

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

ISSN 2786-9121 (Online)

Е-журнал

ПРОБЛЕМИ ПОЧАТКОВОЇ ОСВІТИ ТА МИСТЕЦТВА

Дрогобич, 2025

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 3

Дрогобич 2025

УДК 373.3+7](05)

П 78

*Рекомендовано вченою радою
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол № 5 від 29 травня 2025 р.)*

Рецензенти:

*Світлана ГІРНЯК – доктор філологічних наук, професор кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти, ДДПУ ім. Івана Франка;
Юрій ЧУМАК – кандидат мистецтвознавства, директор Дрогобицького музичного фахового коледжу імені Василя Барвінського.*

Редакційна колегія

Головний редактор: *Вікторія ПОЛЮГА – кандидат філософських наук, доцент, заступник декана 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.

П 78 Проблеми початкової освіти та мистецтва : е-журнал. Дрогобич : ДДПУ ім. І.Франка, 2025. Вип. 3. 128 с. URL: <https://e-journal.dspu.edu.ua>

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

Рік заснування е-журналу – 2023р.

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 I. Початкова освіта

<i>Бохан М., Василиків І. Педагогічні умови використання інтерактивних засобів навчання в освітньому процесі початкових класів</i>	5
<i>Жигайло О., Груник Ю. Формування мотиваційної спрямованості молодшого школяра засобами навчально-творчих задач з математики</i>	10
<i>Калитяк І., Ковальчук В. Формування математичної грамотності в початковій школі</i>	18
<i>Корчемна Н., Ковальчук В. Методика вивчення довжини у початкових класах</i>	25
<i>Льода У., Василиків І. Форми, методи та засоби контролю й оцінювання навчальних досягнень молодших школярів</i>	31
<i>Матчишин Р., Василиків І. Метапредметні завдання як засіб розвитку у молодших школярів інтересу до вивчення математики</i>	37
<i>Пришліца В., Василиків І. Особливості формування математичної культури молодших школярів</i>	43
<i>Садова І., Савлик Я. Індивідуальна програма розвитку учня</i>	48

РОЗДІЛ II. Музичне мистецтво

<i>Василець С. До питання про жанрову природу пісні</i>	55
<i>Висоцький В., Полюга В. Джазові фестивалі Львова: ретроспективний аналіз</i>	63
<i>Спринський Ю., Полюга В. Музичні уподобання молоді</i>	67
<i>Хомич У. Інтерпретація – важлива складова диригентсько-хорового виконавства</i>	74
<i>Челяда М., Громова О. Фонова музика як естетико-терапевтична домінанта в системі сучасної музикотерапії</i>	82

РОЗДІЛ III. Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво та

реставрація

<i>Мотуз В., Савчин Г. Манера та стиль художника як важливі складники творчого процесу</i>	87
<i>Сидор М., Сигляк В. Асамбляж як синтез виражальних засобів та підручних матеріалів у творчих поступках митців</i>	94
<i>Штука В. Український натюрморт</i>	102

РОЗДІЛ IV. Хореографі

<i>Луців М., Мартинів О. Василь Верховинець, Василь Авраменко – видатні представники української танцювальної культури</i>	111
<i>Чередніченко Е., Мартинів О. Основні риси постмодернізму у хореографії</i>	117
Відомості про авторів	124

РОЗДІЛ І. Початкова освіта

УДК 371.32

Бохан М.О.,

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

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)*

Педагогічні умови використання інтерактивних засобів навчання в освітньому процесі початкових класів

У статті досліджено теоретичні основи використання інтерактивних засобів навчання в освітньому процесі, розглянуто процес еволюційного розвитку інноваційної практики навчального процесу, а також сучасні інтерактивні методи навчання. Проаналізовано особливості використання інтерактивних засобів навчання на уроках інформатики в початкових класах.

***Ключові слова:** інтерактивні засоби навчання, інноваційні підходи, початкова школа, інформатика.*

Pedagogical conditions for using interactive teaching aids in the educational process of primary grades

The article explores the theoretical foundations of using interactive teaching aids in the educational process, examines the process of evolutionary development of innovative practice of the educational process, as well as modern interactive

teaching methods. The features of using interactive teaching aids in computer science lessons in primary grades are analyzed.

Keywords: *interactive teaching aids, innovative approaches, primary school, computer science.*

Постановка проблеми. Незаперечним фактом є те, що на сучасному етапі суспільного розвитку відбуваються різні економічні та соціальні реформи, які визначають інноваційні підходи до процесу управління в соціальній та культурній сферах. Для досягнення цієї зміни необхідні наукові дослідження та об'єктивне доведення причиново-наслідкового зв'язку в управлінні сучасними закладами освіти.

Водночас, як свідчить огляд літератури, питання створення та використання інтерактивних навчальних матеріалів для учнів початкової школи досліджено недостатньо. Вітчизняна освіта ще не розробила методик встановлення критеріїв оцінки загальної якості середньої освіти, не змодельовала інноваційні практичні інструменти та механізми їх впровадження, а також бракує простих методів аналізу та діагностики для оцінки ефективності впроваджених моделей навчальних програм. Завданням цього дослідження є врегулювання суперечності між педагогічним потенціалом використання інтерактивних методів викладання інформатики в початкових школах та браком методичних ресурсів для їх використання на уроках інформатики зокрема.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інтерактивні технології як складову навчально-виховного процесу також досліджували В. Мельник, А. Нісімчук, І. Підласий та інші. Ефективність використання засобів інтерактивних технологій обґрунтовували Н. Островерхова, В. Петренко. Однак, оскільки напруги, що використовуються для навчання учнів взаємодії для переходу від теорії до практики, формування комунікативних навичок та застосування теорії ролей у реальній роботі, різні, виникає потреба в узагальненні та структуруванні інструментів взаємодії, придатних для використання у викладанні предмету.

Мета статті. Проаналізувати особливості використання інтерактивних засобів навчання в освітньому процесі початкової школи.

Виклад основного матеріалу. Слово «інтерактив» (з англ. interact, де «inter» – взаємний та «act» – діяти) стосується здатності взаємодіяти та спілкуватися. Інтерактивне навчання – це особлива форма організації пізнавальної діяльності, яка має конкретні та передбачувані цілі, тобто, створити комфортне навчальне середовище, де всі учні можуть почуватися успішними та інтелектуально компетентними (Мельник, 20006).

Суть інтерактивного навчання полягає у тому, що процес навчання відбувається за умови безперервної та активної взаємодії всіх учасників. Термін «інтерактивне навчання» почав вживатися наприкінці 1990-х рр. За словами вчених, вона має такі класифікаційні характеристики: (Петренко, 2003):

- з філософського погляду – це діалектичний процес, а з позиції орієнтації на особистісну структур, її можна охарактеризувати як таку, що має як інформаційні, так і операційні аспекти;

- залежно від характеру змісту – загальноосвітні, соціально-психолого-освітні, культурологічні;

- за механізмом асиміляції – як асоціативний рефлекс;

- за основними факторами розвитку – як соціогенні фактори;

- за підходом до особистості – людиноцентричний;

- загальні методи – проблемна розмова, описове пояснення тощо;

- через співпрацю учасників (група, пара, фронт, індивідуально);

- залежно від організаційної форми – як альтернативу традиційному аудиторному навчанню, ми проводимо заняття в інноваційній формі, у формі активних проблемних лекцій, семінарів, мозкових штурмів, психодрами, дебатів, дискусій, діалогів, прес-конференцій, ділових та дидактичних ігор, сценічних постановок, тренінгів тощо.

Отже, взаємодію можна тлумачити як посилення діяльності між суб'єктами освітнього процесу, а інтерактивні методи навчання використовуються як спосіб цілеспрямованого посилення взаємодії між

викладачами та учнями, а також створення оптимальних умов для виховання майбутніх фахівців через взаємний вплив учасників освітнього процесу через їхню індивідуальність та особистий життєвий досвід.

Як правило, інтерактивна освітня взаємодія характеризується високим рівнем інтенсивності комунікації між учасниками, обміном комунікаціями та видами діяльності, варіаціями і різноманітністю типів, форм, технік діяльності, а також навмисним осмисленням учасниками своєї діяльності та взаємодій, що відбуваються. Інтерактивні підходи до навчання допомагають кожному учню стати активним учасником освітнього процесу, а не просто слухачем чи спостерігачем. У цьому плані нам близька думка І. Підласого про те, що міжособистісна взаємодія у процесі спілкування та співпраці між людьми, які беруть участь в освітньому процесі, є психологічною сутністю інтерактивного навчання. Освітня взаємодія у взаємодії професійного змісту має на меті зміну і вдосконалення моделей поведінки та діяльності учнів.

Ключові концептуальні принципи ефективного впровадження інтерактивних освітніх інновацій у навчальну програму закладів освіти такі (Підласий, 2004):

- систематичний аналіз технічних процесів, методів та засобів інтерактивних технологій як оптимального освітнього середовища для навчання учнів;

- систематичне вивчення інформації щодо використання інтерактивних технологій, що мають важливі наслідки для професійного зростання в теоретичному та практичному аспектах;

- розробка методики використання інтерактивних технологій під час навчання;

- визначення оптимальних освітніх умов для ефективного впровадження взаємодії в процесі навчання сприяє розвитку успішної самореалізації, індивідуальності, самостійності та відкритості до самовдосконалення.

Усе це визначає стратегії та тактику побудови сучасної системи освітніх програм сьогодні. Зрештою, інтерактивні методи дають учням початкової

школи можливість перевірити свої знання, активно беручи участь у спеціально розроблених взаємодіях.

Висновки. Таким чином, використання інтерактивних освітніх інструментів у навчальній програмі початкової школи допомагає учням краще засвоювати її теоретичний зміст, надає кожному учню можливість розвивати самовизначення та самореалізацію й формувати власну освітню культуру.

Список використаної літератури

1. Мельник, В. В. (2006). Інтерація в освітньому процесі: технологія організації. *Управління школою*. 15 с.
2. Нісімчук, А. С., Падалка О. Г. Шпак. (2000). *Сучасні педагогічні технології*. Київ, 243 с.
3. Підласий, І. П. (2004). *Практична педагогіка або три технології : інтерактивний підручник для педагогів ринкової системи освіти*. Київ : Видавничий Дім «Слово». 328 с.
4. Островецьова, Н. (2001). Нестандартні форми навчання: Урок-дискусія. *Директор школи* (Перше вересня). № 41. С. 12–13.
5. Петренко, В. (2003). *Концептуальні засади реалізації в Україні принципів і завдань Болонського процесу: сумісність та порівнянність систем вищої освіти* : науково-методичний збірник, кол. авт. Київ : науково-методичний центр вищої освіти. 29 с.

Жигайло О.О.,

кандидат психологічних наук, доцентка кафедри педагогіки та методики початкової освіти, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Іванна Франка м. Дрогобич, Україна (o.zhigailo@dspu.edu.ua)

Груник Ю.Ю.

студентка факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Іванна Франка м. Дрогобич, Україна (yuliia.hrunuk@gmail.com)

**Формування мотиваційної спрямованості молодшого школяра
засобами
навчально-творчих задач з математики**

У статті розглянуто поняття мотиваційна спрямованість, розкрито роль мотивів у досягненні успіху у навчанні в початковій школі. Зроблено спробу описати роль навчально-творчих задач, що мають життєвий, ігровий чи дослідницький формат. Проаналізовано особливості використання сучасних технологій навчання з метою формування мотиваційної спрямованості молодших школярів. Доведено важливість стимулювання мотивації досягнень завдяки можливості самореалізації та успіху при розв'язанні творчих завдань учнів шляхом, у процесі чого генеруються оригінальні ідеї. Підкреслено, що за умови цілеспрямованого формування й підтримки мотивації учні краще сприймають навчальний матеріал, демонструють вищі результати та виявляють готовність до розвитку компетентностей, необхідних для життя в інформаційному суспільстві.

Ключові слова: *мотиваційна спрямованість, мотив, методика навчання математичної освітньої галузі у початковій школі, учні початкових класів, освітній процес, технологія розвитку критичного мислення.*

Formation of motivational orientation of a younger student by means Mathematics-Creative Tasks

The article deals with the concept of motivational orientation, reveals the role of motives in achieving success in elementary school. An attempt is made to describe the role of educational and creative problems that have a life, play or research format. The peculiarities of the use of modern learning technologies in order to form the motivational orientation of younger students are analyzed. The importance of stimulating the motivation of achievements through the possibility of self-realization and success in solving creative tasks is proven by students in the process of generating original ideas. It is emphasized that in the case of purposeful formation and maintenance of motivation, students better perceive educational material, demonstrate higher results and show readiness for the development of competences necessary for life in the information society.

Keywords: *motivational orientation, motive, methodology of teaching the mathematical educational field in elementary school, elementary students, educational process, technology of development of critical thinking.*

Постановка проблеми. У сучасній початковій освіті дедалі більшого значення набуває питання формування в учнів не тільки знань і вмінь, а й міцної внутрішньої мотивації до навчання. Особливо нагальним це є для навчання математики, оскільки саме на цьому етапі закладається ставлення до предмету як до засобу логічного мислення, творчості та врегулювання життєвих ситуацій.

Мотиваційна спрямованість учнів початкових класів значною мірою визначає успішність подальшого навчання, тому завдання педагога – створити умови для розвитку інтересу, допитливості та активної пізнавальної діяльності.

Одним із ефективних засобів формування такої спрямованості є використання навчально-творчих завдань. Вони поєднують у собі елементи практичності, новизни та відкритості до різних способів розв'язання, що сприяє

залученню учнів до активного мислення та самостійного пошуку рішень. Саме через такі завдання математика постає перед учнями не як набір абстрактних правил, а як цікава й корисна діяльність, що має зв'язок з реальним життям.

Мотивація навчання молодших школярів – це складний і багатогранний психологічний процес, який визначає, чому і навіщо дитина навчається, що спонукає її докладати зусиль у навчальному процесі та досягати певних результатів. У молодшому шкільному віці мотивація є одним з ключових чинників успішного засвоєння знань, формування освітньої діяльності, а також соціалізації дитини. Мотивація навчання залежить від багатьох чинників: особливостей вікового розвитку, впливу дорослих, організації навчального процесу.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Мотивацію навчальної діяльності досліджували багато вчених у галузі педагогіки, психології та дидактики. Такі науковці, як В. Давидов, Д. Ельконін, Г. Костюк, О. Леонт'єв, С. Максименко розглядали загальнотеоретичні положення навчальної мотивації у своїх працях. Над питання мотивації учнівської молоді працювали Є. Ільїн, П. Якобсон, С. Рубінштейн, Д. Ельконін, мотиваційну сферу освітнього процесу досліджували А. Маркова, О. Онопрієнко, С. Скворцова. Над проблемою мотивації навчання учнів початкових класів працювали Ю. Бабанський, М. Денисов, М. Щукіна.

Метою статті є висвітлення ролі навчально-творчих задач у формуванні мотиваційної спрямованості молодших школярів, аналіз їх впливу на освітній процес та окреслення методичних підходів до їх ефективного використання.

Мотив – це реальне спонукання, яке змушує людину діяти у певній життєвій ситуації, за певних умов (Загальна психологія: підручник, 2000).

Мотивація до навчання є надзвичайно важливою для формування особистості, оскільки без неї неможливе повноцінне засвоєння знань. Саме в молодшому шкільному віці формуються основи для подальшого навчального поступу дитини, і від того, чи з'явиться у неї інтерес до навчання в початкових класах, значною мірою залежить її ставлення до освіти в середній та старшій школі.

Успіх у навчанні в початковій школі значною мірою залежить від рівня інтересу учня до самого процесу. Мотивація виступає ключовою силою, що спрямовує будь-яку діяльність, зокрема й навчальну. Саме вона впливає не лише на бажання дитини здобувати нові знання, але й на глибину засвоєння отриманої інформації. Особливе значення у цьому питанні має розвиток мотиваційної спрямованості особистості.

Мотиваційна спрямованість – це сукупність стійких мотивів, інтересів та ціннісних орієнтацій, які впливають на поведінку учня в процесі навчання. Вона вказує, що є головним стимулом у діяльності дитини: здобуття знань, досягнення результатів, схвалення з боку дорослих чи однолітків. У молодшому шкільному віці особливо важливо створити умови, за яких дитина буде зосереджена не лише на отриманні оцінок, але й на самому процесі пізнання, інтелектуальному розвитку та власних досягненнях (Амброзьяк, 2017).

У сучасній освітній моделі, спрямованій на розкриття особистісного потенціалу учня, важливе місце займають навчально-творчі задачі. Вони не лише стимулюють інтелектуальну активність, а й відіграють значну роль у формуванні та зміцненні мотивації до навчання. Цей вплив базується на взаємодії когнітивних, емоційних та особистісних компонентів мотиваційної сфери.

Передовсім творчі математичні задачі позитивно впливають на розвиток когнітивного інтересу, який є одним із ключових внутрішніх стимулів до навчання. Пропонування учням нестандартних, багаторівневих або відкритих задач активізує їхню пізнавальну діяльність, сприяє розвитку дивергентного мислення та виховує ініціативність. Завдяки цьому підходу школярі не лише оволодівають алгоритмами, а й усвідомлюють багатоваріантність ідей та можливих рішень, що допомагає сформуванню стійкішої навчальної мотивації (Алексєєнко, 2010).

Навчально-творчі задачі часто мають життєвий, ігровий чи дослідницький формат, який викликає позитивні емоції, почуття новизни та задоволення від інтелектуальних здобутків. Такий емоційний відгук значно

зміцнює мотиваційну стійкість і допомагає подолати байдужість чи тривогу стосовно освітнього процесу.

Не менш важливим є стимулювання мотивації досягнень. Завдяки можливості самореалізації та успіху при розв'язанні творчих завдань учні відкривають для себе нові підходи або генерують оригінальні ідеї. Це приносить їм внутрішнє задоволення від результатів, закріплюючи внутрішню мотивацію, яка виявляється більш стійкою й ефективною порівняно із зовнішніми стимулами, такими як оцінки чи схвалення.

Окрім того, використання творчих задач дозволяє виховувати ціннісне ставлення до математичної діяльності. Учні починають сприймати математику не лише як навчальний предмет, а і як засіб пізнання світу та можливість для самовираження. Це допомагає розширити їх особистісно значущі орієнтири у навчальній діяльності.

Відповідно до концепції НУШ, першоплановою є потреба в розвитку особистості учня, що вільно володіє знаннями, самостійно їх пізнає в процесі навчальної діяльності. У цьому контексті мотивація виступає визначальним чинником, що зумовлює успіх навчання молодших школярів (Амброзьяк, 2017).

Сучасна педагогічна практика засвідчує: за умови цілеспрямованого формування й підтримки мотивації учні краще сприймають навчальний матеріал, демонструють вищі результати та виявляють готовність до розвитку компетентностей, необхідних для життя в інформаційному суспільстві.

В умовах сучасних змін у системі освіти, заснованих на принципах особистісно орієнтованого, компетентнісного та діяльнісного підходів, головним завданням педагогіки стає виховання в учнів здатності до самостійного мислення, аргументованих суджень і свідомого прийняття рішень. У цьому контексті особливу вагу набуває технологія розвитку критичного мислення, яка не лише переосмислює традиційну модель навчання, а й ставить нові вимоги до професійних ролей учителя.

Формування ситуації успіху, віра в потенціал дитини та врахування її індивідуального стилю діяльності позитивно впливають на мотивацію до

навчання. Це сприяє тому, що учні починають діяти за принципом «переможця», тобто прагнуть стати кращими з кожним днем. Саме в такому середовищі створюються умови для всебічного розвитку особистості та становлення критичного і творчого мислення.

Критичне мислення виступає комплексною когнітивною компетенцією, що включає здатність аналізувати, інтерпретувати, оцінювати інформацію, формулювати логічно обґрунтовані висновки та приймати зважені рішення. Його розвиток розглядається не лише як інтелектуальне завдання, але і як елемент формування громадянської свідомості, інформаційної культури й моральної зрілості. Технологія критичного мислення водночас виконує як освітню, так і світоглядну функції, сприяючи цілісному розвитку особистості.

Упровадження технології розвитку критичного мислення передбачає трансформацію ролі педагога. Учитель перестає бути лише передавачем знань і стає модератором та координатором процесу мислення учнів. Його ключове завдання полягає не у викладанні готових істин, а у формуванні ситуацій, які стимулюють самостійне мислення, сприяють діалогу та забезпечують відкриту атмосферу для дискусій і різноманіття точок зору.

