,

бакалавр кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(ibbpqddl@gmail.com)

Форма і колір як базові складові в реалістичному відтворенні пейзажу

У статті розкрито суть форми і кольору як ключових засобів творення зображення у живописі, також проаналізовано особливості їх вираження у роботах з відтворенням реалістичних пейзажів. Висвітлення такого пронизане аналізом видів живопису (за характером їх виконання і застосування), зокрема станкового малярства, у сфері якого якраз розгорнута дієвість досліджуваних засобів. У цьому плані зазначено, що всяка живописна робота як процес виконання твору має розглядатися відкоректованим механізмом розумових, мисленнєвих та безпосередньо практичних (виконавських) дій митця. Проте щоб він насправді ставав таким, недостатньо лише того, щоб художник чогось дуже прагнув і проявляв себе широко творчою особистістю при написанні тої чи тої картини. Він обов'язково має бути свідомим того, що створює, як створює, для чого це робить, чи найкращі шляхи і способи для цього обрав. Далі автор підкреслює, що навіть при написанні найпростішого живописного твору його виконавець має добре знати основи живописної грамоти та засади її реалізації на практиці. Водночас коли ставляться завдання відтворити навколишню дійсність у реалістичному художньому ключі, то тут важливими є і знання особливостей виконання зображень за законами спостережуваної перспективи. Особливий наголос ставиться на тому, що в роботі живописця над відтворенням пейзажу в реалістичній манері усі набуті ним знання неодмінно торкаються специфіки вираження форм і кольорів зображуваного. Зосередження на цих аспектах є вкрай важливим, оскільки будь-яка допущені помилки, огріхи, невідповідності в унаочненні їх видозмін під впливом явищ перспективи завжди вносять розлад у досягнення правдоподібності між зображеним і зображуваним.

Ключові слова: живопис, пейзаж, вираження, реалізм, форма, колір.

Form and color as basic components in a realistic reproduction of the landscape

The article reveals the essence of form and color as key means of creating an image in painting, and also analyzes the peculiarities of their expression in works with the reproduction of realistic landscapes. The coverage of this is permeated with the analysis of types of painting (according to the nature of their execution and application), in particular easel painting, in the field of which the effectiveness of the researched tools is precisely deployed. In this plan, it is stated that any painting work, as a process of performance of the work, should be considered as a corrected mechanism of mental, thinking and directly practical (performance) actions of the artist. However, in order for him to actually become such, it is not enough for the artist to aspire to something and manifest himself as a widely creative personality when writing this or that picture. He must be aware of what he creates, how he creates it, why he does it, or the best ways and methods he has chosen for it. The author further emphasizes that even when writing the simplest pictorial work, its performer must know well the basics of pictorial literacy and the principles of its implementation in practice. At the same time, when the task is to reproduce the surrounding reality in a realistic artistic way, it is also important to know the peculiarities of the execution of images according to the laws of the observed perspective. Particular emphasis is placed on the fact that in the painter's work on the reproduction of the landscape in a realistic manner, all the knowledge acquired by him necessarily affects the specifics of the expression of the forms and colors of the image. Focusing on these aspects is extremely important, since any mistakes, flaws, inconsistencies in the visualization of their changes under the influence of perspective phenomena always bring a disorder to the achievement of verisimilitude between the depicted and the depicted.

Key words: *painting, landscape, expression, realism, form, color.*

Постановка проблеми. Якщо поставити собі завдання проаналізувати найбільш характерні складові реалістичного вираження пейзажу у живописних роботах, то тут зосередимося на особливостях трактування форм і кольорів. Загалом прийнято вважати, що кожна живописна робота, що наділена рисами художньої досконалості та якості, є не лише яскравим проявником безмежної творчої думки живописців, високої професійної практики, а й прямим доказом безмежного різноманіття живописних виражальних засобів. Однак фокусуючи свою увагу на реалістичному малюванні пейзажів живописними матеріалами, будемо бачити, що найбільш важливим тут

є передача форм і кольорів зображуваного. Притому це не просто відтворення форм і кольорів на індивідуальне бачення, тобто за тим принципом, як це зазвичай роблять художники у своїх творчих роботах – малюю, як відчуваю, як розумію, і як хочу. Тут діють чіткі правила передачі того, що бачиш. І вони строго підпорядковані законам спостережуваної перспективи (Яланський, 2011: с. 17).

Зважаючи на сказане, можемо констатувати, що процес роботи над живописним виконанням пейзажів у реалістичній манері завжди актуалізує свідоме оперування теорією і практикою перспективного малювання. А звідси випливає, що такі дії завжди спрямовані до передачі форм і кольорів.

Аналіз основних досліджень і публікацій. До вивчення виражальності засобів живопису зверталися чимало теоретиків і практиків малярського мистецтва. Серед авторів тих праць, у яких розкриваються і характеризуються основи кольоровираження та формовираження у творах живопису, особливості їх безпосередньої реалізації сучасними митцями, – Л. Басанець, М. Гнатюк, В. Жердзицький, В. Михайленко, Г. Паньків, М. Писанко, С. Прищенко, М. Соченко, І. Туманов, А. Чебикін, В. Черватюк, М. Яковлев, А. Яланський та ін. Аналізуючи такі напрацювання, подані в них судження і висновки про виражальність живописних засобів, специфіку оперування ними художниками, можемо цілком ствердити, що питання, яке ми піднімаємо, є актуальним і доречним. Це пояснюється тим, що кожен поступ у сфері реалістичного живопису пов'язаний не тільки з відтворенням форм і барв зображуваного. Відкритим завжди залишається питання, а що «нового» демонструє художник у виконаному ним пейзажі, якщо реалістичне малювання побудоване на типових «нормах» унаочнення реального. З іншого боку, важливим є з'ясування того, що виступає домінантним у написаному, на чому автор більше зосередився у виконаній роботі, які змісти він вклав у відтворені форми та кольори.