Залучення школярів до розв'язання нестандартних задач стимулює пізнавальний інтерес, розвиває ініціативність та робить їх більш впевненими у власних силах. Під час роботи з такими задачами учні навчаються формувати гіпотези, обирати різні шляхи розв'язання проблеми й аргументувати свою позицію. Ці навички складають основу критичного мислення. Таким чином, в ході засвоєння математичних знань одночасно відбувається розвиток особистісних якостей, необхідних для подальшого навчання та життя в умовах інформаційного суспільства (Думанський, 2009).

Ефективне впровадження цього підходу значною мірою залежить від професійної майстерності педагога. Надзвичайно важливо, щоб учитель умів створювати мотиваційно насичене навчальне середовище, впроваджувати технології розвитку критичного мислення, враховувати індивідуальні характеристики учнів і підтримувати позитивну емоційну атмосферу під час

уроків. Ці фактори є ключовими для формування стійкої внутрішньої мотивації до навчання.

У результаті, поєднання навчально-творчих задач з математики із сучасними педагогічними технологіями стає ефективним інструментом активізації освітнього процесу. Це сприяє розвитку автономності в навчанні та стимулюванню внутрішньої мотивації молодших школярів. Завдяки цьому досягаються не лише високі освітні результати, а й виховується компетентна, самостійна, відповідальна особистість, здатна до критичного мислення та творчого самовираження.

Висновки. Формування мотиваційної спрямованості молодших школярів через використання навчально-творчих задач з математики є невід'ємною складовою ефективного освітнього процесу на його початковому етапі. Аналіз психологічних і педагогічних підходів, практичних методів та сучасних освітніх технологій свідчить, що творчі математичні задачі відкритого, варіативного та діяльнісного характеру слугують не лише інструментом розвитку інтелектуальних здібностей учнів, а й потужним засобом впливу на їхню мотивацію.

Список використаної літератури

1. Алексєєнко, Т. Ф. (2010). Мотивація в цінності групування школярів у малі групи. *Соціальна педагогіка: теорія та практика*. № 2. С.24–30. 109.
2. Амброзяк, О. (2017). Умови для навчання – умови для творчості. Формування мотиваційного поля загальноосвітнього закладу *Завуч. Шкільний світ*. № 12. С. 19–22.
3. Загальна психологія: підруч. для студентів вищ. навч. закл. / С.Д. Максименко, В.О. Зайчук, В.В. Клименко, В.О. Соловієнко / за заг. ред акад. С.Д. Максименко Київ : Форум. 2000. 543 с.
4. Воронка, М. (2008). Мотивація навчальної діяльності як засіб підвищення якості знань учнів. *Початкова школа*. № 5. С. 28–31.

5. Воронова, Н. (2007). Мотивація як фактор успіху навчальної діяльності молодших школярів *Початкова школа*. № 3. С. 5– 6.
6. Думанський, Г. О. (2009). Застосування комп'ютерних технологій у навчальному процесі. *Інформатика в школах України*. № 4. С. 2–8.

Калитяк І.В.,

*магістрантка кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(iryna.kalytiak@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)*

Формування математичної грамотності в початковій школі

У статті розглядаються сучасні підходи до формування математичної компетентності учнів початкової школи. Описано методи та інструменти, що сприяють розвитку математичних навичок, критичного мислення і вміння застосовувати знання у практичних ситуаціях. Особлива увага приділяється використанню інтерактивних технологій, ігрових методів і проблемного навчання, які допомагають учням краще засвоювати математичний матеріал та формувати стійкий інтерес до предмета. Стаття містить рекомендації для вчителів щодо ефективного впровадження цих підходів в освітній процес.

Ключові слова: *математична грамотність, учні початкових класів, математична культура.*

Formation of mathematical literacy in primary school

The article considers modern approaches to the formation of mathematical competence of primary school students. Methods and tools that contribute to the

development of mathematical skills, critical thinking and the ability to apply knowledge in practical situations are described. Special attention is paid to the use of interactive technologies, game methods and problem-based learning, which help students better assimilate mathematical material and form a sustainable interest in the subject. The article contains recommendations for teachers on the effective implementation of these approaches in the educational process.

Keywords: *mathematical literacy, primary school students, mathematical culture.*

Постановка проблеми. У Державному стандарті початкової освіти вказується, що метою початкової освіти є всебічний розвиток дитини, її талантів, здібностей, компетентностей і наскрізних умінь відповідно до вікових та індивідуальних психофізіологічних особливостей і потреб, формування цінностей, розвиток самостійності, творчості та допитливості. Враховуючи це Нова українська школа виокремлює математичну компетентність, яка визначається як особистісне утворення, що характеризує здатність учня створювати математичні моделі процесів навколишнього світу, застосовувати досвід математичної діяльності під час розв'язування навчально-пізнавальних та практико-зорієнтованих завдань, нарешті адекватно розв'язувати проблеми повсякденного життя. Формування прийомів математичної діяльності допомагає реалізації компетентнісного підходу у навчанні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні науковці виділяють такі ознаки грамотнісного підходу:

- акцент на результат навчання (С. Адам, Н. Бібік);
- перехід від передачі інформації до парадигми учіння (Ю. Фролов, Д. Махотін);
- увага на формування ключових грамотностей загального позапредметного характеру й загальних умінь предметного характеру та посилення прикладного, практичного характеру системи освіти (С. Адам, А. Андрєєв, О. Корсакова, О. Пометун та ін.)

Метою нашої статті є висвітлити педагогічні ідеї формування математичної грамотності в учнів початкової школи, проаналізувати ключові слова: «грамотність», «математична грамотність».

Виклад основного матеріалу. Початкова загальна освіта є фундаментом шкільної освіти, адже саме в цей період закладається основа для формування особи. І саме в початковій школі закладаються основи функціональної грамотності (Бібік, 2004).

Програма з математики на рівні початкової загальної освіти спрямована на досягнення наступних освітніх, розвиткових цілей, а також цілей виховання:

- освоєння початкових математичних знань – розуміння значення величин та способів їх виміру, використання арифметичних способів для вирішення сюжетних ситуацій, становлення вміння вирішувати навчальні та практичні завдання засобами математики, робота з алгоритмами виконання арифметичних дій;

- формування функціональної математичної грамотності учня, яка характеризується наявністю у нього досвіду вирішення навчально-пізнавальних та навчально-практичних завдань, побудованих на розумінні і застосуванні математичних відносин («частина-ціле», "більше-менше", "рівно-нерівно", "порядок"), сенсу арифметичних дій, залежностей (робота, рух, тривалість події);

- забезпечення математичного розвитку учня – здібності до інтелектуальної діяльності, просторової уяви, математичної мови, формування вміння будувати міркування, вибирати аргументацію, розрізняти правильні (справжні) та неправильні (хибні) твердження, вести пошук інформації;

- становлення навчально-пізнавальних мотивів, інтересу до вивчення та застосування математики, найважливіших якостей інтелектуальної діяльності: теоретичного та просторового мислення, уяви, математичної мови, орієнтування у математичних термінах та поняттях.

Набуті учням вміння будувати алгоритми, вибирати раціональні способи усних і письмових арифметичних обчислень, прийоми перевірки правильності виконання дій, а також розрізнення, називання, зображення геометричних

фігур, знаходження геометричних величин (довжина, периметр, площа) стають показниками сформованої функціональної грамотності успішного подальшого навчання на рівні основного загальної освіти.

Математична грамотність, за словами І. Зіненко, передбачає здатність людини використовувати здобуті протягом життя знання для розв'язання широкого діапазону життєвих завдань у різних сферах людської діяльності, спілкування та соціальних відносин (Зіненко, 2009).

Математична грамотність молодшого школяра як компонент функціональної грамотності трактується як:

- розуміння необхідності математичних знань для вчення та повсякденного життя (для чого, навіщо, де може стати в нагоді, де скористаємося отриманими знаннями);

- потреба та вміння застосовувати математику у повсякденних ситуаціях (розраховувати вартість, масу, кількість необхідного матеріалу тощо);

- знаходити й аналізувати математичну інформацію про об'єкти навколишньої дійсності.

Математична грамотність включає математичні компетентності, які можна формувати через спеціально розроблену систему завдань:

- завдання, в яких необхідно відобразити факти і методи, виконати обчислення;

- завдання, в яких потрібно встановити зв'язки та інтегрувати матеріал з різних галузей математики;

- завдання, в яких потрібно виділити в життєвих ситуаціях проблему, яку розв'язують засоби математики, побудувати модель рішення.

Учні, які опанували математичну грамотність, здатні:

- визначати проблеми, що виникають у навколишній дійсності, які можна розв'язати засобами математики;

- формулювати проблеми на мовою математики;

- розв'язувати проблеми, використовуючи математичні знання та методи математичного моделювання;

- інтерпретувати отримані знання;
- формулювати і записувати остаточні рішення.

У ході уроків математики розвивається математична культура загалом. Поняття «математична культура» об'єднує поняття: алгоритмічна культура, обчислювальна культура, графічна культура, логічна культура, математична грамотність. Додаткові завдання, що застосовуються у системі різних етапах уроку, дозволяють розвивати різні компоненти математичної грамотності (Чернецька, 2011).

Що ж має знати про формування математичної грамотності вчитель початкових класів:

- пам'ятати про системність формованих математичних знань, про необхідність теоретичної та практичної предметної бази;
- формувати готовність до взаємодії з математичною стороною навколишнього світу;
- формувати досвід пошуку шляхів реалізації життєвих завдань, вивчати математичне моделювання реальних ситуацій та переносити способи вирішення навчальних завдань на реальні ситуації;
- розвивати когнітивну сферу, вчити пізнавати світ, вирішувати завдання різними способами;
- розвивати регулятивну сферу та рефлексію: вчити планувати діяльність, конструювати алгоритми (обчислення, побудови та ін.), контролювати процес та результат, виконувати перевірку на відповідність вихідним даними і правдоподібність, корекцію і оцінку результату діяльності;
- завжди пам'ятати принцип функціональної грамотності: «Опанування = Засвоєння + Застосування знань практично» (Романишина, 2011).

Інструменти формування математичної грамотності школярів – це:

- технологія проєктів (вчать орієнтуватися у різноманітних ситуаціях, працювати у різних колективах);
- проблемне навчання (проблемні завдання, дозволяють розвивати винахідливість, кмітливість, здатність до нестандартних рішень, можливість

знаходити застосування уже здобутих знань та вмінь);

– моделювання завдань – подання ситуацій задачі та її моделювання за допомогою малюнка, відрізка, креслення;

– робота з символічним текстом, перетворення інформації, робота з діаграмами, таблицями, кресленнями;

– ігрові технології (ребуси, кросворди, рольові ігри, завдання – жарти).

Основна мета вчителя – навчити учнів здобувати знання, вміння, навички та застосовувати їх на практиці, оцінюючи факти, явища, події і на основі отриманих знань приймати рішення, діяти. Усі методи, використовувані викладачем, повинні бути спрямовані на розвиток пізнавальної, розумової активності, яка, зі свого боку, спрямована на відпрацювання, збагачення знань кожного учня, розвиток його функціональної грамотності.

Висновки. Отже, математична грамотність як компонент функціональної грамотності включає такі характеристики :

1. Розуміння. Розуміння учнем необхідності математичних знань для розв’язування навчальних і життєвих завдань; оцінка різноманітних навчальних ситуацій, які потребують застосування математичних знань, умінь.

2. Здатність. Здатність встановлювати математичні відносини та залежності, працювати з математичною інформацією: застосовувати розумові операції, математичні методи.

3. Володіння. Володіння математичними фактами (приналежність, істинність, контрприклад), використання математичної мови на вирішення навчальних завдань, побудови математичних суджень.

Формування функціональної математичної грамотності учня базується на розумінні необхідності математичних знань для вирішення навчальних та життєвих завдань; оцінки різноманітних навчальних ситуацій (контекстів), які вимагають застосування математичних знань, умінь.

Список використаної літератури

1. Бібік, Н. М. (2004) Компетентнісний підхід: рефлексивний аналіз застосування. Компетентнісний підхід в освіті: світовий досвід та українські перспективи. *Бібліотека освітньої політики*. Київ : «К.І.С.». С. 47–52
2. Зіненко, І. М. (2009). Визначення структури математичної компетентності учнів старшого шкільного віку. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. № 2. С. 165–174.
3. Романишина, Л. М. (2011). Формування ключових компетентностей майбутніх фахівців у процесі навчання в медичному коледжі. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Педагогіка*. № 2. С. 71–78.
4. Типові освітні програми для закл. загальної середньої освіти: 1–2 класи. Київ : ТД «ОСВІТА-ЦЕНТР+», 2018. 240 с.
5. Трубачова, О. Е. (1989). *Зміст сучасної шкільної освіти: дидактичний аспект*. Київ, 306 с.
6. Чернецька, Т. І. (2011). *Сучасний урок: теорія і практика моделювання* : навч. посібник. Київ : ТОВ «Прайдрук». 352 с.

Корчемна Н.О.,

*магістрантка кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(nataliia.korchemna@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 вивчення довжини у початкових класах

У пропонованій статті проаналізовано методичні аспекти вивчення довжин та розглянуто умови формування вимірювальних навичок учнів у процесі вивчення початкового курсу математики.

***Ключові слова:** величина, одиниця вимірювання величини, довжини, практичні навички, обчислювальні уміння, прикладна задача.*

Methodology of studying length in primary grades

This article analyzes the methodological aspects of studying lengths and considers the conditions for the formation of students' measuring skills in the process of studying the primary course of mathematics.

***Keywords:** quantity, unit of measurement of quantity, length, practical skills, computational skills, applied problem.*

Постановка проблеми. Реформа освіти в Україні, особливо початкової, вимагає перегляду та оновлення усіх складових методологічної системи.

Незважаючи на те, що математика є класичною дисципліною, її модернізація передбачає пошук засобів, методів та змісту, які сприятимуть формуванню математичних здібностей учнів Нової української школи.

Теми, які традиційно викликають труднощі, потребують особливої уваги. Однією з таких є вивчення кількості. У початковій школі учні отримують розуміння кількості та враховують довжину, площу, масу, місткість, час, швидкість і вартість.

Ранні уявлення про кількість та методи вимірювання стали основою для викладання багатьох дисциплін у природничих науках, а також математики. Наше сприйняття навколишньої реальності виникає через поняття кількості, яке описує фактичні властивості речей. Вивчення алгоритмів вимірювання величин допомагає людям набути практичних навичок та вмінь, необхідних у повсякденному житті. Тому вчителі початкової школи формують у своїх молодших учнів основні уявлення про кількість та способи її вимірювання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У вітчизняній літературі проблеми методики математики у початкових класах висвітлювали такі автори, як М.В.Богданович, Л.В.Коваль, Я.А.Король, Л.П.Кочина, С.О.Скворцова та ін. Вивченню величин в учнів початкової школи присвячені праці О.І.Юрчишина, С.О.Скворцової, Л.А.Сухіної та ін. Як засоби, що оптимізують зазначений процес вчені виділяють дидактичні ігри, творчі завдання, комп'ютерні програми тощо.

Мета дослідження полягає в аналізі ефективності використання системи довжин і способів їх вимірювання.

Виклад основного матеріалу. Мета вивчення цієї теми – сформулювати поняття довжини як властивості предметів, ознайомитися з одиницями довжини та взаємозв'язком між одиницями, розвинути вміння вимірювати довжину заданого відрізка та малювати відрізок заданої довжини, розвинути вміння порівнювати довжини, виражати величини в менших і більших одиницях та виконувати операції над величинами (Богданович, 2001).

Підготовка до введення поняття довжини відрізка повинна бути вправою

такого характеру. Вчителі допомагають учням запам'ятати співвідношення «довгий – короткий» та «широкий – вузький», практикуючи порівняння довжин предметів (Хто вищий? Що довше?...). Важливим кроком у формуванні поняття довжини є ознайомлення з прямими та відрізками. Порівнюючи відрізки «на вигляд», діти отримують уявлення про те, що однакове, а що відмінне.

Під час ознайомлення з поняттям «довжина» учням слід зосередити свою увагу на самому терміні «довжина», а також пояснити його значення. Так, ви можете запропонувати своїм дітям порівняти довжину олівців і ручок на столі. Порівняння використовує метод застосування. Тоді ви можете запропонувати порівняти довжину ручки та пензля на малюнку (ручка коротша, олівець довший). У цій ситуації діти порівнюють довжини предметів «на око», оскільки не можуть порівнювати зображення, накладаючи їх або прикладаючи. Далі ідеї учнів стали зрозумілими. Намальовані об'єкти мають спільну властивість, яка називається довжиною. Об'єкти можна порівнювати за довжиною, а відрізки також можна порівнювати за довжиною. На кресленні має бути чітко видно, які відрізки довші, а які коротші. Ці методи порівняння («порівняння на око», перекриття та застосування) можна назвати непрямими методами порівняння.

Щоб ознайомитися з іншими способами порівняння довжин відрізків, варто скласти практичне завдання.

Потім учитель знайомить учнів з лінійкою та правилами вимірювання довжини відрізка за допомогою цього інструмента. У кожного учня на столі має бути сантиметрова модель, заздалегідь підготовлена вчителем. Ці завдання виконуються за допомогою лінійок, які діти можуть розставляти самі. Під час розміщення відрізка заданої довжини на лінійці, учень спочатку «проходить» цей відрізок у сантиметрах і лише потім починає малювати (Король, 1998).

Отже, під час вивчення чисел від 1 до 10, першою одиницею вимірювання для відрізка є 1 см. Вчитель запропонував нам намалювати вдома відрізок завдовжки 1 см, а потім зробити модель з кольорового паперу або дроту. Використовуючи цю модель, учні повинні вміти виконувати такі завдання:

1. Виміряйте заданий відрізок. У цьому випадку учень повинен точно

прикріпити кінець сантиметрової моделі до одного кінця відрізка. Олівцем позначте другий кінець сантиметрової моделі на відрізку. З цього кінця продовжуйте вимірювання, поки остання позначка не збігається з другим кінцем відрізка. Перелічіть кількість моделей, що входять до відрізка, щоб зробити висновки про довжину відрізка (у сантиметрах).

2. Накресліть відрізок заданої довжини. Водночас учні повинні: намалювати пряму лінію вздовж ліній у зошиті. Позначте на ньому точку відліку. Розмістіть модель у потрібній орієнтації, позначте її олівцем, потім позначте другий кінець відрізка.

Така структура дає змогу дітям формувати уявлення, необхідні для уникнення помилок у вимірюваннях.

Учителі повинні звернути увагу учнів на те, що вони представляють 1 см не лише від 0 до 1, але й від 4 до 5, та від 8 до 9. Також учні повинні вимірювати довжину, дивлячись лише на горизонтальну частину. Положення сегментів необхідно змінити в іншому напрямку. Також важливо враховувати, що учні повинні вміти малювати лінії у різних напрямках не лише на смугастому, але й на чистому папері. Для цього можна давати дітям практичні завдання на окремих картках для закріплення матеріалу.

Виміряйте довжину кожної частини та запишіть її в клітинку. Спочатку довжина відрізка вважається цілим числом.

До типових помилок, які учні допускаються під час побудови та вимірювання відрізків, належать: неправильне встановлення розрізу (починаючи з початку розрізу, а не з 0); початок з 1 замість 0; нахил голови з боку в бік вплине на точність результатів (потрібно дивитися на лінійку вертикально).

Наступна одиниця вимірювання довжини, дециметр, вводиться під час вивчення чисел від 11 до 20. Мотивацією є необхідність виміряти цю довжину (довжину парти). Використовуйте сантиметрову модель для вимірювання довжини вашого столу протягом тривалого часу. Нам потрібна нова одиниця вимірювання. Цей прийом схожий на техніку звикання до сантиметрів.

Спочатку вчитель показує модель розміром 1 дм, а потім порівнює 1 дм та 1 см. Потім разом з дітьми вивчить та обчислить, скільки сантиметрів в 1 дециметрі. Щоб учні краще зрозуміли фактичну довжину 1 дм, кожен з них має зробити дециметр із цупкого паперу, вирізати його та використати для вимірювання довжини певного предмета. Далі ми розглянемо представлення деяких іменованих чисел за допомогою інших чисел. Наприклад: 13 см = ...дм...см.