Мета статті. Проаналізувати форму і колір як засоби зображування у живописі, визначити особливості їх вираження у реалістичному пейзажі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Живопис – один із яскравих та особливо виразних способів передачі реальної дійсності, її творчих трактувань, також унаочнення уявлюваного, придуманого, нафантазованого. Завдяки цьому твори живопису використовують у різних життєвих сферах. Живопис дає можливість пізнавати навколишній світ за допомогою зорових образів, технік і прийомів, які безпосередньо формують мову образотворчого вираження як такого (Писанко, 1995: с. 28).

За характером функціонування, тобто за сферами застосування його творів, живопис прийнято розподіляти на такі види, як: декоративний, театральнo-декораційний, монументальний, станковий та мініатюру.

Питання, що тут висвітлюється, безпосередньо звернене до станкового живопису. Цьому різновиду живописного мистецтва властиві твори, які виконуються на «станках». Це загальна назва мольбертів, планшетних підставок (триног), етюдників та всякого іншого спеціального обладнання для утримування підрамників з полотнами, картонів, планшетів з папером під час роботи художника. Станкові твори, тобто роботи, виконані у такий спосіб, мають вільний характер. Вони є переносними і не «прив'язані» до якогось конкретного середовища як, наприклад, твори монументального мистецтва (Паньків, 2018: с. 448).

Станковий живопис – найпоширеніший і найбільш розвинений у жанрах різновид живописної творчості. Безпосередніми його жанрами виступають різноманітні тематичні спрямування, які й зумовлюють об'єднання виконаних живописних творів у певні споріднені групи за характером зображуваного. Як результат, розрізняють такі жанри живопису: портрет, натюрморт, пейзаж, анімалістичний жанр, також історичний, батальний, побутовий, релігійний, міфологічний жанри (Храпачов, 2016: с. 92). Якщо тут детальніше зупинитися на пейзажному жанрі, то посеред усього його різноманіття якраз і постають реалістичні зображення краєвидів.

Об'єднавши тепер усе сказане, побачимо, що саме у сфері станкового живопису художники пишуть пейзажі з реалістичним

унаочненню дійсності. Відповідно, для такої роботи вони мають добре знати всі особливості зображування дійсності за законами спостережуваної перспективи. Основний акцент ставимо на моменти, якими зумовлюється відтворення форм і кольорів у таких роботах. Адже саме через уміння правильно передавати видозміни форм і забарвлень предметів, об'єктів, загалом середовищ у просторі досягається характерна подібність між тим, що зображується, і тим, як воно зображене художником (Черватюк, 2011: с. 12).

Мистецтвознавчою наукою зазначено, що живопис займає особливе місце серед інших образотворчих мистецтв. Таке визначення зумовлене тим, що сама виражальність живопису базується на тих художніх засобах, які здатні забезпечити нам найкраще відтворення зовнішніх ознак видимого. І тут ключову роль віддаємо кольору. У живописних роботах колір завжди дієвий, а у багатьох випадках є особливо виражальним засобом, бо в його «арсеналі» чи не найбільше можливостей для передачі правдоподібності зображуваного, відтворення його зовнішнього вигляду (Прищенко, 2010: с. 13). Однак ті чи ті «задатки» виражальності кольорів не є однаковими для всіх видів живопису. У станкових творах вони постають у своїй характерній «манері», у декоративних у своїй і т. д. У кожному такому різновиді вирішуються суто «свої» конкретні задачі. І коли аналізуємо кольори, якими зазвичай унаочнюємо навколишній світ у роботі з натури чи відтворюємо його певні фрагменти (предмети, об'єкти, явища) у роботі з пам'яті або за уявою, але в реалістичній манері, то передусім звертаємося до закономірностей їх «візуальних змін» у просторі, стосовно їх віддаленості від глядача.

Кольорам, якими безпосередньо вибудовується реалістичне трактування дійсності, властиві три суттєві ознаки: кольоровий тон, ясність і насиченість (Кириченко, 2002: с. 101). Це означає, що всі якості кольорів, які є в природі, які ми безпосередньо спостерігаємо у той чи той час і за тих чи тих умов, можна визначити через ці три основні сутнісно-виражальні ознаки. Так, зокрема, *кольоровий тон* визначає еквівалент вираженого в ньому кольорового відтінку та означає приналежність його до групи теплих або холодних кольорів.

Діапазон локального вираження кольорового тону відбувається у межах виражальної дії його базового кольору, тобто барви, яка є «основою» побудови того чи того кольорового відтінку (Сидор, 2006: с. 28). Завдяки *світлоті (ясності)* колір є більш чи менш яскравим, світлішим або темнішим. Ступінь вираження такого визначається близькістю кольору до білого (Кириченко, 2002: с. 101). *Насиченість* (інтенсивність) кольору визначає ступінь «чистоти» вираженого в ньому кольорового тону. Найбільш насиченими кольорами серед хроматичних є ті, якими оперуємо при наведенні характеристик кольорового спектру. Насиченість кольору змінюється, якщо його змішують з чорною фарбою або білилом: колір втрачає яскравість, стає «сіруватим», «тьмяним» (Яланський, 2011: с. 19).

Отож, вираження кольорів у творах живопису з реалістичною манерою трактування зображуваного здійснюється через передачу їх кольорових тонів, насиченості та світлоти. Розуміючи механізм їх взаємодії, можна визначати реальне забарвлення будь-чого зображеного, усвідомлювати ступінь переходу предметного кольору в обумовлений, зв'язок конкретного кольору з іншими кольорами (Черватюк, 2011: с. 13). Одночасне порівняння спостережуваних чи відтворених у зображенні предметів, об'єктів, явищ за трьома ознаками кольору (кольоровим тоном, насиченістю і світлотою) постає методом безпосереднього визначення світлотіньових та кольорових відношень (Черватюк, 2011: с. 12).