Після вивчення дециметрів під час вивчення чисел від 21 до 100 учні дізнаються про метр, одиницю довжини (Кочина, 2003).

Мотивація – необхідність вимірювання довжини класних кімнат, коридорів тощо. Чинні одиниці вимірювання були занадто малими та незручними, тому були введені нові одиниці.

Наприклад, двоє або троє учнів крок за кроком вимірюють довжину класної кімнати. Різні результати пояснюються різною шириною кроків. Демонструє різання дерева або металу.

Учні також вимірюють та малюють відрізки в міліметрах. На дошці та в зошитах написано слово «міліметр», а вчитель знайомить із методом присвоєння цієї назви таким числам, як 1 мм, 5 мм тощо (Скворцова, 2003).

Необхідно пов'язувати вивчення нових одиниць вимірювання з уроками праці. Спочатку учні повинні придумати власні приклади вимірювань, які потребують вимірювань у міліметрах. Наприклад, якщо майстер відріже скло на 2 або 3 мм занадто довго, воно не поміститься в раму. Якщо майстер з ремонту взуття зробить каблук на 3 або 5 мм ширшим він може стирчати та зіпсувати форму взуття.

Висновки. Отже, учні використовують лінійку, щоб визначити співвідношення сантиметрів до міліметрів і подивитися, скільки міліметрів в 1 см. Потім відраховують 10 мм на міліметровому папері та розміщують ділянки довжиною 1 см. Крім того, діти використовують міліметровий папір для вимірювання довжин сторін геометричних фігур у міліметрах, а також учнівське приладдя (олівці, ручки тощо). Учні записують свої вимірювання числово, використовуючи як великі, так і малі одиниці вимірювання.

Існує потреба забезпечити більше роботи для вимірювання та налаштування сегментів менших за 10 мм. Це не тільки допоможе вам розробити точні методи вимірювання, але й нагадає, де починається шкала.

Потім учні отримують знання про співвідношення між міліметрами та іншими одиницями довжини. Практикуючись у зображенні більших одиниць меншими або навпаки, можна виконувати разом з вимірюванням та кресленням довжин, що може допомогти закріпити співвідношення вимірювань довжин.

Список використаної літератури

1. Богданович, М. В. (2001). Методика викладання математики в початкових класах : навч. посібник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 368 с.
2. Король, Я. А. (1999). Математична скарбничка : навч. посібник. Тернопіль : Мандрівець. 64 с.
3. Король, Я. А. (1998). Практикум з методики викладання математики в початкових класах. Тернопіль : Мандрівець. 134 с.
4. Кочина, Л. П. (2003). Орієнтовне календарне планування уроків з математики для 2 класу. *Початкова школа*. №1. С.58–61.
5. Скворцова, С. О. (2003). Формування у молодших школярів умінь розв'язувати арифметичні задачі. *Початкова школа*. №4. С.11–16.
6. Сухіна, Л. А. (2000). Методичні рекомендації до організації практичних занять з математики та методики її викладання. Херсон : Айлант. 88 с.

Льода У.І.,
*магістрантка кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(ulyanaloda@gmail.com)*

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)*

Форми, методи та засоби контролю й оцінювання навчальних досягнень молодших школярів

У статті розглядаються форми, методи та засоби контролю в дидактиці початкової освіти, розглядаються у їх взаємозв'язку, за їх допомогою з'ясовується ефективність навчально-пізнавальної діяльності учнів та педагогічної діяльності вчителя. Вибір методів та засобів контролю навчальних досягнень учнів визначається його метою. Прийнятними для початкової школи є форми контролю, які класифікуються за ступенем охоплення його учасників, зокрема такі: індивідуальний, груповий (фронтальний).

Ключові слова: оцінювання, метод, форма, спостереження, самоконтроль.

Forms, methods and means of control and assessment of educational achievements of junior schoolchildren

The article considers the forms, methods and means of control in the didactics of primary education, considers their interrelation, with their help the effectiveness of the educational and cognitive activity of students and the pedagogical activity of the teacher is determined. The choice of methods and means of control of educational achievements of students is determined by its purpose. Acceptable for primary school are forms of control, which are classified by the degree of coverage of its participants, in particular the following: individual, group (frontal).

Keywords: *assessment, method, form, observation, self-control.*

Постановка проблеми. Досвід застосування інноваційних форм та методів організації навчальної програми поширюється у вітчизняній теорії і практиці. Водночас у міру оновлення підходів до реалізації освітньої діяльності, переглядаються процедури та засоби моніторингу й оцінювання освітніх результатів, щоб забезпечити їх відповідність освітнім цілям та цінностям, що відповідають парадигматичному мисленню.

З огляду на те, що компетенції, первинний результат освіти, є передусім складними особистісними утвореннями, саме студент відіграє провідну роль у процесі контролю та оцінювання. Він несе відповідальність за відстеження прогресу, оцінювання своєї роботи та становлення «власниками» свого навчання. Роль вчителя звелася до супроводу та підтримки дитини в отриманні освіти. У цих освітніх середовищах якість взаємодії в класі визначається інтересом учнів до навчання, саморегуляцією та здатністю самооцінювати результати діяльності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Порушені питання свідчать про те, що науковці, методисти та передовсім практики приділяють цьому питанню більше уваги. Особливо багатим у вітчизняній методиці навчання є опис концептуальних підходів і науково-методичних вимог до реалізації контрольної-оцінювальної діяльності для учасників навчальної програми початкової школи. О.Я. Савченко та ін. Вчений обґрунтовує функцію цих видів

діяльності та наголошує на їхньому діагностичному компоненті, який дозволяє «виявити причини труднощів, з якими стикається учень у процесі навчання, виявити прогалини в його знаннях та вміннях». Обґрунтованість і актуальність цього бачення підтверджуються широкодоступними публікаціями, розробленими та підготовленими в рамках цього дослідження PISA А. Шлейхера (A. Schleicher) «Найкращий клас у світі: як створити освітню систему 21-го століття» (Шлейхер, 2018), де наголошено, що формувальні оцінювання мають «діагностичний характер». Тобто, це робиться, доки студенти навчаються визначати, що їм потрібно удосконалити в певний момент часу. (Шлейхер, 2018, с. 275)». Цей компонент особливо важливий при створенні нових інструментів оцінювання, головною метою яких є своєчасне виявлення індивідуальних проблем у засвоєнні дітьми навчального матеріалу та запобігання накопиченню цих проблем на пізніших етапах навчання.

Мета статті. Узагальнити характеристики рівнів навчальних досягнень у проєкції на зміст початкової освіти., а також науково обґрунтувати й розробити загальні критерії оцінювання навчальних досягнень учнів початкової школи, в яких відображений рівень сформованості компонентів знань і умінь учнів.

Виклад основного матеріалу. Для забезпечення суб'єктивності в початковій освіті необхідно створювати спеціальні навчальні ситуації, в яких діти можуть розвивати саморегуляцію та самоконтроль. «Поступово їм доведеться опанувати структуру цієї технології та передбачити можливі області помилок» (Савченко, Бібик, Байбара, Вашуленко, Коваль, Онопрієнко, Пономарьова, Прищепа, 2012)». Уважаємо окреслені положення методологічною підставою для практико-методичної частини цієї роботи.

Індивідуальний контроль здійснюється протягом усього навчального року та є невід'ємним елементом навчання, присвяченим розкриттю, формуванню, розвитку й узагальненню компонентів змісту освіти. До відповідних методів реалізації цього типу контролю належать навчальне спостереження, опитування, дослідження студентських робіт, програмований контроль та індивідуальне тестування. Давайте розглянемо деякі з них.

Метод навчального спостереження є одним з ефективних та органічних методів у реальних заняттях вчителів початкової школи. Це прийнятно, виходячи із первинних даних (Ляшенко, Лукіна, Булах, Мруга, 2012) формувати уявлення про формувальний стан навчальної діяльності кожної дитини та про те, як індивідуальні особливості проявляються у навчанні та спілкуванні. Оскільки освіта сьогодні зосереджена на індивідуальному розвитку дитини, методи спостереження стають невід'ємним компонентом культури освітньої діяльності. Зокрема, розвитку здатності спостерігати за навчальною діяльністю та поведінкою учнів нині приділяється увага в сучасних методологіях формування професійних компетентностей майбутніх учителів початкової школи. І.І. Осадченко (Осадченко, 2012).

Цей метод є найменш формалізованим, оскільки вчитель записує спостереження автономно та випадковим чином. Однак в умовах НУШ, вчителям рекомендується вести записи спостережень не лише для того, щоб розумно спілкуватися з батьками щодо академічних досягнень учнів, але й робити висновки щодо індивідуального прогресу учнів та приймати рішення щодо коригування методів навчання, вибору навчальних матеріалів, що відповідають навчальній ситуації, та визначення прийнятних навчальних інструментів. З посібника вчителя НУШ (Софій, Онопрієнко, Найда, Большакова, Прістінська, 2018) одна з форм спостереження за розвитком учня початкової школи пропонується як інструмент для оцінки його розвитку в таких сферах: «соціально-емоційний розвиток; мовний розвиток; когнітивний розвиток; творчий розвиток; фізичний розвиток» (Софій, Онопрієнко, Найда, Большакова, Прістінська, 2018, с. 136)».

У сфері освітніх вимірювань методи спостереження використовуються для збору первинних емпіричних даних на ранніх етапах моніторингових досліджень. У соціологічних та моніторингових дослідженнях спостереження розуміється як директивне, систематичне та безпосереднє візуальне сприйняття і реєстрація значущих явищ (ситуацій, процесів), що є предметом перевірки та контролю з погляду дослідника. Найважливішими особливостями

спостереження є те, що воно здійснюється за планом, систематизоване (тобто за конкретними показниками), вимагає спеціальної підготовки спостерігача та є безпосереднім (Ляшенко, Лукіна, Булах, Мруга, 2012, с. 31)». Переваги застосування методів спостереження в оцінювальній діяльності полягають у такому: визначення унікальних характеристик навчальних досягнень дитини та фіксація якісних виразів у комфортних умовах. Часова доступність для реалізації «Можливість вільно змінювати ширину (розширення, поглиблення) зони спостереження відповідно до потреб конкретного дослідження (оцінки)» (Максименко, 2013, с. 28)» та ін.

Висновки. Узагальнено характеристики рівнів освітніх досягнень для змісту початкової освіти. Науково обґрунтований та розроблений загальний стандарт оцінювання навчальних досягнень учнів початкової школи, що відображає рівень сформованості їхніх знань і вмільних компонентів. Здібності дитини до навчання та розвитку, автономія та відповідальність, особливості формування суджень.

Список використаної літератури

1. Ляшенко, О. І., Лукіна, Т. О., Булах, І. Є., Мруга, М. Р. (2012). Методика і технології оцінювання діяльності загальноосвітнього навчального закладу : посібник. Київ, 160 с.
2. Максименко, В. П. (2013). Дидактика : курс лекцій. Хмельницький. 222 с.
3. Осадченко, І. І. (2012). Теорія і практика ситуаційного навчання у підготовці майбутніх учителів початкової школи : монографія. Умань. 414 с.
4. Савченко, О. Я., Бібік, Н. М., Байбара, Т. М., Вашуленко, О. В., Коваль, Н. С., Онопрієнко, О. В., Пономарьова, К. І., Прищепа, О. Ю. (2012). Дидактико-методичне забезпечення контролю та оцінювання навчальних досягнень молодших школярів на засадах компетентнісного підходу : монографія. Київ. 192 с.

5. Софій, Н. З., Онопрієнко, О. В., Найда, Ю. М., Большакова, І. О., Прістінська, М. С. (2018). Нова українська школа: poradnik для вчителя / за заг. ред. Н. М. Бібік. Київ. 160 с.

6. Шлейхер, Андреас (2018). Найкращий клас у світі: як створити освітню систему 21-го століття / переклад з англ. Львів. 296 с.

Матчишин Р.С.,

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

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)*

Метапредметні завдання як засіб розвитку у молодших школярів інтересу до вивчення математики

У статті розглянуто зміст поняття «завдання з метапредметним компонентом», під час виконання завдань, що демонструють не лише математичні знання, а й суб'єктивні навички, використання завдань відповідного жанру для категоризації та ілюстрування суб'єктивних завдань привело до загального позитивного ставлення до навчальної діяльності, завдань, що потребують значних розумових зусиль, завдань, що активізують мислення та дають нові знання. Цей дослідницький матеріал може бути цікавим для фахівців у галузі початкової освіти.

Ключові слова: *навчальне завдання, завдання із метапредметним компонентом, мотиваційна сфера навчальної діяльності.*

Metasubject tasks as a means of developing interest in mathematics in younger schoolchildren

The article examines the content of the concept of "tasks with a metasubject

component", when performing which not only mathematical knowledge but also metasubject skills are revealed, presents a classification and examples of metasubject tasks using tasks of the indicated genre, which resulted in a general positive attitude towards educational activities, works that require great mental effort, activate thought, and provide new knowledge. The research materials may be of interest to specialists in the field of primary general education.

Keywords: *educational task, tasks with a metasubject component, motivational sphere of educational activities.*

Постановка проблеми. У сучасній початковій освіті цілеспрямоване формування кількісного та якісного оцінювання спрямоване не лише на предметні навички, але і на універсальні навчальні види діяльності, такі як особистісна, регулятивна, когнітивна та комунікативна. Ці навички розвиваються через діяльність, спрямовану на засвоєння навчального матеріалу шляхом виконання навчальних завдань, тобто тих, що використовуються для розвитку універсальної навчальної діяльності, яка розвиває інтелектуальні здібності учнів, розвиває предметні знання та вміння, формує їхнє вміння поводитися з навчальними матеріалами.

Навчальні завдання є ключовим елементом навчального апарату будь-якого підручника з математики початкової школи, а тому досягнення освітніх результатів та організація навчальної діяльності учнів залежать від їх якості, рівня складності та повної реалізації їхнього розвивального потенціалу. Мотиваційна, розвивальна, навчальна та контрольна функції навчання реалізуються через навчальні завдання. Мета навчання визначає включення того чи того завдання в діяльність учнів з потенційно різноманітної системи завдань.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Проблема систематизації математичних завдань для шкільного навчання досліджується у роботах багатьох науковців (В. Давидова, Л.В. Абакумової, Л.Н. Габєєвої, Г.А. Собієвої, А.К. Сердюка, І.М. Толмачової, А.Г. Пачінової, І.В. Тухман, В.В. Рєпкіної, Д.Б.

Ельконіна та ін.). Вони обрали низку критеріїв для класифікації завдань, включаючи область знань, метод розв'язання, складність, характеристики розумової діяльності студентів під час розв'язання задач, формат представлення проблемних ситуацій, навчальні завдання, що реалізуються у процесі навчання, та інші характеристики. Загальноприйнята в сучасній педагогіці класифікація навчальних завдань передбачає розподіл завдань відповідно до етапів навчання, тобто, завдання полягає в оновленні, набутті, інтеграції, застосуванні, повторенні та контролі знань, умінь і навичок (Прохоренко, 2014: с. 49).

Мета статті. Дослідити зміст поняття «завдання з метапредметним компонентом», представити класифікацію та приклади метапредметних завдань, описати застосування завдань позначеного жанру.

Виклад основного матеріалу дослідження. Аналіз завдань, представлених у сучасних підручниках з початкової математики, показує, що їх виконання зазвичай передбачає роботу за вибірковими алгоритмами. Процес навчання, який переважно складається з завдань, у яких учні беруть участь у репродуктивній та навчальній діяльності, забезпечує формування предметних результатів. Однак такий підхід суттєво обмежує практичну сферу діяльності учнів, а індивідуальні та міжпредметні навчальні досягнення не є об'єктом цілеспрямованого формування, тому їх формування і розвиток відбуваються спонтанно без навчального впливу, і таким чином розвивальний потенціал предмету «Математика» не реалізується повною мірою.

У зв'язку з цим ми виділили особливу групу завдань, які називаються математичними завданнями метапредметного рівня. Розв'язуючи завдання цієї групи, учні повинні продемонструвати весь комплекс навчальних досягнень (універсальні навчальні дії, такі як предметні знання та вміння, регуляція, пізнання та комунікація) (Бастун, 1997).

Ми розглянемо типи завдань, приклади кожного типу завдань, результати досліджень щодо зв'язків між математичними завданнями та метапредметними компонентами, а також розвиток когнітивного інтересу до вивчення математики у молодших учнів. Класифікація математичних завдань з

метапредметними компонентами базується на спільних навчальних видах діяльності, необхідних для виконання завдань. Отже, математичні завдання можуть мати регуляторні, когнітивні та комунікативні метапредметні елементи та бути складними (при їх виконанні виникають різні види універсальної навчальної діяльності). Кожен вид роботи може бути реалізований на трьох рівнях, залежно від матеріалу. На основі цих критеріїв виділяють такі завдання: навчальні (під час виконання цих завдань молодші учні використовують абстрактний математичний матеріал, тобто числа, вирази, рівняння, геометричні фігури); навчально-практичні (завдання прикладного та практико-орієнтованого характеру, що демонструють можливість застосування математичних знань до різноманітних життєвих ситуацій поза межами науки); навчально-пізнавальні (ці реалізації передбачають отримання нової інформації про навколишній світ (історичну, географічну, природну) або застосування відомої).

Зверніть увагу, що математичні завдання з метаматематичними компонентами не є відтворюваними (навчальними). Вони нестереотипні, дослідницькі, проблемно-орієнтовані та творчі. Інакше кажучи, це завдання, для якого суб'єкт, який його розв'язує, не має рішення (Прохоренко, 2014).

Наведемо приклади завдань, позначимо їх тип, предметні та метапредметні освітні результати, що виявляються у процесі їх виконання.

Завдання 1

Знайди зайве вираз. А) $15 \square \square 4 + 15 \square \square 6$;

Б) $15 \square 9 + 15$;

В) $15 \square 3 + 15 \square 6$;

Г) $15 \square 6 + 15 \square 5$.

Відповідь: Г). **Характеристика завдання** Тип завдання: навчальний.

Предметні результати: виконувати арифметичні дії з числами не більше 100; знати порядок дій, розподільну властивість множення, сенс дії множення (залежно від способу виконання завдання).

Метапредметний результат: виконувати класифікацію (пізнавальне універсальна навчальна дія).

Завдання 2

Світлана купила 20 дм красивої тасьми і обшила скатертину квадратної форми. Скільки сантиметрів тасьми залишилося, якщо відомо, що довжина сторони скатертини понад 45 см? Чи могло у Світлани залишитися 3 см тасьми? Поясніть чому.

Відповідь: $20 \text{ дм} = 200 \text{ см}$; $200 : 4 = 50 \text{ (см)}$ – максимально можлива довжина сторони квадрата. Значення довжини квадрата може дорівнювати 46 см, 47 см, 48 см, 49 см, 50 см, тому і залишок тасьми може бути різним (рішення методом упорядкованого перебору краще оформити в таблиці). 3 см тасьми залишитися не могло, оскільки $200 - 3 = 197 \text{ (см)}$, а периметр квадрата завжди число парне (якщо один із множників є парним числом, то й значення твору – парне число).

Характеристика завдання

Тип завдання: навчальне, практичне. Результати за темою: знати формулу для обчислення периметра квадрата, відношення сантиметрів до дециметрів та (неявно) розуміти зв'язок між парністю кожного компонента множення та результатом.

Метаматематичні результати: виявлення різноманітності розв'язання задач (пізнавальна універсальна навчальна діяльність), повне та точне висловлювання своїх думок відповідно до комунікативних завдань (комунікативна універсальна навчальна діяльність).

Висновки. Наше дослідження показало, що коли молодші учні постійно займаються математичними метазавданнями, у них формується загальне позитивне ставлення до вивчення предмета та бажання займатися цим видом навчальної діяльності, який вимагає значних розумових зусиль, стимулює мислення та дає нові знання.

Уважаємо, що завдання з метапредметним компонентом можуть бути використані для глибшого засвоєння навчального матеріалу, розвитку необхідних загальноосвітніх та математичних професійних навичок, організації педагогічного контролю за рівнем навчання учнів (включаючи аспекти

діагностики результатів метапредметного навчання), пробудження інтересу до математики, залучення учнів до творчої діяльності, розвитку математичного мислення, його гнучкості та різноманітності.

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.