Однак будь-яка вдала і професійно виражена колірна характеристика зображеного неодмінно потребує ще певної підтримки зі сторони художнього опрацювання його форми. Це можна розглядати, як закономірність логічних взаємозв'язків між кольоровираженням і формовираженням зображуваного у живописній роботі. Проте у кожному різновиді (стильовій манері) відтворення зображуваного ці взаємозв'язки є різними. Так, зокрема, у декоративному відтворенні зображуваного його формовираження має свої завдання, в основу яких покладено стилізацію, трансформацію, узагальнення, спрощення (Сидор, 2006: с. 16). В роботах з абстрактною манерою вираження аспект відтворення форм взагалі втрачає зв'язок з реальністю. Тут у

всьому змальовуваному немає жодного натяку на фактичну реальність (Сидор, 2006: с. 5). І лише в роботах, де зображення вибудовуються на засадах реалістичного художнього ключа, роль передачі форм відтвореного стає буквально аналогічною кольоровиранню.

Звідси випливає, що принципи і прийоми побудови форм зображуваного, що подається у реалістичній манері, обумовлюються не лише знанням законів візуальної перспективи. Художник має володіти ще й усіма аспектами аналізу спостережуваного, проведення детального розбору його безпосереднього формоутворення, особливостей конструкції, пластики, пропорцій тощо. Весь візуально сформований образ він повинен «промальовувати» в уяві, відтак будувати його реально, передавати у виконуваному зображенні всі характерні для нього видозміни, що спричинені законами лінійної перспективи. Усе це є важливе для реалістичного відтворення дійсності у станковому живописі і аж ніяк його значимість не є менша, ніж значення кольоровирання.

Висновки. Будь-яку живописну роботу як процес виконання твору розглядаємо як чітко відкоректований механізм розумових, мисленнєвих та безпосередньо практичних дій митця. Щоб він насправді ставав таким, мало лише того, щоб художник проявляв себе широко творчою особистістю при написанні тої чи тої картини. Він обов'язково має бути свідомий, що створює, як створює, для чого це робить, чи найкращі шляхи і способи для цього обрав. Це означає, що при виконанні навіть найпростішого живописного твору його виконавець має добре знати живописну грамоту, засади її реалізації на практиці. Однак коли стоять завдання відтворити навколишню дійсність у реалістичному художньому ключі, то тут важливими є й знання особливостей виконання зображень за законами спостережуваної перспективи. У роботі живописця над відтворенням пейзажу в реалістичній манері усі набуті ним знання неодмінно торкаються специфіки вираження форм і кольорів зображуваного. Зосередження на цих аспектах є вкрай важливим, оскільки будь-яка допущена помилка чи невідповідність в унаочненні їх видозмін під впливом явищ перспективи (закономірностей

візуального сприйняття) завжди вносить розлад у досягнення правдоподібності зображеного до зображуваного.

Список використаної літератури

1. Кириченко, М.А., Кириченко, І.М. (2002). Основи образотворчої грамоти. Вид. друге. Київ: Вища школа. 190 с.
2. Паньків, Г. (2018). Взаємозв'язки станкового і монументального в образотворчому мистецтві. *Молодий вчений*. № 4 (56). С. 447–451.
3. Писанко, М.М. (1995). Рух, простір і час в образотворчому мистецтві. Київ: Вища школа. 63 с.
4. Прищенко, С.В. (2010). Кольорознавство. Київ: Альтерпрес. 354 с.: іл.
5. Сидор, М.Б., Федів, М.Й., Ясеницька, Ж.В. (2006). Основи грамоти з образотворчого мистецтва. Словник термінів. Дрогобич: РВВ ДДПУ. 78 с.
6. Храпачов, О. (2016). Історичний аспект живопису. *Українська академія мистецтва*. Вип. 25. С. 86–95.
7. Черватюк, В. (2011). Виховання художнього бачення на пленерних студіях. *Українська академія мистецтва*. Вип. 18. С. 9–15.
8. Яланський, А. (2011). Про формування у студентів колористичного відчуття в умовах пленеру. *Українська академія мистецтва*. Вип. 18. С. 16–21.

Чернець В.М.,

*студентка факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(vitavetkova@gmail.com)*

Савчин Г.В.,

*старший викладач кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(g_savchyn@dspu.edu.ua)*

Малярство на склі як феномен українського декоративно-прикладного мистецтва

У статті проаналізовано малярство на склі як феномен українського декоративно-прикладного мистецтва. Досліджено історію його виникнення та розвитку. Показано, що малярство на склі протягом багатьох років залишається актуальним та популярним видом декоративно-прикладного мистецтва. Для нього характерні яскрава декоративна й емоційна виразність. Охарактеризовано релігійний та світський напрям цього виду народної творчості, розкрито його регіональні особливості. Зазначено, що сьогодні вивчення малярства на склі дає змогу дослідити українську народну етномистецьку традицію, встановити тісний зв'язок з минулим і активно популяризувати нашу культуру.

Ключові слова: *декоративно-прикладне мистецтво, малярство на склі, ікона на склі, народна картина.*

Painting on glass as a phenomenon of Ukrainian decorative and applied art

The article reflects painting on glass as a phenomenon of Ukrainian decorative and applied art. The history of its origin and development is covered. It is shown that painting on glass has remained a relevant and popular type of decorative and applied art for many years. This painting is characterized by bright decorative and emotional expressiveness. The religious and secular direction of this type of folk art is

characterized. The regional features of painting on glass are revealed. It is noted that today the study of painting on glass allows us to explore the Ukrainian folk ethno-artistic tradition, establish a close connection with the past and actively popularize our culture.

Key words: *decorative and applied art, painting on glass, icon on glass, folk painting.*

Постановка проблеми. Декоративно-прикладне мистецтво належить до найдавніших видів народної художньої творчості. Ця прикладна діяльність здійснюється на предметах побуту, створених за законами краси. Ці речі не тільки корисні, але й красиві, мають власний стиль та власний художній образ. Вони мають прикладне призначення, а також дають загальне уявлення про спосіб життя та погляди українського народу протягом тривалого часу. Отже, така творчість базується на народному світогляді, звичаях, віруваннях людей та безпосередньо пов'язана з їх трудовою діяльністю і побутом етносу. Твори декоративно-прикладного мистецтва, на відміну від мистецьких витворів, зазвичай виконують безпосередню практичну функцію, а їх художній зміст розкривається у взаємодії з навколишнім середовищем (Антонович, 1993).

Одним із яскравих прикладів української народної творчості є розпис на склі. Яскрава декоративна й емоційна виразність цих виробів вирізняється особливою привабливістю. Цей напрям цікавий розмаїттям майстерних якостей і технічних навичок роботи. Розпис на склі протягом багатьох років залишається актуальним та популярним видом декоративно-прикладного мистецтва. У наш час вивчення історії розвитку і технології виконання малярства на склі дає змогу дослідити українські народні традиційні промисли, встановити тісний зв'язок з минулим і вивчати нашу культуру.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Народне малярство на склі стало предметом наукового вивчення лише з кінця ХХ ст. Йому присвячені праці Д. Гобермана, В. Отковича, В. Свенціцької, В. Луканя, О. Шпак, О. Тріски, О. Жам, Н. Ткаченко, Н. Дігтяр, Т. Саєнко та інші. Проте досліджень цього унікального явища українського народного мистецтва небагато.

Мета дослідження – висвітлити народне малярство на склі як феномен українського декоративно-прикладного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Декоративно-прикладне мистецтво України дуже різноманітне і багате своїм розмаїттям видів: писанкарство, вишивка, соломоплетіння, лозоплетіння, різьба по дереву тощо. А ще до декоративно-прикладного мистецтва належить й такий вид, як малярство на склі.

Малярство на склі – це різновид розпису та давній український народний промисел, що спирається на багаті мистецькі традиції минулих століть. Техніка розпису на склі ґрунтується на нанесенні зображення фарбою (олійною, гуашшю, темперою, акрилом), тушшю, кольоровим лаком на тильну сторону прозорої скляної пластини. В цьому розписі втілилися естетичний смак українського народу, його розуміння явищ довкілля. Основною перевагою техніки виконання малярства на склі є «спонтанність вияву та дзвінкість кольору» (Тріска, 2018).

Техніка живопису на склі здавна застосовується у світовому професійному й народному мистецтві. Її коріння сягає часів Давнього Риму та Візантії. Найбільший розквіт живопису на склі у Центральній Європі припадає на XVII ст. В той час у Румунії, Словаччині, Польщі діяли найвідоміші осередки цього виду мистецтва.

На українських теренах техніка розпису на склі з'явилась дещо пізніше. В. Откович стверджує, що «живопис на склі в Україні поширився у XIX ст. і майже протягом віку належав до найпопулярніших видів народного образотворчого мистецтва» (Откович, 1988).

Народне малярство на склі поширилося на Західній Україні з 2-ї половини XIX ст. Ікони на склі поширилися у Галичині, Буковині та Карпатах як українська версія західних вітражів, які виникли ще у давньоримські часи.

В Україні малярство на склі розвивалось у двох напрямках: світському та релігійному.

Розпис на склі на релігійну тематику (ікони на склі) був поширений переважно в західних регіонах України. Визначним центром народного малярства на склі на Прикарпатті стали м. Богородчани (нині Івано-

Франківська область), на Буковині – м. Роші (передмістя Чернівців), Заставна та Сторожинець (нині Чернівецької області) (Шпак, 2018).

Українські ікони на склі вирізняються яскравістю колориту, підкресленою декоративністю, пластичністю форм, наївністю в інтерпретації зображень, оздобленням. Для них характерні багаті рослинні мотиви орнаментів. У домашніх іконах на склі відтворювалися образи святих, які вважалися опікунами та помічниками селянської праці та побуту. Мальовані на склі ікони часто називають «народними картинами», в яких тісно поєднувались національні архетипи з канонічними іконописними образами. Дослідниця О. Шпак зазначає, що такі ікони написані без дотримання церковних правил, а зображення на них пов'язані не лише з релігією, а також з народним побутом та естетичними уподобаннями українців (Шпак, 2018). Окрім обрядово-ритуального та символічно-духовного призначення, ці народні образи також виконували мистецько-декоративну функцію, оскільки використовувались для оздоблення хат (Дігтяр, 2013).

У першій половині ХХ ст. малюнок на склі розвинувся і у центральних та східних областях України (Київська, Черкаська, Полтавська, Сумська області). Тут, на відміну від західного регіону, була розповсюджена світська тематика. Наддніпрянська та Східна Україна не мали власних іконописних центрів розпису на склі, хоча окремі майстри намагалися наслідувати західноукраїнських колег. Тут на склі зображували переважно сцени зустрічей чи розставання парубків і дівчат: «Дівчино моя, напій коня», «Їхав козак на війноньку», «Наталка Полтавка». У фондах Полтавського Художнього музею зберігається картина на склі С. Швидка «Біжи, Петре з Наталкою, бо іде мати з качалкою». У 20–30-х рр. у Полтаві діяла група художників-кустарів, які малювали на склі композиції за сюжетами українського народного побуту, мальовничі пейзажі села з хатками, річки з лебедями чи гусьми (Жам, 2016).