Пришліца В.І.,
магістрантка кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(veronika25072@gmail.com)

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)

Особливості формування математичної культури молодших школярів

У статті досліджується формування математичної культури у молодших школярів у процесі вивчення математики у початковій школі. Було продемонстровано природу математичної культури молодших школярів та виділено її структурні компоненти. Описано особливості формування математичної культури учнів початкової школи і завдання на сучасному етапі реформування математичної освіти.

Ключові слова: *знання, вміння, число, обчислювальні дії, пам'ять, обчислювальна навичка, обчислювальна культура, математична культура.*

Features of the formation of mathematical culture of younger schoolchildren

This work investigates the influence of the formation of mathematical culture in younger schoolchildren in the process of studying mathematics in primary school.

The nature of the mathematical culture of younger schoolchildren was demonstrated and its structural components were highlighted. The features of the formation of mathematical culture of primary school students and the tasks at the current stage of reforming mathematical education are described.

Keywords: *knowledge, skill, number, computational actions, memory, computational skill, computational culture, mathematical culture.*

Постановка проблеми. Сучасна шкільна математична освіта покликана виховувати грамотних, компетентних людей, які зможуть реалізувати свій потенціал через продуктивну і творчу діяльність у дорослому віці. Розвиток математичної культури, що включає термінологічне розуміння, обчислювальну культуру та графічну культуру, є одним із засобів реалізації цілей шкільної освіти.

Більше того, одним із головних завдань сучасної шкільної програми з математики виступає забезпечення кожного учня умовами для набуття практичних компетенцій. Це важливий показник якості математичної освіти. Як зазначено в чинній навчальній програмі з математики, одним із визначальних показників досягнення учнями предметних компетенцій є розвиток здатності створювати та використовувати прості математичні моделі (навички математичного моделювання).

Аналіз наукових досліджень. Багато дослідників зазначають, що ефективність використання знань у правильному контексті є важливою для розв'язування математичних задач. Було розглянуто загальні положення методики математичної освіти щодо процесу формування обчислювальних навичок (Г. Бевз, В. Болтянський, М. Бурда, О. Дубинчук, М. Ігнатенко, Д. Пойа, А. Столяр, Т. Хмара, В. Швець, М. Шкіль та ін.).

Метою статті є аналіз понять *обчислювальна навичка* та *обчислювальна культура*, а також встановлення їх зв'язку з математичною культурою молодших школярів.

Виклад основного матеріалу. Формування обчислювальної культури є

наскрізним завданням усього процесу та досягається шляхом використання числових ознак у всіх змістових лініях.

Аналізуючи дослідження у цій галузі, обчислювальну культуру можна визначити як сукупність знань та навичок, що застосовуються у повсякденному житті та слугують основою для досліджень у математиці й інших академічних галузях. Обчислювальні дії активізують пам'ять учнів, стимулюють концентрацію уваги, викликають бажання раціонально організувати роботу, розвивають інші якості, що суттєво впливають на розвиток учнів.

Обчислювальна культура молодших школярів є складовою багатогранного метапредметного формування – культури математики. Так, Н. Прядко включає обчислювальну грамотність разом із термінологічною та графічною грамотністю як частину математичної культури (Прядко, 2013, с. 98).

На основі аналізу низки праць з цієї теми було встановлено, що термін “математична культура” з’явився у науковому обігу близько ста років тому. Її базовими компонентами є математична мова, математична самоосвіта математичні знання та вміння. Поряд з цим терміном з’являється і поняття “алгоритмічна культура”, яка визначається як складова математичної і інформаційної культури. Дослідники математичну культуру тлумачать як “складну систему, яка виникає як інтегративний результат взаємодії культур і відображає різноманітні аспекти математичного розвитку: знаннева, самоосвітня та мовна культури”. Зі свого боку, зазначається, що знаннева культура передбачає формування математичних знань і розвиток на їх основі відповідних вмінь. Самоосвітня культура визначає ступінь розвитку одержаних математичних знань та вмінь шляхом самостійних знань (без сторонньої допомоги). Мовна культура визначає оволодіння математичною мовою (мовою символів і знаків) та математичною вимовою. Знаннева культура передбачає формування знань, які також сприяють розвитку вмінь. Загалом математична культура розглядається як один із найважливіших аспектів культурної діяльності назагал

Складовими математичної культури є логічна, алгоритмічна та обчислювальна культура. На думку Є. Лодатка «Немає комплексного впливу

математичної культури на інтелектуальний та творчий розвиток особистості вчителів», – кажуть дослідники, все ж вказуючи на деякі проблеми (Лодатко, 2011, с. 31). Крім того, вчений стверджує, що, «математична культура суспільства – це складна соціальна форма, що формується під впливом математичних традицій та математичних досягнень суспільства» (Лодатко, 2011, с. 8). Це також формує інтелектуальні якості особистості та розвиває її творчий потенціал.

Узагальнюючи результати, викладені у науково-методичній літературі, можна зробити **висновок**, що основним недоліком формування обчислювальної культури є її метасуб'єктивний характер і що в умовах сучасної початкової освіти її формування відбувається виключно на уроках математики.

Перспективу подальшого дослідження ми бачимо, що методичні рекомендації щодо формування обчислювальної культури у молодших школярів розвиваються як складова математичної культури не лише на уроках математики, а й на інших заняттях та в позакласних годинах.

Список використаної літератури

1. Базова навчальна програма з математики для 1–4 класів загальноосвітніх навчальних закладів / Онопрієнко О. В., Скворцова С. О., Листопад Н. П. – URL: http://www.mon.gov.ua/images/files/navchalni_programu/2012/ukr/04_matem.pdf (дата звернення: 14.03.2025)
2. Лодатко, Є. О. (2011). Математична культура вчителя початкових класів [Текст] : монографія / за заг. ред. проф. С. Т.Золотухіної. Рівне – Слов'янськ : Підприємець Маторін Б.І. 324 с.
3. Прядко, Н. О. (2013). Формування математичної грамотності учнів старшої школи. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Педагогічні науки*. Вип. 109. С. 98–100. – URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/VchdpuP_2013_109_26.pdf (дата звернення: 10.03.2025)

4. Скворцова, С. (2011). Обчислювальні навички як складова предметноматематичної компетентності молодшого школяра *Початкова школа*. № 8. С. 48–51.

5. Тур, Г. І. (2012). Математична культура особистості у структурі філософського та психолого педагогічного знання. [Текст]. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців : методологія, теорія, досвід, проблеми* : зб. наук. праць / редкол: І. А. Зязюн (голова) та ін. Київ–Вінниця : ТОВ фірма «Планер». Вип. 20. С. 170 – 176.

Садова І.І.,
*доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри педагогіки та
методики початкової освіти,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(i.sadova@dspu.edu.ua)*

Савлик Я.В.,
*магістр кафедри педагогіки та методики початкової освіти,
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(yaryna.savlyk@dspu.edu.ua)*

Індивідуальна програма розвитку учня

У статті визначено, що індивідуальна програма розвитку – це документ, який визначає вимоги до навчання та індивідуальні напрями, форми підтримки, освітні послуги, гарантує забезпечення права на освіту учнів з особливими потребами. Досліджено, що важливе завдання індивідуальної програми розвитку – забезпечення індивідуального підходу до потреб учнів, заснованого на потенціалі їх психологічного, фізичного, соціального розвитку. Виокремлено вимоги до реалізації програми: 1) терміни впровадження – команда супроводу розробляє її впродовж двох тижнів від початку навчання учня; 2) результативність – досягається шляхом реалізації запланованих заходів та передбачає використання сучасних технологій задля отримання навчальних цілей; 3) індивідуалізований характер – зумовлений рівнем мотивації учня до навчання; 4) мобільність – усі навчальні цілі мають бути актуальними й конкретними; 5) практичність – сприяє підвищенню якості життя дитини, формуванню у неї навичок, необхідних у повсякденному житті; 6) зрозумілість – усі заплановані стратегії та заходи мають бути реальними для виконання; 7) конфіденційність. Розкрито алгоритм впровадження індивідуальної програми розвитку в умовах закладу освіти, що містить з підготовчий, основний та підсумковий етапи.

Ключові слова: інклюзивна освіта; учень з особливими освітніми потребами; індивідуальна програма розвитку; заклад освіти.

An Individual programme of student development

The article defines an individual development programme as a document that reveals the requirements for training and individual directions, forms of support, educational service; it also guarantees the right to education of students with special needs. It is studied that an important task of an individual development programme is to ensure an individual approach to the needs of students, based on the potential of their psychological, physical and social development. The requirements for the implementation of the programme are distinguished. They are: 1) implementation term – the support team develops it within two weeks after the start of the studies of a student; 2) effectiveness – it is achieved through the realization of planned events and involves the use of modern technologies to attain educational goals; 3) individualized nature – it is determined by the level of student’s motivation for studying; 4) mobility – all learning goals should be relevant and specific; 5) practicality – it helps improve the quality of child’s life, develop the skills necessary in everyday life; 6) clarity – all planned strategies and events should be realizable; 7) confidentiality. The article reveals the algorithm for implementation an individual development programme in the educational institution that includes preparatory, main and final stages.

***Keywords:** inclusive education; a student with special educational needs; individual development programme; educational institution.*

Постановка проблеми. Індивідуалізація супроводу дитини з особливими освітніми потребами, розроблення і проектування індивідуальної програми розвитку в закладі освіти зумовлені змінами простору освіти. При розв’язанні цієї проблеми виникають запитання, на які складно знайти відповіді. Це пояснюється вимогами до кваліфікованого створення індивідуальної програми розвитку для учня з особливими освітніми потребами. Кожен заклад освіти

реалізує заходи в цьому напрямі, актуальними є питання щодо відповідності ІІР особливим потребам дитини та її можливостям.

Аналіз основних досліджень і публікацій. У науковій літературі різні підходи до змісту і структури індивідуальної програми розвитку учнів з ООП та рекомендації з її реалізації й розроблення (А. Колупаєва, О. Мартинчук, І. Луценко, Н. Софій, Т. Сак, Н. Четверікова, О. Федоренко, З. Шевців та ін.). Реалізація індивідуальної програми розвитку все ще вимагає технологічної завершеності.

Мета статті – з'ясування практичних й науково-теоретичних підходів до створення індивідуальної програми розвитку учня з особливими освітніми потребами.

Виклад основного матеріалу дослідження. Термін «індивідуальна програма розвитку» функціонує у науці і практиці. Однак сьогодні актуальними є питання відсутності чітко налагодженого контакту педагога з іншими фахівцями та батьками дітей, що призводить до фрагментарності ІІР, коли отриманий у школі багаж знань не підкріплюється соціальною практикою, і це дестабілізує систему інклюзивного навчання та виховання дітей з ООП.

Аналіз літературних джерел уможливив виокремити низку *вимог до ІІР* (Лорман, 2010; Про освіту : Закон України від 05.09.2017 р.):

1) *терміни реалізації* – команда супроводу розробляє її впродовж двох тижнів від початку навчання; двічі на рік ІІР переглядається з метою коригування (за потреби ще частіше); наприкінці кожного місяця вчитель оцінює динаміку досягнення учнем намічених цілей та вирішує, чи потрібно коригувати програму та вносити зміни до неї (тобто передбачається можливість систематичного внесення необхідних поправок з огляду на динамічність програми), а підставами для цього можуть бути прохання батьків, проблеми з поведінкою, труднощі засвоєння навчального матеріалу тощо;

2) *результативність* – досягається шляхом реалізації запланованих заходів та передбачає використання сучасних технологій і методик задля отримання навчальних цілей;

3) *індивідуалізований характер* – зумовлений рівнем мотивації учня з ООП до навчання та його особистісними характеристиками; ІПР не можуть збігатися; зорієнтовані на конкретного учня, такі програми обов'язково відрізнятимуться, хоча можуть містити однакові аспекти, наприклад, щодо адаптації освітнього середовища;

4) *мобільність* – усі навчальні цілі мають бути актуальними й конкретними для учнів, тобто, якщо прогрес у засвоєнні навичок у визначений термін відсутній, то команда супроводу має скоригувати ІПР як у методах навчання, так і у навчальних цілях; двічі на рік команда супроводу проводить моніторинг навчальних досягнень і зміни в розвитку дитини з ООП задля визначення прогресивних змін та корекції планів на наступний період;

5) *практичність* – сприяє підвищенню якості життя дитини з ООП, формуванню в неї навичок, необхідних у повсякденному житті; функціональність ІПР забезпечують навчальні матеріали, цілі й завдання – передовсім такі, що передбачають вироблення навичок самостійності; звідси, необхідно планувати досягнення насамперед цілей, спрямованих на розвиток рефлексії, самоконтролю, соціальної взаємодії учня з ООП, а не лише навчальних цілей;

6) *зрозумілість* – усі заплановані стратегії та заходи мають бути реальними для виконання, тобто недоцільно включати до ІПР методи, якими вчитель не володіє; за необхідності потрібно організувати фахове навчання педагогічних працівників щодо правильного використання специфічних методик;

7) *конфіденційність* – команді супроводу забезпечений доступ до ІПР, однак слід пам'ятати, що цей документ конфіденційний, оригінал зберігається у заступника директора закладу освіти, а члени команди несуть особисту відповідальність, щоб інформація не потрапила до сторонніх осіб.

Упродовж складання ІНП особливу увагу необхідно звернути на визначення цілей навчання, яких учень може досягти впродовж певного періоду. Не менш важливо чітко сформулювати цілі для дитини, тому що її

успішність, навчальні досягнення потрібно буде пізніше оцінити, а також відстежити сформованість необхідних умінь і навичок. У разі відсутності прогресу в навчанні педагогові треба вчасно скоригувати програму. До речі, термін «навчальні цілі» використовується у контексті освітньої інклюзії в широкому сенсі, охоплюючи не лише навчальні завдання, а й комунікативні, адаптивні та соціальні навички, а також корекцію соціально неприйнятної поведінки. На думку Т. Лормана, Дж. Деппелера та Д. Харві, однією з головних умов ефективності ІНП є його простота [Лорман, 2010: с. 132].

Під час визначення навчальних цілей необхідно послуговуватися загальними правилами визначення пріоритетів: спочатку формулюються цілі, які стосуються безпеки життєдіяльності дитини, врегулювання асоціальної (проблемної) поведінки осіб з ООП, а згодом увиразнюються завдання на формування відповідних навчальних, комунікаційних, саморегулятивних, адаптивних, побутових та ігрових навичок. При формулюванні академічних цілей доцільно користуватися певним алгоритмом, що передбачає з'ясування часу на їх досягнення, самостійності та якості виконання учням навчальних завдань, рівня самостійності дитини при користуванні засвоєною навичкою та умови її реалізації.

Ефективному визначенню навчальних цілей значною мірою сприяє застосування системи міжнародних стандартів, орієнтованих на принцип цілепокладання «SMART» (Садова, Кравченко-Дзондза, 2021). За цією системою кожна сформульована мета має відповідати таким критеріям:

1) *specific* – конкретність (що вчити, з ким, за яких умов, де й коли); 2) *measurable* – вимірюваність (наявність показників для оцінювання досягнених цілей); 3) *achievable* – досяжність (доступність конкретного учня, у т. ч. упродовж його найближчого розвитку); 4) *result-oriented* – орієнтованість на результати; 5) *time-related* – визначеність у часі.

Усі перелічені SMART-цілі визначають особливості діяльності кожного члена команди супроводу. Незважаючи на зміст роботи з дитиною, останні

обов'язково мають хоч раз за свою зустріч із нею працювати над досягненням означених цілей (одночасно можна досягати 3–4 цілей).

Як уже згадувалося раніше, відповідно до розумового розвитку учня з ООП у ЗЗСО розробляється *індивідуальний навчальний план та індивідуальна навчальна програма*. Згідно зі статтею 1 Закону України «Про освіту»: *Індивідуальний навчальний план* – це документ, який визначає послідовність, форму і темп засвоєння здобувачем освіти освітніх компонентів освітньої програми (Про освіту : Закон України від 05.09.2017 р.).

В ІНП визначається кількість навчальних предметів, послідовність і тривалість їх опанування дитиною з ООП (години упродовж тижня та років навчання, передбачених на оволодіння конкретним навчальним предметом). Окрім того, для учнів з ООП за необхідності може розроблятися індивідуальний розклад уроків з урахуванням динаміки їхньої розумової працездатності впродовж дня і тижня.

Важливими є джерела інформації, а саме: результати оцінок і рекомендації ІРЦ; особиста справа учня і попередня ІПР; поточні роботи учня; результати спостережень за ним. Під час збору необхідних відомостей проводиться консультування з учнем, батьками, педагогічними працівниками, іншими фахівцями, які добре знають дитину. Зібрана інформація має бути доступною для всіх членів команди супроводу і надходити з різних джерел, аби максимально увиразнити потреби та можливості особи з ООП, форми організації її навчання тощо.

Оцінювання навчальних досягнень дітей з ООП здійснюється відповідно до розроблених критеріїв за адаптованою, модифікованою або загальноосвітньою навчальними програмами. З урахуванням обсягу засвоєного матеріалу рівень початкових досягнень і прогрес у розвитку учнів з ООП оцінюється за певними показниками спеціальної освіти, тобто за специфічними програмами з урахуванням критеріїв, визначених в ІНП. При аналізі успішності учня з ООП послуговуються двома оцінками: перша вимірює індивідуальний прогрес учня, а друга – визначає навчальні досягнення дитини упродовж

опрацювання навчальних програм (загальної, модифікованої чи адаптованої). Зазначимо, що оцінка прогресу учня, для якого реалізується ППР, – це неперервний процес, результати якого забезпечують важливу інформацію, врахування якої, зі свого боку, ініціює зміну деяких педагогічних стратегій при визначенні оптимальних параметрів навчання. Необхідно прагнути, щоб учень став відповідальним учасником самонавчання, який знає власні потреби, кінцеву мету своєї освіти, адаптації, зазначені в ППР, спроможний досягати прогресу в своєму розвитку (Постанова КМУ від 15 вересня 2021 р. № 957).

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що індивідуальна програма розвитку – це освітній маршрут учня з особливими освітніми потребами, тому варто приділяти увагу реалізації, враховуючи всі структурні компоненти.

Список використаної літератури

1. Інклюзивна освіта: підтримка розмаїття у класі: *практ. посіб.* / Т. Лорман, Дж. Деспелер, Д. Харві ; пер. з англ. Київ : СПД-ФО Парашин І.С., 2010. 296 с.
2. Про затвердження Порядку організації інклюзивного навчання у закладах загальної середньої освіти: Постанова КМУ від 15 вересня 2021 р. № 957 URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/957-2021-%D0%BF#Text>(дата звернення: 14.03.2025)
3. Про освіту : Закон України від 05.09.2017 р. № 2145-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19> (дата звернення: 14.03.2025)
4. Садова І (2020). *Інклюзія у закладах загальної середньої освіти України: тенденції розвитку: монографія*. Дрогобич: Посвіт, 2020. 448 с.
5. Sadova I., Kravchenko-Dzondza O. Model of Development of Teacher's Readiness to Work for Inclusive Education. *Advances in Economics, Business and Management Research: Proceedings of the International Conference on Economics, Law and Education Research (ELER 2021)*. 2021. Vol. 170. P. 269–276. DOI: <https://doi.org/10.2991/aebmr.k.210320.046>. (дата звернення: 14.03.2025)

РОЗДІЛ II. Музичне мистецтво

УДК 784.9

Василець С. І.

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

До питання про жанрову природу пісні

Сучасна музична культура має складну структуру, в якій стилі, напрями, жанри тісно переплітаються один із одним, утворюють різні контамінації. Жанр пісні є відносно стійким видом композиторської творчості. Він характеризується конкретним призначенням, умовами і модусами виконання, особливостями змісту та формою його втілення. Пісня не втратила притаманних їй традиційних структурно-мелодичних рис, однак отримала нові музичні характеристики, відповідно до соціального та художньо-естетичного контексту українського культурного простору. Мета статті полягає в окресленні особливостей пісні як жанру. Схарактеризовано багатозначність поняття «пісня», широту її змісту в художньому вжитку, зокрема в музичній царині. Наголошено на значному емоційному потенціалі пісні, її здатності відображати різні аспекти людського досвіду.