У 40–50-і рр. ХХ ст. малярство на склі на теренах України занепало, не витримавши конкуренції із поліграфічними зображеннями, що заповнили ринок і поступово витіснили роботи народних майстрів. Щоб поєднати декоративну легкість розпису з натуралізмом

друкованих зображень, майстри наклеювали на скло невеликі репродукції релігійного змісту й обрамляли їх мальованими рослинними орнаментами. Розписи на склі втратили культове значення й популярність. На скло просто клеїли сімейні фотографії, портрети солдатів та прикрашати їх мальованими орнаментальними мотивами.

У 60-ті рр. почався новий етап популярності малярства на склі. «Головною причиною відновлення призабутої техніки стала потреба в хатніх іконах і творах для прикраси житла у важкі повоєнні роки. У цьому процесі вагому роль відігравали наступні чинники: історичний (необхідність ікон, офіційно заборонених в умовах атеїстичного тоталітарного режиму); економічний (можливість незначного заробітку для народних майстрів); естетичний (прагнення прикрасити свій побут)» (Шпак, 2017). У шістдесяті роки в окремих селах Прикарпаття, Волині та Поділля працювали митці-самоуки, які малювали на склі букети квітів, сцени за мотивами українських народних пісень, а також релігійні сюжети.

У кінці ХХ ст. знову відбувся занепад малярства на склі як народного промислу. Традиції малювання на склі в народному мистецтві були майже втрачені.

Зараз в Україні, на жаль, у техніці розпису на склі працюють небагато митців. Сьогодні народна картина на склі яскраво презентує самовияв етнічної складової українського народу світові. Цікаві роботи на склі створили такі майстри. як І. Сколозdra, А. Рак, Е. Білинська, Г. Теремко, Н. Дігтяр. О. Сорохтей та О. Шатківський. Широке визнання здобули твори художниці з Ужгорода Н. Кирилової. Цікавими пошуками позначені композиції на склі Ю. Віктюка, В. Семенюка, І. Несторенка, М. Андрущенко. В останні роки на виставках з'явилося чимало робіт на склі М. Красника, В. Наумко, М. Мотики, В. Сивака, Н. Курій.

Розмаїття художніх манер та регіональних особливостей свідчить, що малярство на склі в Україні є важливим видом українського мистецтва, що виступає яскравою сторінкою української культури.

Висновки. Малярство на склі – це феномен українського декоративно-прикладного мистецтва. Воно належить до порівняно молодих

мистецьких традицій українського народного мистецтва, проте вражає яскравістю та своєрідністю. О. Берlach зазначає, що саме в «простоті, лаконічності композиційного та колористичного вирішення криється глибинна суть української душі, ментальності нації» (2016).

Протягом століть українське малярство на склі набуло різноманітних стилістичних форм і змістового наповнення. У цих творах відбилися естетичні смаки українського народу, його світосприйняття та естетичні погляди. Цей вид народної творчості потребує подальшого дослідження для відновлення і популяризації унікальної етномистецької традиції українського народу.

Список використаної літератури

1. Антонович, Є.А., Захарчук-Чугай, Р.В., Станкевич, М.Є. (1993). Декоративно-прикладне мистецтво. Львів : Світ. 272 с.
2. Берlach, О.П. (2016). Волинський наїв. Особливості народного малярства на склі (на прикладі народних умільців малярського осередку с. П'ятикори). URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/11825/1/naive_art.pdf (дата звернення 04.03.2023)
3. Дігтяр, Н.М., Саєнко, Т.В. (2013). Малярство на склі та його вивчення на уроках образотворчого мистецтва учнями основної школи: методичний посібник. Полтава: ПНПУ імені В.Г. Короленка. 121 с.
4. Жам, О., Ткаченко, Н. (2016). Малярство на склі в зібранні Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав». URL: <http://ephsheir.phdpu.edu.ua/xmlui/handle/8989898989/4123> (дата звернення 04.03.2023).
5. Откович, В.П. (1988). Живопис на склі. *Образотворче мистецтво*. № 1. С. 17–19.
6. Тріска, О. (2018). Традиція хатньої ікони на склі: відродження, інтерпретація (на прикладі львівського осередку). *Народознавчі зошити*. № 2. С. 363–371. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2018-2/12.pdf> (дата звернення 04.03.2023)
7. Шпак, О.Д. (2018). Малювання на склі. *Енциклопедія Сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-65619/> (дата звернення 04.03.2023)
8. Шпак, О. (2017). Осередок народного малярства на склі другої половини ХХ століття у селі Торговиця Городенківського району Івано-Франківської області. URL: <http://docplayer.net/71486037-Malyarstvo-na-skli-nalezhit-do-yaskravih-i-samobutnih.html> (дата звернення 04.03.2023).

Шемеляк В.А.,

*магістр кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(shemelyakvira15@gmail.com)*

Досягнення виражальності художньо-графічних робіт із застосуванням акварельних технологій

У статті висвітлюються й аналізуються чинники досягнення художньої виразності зображень, презентованих у творах оригінальної графіки. Через розкриття сутнісних аспектів графічного мистецтва як такого, його загального розвитку та безпосереднього входження в український мистецький простір сьогодення, проводиться розбір характерних підходів та способів практичного унаочнення відтворюваного графічно, визначаються місце і роль акварельних фарб як художнього графічного матеріалу та власне виразника колірних акцентів зображуваного у відповідних графічних композиціях. У рамках такого проводиться аналіз дієвості кольору у графічних роботах, конкретизуються його безпосередні локальні можливості, визначаються провідні і допоміжні рольові позиції у загальному форматі презентованості кольорової графіки. Відтак зазначено, що колір у графічних роботах ніколи не виступає самотійним засобом, оскільки завжди підчинений рисунку, тобто системі формовираження. Також подається обґрунтування того, що акварель завдяки своїм властивостям здатна поєднуватися з усіма іншими графічними матеріалами. Це робить її функціональне поле не лише дієвим, а й актуальним та доречним у пошуках графічної образності зображуваного.

Ключові слова: мистецтво, оригінальна графіка, засоби вираження, акварель, техніки, технології.

Achieving the expressiveness of artistic and graphic works using watercolour technologies

The article highlights and analyzes the factors of achieving artistic expressiveness of images presented in works of original graphics. Through the disclosure of the essential aspects of graphic art as such, its general development and direct entry into the Ukrainian artistic space of today, an analysis of characteristic approaches and methods

of practical visualization of what is reproduced graphically is carried out, the place and role of watercolor paints as an artistic graphic material and the actual expression of color accents of what is depicted in the respective graphic compositions. As part of this, an analysis of the effectiveness of color in graphic works is carried out, its direct local possibilities are specified, leading and auxiliary role positions in the general format of the presentation of color graphics are determined. Therefore, it is stated that color in graphic works never acts as an independent means, as it is always subordinate to the drawing, that is, the system of form expression. It also provides a rationale for the fact that watercolor, due to its properties, can be combined with all other graphic materials. This makes its functional field not only effective, but also relevant and relevant in the search for graphic imagery of the depicted.

Key words: *art, original graphics, means of expression, watercolor, techniques, technologies.*

Постановка проблеми. Аналіз тенденцій, якими сьогодні презентується українське графічне мистецтво, свідчить, що поле інтересів митців цієї сфери доволі широке, а безпосередні формати вираження їх творчих пошуків та поступів неймовірно яскраві, цікаві, з глибокими змістами та розмаїттям художнього вираження думки. Для нинішньої художньо-графічної творчості нема жодних обмежень чи рамок. Тут повна свобода дій, якими кожен митець може декларувати свої художні смаки, уподобання, виражати їх на свій лад, демонструючи при цьому всьому свої ідеали, принципи світосприйняття, своє індивідуальне бачення суті життя (Серов, 2013: с. 46). Базиси такого почали формуватися ще у глибинах попереднього століття, однак зазнавали всяких утисків і контролів зі сторони тодішніх «керівництв» у галузі культури та мистецтва (Чирва, 2022: с. 7). Кожен «розвивальний» крок зазнавав тягlostей, оскільки здійснювався в умовах значного, а подекуди й повного ізолювання від міжнародного мейнстріму (Чирва, 2022: с. 5). Повноцінне входження їх у царину вітчизняного мистецтва уможливилось з настанням 1990-х рр. Зі здобуттям нашою державою незалежності почали переосмислюватися уклади різних сфер нашого життя, у тому числі й мистецького. На аренах «художньої творчості» актуалізувалися життєтворчий досвід авангарду та пов'язані з ним традиції пошуків нового, інноваційного, нетипового. Їх концептуалістський дух швидко знаходив собі місце у нових творчих шуканнях

українських митців. Це мало місце і на межі тисячоліть (Рудницька, 2000: с. 16), і є характерним й безумовно актуальним нині.

Проникаючись такими настроями і станами, сучасні художники-графіки наповнюють наш мистецький світ особливими роботами. У безпосередньому творенні їх автори прагнуть не лише показати свою творчу потугу, багатство своє фантазії, але й продемонструвати неординарні способи і механізми втілення задуманого. Серед усього такого наш безпосередній інтерес припадає до особливостей творення графічних зображень з використанням акварелі. Наше зацікавлення у цьому плані доповнюється ще й конкретними завданнями кваліфікаційної магістерської роботи, спрямованими на розкриття низки питань у цій сфері.

Аналіз основних досліджень і публікацій. У будь-якій сфері чи галузі мистецтва, тому чи тому конкретному його різновиді завжди існує нерозривний ланцюжок безпосередньої його дієвості. Художники творять, глядачі «духовно споживають» плоди їхньої творчості, а мистецтвознавці усе це професійно вивчають, аналізують, оцінюють, критикують, схвалюють, пропагують і т. ін. Переносячи усе сказане в поле художньої графіки, маємо нагоду бачити, що цим видом художньої творчості цікавляться чимало сучасних науковців та дослідників українського образотворчого мистецтва. Передусім відзначимо тих, чиї напрацювання ми долучили до розв'язання не лише актуальних тут завдань, а й завдань усієї нашої магістерської роботи. Це, зокрема, С. Бердинських, О. Берlach, О. Бригинець, М. Гнатюк, О. Карпенко, С. Костукевич, М. Куленко, О. Лагутенко, А. Поліщук, М. Резніченко, М. Сєров, О. Хмельовський, А. Чебикін, О. Чирва та ін. У їхніх роботах піддаються системному аналізу процеси розвитку графічного мистецтва, особливості його протікання у тих чи тих регіонах та осередках українського мистецького простору, визначаються концептуальні наративи творчих поступів сучасних митців-графіків, аспекти і сфери їх безпосередньої реалізації. Поміж усього цього завжди актуальними постають питання, які стосуються обговорення всякого «свіжого» прояву творчої думки в художньо-графічному форматі, появи нових імен у цьому середовищі, певних новітніх технологій

подачі зображуваного, відродження чи вираження по-новому вже давно знаних технологій графічного унаочнення відтворюваного тощо.

Згідно з окресленим сформувався **мета статті** – розкрити складові досягнення виражальності зображень в оригінальній графіці, визначити у таких процесах місце і роль акварелі як виразника колірних акцентів відтворюваного.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розкриття досліджуваної проблеми крізь призму окресленої мети дало змогу звести всі її ключові аспекти до певного спільного «знаменника» – моделювання художньої виразності графічно зображуваного шляхом введення до його структури кольору.