Ключові слова: *пісня, жанр, мелодія, музика, поетичне слово.*

To the question of the genre nature of the song

Modern musical culture has a complex structure in which styles, directions, genres are closely intertwined with each other, forming various contaminations. The song genre is a relatively stable type of composer's creativity. It is characterized by a specific purpose, conditions and modes of performance, features of content and the

form of its embodiment. The song has not lost its traditional structural and melodic features, but has acquired new musical characteristics, in accordance with the social and artistic and aesthetic context of the Ukrainian cultural space. The purpose of the article is to outline the features of the song as a genre. The ambiguity of the concept of «song», the breadth of its content in artistic use, in particular in the musical sphere, is characterized. The significant emotional potential of the song, its ability to reflect various aspects of human experience is emphasized.

Keywords: *song, genre, melody, music, poetic word.*

Постановка проблеми. Пісня як жанр – одна з найбільш універсальних, емоційно насичених форм мистецтва, специфічна форма культури, в якій тісно співдіють поезія та музика. Вона – не тільки естетичний витвір композиторської чи народної творчості, ще й важливий елемент соціальної комунікації, позаяк виникає та розвивається у певному соціокультурному середовищі. В українському ареалі пісня виконує роль носія традицій, суспільних норм, сприяє формуванню національної ідентичності. Її можна позиціонувати як «генетичний код» українців, завдяки таким ментальним характеристикам, як співучість і музикальність. Пісня може змінюватися, адаптуватися до нових соціальних реалій, відповідно – отримувати сучасні жанрові модифікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Пісні, що має глибоке коріння в практиці музикування, присвячено чимало уваги українських музикознавців у різних аспектах. Про взаємодію музики і слова роздумували О. Галузевська («Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника»), Д. Гнатюк («Мелодика слова»), А. Калініна («Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття»), Н. Павлюк, Т. Смокович («Музика і слово: матеріально-звуковий аспект»), Х. Голубінка («Взаємодія поезії і музики (на прикладі вокальних творів Б.-Ю. Янівського на вірші Б. Стельмаха)'), М. Гусар («Семіотичні паралелі музики і тексту в “Тихих піснях” В. Сильвестрова»). Художньо-семантичні

особливості вокальної музики були предметом уваги С. Шипа, Лянь Юйцзіня («Чинники художньої семантики вокальної музики»), Ю. Дуган («Образ та семантика вокального мистецтва»). Камерно-вокальну творчість українських майстрів студіювали В. Куц («Камерно-вокальна творчість Івана Карабиця в українському музикознавчому дискурсі»), Д. Маклюк («Камерно-вокальна творчість Юлія Мейтуса: жанрово-стильовий та виконавський аспекти»), О. Руденко («Камерно-вокальна творчість українського композитора Віталія Губаренка»), О. Стахевич («Вокально-романсова творчість українських композиторів у стильових вимірах доби: Михайло Скорульський»). Виконавський аспект пісенної творчості розглядали Н. Гребенюк («Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти»), О. Баланко («Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен») і ін. Втім про пісню як жанр практично немає наукових досліджень, крім статті Т. Рябухи «Пісня як жанрово-стильовий феномен» і дисертаційного дослідження Т. Задорожної «Концептосфера української академічної пісні». У цьому полягає актуальність статті.

Метою статті є окреслити особливості пісні як жанру.

Виклад основного матеріалу. Пісня – визначальний жанр вокальної музики, вельми популярний у слухацької аудиторії. Вона акумулює у собі компендіум людських почуттів і вражень, накопичених у різні історичні періоди. Пісня впливає на слухачів внутрішніми деталями, системою виразових засобів, соціокультурним контекстом як частиною її змісту і структури. Тому навіть ті взірці пісенного жанру, що видаються найбільш простими, невибагливими з музичного погляду, можуть бути вельми місткими в інформаційному плані, стають показниками багатозначних образів, носіями різноманітних життєвих алюзій, образних асоціацій.

Незважаючи на те, що пісня сприймається як простий і доступний жанр (з погляду як виконання, так і сприйняття), він приховує у собі ще багато цікавого. Тому наукове осмислення цього феномену ще триває. Це, з одного боку, пояснюється доволі широким спектром значень, модифікацій, жанрових

різновидів пісні, з іншого, – багатозначністю і різноманіттям смислів, які вміщує ця дефініція в художньому вжитку, зокрема і в музичній царині. Підтвердженням вищезазначеного може бути те, що поняття «пісня» має чимало й переносних значень, зокрема в розмовній мові – це усталені фразеологізми, як-от «стара пісня», «недоспівана пісня» тощо. Дефініція «пісня» використовується і в художньому вжитку, зокрема стосовно не тільки до музичного мистецтва, а й до поетичного. Лексема «пісня» використовується у літературно-поетичному епосі міфологічного чи історичного змісту, наприклад, «Пісня про Роланда», «Пісня про Нібелунгів»; чи в художніх творах – «Книга пісень» Г. Гейне, «Лісова пісня» Лесі Українки та ін. Пісня – це також пам'ять жанру, пов'язана зі збереженням стійких інваріантних рис, що дозволяють ідентифікувати її, незважаючи на різні алгоритми трансформації.

У музичній сфері дефініція «пісня» також має доволі широкий діапазон використання. Так, ще в XVI ст. «пісня» сприймалася і як одноголоса мелодія з акомпанементом (тобто як фольклорний вірець), і як вид багатоголосся (поліфонічний вірець), який був не під силу аматорам. У кінці XVIII – на початку XIX ст. і в українському ареалі, і в західноєвропейському (Lied, chanson) пісня об'єднувала різні жанри вокальної музики: народної і професійної, світської і духовної. В середині XIX ст. виникає солоспів як самостійний жанр, головною ознакою якого є пісенність. Він вирізняється збагаченим емоційним змістом та художньо-виразовими засобами вокальною партією та фортепіанним супроводом. Так само в XIX ст. українська камерно-вокальна музика поповнюється жанром романсу. І якщо в основі пісні – ознаки форми (куплетність або наскрізна будова) і принципи втілення змісту (узагальненість чи індивідуалізація), то в основі солоспіву і романсу – особливості тематики й емоційно-образного змісту (об'єктивних і суб'єктивних моментів). Покликаючись на В. Кузик, саме в романтичну добу відбувається «виокремлення музичного начала пісні» (Кузик, 2018: с. 249).

XX ст. стало найбільш інтенсивним у розвитку камерно-вокальних жанрів, адже до них зверталися чи не всі українські композитори – від Миколи

Лисенка, його adeptів до авангардистів із їх яскраво вираженим новаторством. Усі вони демонстрували цікаві пошуки звучання музики та слова, запропонували нові підходи до втілення художніх ідей.

У другій половині ХХ ст. постає своєрідний феномен української культури, що отримав назву «авторська пісня» – важлива частина культурної спадщини і національного надбання сучасного суспільства. На думку Ю. Крупи, «характерною особливістю жанру авторської пісні є поєднання в одній особі автора музики, тексту та виконавця...» (Крупа, 2020: с. 64).

Пісенні форми – це невеликі структурно завершені побудови, здебільшого куплетної форми (вельми часто заспів і приспів). Проте у піснях можуть використовуватися інші прості, почасти, й складні структури. Для пісенності, особливо народної, важливе значення має принцип варіантного повторення. На рівні формотворення типологічними ознаками пісенності є:

- куплетна форма з чергуванням куплету та приспіву, рідше – інші прості форми;
- варіантність як принцип видозміненого повторення, що застосовується всередині строф або частин простої форми.

Пісенність як ознака жанру передбачає наявність поетичного тексту, спроектованого, здебільшого на нескладну наспівну мелодію з акомпанементом. У цьому плані необхідним є дослідження особливостей взаємодії слова і музики. Проте пісенність з позиції жанру може розглядатися за двома напрямками: 1) пісня як жанр загалом; 2) жанрове визначення конкретної пісні (за формою побутування та особливостями виконання). Пісня є синкретичним музичним жанром, що поєднує мелодичний і вербальний компоненти, які визначають жанрову специфіку тексту. При аналізі жанрової належності конкретної пісні, як сутнісної ознаки тексту (музичного і поетичного), алгоритм аналізу пов'язаний насамперед із виявленням інтонаційних комплексів, принципів ритмічної організації, відповідних тому чи іншому пісенному жанру.

Музика і слово мають низку спільних рис. Їхня типологічна близькість пояснюється універсальними особливостями сприйняття та відображення дійсності у свідомості людини; генетичною й онтологічною спільністю, зокрема належністю до мусичеського мистецтва, матеріалом для якого є людський голос і жести людини; співіснуванням, що вирізняє тимчасові (процесуальні) мистецтва від просторових чи просторово-часових.

Мелодична та вербальна складові одна одну. Музика – універсальна, зрозуміла для всіх мова – полегшує розуміння пісенного тексту. Мелодичний компонент задає емоційний тон і настрій. Використання музичного коду готує слухача до сприйняття вербального компонента більше на емоційно-чуттєвому рівні, ніж на раціонально-аналітичному.

Музичний текст володіє більш високим рівнем впорядкованості елементів, ніж вербальний (поетичний) текст. Це зумовлено, головним чином, синтаксичною орієнтацією його семіотичної системи, на відміну від переважальної семантичної орієнтації поетичного тексту. Ключовими принципами «народження» музичного тексту є повторність, співзвучність, багаторазове відображення цілого, що виявляють ставлення до сегментів як інваріант до варіантів. Розгортання музичного тексту відбувається не стільки внаслідок приєднання сегментів тексту, як реалізації програми, за допомогою якої структура цілого впливає на функціонування частин.

Пісня завжди має певне емоційне напруження, прагнення до граничної лаконічності. Все це окреслює максимальну виразність її музично-поетичної форми, сприяє усвідомленню всіх її елементів.

Пісня – ланцюг не просто гармонізованих звуків, а насамперед потужний інформаційно-психологічний потенціал впливу на людину. При цьому через слово, ритмічний і мелодичний малюнки вона підключає всі можливі розумові й емоційні рівні свідомості та підсвідомості людини.

Пісня в усі часи функціонує в соціумі як частина життя і частина міфу одночасно. І це одна з універсальних і генетичних властивостей жанру.

Покликаючись на О. Баланко, камерно-вокальні твори українських композиторів умовно можна поділити на дві групи за жанрово-стильовими ознаками (Баланко, 2017: с. 8). Перша – ґрунтується на взірці національного мистецтва, зокрема народну пісню, її стильові риси (цитування, імітації). До другої групи належить композиторська творчість, оскільки митці прагнуть послуговуватися новими засобами музичної виразності, використовувати елементи нових технік письма тощо.

У композиторській творчості пісенний жанр представлено досить широко, він має свої особливості. Композитор виявляє у пісенній творчості своє творче «я», втілює творчий задум, навіть може дозволити собі вийти за рамки звичних пісенних стандартів: звернутися до більш витонченого, неписаного поетичного тексту, використати більш складні прийоми вокально-мовленнєвого інтонування, витончену ритміку і навіть відійти від традиційної куплетної структури. Видається, що в цьому випадку пісня вступає у суперечність зі своєю споконвічною властивістю – граничною доступністю сприйняття, що забезпечується простотою будови та музично-виразових засобів. Утім, композиторські пошуки і новації не відмінюють вказаного жанрово-творчого принципу, оскільки він може доповнюватися ще одним положенням. Авторські «винаходи» накладаються в пісні на знані, неодноразово апробовані, «нормативні» прийоми та засоби. Складне, нове, незвичайне перебуває в «оправі» простого та звичного, впорядкування ж кожного компонента музичної тканини передбачає обов'язкову простоту і впізнаваність іншого. Цей своєрідний «закон взаємної компенсації» дозволяє пісні, не розчиняючись у закономірностях інших жанрів, зберегти за всіх нововведень і метаморфоз власну, перевірену часом і традицією жанрову специфіку.

Висновки. У сучасному українському музичному просторі поняття «пісня» отримало нові модифікації, як-от пісня-монолог, пісня-роздум, пісня-романс, пісня-поема та інші. Сучасні композиторські пошуки пов'язуються як із соціокультурними умовами, так і з засвоєнням нової поезії. Пісня вийшла за

рамки куплетності, набула більш вільної форми, навіть манери виконання. Композитори активно експериментують у цьому жанрі, намагаються розширити засоби виразності (інтонаційні, ладо-гармонічні, фактурні). Цілком закономірною є опора на фольклорні традиції, звернення до романсових інтонацій, використання окремих виражальних прийомів вокальної музики попередніх століть з елементами української народної пісенності задля появи нових жанрово-стильових різновидів пісні.

Список використаної літератури

1. Баланко, О. (2017). Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2017. 19 с.
2. Крупа, Ю. (2020). Жанр авторської пісні як засіб культурного самовиявлення 50–60-х років ХХ ст. *Культура і сучасність*. № 1. С. 62–66.
3. Кузик, В. (2018). Пісня. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ, С. 248–249.

Висоцький В.Р.,
*аспірант кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(volodymyr.vysotskyi@dspu.edu.ua)*

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

Джазові фестивалі Львова: ретроспективний аналіз

У статті аналізується історія та розвиток джазових фестивалів Львова, зокрема Leopold Jazz Fest та Джаз Без. Розглядається їхній вплив на культуру міста та популяризацію джазу в Україні. Доведено, що Львівські джазові фестивалі відіграють ключову роль у збереженні й розвитку джазових традицій в Україні, демонструють багатогранність жанру від класичного свінгу до експериментальної імпровізації. Джазові фестивалі утвердили Львів як джазову столицю України.

Ключові слова: джаз, місто Львів, фестиваль, аналітичний огляд.

Jazz festivals in Lviv: a retrospective analysis

The article analyzes the history and development of jazz festivals in Lviv, in particular Leopold Jazz Fest and Jazz Bez. Their influence on the culture of the city and the popularization of jazz in Ukraine is considered. It has been proven that Lviv jazz festivals play a key role in preserving and developing jazz traditions in Ukraine,

demonstrating the versatility of the genre from classic swing to experimental improvisation. Jazz festivals have established Lviv as the jazz capital of Ukraine.

Keywords: *jazz, city of Lviv, festival, analytical review.*

Постановка проблеми. Львів – місто, яке традиційно асоціюється з європейською культурою, витонченістю та музичним багатством. Одним із найяскравіших проявів цього культурного феномену є джазові фестивалі, що стали невід’ємною частиною мистецького життя міста. Львів має довгу історію джазової традиції, яка почала формуватися ще у першій половині ХХ ст. й активно розвивалася в радянський період та в незалежній Україні.

Аналіз останніх досліджень. Дослідження джазових традицій Львова та розвитку фестивального руху є важливою темою для музикознавців і культурологів. У науковій літературі особливу увагу приділяють історичним аспектам джазу в Україні, впливу фестивалів на культурний простір та їхньому значенню для міжнародної співпраці.

Т. Грабовський у монографії «Джаз у Львові: від кав’ярень до фестивалів» ретельно аналізує джазовий рух у Львові, починаючи з 1930-х рр. (Грабовський, 2018). Автор висвітлює соціокультурний контекст, у якому зароджувався львівський джаз, а також розглядає вплив політичних змін на розвиток цього жанру.

У статті «Leopolis Jazz Fest: історія та сучасність» О. Кармазін аналізує розвиток найбільшого джазового фестивалю Львова, його організаційну структуру та значення для міжнародного іміджу міста (Кармазін, 2020). Автор зазначає, що «Leopolis Jazz Fest став не лише музичним, а й туристичним брендом, що приваблює слухачів з усього світу» (Кармазін, 2020: с. 46).

На сайтах Leopolis Jazz Fest та Джаз Без міститься актуальна інформація про розвиток фестивального руху, програму заходів та ключових учасників. Це дає змогу простежити тенденції та еволюцію джазових подій у Львові.

В. Чернега у статті «Розвиток джазової культури у Львові» досліджує взаємодію джазових музикантів, освітніх ініціатив та фестивалів (Чернега, 2019).

Автор наголошує на важливості майстер-класів і лекцій, що проводяться в межах фестивалів, для формування нової генерації українських джазових виконавців.

Отже, сучасні дослідження підтверджують унікальність львівського джазового феномена, підкреслюючи його історичну спадковість, міжнародну значущість та культурну цінність для України.

Метою статті є аналіз історії та розвитку джазових фестивалів Львова, зокрема Leopold Jazz Fest та Джаз Без.

Виклад основного матеріалу. Джаз у Львові почав набирати популярності ще в 1930-х рр., коли місто було частиною Польщі. У місцевих кав'ярнях та клубах звучала музика у стилі свінг, що була особливо популярною серед інтелігенції. Після Другої світової війни та приєднання Львова до СРСР джаз зазнав певних утисків, але залишався живою і потужною мистецькою течією. У 1960-70-х рр. джазові музиканти збиралися в напівофіційних клубах, що сприяло розвитку імпровізаційної музики.

Перший значний джазовий фестиваль у Львові відбувся у 1980-х рр. і став своєрідною відповіддю на зростаючу популярність цього жанру. Однак справжній розквіт джазового фестивального руху припав на 2000-ті рр.

«Найвідомішим джазовим фестивалем Львова є Leopold Jazz Fest, який вперше відбувся у 2011 р. під назвою Alfa Jazz Fest» (Офіційний сайт Leopold Jazz Fest). Фестиваль швидко здобув міжнародне визнання та став однією з найважливіших подій у джазовому світі Східної Європи. На сценах Львова виступали Хербі Генкок, Чарльз Ллойд, Ді Ді Бріджуотер, Пат Метені та ін.

Особливістю Leopold Jazz Fest є його багатолокаційність: основні концерти відбуваються на відкритих сценах, що дає змогу залучати тисячі слухачів. Фестиваль також відзначається освітньою програмою – майстер-класами та лекціями від провідних джазових музикантів.

Ще одним знаковим фестивалем є Джаз Без, який стартував у 2001 р. «Його унікальність полягає у транскордонному форматі: події фестивалю відбуваються не лише у Львові, а й у польських та українських містах. Джаз Без позиціонує себе як платформа для експериментальної та сучасної

імпровізаційної музики, що робить його важливим осередком для розвитку нових джазових тенденцій» (Офіційний сайт «Джаз Без»).

Окрім великих фестивалів, у Львові періодично відбуваються локальні події, присвячені джазу: тематичні вечори, камерні концерти та виступи у клубах. Зокрема, львівські джазові клуби відіграють важливу роль у підтримці цієї традиції, зокрема такі локації, як «Дзига» та «LV Café».

Джазові фестивалі Львова не лише приваблюють туристів, а й формують особливий культурний простір. Вони сприяють популяризації джазу серед молоді, інтеграції України у світовий культурний контекст та розвитку музичної індустрії в країні. Крім того, завдяки міжнародним контактам, львівські музиканти отримують можливість виступати на європейських сценах.

Висновки. Львівські джазові фестивалі відіграють ключову роль у збереженні та розвитку джазових традицій в Україні. Вони демонструють багатогранність цього жанру – від класичного свінгу до експериментальної імпровізації, стаючи мостом між поколіннями, культурами та країнами. Завдяки їм Львів утвердився як джазова столиця України, а його фестивалі стали невід’ємною частиною світового музичного календаря.

Список використаної літератури

1. Грабовський, Т. (2018). Джаз у Львові: від кав’ярень до фестивалів. Львів : Літопис, 54с.
2. Кармазін, О. (2020). Leopold Jazz Fest: історія та сучасність. *Музикознавчі студії*. №3. С. 45–58.
3. Офіційний сайт Leopold Jazz Fest. URL: <https://leopolisjazz.com> (дата звернення: 14.03.2025)
4. Офіційний сайт фестивалю «Джаз Без». URL: <https://jazzbez.org> (дата звернення: 14.03.2025)
5. Чернега, В. (2019). Розвиток джазової культури у Львові. *Український музичний журнал*. № 2, С. 30–42.

Спринський Ю.Р.,

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

Полюга В.В.

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

Музичні уподобання молоді

У статті проаналізовано музичні уподобання молоді, розглянуто вплив музики на емоційну, когнітивну сфери особистості, на особливості соціальної взаємодії, виокремлено чинники, що впливають на зміну музичних смаків молоді, охарактеризовано структуру музичних вподобань та їх зв'язок з певними типами особистості, описано музику як засіб емоційної саморегуляції, способу відволіктися від негативних думок, подано специфіку впливу музики на формування молоді особистості через призму соціальної взаємодії та загальних психологічних особливостей цього життєвого етапу.