Зосереджуючись на творах оригінальної графіки – самодостатніх самостійних роботах, виконаних в єдиному екземплярі; здебільшого це рисунки та монотипії (Гнатюк, 2016: с. 32), у яких зображуване подається у так званому «ахроматичному контексті», то зазвичай говоримо, що основними засобами унаочнення тут виступає штрих, лінія, крапка, пляма. Відповідно, всяке таке їхнє звучання завжди є еквівалентним «силі» виражених тонових протиставлень між самими цими засобами і фоном (тлом роботи), на якому вони відтворені. Діапазон такого можна визначити як доволі широкий. Тут можна спостерігати і найвищий рівень їхньої контрастності, коли «чорне» (темне) протиставиться «білому» (світлому) або навпаки – «біле» (світле) «чорному» (темному). У першому з цих прикладів графічне зображення вимальовується чорними лініями, штрихами, крапками, плямами на «чистому» білому фоні, а в другому фон постає чорним і на ньому все відтворене є білим. Протилежним до такого найбільшого ахроматичного контрасту виступають найрізноманітніші відношення білого і сірого, сірого і чорного, таких же тонових розкладок у «зворотному» порядку. Наприклад, зображення виконане чорним кольором на сірому фоні, білим на сірому, або сірим на білому, чорним на сірому і т. д. Відповідно, контрастні відношення між такими тонами є меншим, ніж між білим і чорним. Графічні роботи у таких тонових форматах зазвичай називають «класичними», оскільки тут виражається

лише різниця між тоновими звучаннями ліній, штрихів, крапок, плям та фону, на якому вони відображені (Серов, 2013: с. 49).

На відміну від графіки «тонової» («чорно-білої», з різними «інтонаціями сірого» і т. д.) зовсім іншою постає графіка «кольорова». У таких роботах уже важливу роль відіграє кольоровираження.

Виходячи із принципу застосування тут кольорів, усякі кольорові графічні зображення можна розподілити на два «типи». До першого віднесемо роботи, в яких колір (за виражальністю) виступає рівноцінним лініям, крапкам, тоновій структурі зображуваного. Тобто, колір вводиться у зображення таким же ключовим його графічним виражальним засобом, як і лінія, крапка та тонова ахроматична пляма. Це означає, що згідно із задумом повноцінне розкриття відтворюваного без застосування кольору є неможливим, бо тією чи тією мірою, або ж взагалі «зникає» (нівелюється) сама концепція творчої ідеї. До другого типу належатимуть ті графічні зображення, у яких колір виступає лише як «допоміжний» виразник суті відтворюваного. Від його «присутності» чи «відсутності» зміст задуманої графічної композиції змінюється не дуже. Тобто у таких роботах колір, кольори не несуть жодного значимого суттєвого навантаження, тому можуть бути введені у композицію, або ні. Наприклад, колір може бути використаний для підкреслення силуетних плям у відтворенні форм чи образів зображуваного, в акцентуванні на певних характерних локальних деталях якогось компонента чи усіх компонентів композиції, для підтримки звучності всього тла композиції чи лише певних його зон, ділянок тощо. Водночас у будь-яких кольорових графічних роботах жодна барва ніколи не виступає «самостійним» виражальним засобом, оскільки її роль завжди підпорядкована рисунку (Гнатюк, 2016: с. 32).

Для відтворення в оригінальній графіці різних кольорових акцентів можуть бути використані різні графічні матеріали. Це, зокрема, кольорова туш, кольорові гелеві ручки, кольорові олівці, пастель, гуашеві та акварельні фарби. Серед них наша увага зосереджена саме на акварелі.

Акварель як художній зображальний матеріал зазвичай відносять до царин живопису і графіки. Її зображувальні характеристики різно-

манітні. У сфері оригінальної графіки акварель безпосередньо цінна тим, що є прекрасним виразником кольору і має властивості, які характеризуються високим ступенем поєднуваності (сумісності) з різними графічними матеріалами. Гуашшю як зображальним матеріалом також виконують графічні роботи. Однак гуаш – це «пастозний» матеріал. І саме ця структурна властивість зумовлює ставити придатність гуаші до графічних технологій на друге місце, після акварелі. Завдяки своїй здатності проникати у структуру паперу, акварель не залишає на опрацьовуваній поверхні жодної «товщі» свого компонентного складу. Тому художник-графік отримує можливість вільно (без обмежень) працювати на утвореній нею плямі (хроматичній чи ахроматичній) буквально всіма графічними матеріалами, тобто так як це зазвичай робиться на «чистій», нічим не покритій поверхні паперу. По гуашевих мазках, плямах робота графічними матеріалами вже є утрудненою, а іноді й неможливою.

Коли розглядаємо акварель як засіб відтворення кольорів у структурах всяких дрібних деталей зображуваного, передачі конкретних локальних ознак форм чи образів втілюваної графічної композиції, то зазвичай працюємо в техніці «робота мазками». Тут відтворюваний пензлем слід покладений на «суху основу». Таку роботу аквареллю загалом ще називають «італійською технікою». Їй властиве багатопшарове письмо, власне як поетапне нашарування фарбового масиву, оскільки бажана насиченість відтворюваного кольорового тону досягається у ній поступовим нарощуванням його активності на добре просохлих попередньо покладених шарах фарби (Берlach, 2017: с. 5). Це є можливим завдяки прозорості акварелі, і кожен подаваний шар фарби на попередньо прокладені збільшує ступінь її насиченості. Робота «по-сухому» уможливорює відтворити найменші і найдрібніші деталі, використовуючи безпосередньо пензлі для акварелі (з ворсом білки, колонка, борсука тощо) найменших розмірів (№№ 0, 1, 2, 3).