Ключові слова: *музика, музичні стилі, музичні уподобання, емоційна сфера, когнітивна сфера, властивості особистості.*

Musical preferences of youth

The article analyzes the musical preferences of young people, considers the influence of music on the emotional and cognitive spheres of personality, on the

peculiarities of social interaction, identifies the factors influencing the change in musical tastes of young people, characterizes the structure of musical preferences and their connection with certain types of personality, describes music as a means of emotional self-regulation, a way to distract from negative thoughts, presents the specifics of the influence of music on the formation of a young personality through the prism of social interaction and general psychological features of the same.

Key words: *music, musical styles, musical preferences, emotional sphere, cognitive sphere, personality traits.*

Постановка проблеми. Музика супроводжує людину упродовж усього життя – від перших колискових мелодій у дитинстві до композицій, які вона обирає самостійно, слухає цілеспрямовано чи чує у фоновому режимі. Уже в ранньому віці формується особисте ставлення до музики, з'являються перші уподобання щодо того, які звуки приємні, а які – ні.

Саме поняття «музика» визначається як сукупність звуків, створених за допомогою музичних інструментів, голосу, електронних технологій або їх комбінації, що призначені для естетичного задоволення слухачів (English Meaning – Cambridge Dictionary, 2023). Упродовж історії людства музика зазнавала змін, трансформуючи своє значення та функції..

Аналіз основних досліджень і публікацій. З давніх часів музика відігравала важливу роль у спілкуванні та соціальній взаємодії. Вона слугувала засобом супроводу релігійних обрядів, розважальних заходів та значущих суспільних подій. Зокрема, у Середньовіччі музика стала невід'ємною частиною богослужінь. Період Ренесансу приніс нові жанри, такі як мадригали та опери. У добу Бароко музичне мистецтво ускладнилося, з'явилися нові інструменти й техніки виконання. Класична епоха надала музиці гармонійності та структурованості, тоді як романтизм зробив її емоційнішою та експресивнішою. У ХХ ст. відбулося стрімке зростання музичних напрямів: виникли рок, поп, електронна музика, хіп-хоп та інші жанри. Завдяки взаємодії

різних культур і традицій музика стала глобальним феноменом, що впливає на людське й суспільне життя (Killin A., 2018).

Розвиток музичних технологій сприяв посиленню інтересу до сприйняття та емоційного впливу музики. Дослідники вивчають її роль у повсякденному житті, її здатність викликати емоції, впливати на продуктивність та психоемоційний стан людини.

Мета статті – проаналізувати музичні уподобання молоді.

Виклад основного матеріалу. Музичні вподобання – це індивідуальні смаки, особисті переваги й емоційне сприйняття музики. Вони відображають характер людини, її ставлення до різних жанрів, виконавців і музичних напрямів. До них належать такі аспекти, як улюблені музичні стилі (рок, поп, хіп-хоп, джаз, класика, електронна музика тощо), конкретні артисти чи гурти, особливості текстів пісень, емоційний вплив мелодій, а також музичні епохи та їхні характерні стилі.

Загалом, музичні уподобання молоді в Україні – це тема, яка часто зустрічається в роботах на межі соціальної психології, педагогіки, культурології, а також соціології. Зміни в музичних вподобаннях упродовж життя формуються під впливом різноманітних чинників: культурного середовища, особистого досвіду, сімейних традицій, соціальних подій і життєвих ситуацій. Музичні смаки можуть змінюватися разом із розвитком особистості – людина відкриває для себе нові стилі, виконавців та напрями, адаптуючи свої вподобання залежно від настрою, переживань або сучасних культурних тенденцій. Хоча вподобання в музиці мають індивідуальний характер, вони також можуть стати засобом соціальної взаємодії, допомагаючи знайти однодумців і спілкуватися з тими, хто поділяє схожі смаки.

Науковці вивчають музичні вподобання з позицій різних психологічних підходів, зокрема психоаналізу, когнітивної науки та соціальної психології. Дослідження показують, що музика здатна впливати на емоційний стан, викликати фізіологічні реакції, такі як прискорення серцебиття чи зміни артеріального тиску. Звукові хвилі активують певні нейронні мережі мозку,

пов'язані з емоціями, настроєм і мотивацією. Саме ці особливості музики широко використовуються в рекламі, кінематографі та інших видах мистецтва, де важливо створювати певний психологічний ефект на аудиторію.

Музика також має здатність впливати на когнітивні процеси, зокрема на пам'ять та концентрацію уваги. Наприклад, під час виконання одноманітних завдань, які потребують тривалого зосередження, музичний супровід може знижувати рівень втоми та поліпшувати функціонування мозку (Панченко Ю., 2023). Водночас не всі музичні жанри однаково впливають на концентрацію: зокрема, музика з вокальними партіями може бути більш відволікаючою, ніж інструментальні композиції.

Музика сприяє і розвитку творчих здібностей. Дослідження свідчать, що прослуховування певних мелодій може стимулювати креативність та підвищувати рівень нестандартних рішень (Rentfrow, Peter J., 2012: с. 402).

Вивчення зв'язку між музичними вподобаннями та особистісними рисами показало, що вони (вподобання) мають певну структуру та можуть бути пов'язані з чотирма основними типами особистості (Rentfrow Peter J. and Gosling Samuel D., 2003: 1240):

- рефлексивні та складні особистості віддають перевагу джазу або блюзу.
- емоційні та бунтівні люди частіше слухають рок-музику.
- оптимісти, які дотримуються традиційних поглядів, надають перевагу класичним композиціям.
- енергійні та товариські особи люблять динамічну музику, зокрема поп та хіп-хоп.

Результати дослідження підтвердили, що вибір музичних жанрів може вказувати на певні особистісні характеристики. Так, прихильники року виявилися відкритими до нового досвіду, екстравертами, емоційними та схильними до ризику. Вони мають високу фізичну активність, можуть бути самовпевненими та вважають себе розумними.

Ті, хто віддає перевагу джазу або блюзу, зазвичай мають творче мислення, багату уяву, прагнуть естетичного досвіду, є толерантними до інших та не сприймають консервативних цінностей.

Прихильники класичної музики, як правило, спокійні, життєрадісні, соціально відкриті, надійні та доброзичливі. Вони часто вважають себе фізично привабливими та схильні до більш традиційного мислення.

Любителі ритмічної музики, зокрема попу та хіп-хопу, зазвичай енергійні, комунікабельні, схильні до легкого ставлення до життя та вважають себе фізично привабливими. Вони часто уникають консервативних ідеалів і віддають перевагу більш сучасним тенденціям.

Дослідження музичних уподобань набули особливого значення під час пандемії COVID-19. У цей період вчені активно вивчали, як прослуховування музики впливає на емоційний стан людей. Було встановлено, що в умовах ізоляції багато людей використовували музику як засіб емоційної саморегуляції, способу відволіктися від негативних думок і підтримати відчуття зв'язку з оточенням.

Результати досліджень також засвідчили зміну музичних звичок: значна частина респондентів зазначила, що слухали більше музики та шукали композиції з глибшим емоційним впливом. Крім того, музика стала інструментом для подолання відчуття рутини та прагнення до ескапізму в умовах обмеженого соціального життя (Carlson, E., Wilson, J., Baltazar, M., Duman, D., Peltola, H. R., Toiviainen, P., & Saarikallio, S., 2021).

Загалом, музичні вподобання залишаються важливим предметом наукових досліджень, оскільки допомагають глибше зрозуміти вплив музики на емоційний стан і поведінку. Такі дослідження аналізують вибір конкретних жанрів, виконавців чи композицій, а також мотиви, які спонукають людей обирати ту чи іншу музику.

Аналіз музичних уподобань молоді становить особливий інтерес, оскільки цей віковий період характеризується важливими змінами в соціальному, когнітивному та емоційному розвитку. Вивчення музичних вподобань юнаків та

юнок дозволяє краще зрозуміти вплив музики на формування особистості, соціальні взаємодії та її загальні психологічні особливості.

Юність – це один із найбільш значущих періодів у житті людини. Саме в цей час відбувається вибір життєвого шляху та професійної діяльності, яка не лише приносить задоволення, а й сприятиме особистісному розвитку (Poliuha V., 2018: 156). Формується світогляд, що згодом визначатиме поведінку та спосіб життя. Молоді люди починають усвідомлювати власні можливості й обмеження, розвивають самооцінку та самоповагу. Водночас цей етап часто супроводжується психологічними труднощами, що робить його одним із найскладніших у житті.

У процесі юнацького самовизначення остаточно формуються музичні вподобання. Молодь активно досліджує свої смаки, прагнучи знайти те, що найбільше відповідає її інтересам та внутрішньому світові. Музика може не лише стати засобом спілкування з однолітками, а й надихнути на нові заняття чи творчі пошуки.

Висновки. Отже, музичні вподобання в пізньому юнацькому віці є важливим чинником формування особистісної ідентичності, соціальних зв'язків та самовираження студентів. Дослідження свідчать про широкий спектр музичних смаків молоді, їхній взаємозв'язок з емоційним станом і поведінковими особливостями. Вивчення цих уподобань сприяє створенню сприятливого середовища, яке стимулює самовираження та розвиток творчого потенціалу молодих людей, що, зі свого боку, відкриває нові напрями для подальших наукових досліджень.

Список використаної літератури

1. *Мистецтво та освіта: новації і перспективи*: матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції (з міжнародною участю) (8 грудня 2022 року, м. Чернігів) / упор. Дорошенко Т. В., Солдатенко О. І., Силко Є. М. Чернігів : НУЧК імені Т. Г. Шевченка, 2022. 184 с.

2. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 26–27 квіт. 2023 р. / М-во освіти і науки України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, ф-т муз. мистецтва. Київ : КНУКіМ, 2023. 276 с.

3. Панченко, Ю. (2023) Музика як засіб саморегуляції людини. *Мистецтвознавство. Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 60, том 3 2023. С. 51–56. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-3-7>(дата звернення: 11.02.2025)

4. Carlson, E., Wilson, J., Baltazar, M., Duman, D., Peltola, H. R., Toiviainen, P., & Saarikallio, S. (2021, May 4). The Role of Music in Everyday Life During the First Wave of the Coronavirus Pandemic: A Mixed-Methods Exploratory Study. *Frontiers in Psychology*, 12.

5. Killin, A. (2018, January 1). The origins of music. *Music & Science*, 1, 205920431775197.

6. Montagu, J. (2017, June 20). How Music and Instruments Began: A Brief Overview of the Origin and Entire Development of Music, from Its Earliest Stages. *Frontiers in Sociology*, 2.

7. Poliuha, V. (2018). Existential Value of Musical Creativity (Characteristics and Semantic Orientation) (2018). *Lubelski rocznik pedagogiczny*, pp.153-162. https://scholar.google.com/citations?view_op=list_works&hl=en&hl=en&user=MeRkAxMAAAAJ (дата звернення: 14.03.2025)

8. Rentfrow Peter J. and Gosling Samuel D. (2003). The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality Correlates of Music Preferences. *Journal of Personality and Social Psychology*, 2003, Vol. 84, No. 6, 1236–1256.

9. Rentfrow, Peter J. (2012). The Role of Music in Everyday Life: Current Directions in the Social Psychology of Music. *Social and Personality Psychology Compass*, vol. 6, no. 5, Wiley, May 2012, pp. 402–16.

10. Music. (2023, May 10). MUSIC | English Meaning - Cambridge Dictionary. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/music> (дата звернення: 10.04.2025).

Хомич У. А.

*магістрантка кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва,
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(ulianakh0408@icloud.com)*

Інтерпретація – важлива складова диригентсько-хорового виконавства

У статті акцентується на важливості оволодіння диригентською технікою, що має важливе значення у розкритті художнього образу хорового твору. Диригентська техніка включає комплекс умінь і навичок за допомогою яких керівник впливає на співаків і реалізує свій творчий задум. Крім того, диригент повинен вміти комунікувати, концентрувати увагу, володіти швидкою реакцією, методикою проведення репетиції, технікою читання хорових партитур. Розкривається сутність поняття «інтерпретація», визначаються фактори, що сприяють досягненню переконливого виконавського «прочитання» твору. Виокремлено етапи формування диригентом конкретних завдань-імпульсів хоровому колективу, відповідних до музичного тексту і особистісного ставлення диригента до композиторської партитури. Мета статті – розкрити особливості інтерпретаційного процесу у хоровому виконавстві.

Ключові слова: *хоровий колектив, композитор, диригент, інтерпретація, партитура.*

Interpretation is an important component of conducting and choral performance

The article emphasizes the importance of mastering the conducting technique, which is of great importance in revealing the artistic image of a choral work. It

includes a set of skills and abilities with which the leader influences the singers and realizes his creative idea. In addition, the conductor must be able to communicate, concentrate, have a quick reaction, a rehearsal method, and a technique for reading choral scores. The essence of the concept of "interpretation" is revealed, and factors that contribute to achieving a convincing performing "reading" of the work are determined. The stages of the conductor's formation of specific tasks-impulses for the choral collective, corresponding to the musical text and the conductor's personal attitude to the composer's score, are highlighted. The purpose of the article is to reveal the features of the interpretative process in choral performance.

Keywords: *choral group, composer, conductor, interpretation, score.*

Постановка проблеми. Диригентсько-хорове виконавство пройшло довгий шлях становлення та розвитку. Сьогодні воно є складною багатофункційною діяльністю. В основі диригентського обдарування – виконавські здібності, досвід, адже хоровий диригент не просто виконавець, а виконавець високого штибу, індивідуальність, артистична особистість. Його основним завданням є переконлива інтерпретація хорового твору, для досягнення якої потрібні глибокі загальні та музичні знання, досконала мануальна техніка, вміння комунікувати зі співаками, володіти волею тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інтерпретація музичних творів неодноразово була в полі зору українських науковців. Так, перу В. Москаленка належать «Лекції по музичній інтерпретації» (2013), «Творчий аспект музичної інтерпретації» (1994), Н. Жукової «Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект» (2003), Ю. Ніколаєвської «Номо interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть» (2020), В. Ковзун «Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності» (2014), В. Білобловського «Концепт “інтерпретація” в історії, теорії та музичному мистецтві» (2024), Г. Гаврілової, Л. Псарьової «Інтерпретація музичного твору: теоретичні аспекти» (2016) та ін.

Інтерпретація хорових творів була предметом уваги Г. Голика «Хорова інтерпретація» (2018), Г. Варганич «Особливості виконавської інтерпретації хорового твору» (2022), О. Заверухи «Виконавська інтерпретація сучасної хорової музики» (2019), Т. Багрій «Інтерпретація хорового твору як креативна складова в системі чинників виконавської майстерності майбутнього педагога-музиканта» (2021), Є. Дубінченко, Л. Гнатюк «Інтерпретація хорових творів доби бароко» (2017). Проте інтерпретація як важлива складова диригентсько-хорового виконавства ще не була досліджена.

Мета статті. Розкрити особливості інтерпретаційного процесу у хоровому виконавстві.

Виклад основного матеріалу. Методика навчання хорового диригування – замкнута й узгоджена система прийомів і способів навчальної роботи, всередині якої нелегко знайти резерви для модифікації методів викладання. Так, домінування пояснювально-ілюстративного методу, як і формально-логічного, на заняттях у класі диригування не сприяє вихованню активного самостійного мислення. Однак технологія диригентського виконавства під якою розуміють систему мануальних засобів, всього лише частина цілого, що витісняє критерії інтерпретації хорового твору. Цілком очевидно, що керувати виконанням спроможний музикант із активним музичним мисленням. Якщо диригент засвоїв твір за механічним записом, якщо він не пройшов усі стадії напруженої творчої роботи зі створення його інтерпретації, він не зможе керувати виконанням активно, з непідробною виразністю.

Проблема формування та розвитку інтерпретаторських здібностей, художньо-творчої майстерності хорового диригента ще недостатньо досліджена. У цьому контексті помітний розрив між естетикою, музичною психологією, теорією виконавства, з одного боку, та методикою його конкретних галузей – із іншого. Якщо естетика і загальна теорія мистецтва чітко визначили своє розуміння виконавства як вторинної творчої діяльності, то педагогіка і методика ще багато в чому залишаються на колишній позиції виявлення художнього змісту хорового твору радше в репродуктивному плані,

вказуючи, здебільшого, лише непрямі шляхи художнього розвитку диригента. Тим часом інтерпретація, будучи за своєю суттю творчістю, цементує виконавську діяльність як систему, проникає в кожен її елемент.

У музично-виконавській практиці поняття «інтерпретація» використовується у двох значеннях: як творчий пошук, спрямований на розкриття музичного задуму автора твору; як підсумковий результат осмислення нотного тексту і художнє тлумачення композиторського задуму, відображені в публічному виступі. Кожна натхненна інтерпретація вирізняється артистичною незалежністю, але тільки такою, що спирається на глибоке проникнення у сутність хорового твору і передбачає органічний сплав того, що було закладено композитором із тим, що було «почуте» проникливим диригентом. При цьому важливе значення має вивчення не тільки самого тексту хорового твору, а й традицій його тлумачення. Звідси виникає проблема співвідношення традицій і новаторства, об'єктивного і суб'єктивного начал у виконавському мистецтві.

Процес інтерпретації хорового твору диригентом є похідним від двох факторів, що визначають кінцевий результат, створення виконавської версії, що втілюється у низці конкретних одноразових виконань. Один із цих факторів – індивідуальність диригента, що включає чимало «складових», як-от світогляд, рівень розвитку інтелекту, емоційний досвід, вольові риси і риси характеру, професійний рівень, рівень мануальної техніки. Інший фактор пов'язаний з зміною ситуації у музичному просторі, зростанням вимог слухацької аудиторії, еволюцією музичних стилів, піднесенням диригентської та вокально-хорової техніки. Будь-який із вище перелічених компонентів є джерелом варіантності виконавських інтерпретацій.

У теорії диригентського виконавства виокремлюють усталені технологічні етапи інтерпретаційного процесу: виникнення виконавського задуму під впливом хорового твору на чуттєву сферу диригента; безпосереднє емоційне враження від хорового твору; інтелектуальна активність; подолання суб'єктивності первинного сприйняття, усвідомлення об'єктивної художньої

значущості хорового опусу; координація розумових і практичних дій при втіленні інтерпретаційної версії; відтворення художнього образу твору в хоровому звучанні.

Диригент повинен розуміти структуру хорового твору, динаміку розвитку музичної тканини, відтворювати всі її динамічні властивості у своїх мануальних рухах, досягнути опус розумом і почуттям. Мануальні рухи – вияв мисленнєвої діяльності, її зовнішнє вираження, заключна ланка єдиного психофізичного акта, спрямованого на досягнення поставленої мети. Руки диригента – фактор реалізації художнього задуму, що не «створюють» інформацію, а передають її за допомогою мануальної техніки. Усі рухи координуються художнім завданням. Рельєфне відображення музичних уявлень у зовнішній руховій сфері диригента відбувається у процесі виконання, коли диригент переживає всі деталі, вкладені композитором у хоровій партитурі. Це переживання трансформується в емоційну сферу, рефлексивно викликаючи цим уявленням мімічні та жестикуляційні реакції.

Розвиток мануальної техніки хорового диригента залежить від внутрішніх причин. Точність виконання, його відповідність партитурі і творчим інтенціям диригента тільки почасти визначається механічними факторами.

Мануальні рухи і об'єктивний зміст хорового твору взаємодіють у процесі диригування. Музика, закладена в хоровій партитурі, визначає виразність жесту, який конкретизує її сутність. Відповідно, керуючи виконанням, диригент використовує як впливову силу музики, так і виразність власних рухів.

На думку Г. Варганич, «хорова музика і її виконання є колективною інтерпретаторською творчістю, чи реалізацією індивідуального диригентського задуму. ...рівень колективної і диригентської інтерпретації хорового твору перебуває в тісному взаємозв'язку між емоційною силою і талантом диригента, а також між рівнем інтерпретаторського мислення хору, його вокально-технічних можливостей» (Варганич, 2022: с. 255).

У процесі керування хором у кожного диригента формуються специфічні характерні мануальні рухи, ширше – диригентська техніка – комплекс засобів і прийомів за допомогою яких керівник спілкується і впливає на хоровий колектив. Вона передається за допомогою жесту, спрямованого на розкриття змісту хорového твору, його образної сфери. Диригентські жести репрезентують зовнішній прояв творчої індивідуальності митця, особливості протікання його психічних процесів, властиву манеру спілкування зі співаками. Жести як важливий засіб диригентської техніки є одним із засобів для досягнення художньої мети – інтерпретації хорového твору. Завдання диригента полягає у тому, щоб точно зрозуміти, розкрити і передати задум композитора через «мову» міміки та жесту, пояснень під час репетиційного процесу.

Проте техніка диригування – це техніка випередження звучання. Диригент мовби передбачає розвиток «прочитання» хорového твору, спрямовуючи колективне звучання. Диригентська техніка може коректуватися завданням втілення змісту конкретного хорového твору за допомогою арсеналу диригентських прийомів. Рухи диригента обумовлюються змістом хорového твору; вони повинні відображати творчі наміри диригента, спонукаючи колектив до реалізації цих намірів. Тобто, жести диригента повинні бути найбільш доцільними, невимушеними, виразними, точними. Так само вони передають емоційне наповнення і контролюють злагодженість виконання.

Важливе значення мають комунікативні інтерпретаторські засоби диригента, до яких належать технічно оправданий, виразний диригентський жест, що ґрунтується на єдності мануальної пластики, міміки, організованого в часі і просторі дихання. Отже, диригування – семіотична система, що включає такі складові елементи, як жест, міміка і дихання.

Досконала інтерпретація залежить від рівня виконавської майстерності хорového диригента. Це підтверджують дослідження науковців: «В інтерпретації, яка є специфічною ознакою виконавської майстерності, виявляється власне ставлення виконавця до образного змісту музичного твору і відображається рівень його творчих здібностей» (Багрій, 2021: с. 11).

Покликаючись на Т. Корнішеву, «результатом роботи диригента-інтерпретатора слід вважати виконавський (вторинний) текст хорového твору, що існує в уявній (самостійна стадія), реальній (репетиційна стадія) та завершеній (концерт) формах» (Корнішева, 2013: с. 84).

Підготовка та реалізація концертної програми виводить інтерпретацію хорového твору на якісно новий емпіричний рівень – рівень взаємодії художніх смислів низки самостійних опусів. Мистецтво реалізації концертної програми, скомпонованої за законами музичної драматургії, є привілеєм керівника хорového колективу. Воно відкриває перспективу привнесення в концертний виступ нової естетичної значущості, отриманої через цілеспрямовану інтертекстуалізацію художніх квінтесенцій кожного хорového твору програми. Драматургічна цілісність концертної програми забезпечується естетичною єдністю, закладеною в її основу, що створює передумови для втілення творчого задуму. Повноцінна актуалізація такої монолітності можлива тільки в концертному проєкті, де виявляються переваги формування програми, де репетиційне натхнення переходить у нову фазу натхнення концертного, котре має свою яскраво виражену специфіку. Ця специфіка зумовлена «синергією» двох взаємоспрямованих емоційно-чуттєвих «потоків» – від артистів хору і диригента до слухачів і від слухачів до артистів хору і диригента, що приводить до переживання «катарсису» і духовного «перетворення».

Висновки. Інтерпретація хорového твору як акт виконання поширюється і на процес осягнення опусу, і на процес передачі його змісту. Так само кожен із цих етапів включає відносно самостійні розділи. Під осмисленням розуміємо вивчення хорového твору в усіх деталях і створення на цій основі виконавської концепції, художнього задуму; під передачею – реалізацію цього задуму в процесі репетиції.

Диригентська герменевтика (тлумачення диригентом хорových творів, технологічних і художніх намірів) є необхідною передумовою об'єктивації інтерпретаторського задуму. Диригентська герменевтика спрямовується на образно-смыслову сферу хорového твору, в якій реалізуються його

драматургічні особливості, відбувається становлення «характеру» і зміна настроїв хорového матеріалу. Найбільш плідно герменевтика виявляється в передачі диригентом змісту хорového опусу й інтерпретаторського задуму співакам хору через синергію комунікативних засобів, особливе місце в системі яких займає слово. Цей вербальний фактор – основне поле діяльності у репетиційному процесі, зорієнтованому на творче натхнення і досягнення високих виконавських результатів.

Список використаної літератури

1. Багрій, Т. (2021). Інтерпретація хорového твору як креативна складова в системі чинників виконавської майстерності майбутнього педагога-музиканта. *Витоки педагогічної майстерності*. Вип. 27. С. 10–15.
2. Варганич, Г. (2022). Особливості виконавської інтерпретації хорového твору : матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції «Духовно-інтелектуальне виховання і навчання в XXI столітті». Харків : ХГПА, С. 251–255.
3. Корнішева, Т. (2013). Особливості інтерпретації диригентом хорového твору. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка*. Луганськ : Луганський державний інститут культури і мистецтв. Т. 24. С. 78–88.

Челяда М.Б.,
*аспірант кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(chelada@dspu.edu.ua)*

Громова О.К.
*студентка факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(oleksandra.hromova@dspu.edu.ua)*

Фонова музика як естетико-терапевтична домінанта в системі сучасної музикотерапії

У статті розглядається фонова музика як ключовий чинник естетико-терапевтичного впливу в межах сучасної музикотерапії. Проаналізовано механізми впливу фонові музики на психоемоційний стан людини, її роль у формуванні гармонійного середовища і зниженні рівня тривожності. Акцентовано увагу на значенні музичних характеристик (тембр, ритм, динаміка) для терапевтичного ефекту, а також на адаптації фонові музики до індивідуальних потреб пацієнтів. Окремо розглянуто перспективи застосування фонові музики у сфері охорони здоров'я, освіти та соціальної роботи.

Ключові слова: *фонова музика, музикотерапія, психоемоційний стан, терапевтичний ефект.*

Background music as an aesthetic-therapeutic dominant in the system of modern music therapy

The article explores background music as a key aesthetic-therapeutic factor within the framework of contemporary music therapy. It analyzes the mechanisms by which background music influences an individual's psycho-emotional state, its role in creating a harmonious environment, and its capacity to reduce anxiety levels. Emphasis is placed on the significance of musical characteristics (timbre, rhythm, dynamics) for therapeutic outcomes, as well as on the personalization of background music to meet individual patient needs. The article also discusses the prospects of using background music in healthcare, education, and social work.

Keywords: *background music, music therapy, psycho-emotional state, therapeutic effect.*

Постановка проблеми. Музика – це не лише мистецтво, а й складна феноменологічна мова, що вступає у резонанс із глибинними структурами людської психіки. У парадигмі музикотерапії фонова музика, що історично сприймалася як другорядний, майже побутовий супровід до основної дії, перетворюється на головний чинник сенсорної і афективної модуляції. Вона стає архітектором психоемоційного простору, здатним впливати на невидимі — але реальні – нейрофізіологічні процеси, які формують наше благополуччя, сприйняття та внутрішню рівновагу.

Аналіз останніх досліджень. Дослідження фонової музики як естетико-терапевтичної домінанти в системі сучасної музикотерапії є інноваційними, та малодослідженими. Особливу увагу тема дослідження знаходить у зарубіжній науковій літературі та у коментарних дописах таких відомих видань, як «The Guardian» та «Music and Medicine».

Метою статті є концептуальний підхід до осмислення фонової музики як ключового чинника естетико-терапевтичного впливу в межах сучасної музикотерапії.

Виклад основного матеріалу. Онтологія фонової музики в музикотерапевтичному дискурсі представлена у класичному та постмодерному музикознавстві, де фонова музика здебільшого розглядалась як акомпонемент – звуковий ландшафт, що підсилює сприймання основного змісту. У музикотерапії ж вона перетворюється на сенсотвірний елемент. Її дія – не у змісті, а в тональному кліматі, в ритмічному диханні, яке підлаштовується під вегетативну нервову систему слухача.

З позиції нейроестетики фонова музика активує дофамінергічні шляхи мозку, модуляцію гамма-хвиль і парасимпатичне заспокоєння – усе це веде до афективної стабілізації особистості в межах терапевтичного сеансу.

Щодо емпіричних векторів дослідження терапевтичної ефективності фонової музики, варто звернутися до аналізу психоемоційної трансформації.

Так, у дослідженні, оприлюдненому в *Geriatric Nursing*, здійснено «метааналіз понад 30 клінічних експериментів, що демонструють зниження тривожності, афективної напруги й симптоматики депресії в літніх людей із когнітивними порушеннями за умови регулярного впливу фонових композицій» (*Geriatric Nursing*, 2024). Роль музики тут не у нав'язуванні емоції, а у створенні структурованого простору, в якому афект розчиняється в гармонійному звучанні.

В іншому аналізі *Verywell Health*, 2023 року вказано на «ефективність персоналізованого підбору музики, що відповідає біографічній емоційній пам'яті пацієнта. Така фонова музика перетворюється на зв'язуючу лінію до внутрішнього “я” рефлексивного, стійкого до стресу» (*Verywell Health*, 2023)

Також важливе місце займає дослідження когнітивної реновації. Дослідження в *Music and Medicine* доводять, що «у постінсультній реабілітації фонова музика стимулює нейропластичність мозку, активізуючи залишкові когнітивні функції в осіб з афазією» (*Music and Medicine*, 2023). У фазі пасивного слухання активуються ті самі зони мозку, що й при активному мовленні. Таким чином, фонова музика стає своєрідним сурогатом мовлення та провідником до відновлення його інтенціональності.

Крім того, виявлено «кореляцію між прослуховуванням м'якої інструментальної музики та покращенням якості сну, а отже, й загального когнітивного фону» (PubMed, 2025).

Щодо практичних втілень, то музика використовується як фоновий терапевт. Використання фонові музики виходить за межі психотерапевтичного кабінету. Вона проникає в онкологічні клініки, геріатричні центри, реабілітаційні зали.

«У паліативній медицині вона знижує інтенсивність болю та покращує сприйняття часу й себе у пацієнтів із термінальними діагнозами» (PMS, 2014).

У роботі з пацієнтами, які пережили інсульт або черепно-мозкову травму, фонові музика створює структуроване поле, в якому відновлюються моторні та мовленнєві функції.

У реаліях неврологічних клінік музика з темпом 60–80 ударів на хвилину використовується як альтернатива фармакологічним седативам. Успішність музикотерапевтичної сесії залежить від естетичної відповідності. Фонова музика повинна бути не лише приємною, а й афективно резонансною. Індивідуалізований добір музичних текстів, що базується на психотипі, культурних маркерах та музичній біографії пацієнта, відкриває шлях до глибокої, майже екзистенційної терапії.

Описаний у виданні «The Guardian» приклад такої трансформаційної дії є кейс Джоні Мітчелл – легендарної співачки, яка після інсульту повернулася до артикуляції завдяки персоналізованій музикотерапії, в якій фонова музика слугувала метафізичним компасом від безмовності до нового звучання (The Guardian, 2025).

Незважаючи на численні клінічні успіхи, методика потребує глибшої стандартизації. А саме, потрібні єдині класифікації музичних треків за темпом, ладом і терапевтичними цілями та залучення композиторів і музикознавців до розробки авторських фонів із нейротерапевтичним потенціалом. А також, безумовно, перспектива створення ШІ-систем, здатних адаптувати фон у

реальному часі відповідно до серцевого ритму, рівня кортизолу й мозкової активності пацієнта.

Висновки. Фонова музика – це більше, ніж звуковий супровід. У парадигмі музикотерапії вона постає інструментом оновлення психіки, каналом комунікації із підсвідомим і своєрідним містком між науковим і сакральним. Вона несе ритм, що лікує, мелодію, що відновлює, і тишу, що промовляє глибше за слова.

Список використаної літератури

1. Geriatric Nursing. (2024). A meta-review of systematic reviews on the effectiveness of music therapy... URL: <https://sciencedirect.com> (дата звернення: 10.04.2025)
2. Verywell Health. (2023). Reducing Stress With Music Can Be as Simple as Listening to What You Love. URL: <https://www.verywellhealth.com> (дата звернення: 10.04.2025)
3. Music and Medicine. (2023). Effect of music therapy on psychological outcomes in aphasia. URL: <https://mmd.iammonline.com> (дата звернення: 12.04.2025)
4. PubMed. (2025). The impact of music therapy on sleep and cognitive restoration. URL: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov> (дата звернення: 24.05.2025)
5. PMC. (2014). Effectiveness of music therapy in oncology settings. URL: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov> (дата звернення: 24.05.2025)
6. The Guardian. (2025). How music therapy helped Joni Mitchell recover from a stroke. URL: <https://theguardian.com> (дата звернення: 20.05.2025)

РОЗДІЛ III. Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво та реставрація

УДК 7.023

Мотуз В.М.

*студентка факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(veronikamotuz9@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)*

Манера та стиль художника як важливі складники творчого процесу

У статті розкрито суть мистецької діяльності та сучасний підхід до розуміння художньої творчості. Показано, що художники у власних творах виражають почуття, думки та уявлення, що дозволяє їм творчо переосмислювати світ і формувати унікальний авторський стиль, сповнений емоційної виразності й образної мови. Висвітлено манеру та стиль художника як важливі складові компоненти образотворчої діяльності.

Ключові слова: *образотворче мистецтво, художня творчість, манера та стиль митця.*

The artist's manner and style as important components of the creative process

The article reveals the essence of artistic activity and a modern approach to understanding artistic creativity. It is shown that artists express their feelings, thoughts and ideas in their own works, which allows them to creatively rethink the world and form a unique author's style, full of emotional expressiveness and

figurative language. The artist's manner and style are highlighted as important components of visual activity.

Keywords: *fine arts, artistic creativity, the artist's manner and style.*

Постановка проблеми. Образотворче мистецтво здавна є «видом творчої діяльності, що відтворює дійсність за допомогою художніх засобів» (Сотська, 2016).

Художники протягом століть втілюють у своїх роботах широкий спектр ідей, образів і тем, відображаючи не лише навколишню реальність, а й власні переживання, думки та емоції. Завдяки цьому мистецтво – це інструмент індивідуального сприйняття світу та його творчого переосмислення.

Творче занурення у власний внутрішній світ є основою формування унікального художнього вираження світогляду митця, його почуттів та уяви. Особливе бачення митця проявляється в його авторському стилі, емоційній виразності і образній мові творів, визначає характер його творчості, робить її впізнаваною та актуальною.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Дослідження творчої індивідуальності художника завжди були актуальними та багатограними в різних наукових галузях. Філософи (В. Мовчан, І. Зязюн, Ю. Борєв, А. Канарський, В. Личковах та інші) розглядали цю тему з погляду світоглядних та естетичних аспектів. У психології (Л. Виготський, С. Рубінштейн, П. Гальперін, Є. Торренс, О. Ткачук тощо) досліджували механізми творчого мислення та емоційного сприйняття. У мистецтвознавстві (О. Голубець, О. Роготченко, Є. Антонович, Г. Скляренко, Н. Авер'янова, В. Юр, Г. Сотська, В. Жиров та інші) аналізували особливості художнього процесу та стилю митців. Вивчення наукових праць свідчить про різноманіття підходів та широке коло висновків, що відображають багатовимірність цього явища.

Мета статті – дослідити сучасний підхід до розуміння художньої творчості, висвітлити манеру та стиль художника як важливі складові компоненти образотворчої діяльності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасне образотворче мистецтво охоплює безліч нових напрямів і течій. Художники стикаються з непростим завданням – передати власне бачення світу в унікальній власній манері. Адже кожний митець вирізняється своїми характерними художніми рисами, вподобаннями, світоглядом, що реалізуються крізь призму культурного контексту і сучасних мистецьких тенденцій та формують стиль митця.

Манера митця та стиль митця – поняття, які доволі часто використовуються у мистецтвознавчому аналізі творчого здобутку художника.

Манера (від італійського слова *manirá*) – це сукупність усіх прийомів, які характеризують стилістичні й технічні особливості творчості митця, а стиль (від латинського *stylus*) – це структурна єдність образної системи та прийомів художньої виразності, яка характеризує певну епоху, різні художні напрями та індивідуальну манеру митця (Сотська, 2016). Отже, «манера митця» і «стиль митця» – це два взаємопов’язані, але різні поняття в образотворчому мистецтві, які відображають індивідуальні особливості творчості митця.

Манера художника описує особливості технічного виконання, способи використання матеріалів та інструментів, а також характерні риси його роботи на рівні художнього процесу. Це можна порівняти з особистою технікою чи підходом до створення твору, яка може містити певні прийоми, стилістичні риси або рухи, властиві тільки одному художнику. Манера може варіюватися протягом творчого шляху митця, змінюватися з досвідом або під впливом різних факторів.

Стиль художника, на відміну від манери, є більш глибоким і широким поняттям. Стиль відображає не лише технічні аспекти, а й філософію, ідеї, емоційний настрій та загальний підхід митця до зображення світу. Це єдине цілісне сприйняття творчості художника, яке визначає його унікальність у контексті епохи, культури чи мистецького напрямку. Стиль художника

охоплює його вибір тем, використання кольору, композиційні рішення та символічні елементи, що дають змогу ідентифікувати його роботи.

Отже, манера – це специфічний спосіб виконання твору, який може бути частиною стилю, тоді як стиль – це більш глибока, багатогранна характеристика, яка охоплює не тільки техніку, а й інтелектуальні, емоційні й культурні аспекти творчості художника.

У теорії образотворчого мистецтва ці поняття застосовуються для визначення елементів формотворення, пластичної мови, засобів художньої виразності для опису характерних рис живопису, художніх напрямів або течій, а також для позначення манери конкретного митця чи мистецької школи.

Стиль художника формується завдяки поєднанню загальних і унікальних елементів. Загальні компоненти відображають вплив історичних традицій, жанрових особливостей і національної культури, тоді як індивідуальні риси роблять творчість митця неповторною. У виникненні індивідуального стилю важливу роль відіграє манера як техніка виконання. Манера, що охоплює техніку та методи роботи з образотворчими матеріалами, є «своєрідним «тілом» мистецтва, яке поєднується з його «душею» – художнім змістом» (Колесник, 2014). Отже, манера як техніка роботи з художніми матеріалами, як система методів і прийомів, відіграє важливу роль у формуванні стилю. Вона є частиною творчого розвитку та інтегрується в художню творчість, поєднуючись із художньо-образним змістом. Стиль не є ані змістом твору, ані його внутрішньою формою, а радше певною структурою, що виникає у взаємодії між художником і глядачем. Він відображає художню виразність форми та узгоджує творчість митця з його епохою, середовищем, використаними матеріалами й загальною концепцією твору.

Формування індивідуального стилю залежить від багатьох факторів, серед яких ключову роль відіграє техніка виконання. Вона охоплює методи роботи з матеріалами й виступає не лише частиною художнього процесу, а й своєрідною «основою» мистецтва, яка гармонійно поєднується з його змістовим наповненням.

Індивідуальні особливості стилю і авторська манера художника формуються через сукупність засобів, що виражають ідейно-художню сутність твору. Зміст стилю визначається внутрішньою логікою розвитку певних способів сприйняття світу, розуміння простору й часу, у яких існує людина, враховуючи історичний, географічний і соціальний контекст: «митець через інтерпретацію дійсності передає свій досвід, нові способи її пізнання, творить нові смисли, увиразнюючи художні, культурні, естетичні, духовні цінності у творах» (Юр, 2021; с. 66).

Сучасні художники активно експериментують, прагнучи відшукати власний стиль. Новаторство відіграє ключову роль у мистецькому процесі, адже воно дає можливість не лише змінювати форму та зміст творів, а й відкривати нові художні концепції. Визначення індивідуального стилю є невіддільною частиною цього шляху, оскільки кожен митець прагне знайти унікальний спосіб самовираження.

Новаторські підходи дають художникам можливість виходити за межі традиційних технік і знаходити нові способи вираження своїх ідей. Відповідно сучасне мистецтво постійно еволюціонує, реагуючи на соціальні, політичні та культурні зміни, що відкриває простір для різноманітних інтерпретацій. Митці все частіше використовують незвичні матеріали та технології, аби посилити вплив своїх творів. Пошук власного стилю включає як свідому відмову від традицій, так і прагнення створити щось абсолютно нове. Стиль художника стає його підписом, який відображає його внутрішній світ, інтелектуальний підхід та емоційний стан. Новаторство в мистецтві часто супроводжується інноваціями й експериментами, що дає змогу створювати унікальні твори. Водночас власний стиль не формується миттєво; він є результатом постійного розвитку та пошуку, відображаючи етапи творчого процесу митця. Завдяки новаторству і розвитку індивідуального стилю, сучасне мистецтво залишається важливим елементом культурного діалогу, дозволяючи суспільству переосмислювати знайомі концепції та форми.