Аналізуючи акварель як засіб наповнення композиційного тла роботи тим чи тим кольором, кольорами, прокладання кольоровими відтінками певних окремих зон композиції, то тут будемо говорити, що застосовується робота і «по-сухому», і по «по-волоному» («по-

мокрому», так звана «англійська техніка») (Берлач, 2017: с. 5). Коли йдеться про відтворення певної площини чи ділянки, або загалом усього фону композиції різними кольорами, то таку роботу зазвичай називають «заливкою». Коли якусь площу прокладаємо лише одним кольором і прагнемо досягти її рівномірного тонального наповнення, або утворюємо на ній плавні переходи від темнішого тону до світлішого, чи навпаки, то маємо на увазі «відмивку» (Пасічний, 2008: с. 31). Водночас для всякої відтвореної однотональної плями завжди характерне «монотонне» звучання. Натомість різнобарвні площини, фони композицій, у межах яких використані зіставлення кількох кольорових відтінків, чітко градованих тонових переходів, особливо з контрастною зміною їх безпосередньої активності, сприймаються «оживленими», «дієвими», наповненими якимись відповідними смислами, настроями, рухами, ритмікою, енергетикою і т. ін.

Висновки. З усього сказаного випливає, що виражальність графічних робіт вибудовується по-різному. Особливими постають ті твори, в яких засобом вираження зображуваного є колір. Його безпосередня роль визначається накладеними на нього функціями. Чи у відкритому активному звучанні, чи в певних «збитих» за світлотою та насиченістю відтінках колір може виступати важливим виразником задуманого, або лише де-не-де нюансно підкреслювати суть відтворюваного. Водночас колір ніколи не є самостійним засобом, бо завжди підпорядкований рисунку – «роботі» ліній, штрихів і т. д. Розглядаючи акварель власне як графічний матеріал, за допомогою якого графічні композиції наповнюються відповідними колірним трактуванням, можемо констатувати, що тут актуальними є різні техніки акварельного письма. Окрім того, завдяки своїм властивостям акварель здатна поєднуватися з усіма іншими графічними матеріалами. Це робить її функціональне поле дієвим і затребуваним.

Список використаної літератури

1. Берлач, О.П., Чихурський, А.С. (2017). Акварель в станковому живописі. Методичні рекомендації для студентів худ.-пед. спеціальностей. Луцьк: СНУ ім. Лесі Українки. 26 с.

2. Гнатюк, М.В. (2016). Образотворче і декоративно-прикладне мистецтво (основи образотворчої грамоти): навч.-метод. посібник. Ч. 1. Івано-Франківськ: Вид-во «Ярина». 196 с.: іл.
3. Пасічний, А.М. (2008). Образотворче мистецтво: словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 216 с.
4. Рудницька, О.П. (2000). Українське мистецтво у полікультурному просторі: навч. посібник. Київ: Екс-Об. 208 с.
5. Серов, М.В. (2013). Мова мистецтва й засоби міжкультурної комунікації. *Культура і сучасність*. № 1. С. 45–54.
6. Чирва, О., Оленіна, О. (2022). Методичні рекомендації до проведення практичних та організації самостійної роботи з навчальної дисципліни «Історія та теорія графічного мистецтва». Харків: ХНУМГ ім. 43 с.

Відомості про авторів

Бабідорич Н.В. – магістрантка кафедри педагогіки дошкільної, початкової освіти та освітнього менеджменту, Мукачівський державний університет.

Білінська О.А. – аспірантка кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Василиків І.Б. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти, факультету початкової освіти та мистецтва Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Вертипорох А.С. – бакалавр кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Гладій Л.І. – магістрантка кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Грицишин М.М. – магістрантка кафедри педагогіки та методики початкової освіти, факультет початкової освіти та мистецтва Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Дорцкій В.В. – магістр кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Дяківнич Я.І. – магістрантка кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Егрешій А.С. – магістр кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Зінько А.І. – бакалавр кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Іваняк О.Ю. – магістрантка кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Іваськів С.Р. – магістрантка кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Ковальчук В.Ю. – доктор педагогічних наук, професор кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Колток Л.Б. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки та методики початкової освіти, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Кошів І.Р. – магістр кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Кравець Ю.Д. – студентка факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Куць С.М. – магістр кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Лев У.З. – магістр кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Личак І.В. – студентка VI курсу факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Лятошинська М.В. – магістрантка кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Монастирська А.О. – магістр кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти

та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Ометюх Ю.Я. – аспірантка кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Осмачко Ю.О. – аспірантка кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Пелех Х.М. – старший викладач кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Полюга В.В. – кандидат філософських наук, доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Рожак К.Р. – магістр, кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Савчин Г.В. – старший викладач кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Савка Р.І. – бакалавр кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Солтис О.Р. – студентка IV курсу факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Тимків В.М. – магістр кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Федькович Ю.М. – магістр кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Хлопик С.О. – бакалавр кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Цицик М.В. – магістр кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Чернець В.М. – студентка факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Шаран О.В. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Швардак М.В. – доктор педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки дошкільної, початкової освіти та освітнього менеджменту, Мукачівський державний університет.

Шемеляк В.А. – магістр кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Шоробура О.В. – магістрантка кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Електронне наукове видання

ПРОБЛЕМИ ПОЧАТКОВОЇ ОСВІТИ ТА МИСТЕЦТВА

**Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка**

Редактор

Ірина Невмержицька

Технічний редактор

Лужецька Ольга

Коректор

Артимко Ірина

Здано до набору 25.05.2023 р. Формат 60х90/16. Гарнітура Times. Ум. друк.
арк. 13,375. Зам. 29.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
(Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру
видавців, виготівників та розповсюджувачів видавничої продукції ДК No 5140 від
01.07.2016 р.). 82100, Дрогобич, вул. Івана Франка, 24, к. 31.