Індивідуальний стиль художника – це неповторне явище, яке сприймається як самим митцем, так і глядачем на рівні відчуттів. Він втілює єдність творчого процесу, включаючи створення художнього образу в певному історичному контексті та просторі. Стиль формується завдяки поєднанню особистих художніх прийомів, технічних особливостей та виразних засобів, що визначають унікальність виконання творів. Таким чином, індивідуальний стиль є результатом взаємодії творчого задуму, технічних навичок та емоційного сприйняття.

Будь-яка практика, яку застосовує конкретний митець і яка робить його творчість впізнаваною, може розглядатися як прояв його індивідуального стилю. За М. Юром, основними складовими авторського стилю є: унікальне бачення світу, ідейне наповнення, концептуальний підхід, відображення світогляду, інтерпретація часу, культурна рефлексія, самовираження, створення нових смислів, контекстуальне мислення та художній експеримент (Юр, 2021; с. 66).

Для митця важливо мати індивідуальний і впізнаваний стиль, незалежно від напрямку його творчості. Визначення власного стилю дозволяє художнику глибше досліджувати обрану сферу мистецтва та зосередитися на її вивченні, сприяючи цілеспрямованому розвитку. Завдяки цьому авторські роботи стають легко впізнаваними серед глядачів і критиків, формуючи особливе сприйняття серед шанувальників мистецтва та колекціонерів. У деяких випадках митці додають до своїх творів характерні символічні елементи, які стають важливою частиною їхнього художнього стилю.

Мистецтво розвивається через процес художнього пізнання, який проходить кілька ключових етапів: відчуття, сприйняття, уявлення, мислення та формування понять. Творчий процес у мистецтві базується на прагненні до відкриття нових змістів і розширення виразальних можливостей художньої мови. Це дає змогу митцям виходити за усталені межі, експериментуючи з новими матеріалами та поєднуючи різні мистецькі напрями. Художнє пізнання ґрунтується на внутрішньому досвіді, що поєднує суб'єктивний і об'єктивний

аспекти. Перший базується на особистій інтерпретації та емоційному сприйнятті, тоді як другий – на реалістичному зображенні образів, доповненому авторським баченням.

Висновки. Манера та стиль художника є важливими складовими творчого процесу, що визначають унікальність його мистецького вислову. Вони формуються під впливом особистого світогляду, культурного середовища і технічних навичок митця. Саме через індивідуальну манеру художник передає свої ідеї, емоції та філософські пошуки, роблячи свої твори впізнаваними. Еволюція стилю часто супроводжується експериментами, що відкривають нові горизонти у творчості та сприяють оновленню художньої мови.

Список використаної літератури

1. Колесник, О. С. (2014). Феномен інтерпретації в художній культурі.: монографія. Київ : НАКККіМ, 265 с.
2. Сотська, Г., Шмельова Т. (2016). Словник мистецьких термінів. Херсон: Видавництво «Стар», 52 с. URL: [https://lib.iitta.gov.ua/ 9.pdf](https://lib.iitta.gov.ua/9.pdf). (дата звернення: 04.01.2025)
3. Юр, М. В. (2021). Український живопис XIX – початку XXI століття: національна, конвенціональна, авторська моделі : дис. докт. мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури. нац. акад. мистецтв України, ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ, 2021. 482 с. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/Diser_M_V_Yur.pdf (дата звернення: 23.03.2025)

Сидор М.Б.,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва,
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(m_sydor@dspu.edu.ua)

Сигляк В.І.,
студент факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(voken077@gmail.com)

Асамбляж як синтез виражальних засобів та підручних матеріалів у творчих поступках митців

Висвітлюється сутність асамбляжу як особливого виду унаочнення творчих помислів митців як форми і прийому неординарного інтерпретування дійсності та світу уявного синтезом різноманітних предметів і речей (їх фрагментів, деталей), які стали вже «відпрацьованим матеріалом». Показано, що асамбляж як самостійний, по-особливому виражальний і дієвий культурно-мистецький напрям, здатний піднімати важливі життєві теми, відображати певні образи, явища та дієства, якими характеризуються як реальні життєві вчинки, та і все те, що є продуктом уяви. Відтак автори доводять, що кожен асамбляж – це безумовно творча авторська «річ», індивідуальна, неповторна, з екстравагантною подачею відтворюваного. Акцентовано на тому, що для створення асамбляжної композиції митець заздалегідь має знати (визначити для себе), з яким матеріалом він буде працювати, що саме буде використано, задіяно у майбутньому творі. Тому тут уже на перших етапах важливим і первинним виступає сам матеріал, з якого буде виконано роботу. Автор має розуміти, які можливі трансформації можна буде «отримати» від обраного

матеріалу, що у подальшому з нього можна створити, як, якими видозмінами один використовуваний матеріал можна інтегрувати з іншим.

Ключові слова: асамбляж, сучасне мистецтво, трактування, засоби, матеріали.

Assemblage as a synthesis of expressive means and improvised materials in the creative processes of artists

The essence of assemblage is highlighted as a special type of visualization of artists' creative thoughts, as a form and method of extraordinary interpretation of reality and the imaginary world through the synthesis of various objects and things (their fragments, details), which have already become «worked-out material». It is shown that assemblage as an independent, especially expressive and effective cultural and artistic direction is capable of raising important life themes, reflecting certain images, phenomena and actions, which are characterized as real life actions, and everything that is a product of the imagination. Thus, the authors prove that each assemblage is an absolutely creative authorial «thing», individual, unique, with an extravagant presentation of the reproduced. It is emphasized that in order to create an assemblage composition, the artist must know in advance (determine for himself) what material he will work with, what exactly will be used, involved in the future work. Therefore, at the first stages, the material itself, from which the work will be made, is important and primary. The author must understand what possible transformations can be «obtained» from the selected material, what can be created from it in the future, how, with what modifications, one used material can be integrated with another.

Key words: assemblage, contemporary art, interpretation, means, materials.

Постановка проблеми. Коли дивимося на твори, які є продуктами діяльності художників, неодмінно приходимо до думки, що світ образотворчого мистецтва неймовірно великий і різноманітний. Через розкриті тут сюжети митці унаочнюють не лише те, що відбувається навкруги, що реально зрять

наші очі. Відтворюваним вони «подають» суспільству певні інформації, ті чи ті наративи уявного, існуючого поза межами нашої буденності (Смирна, 2017: с. 26). Відтак, всяке тут представлене є в принципі інноваційним (Сидоренко, 2008: с. 14), тому так чи так стає об'єктом зацікавлення, дослідження вкладених у нього смислів, концепцій, специфік відтворення у тому чи тому художньому матеріалі, і не тільки. У плані останнього маємо на увазі, що для нинішнього мистецтва, особливо того його напрямку, який зазвичай називаємо «сучасне мистецтво», властивим є використання не лише різних художніх матеріалів, а й всяких найрізноманітніших речей, предметів, об'єктів (цілком або окремими деталями, частинами тощо) з нашого буденного життя (Жиров, 2018: с. 75). Якраз до таких творінь, які своїм сутнісним походженням, видовим концептом, принципами і способами виконання формують конкретну їх «групу» під назвою «асамбляж», і є звернена наша увага.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Зосереджуючись на щойно сказаному, хочемо поставити акцент на тому, що всякий поступ нашого життя, події і явища, які його наповнюють, потребують чіткого осмислення та досконалого вивчення. Такі суспільні задачі не оминають і мистецтвознавчої царини, де науковці та дослідники мистецтва вивчають і аналізують як загальні течії та настрої в світі мистецтва, так і всякі локальні наративи, сучасні тенденції художнього представлення дійсності, уявлюваного, їх трансформації, безпосереднього авторського інтерпретування.

З особливим зацікавленням досліджується мистецька діяльність, у якій провідним виступає творення нестандартного, нетипового. У класичних видах зображувального мистецтва, таких, зокрема, як живопис, графіка, скульптура, «позиціями» зосередження уваги є «новітнє», «інноваційне», яке породжує відповідні «нові трактування» образної чи стилістичної подачі унаочнюваного, того чи того технічного втілення задуманого. Серед вислідів таких позицій актуальними є праці: В. Сидоренка (2008), О. Ременяка (2010), Л. Смирної (2017), Г. Вишеславського (2020), Н. Костишин (2020), Т. Грідяєвої (2021), Л. Корницької і Д. Пекарської (2022), І. Покулити та О. Михайленко (2022).

У дослідженні асамбляжу такі цільові лінії також перегукуються. Однак і мистецтвознавці, і теоретики та критики сучасного мистецтва прагнуть вивчити не лише наявні на теперішній час наративи виражальності в асамбляжі, а й визначити спонуки звернення до цього виду художньої творчості, розкрити чинники формування популярності таких робіт, дати їм об'єктивне пояснення й обґрунтування. До таких питань звернені матеріали і наукових розвідок, і методичних праць, зокрема авторства: І. Глухенького та В. Пилипчук (2004), Г. Колісниченко (2011), Д. Клочко (2013), В. Жирова (2018), Л. Козловської (2019), О. Іващенко (2022), Т. Педан (2022), Г. Цьомик (2022), О. Мая (2023) та ін. Відповідними нотатками про сутність асамбляжу, його природу, аспекти виражальності, інші характерні особливості повняться довідкові джерела мистецького спрямування, різноманітні дописи в Інтернет-сайтах тощо.

Мета статті. Розкрити сутність асамбляжу через призму розгляду його як синтезу (взаємопоєднання) відповідних йому виражальних засобів та підручних матеріалів у творчих поступках митців.

Виклад основного матеріалу дослідження. Світ пластичних мистецтв, які своєю природою здатні унаочнювати зримо і уявлюване, характеризується доволі широким розмаїттям. Йдеться власне про те, що сьогодні в царині образотворчості існує багато «варіантів» художнього відтворення і реальної навколишньої дійсності, і всього того, що може бути спродуковане людською уявою, породжене враженнями та асоціаціями. Усе це є характерним і для «класичних» гілок образотворчого мистецтва (живопису, графіки, скульптури), і для тих видів художньої діяльності, якими презентується «contemporary art» – так зване «сучасне, актуальне мистецтво» (Сидоренко, 2008: с. 10). А тому ми постійно говоримо, що і в першому, і в другому напрямках засади, формати, контексти художнього представлення унаочнюваного так чи інакше пронизані духом «інноваційного», пошуками та розробками «новітніх ідей», певного нетипового і неординарного, позбавленого всяких зовнішніх утисків, табу та регресивних настанов (Смирна, 2017: с. 36).

Безумовно, цікавим, оригінальним і актуальним для сьогодення постає «асамбляж» – один із різновидів такої «інноваційної» мистецької творчості. Інтегруючи в собі різноманітні матеріали та елементи, а часто і всякі побутові предмети та речі, їх частини чи окремі деталі, роботи в стилі асамбляжу виписують яскраву сторінку в загальному представленні сучасного візуального мистецтва (Жиров, 2018: с. 74). Однак щоб дати вичерпну характеристику його виражальним наративам, його художній концептуальності, зрозуміти принципи єднання використовуваних в ньому матеріалів, маємо спочатку предметно визначити сам «базис» постання асамбляжу власне як мистецького явища.

В аналітиці природи асамбляжу ми прийшли до висновку, що такі твори постають як «суміш» аплікаційного і колажного (*укладання в єдине ціле шляхом набору, поєднання*), скульптурного (*передання задуманого у тривимірності*), живописного і навіть графічного (*унаочнення певним кольоровим наповненням, підкреслення контурів, обрисів, ліній тощо*) принципів відтворення чи то чогось реального, чи уявлюваного як продукту фантазії. Означене вибудовуємо на тому, що асамбляж як форма подачі задуму митця є не просто особливим. Це унікальний «організм», що створений і функціонує на засадах синтезу (єднання в єдине ціле) задіяних у ньому предметів, об'єктів, їхніх частин, фрагментів, деталей тощо (Глухенький, Пилипчук, 2004: с. 40). Притому в асамбляжних композиціях можуть бути речі, які мають певний «смисловий» зв'язок між собою, якесь споріднене походження чи прикладне застосування, однакову матеріальність, або ж взагалі є «чужими», похідними з різних сфер і середовищ.

Отож, розглядаючи асамбляж як особливу та безумовно унікальну форму художнього унаочнення задуманого, як оригінальний жанр, вид і стиль реалізації творчої думки митця, тою чи тою мірою маємо розуміти, що йдеться про неординарне мистецьке явище. Говорячи також про асамбляж як про конкретний, самостійний, по-особливому виражальний і дієвий культурно-мистецький напрям, маємо бути свідомими того, що він здатний піднімати важливі життєві теми, питання, відображати певні образи, явища та дієства, якими характеризуються життєві вчинки.

Кожен мистецький твір скерований на виконання важливих завдань – «нести» суспільству певну інформацію, «розкривати» через відтворені змісти і смисли ті чи ті насущні проблеми, дійства і явища нашого реального життя (Сидоренко, 2008: с. 10). На цих засадах творяться як академічні, станкові роботи, так і монументальні витвори, починаючи від різних настінних розписів і завершуючи ландшафтними скульптурами, стелами, творами ленд-арту, масштабними екстер'єрними інсталяціями, перформансами тощо (Вишеславський, 2020: с. 12).

На основі сказаного можемо констатувати, що кожна відображена у мистецькому творі форма завжди виступає «носієм» притаманної їй риси існування, «виразником» тої чи тої життєвої сфери людини, її життя і буття в цілому. Коли на це подивитися у зворотному порядку, то бачитимемо, що кожна сфера і кожен спосіб життя, конкретний поступ людини, суспільства породжує відповідні властиві предметні метафори й асоціативні норми, які власне й відтворюються мистецтвом у відповідних постаннях (Ременяка, 2010: с. 200). Звідси логічно випливає, що в кожному художньому творі, зокрема і в роботах, виконаних у стилі асамбляжу, всяка втілювана творча ідея так чи інакше пов'язана з реаліями життя, з тим важливим і актуальним, чим воно наповнюється. Відтак усе окреслене наче існує в певному «замкненому колі», де результат залежить від дії, вчинених актів, а всяка та чи та дія, зміст і характер виконуваного обумовлюється (коректується) саме тим, що є бажаним, очікуваним, затребуваним і т. ін.

Кожен асамбляж – це безумовно творча авторська «річ». Однак кожна робота такого штибу не має собі жодного ідейно-змістового аналогу, навіть хоча б чогось приблизного чи то за художньо-композиційним рішенням, чи за матеріальним втіленням. Таке визначення завжди актуальне. Для прикладу проведемо порівняння засад творення асамбляжу зі специфікою вираження зображуваного у живописі, графіці, скульптурі.

Коли за вирішення задуманого береться живописці, або ж графіки чи скульптори, вже від самих початків роботи вони вільно оперують як творчими

помислами, так і художнім матеріалом. Притому усі початкові етапи роботи (пошуки і розробки композиції) вони можуть здійснювати ще без конкретного вибору зображувального матеріалу. Інакше кажучи, пропрацьовування тут творчої ідеї може відбуватися лише уявно (в уяві), обравши для майбутнього унаочнення задуманого той чи той матеріал його зображування лиш подумки.

В асамбляжі такий алгоритм роботи неможливий. Причиною є те, що для створення будь-якої асамбляжної композиції митець вже має знати (визначити для себе), з яким матеріалом він буде працювати, що саме буде використано, задіяно у створюваній композиції. Тому тут уже на перших етапах важливим і первинним виступає сам матеріал, з якого буде виконано твір. Автор має розуміти, які можливі трансформації можна буде «отримати» від обраного матеріалу, що у подальшому з нього можна створити, як, якими видозмінами один використовуваний матеріал можна інтегрувати з іншим (Жиров, 2018: с. 75). Бо якщо спочатку розробляти якусь ідею, а потім, уже під розроблений її формат, добирати відповідний матеріал, то таке може тривати «вічно».

На завершення хочемо додати, що в роботі над асамбляжем застосований матеріал виконує не лише роль виразника творчої думки, засобу її унаочнення. Він ще й спонукає до обігрування розроблюваної ідеї через всякі можливі його трансформації, видозмінення його форм, об'ємності (рельєфності), фактур, текстур, колоритів (забарвлення) і т. ін.

Висновки. Нинішнє мистецтво повниться різноманітними засобами, способами і технологіями відображення і того, що бачимо, і того, що можна уявити. У низці випадків це здійснюється графічним форматом, вираженням лініями, штрихами, крапками, плямами. В живописі відтворюване постає в кольорах. У скульптурній пластиці володарює мова об'ємів та рельєфів. Однак якщо усе це по-особливому синтезувати, де в основі лежатимуть принципи нетипового образотворення, здатного виходити за межі усталених живописних, графічних та скульптурних трактувань, матимемо ще один цікавий, однак неординарний і безумовно екстравагантний мистецький вектор художньої подачі творчої думки – «асамбляж». Виконавці таких творів постають водночас

у двох іпостасях. В одній із них вони наче реставратори «віджитого», «речей з історією», які надають актуальним і повноцінним колись предметам «друге життя», проте в іншому змістовому та функціональному контекстах. В іншій іпостасі вони ще й дизайнери, адже творять щось «нове» і на «новий лад» функціональне. Цим, власне, й модерується сутність асамбляжу.

Список використаної літератури

1. Вишеславський Г. А. (2020). Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму. Київ : ІПСМ НАМ України. 256 с. : іл.
2. Глухенький І. І., Пилипчук В. В. (2004). Асамбляж як окремий вид скульптурного рельєфу в сучасному мистецтві. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2004. № 1. С. 39–47.
3. Жиров В. В. (2018). Асамбляж як художня техніка в сучасному мистецтві. *Арт-простір*. № 3. С. 73–75.
4. Ременяка О. (2010). Об'єкт у просторі мистецтва. *Сучасне мистецтво*. Вип. 7. С. 197–208.
5. Сидоренко В. Д. (2008). Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань : Розвиток візуального мистецтва України ХХ – ХХІ століть. Київ : ВХ [студіо]. 188 с. : іл.
6. Смирна Л. В. (2017). Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві : монографія. Київ : Вид-во «Фенікс». 480 с. : іл.

Штука В.В.

*студентка факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(viktoriashtuka21@gmail.com)*

Український натюрморт

У статті висвітлено натюрморт як жанр образотворчого мистецтва. Розкрито історію становлення українського натюрморту. Показано, що він пройшов довгий шлях розвитку від символічного зображення на середньовічних іконах до сучасних композицій, які віддзеркалюють глибоку українську національну ідентичність та зв'язок з народними традиціями. Проаналізовано творчість відомих українських художників, які працювали в цьому жанрі.

Ключові слова: *українське образотворче мистецтво, живопис, натюрморт, композиція.*

Ukrainian Still Life

The article explores still life as a genre of visual art. It outlines the history of the development of Ukrainian still life, showing that it has undergone a long evolution—from symbolic depictions on medieval icons to modern compositions that reflect a deep Ukrainian national identity and connection to folk traditions. The work of prominent Ukrainian artists who contributed to this genre is analyzed.

Keywords: *Ukrainian visual art, painting, still life, composition.*

Постановка проблеми. В умовах сьогодення вивчення та популяризація українського образотворчого мистецтва є надзвичайно актуальною темою, оскільки московський загарбник на окупованих територіях знищує або присвоює надбання української культури. Зараз є важливим поширення цієї проблеми не тільки в нашому медійному просторі, а й за межами країни. Адже, це говорить

про нашу самоідентичність як нації та спростовує вороже ПСО, спрямоване на закордонну аудиторію .

Важливою складовою частиною українського образотворчого мистецтва є натюрморт. Натюрморт (фр. Nature morte – дослівно – мертва природа) – жанр, у якому головними персонажами твору виступають неживі предмети (Туманов, 2010; с. 67). З цього жанру переважно починає кожен митець свою творчу діяльність, відточує свої навички, експериментує та шукає свій стиль. В Україні це жанр є віддзеркалення народної культури та традицій, соціальних і політичних змін, починаючи від ранніх витоків аж до сучасних проявів.

Мета статті – вивчити розвиток українського натюрморту, висвітлення важливих моментів та проаналізувати творчості митців, які працювали в цьому жанрі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розвиток натюрморту в Україні сягає часів середньовіччя, коли головними формами художнього вираження були ікони та фрески. Однак у цих релігійних творах вже можемо побачити перші елементи натюрморту. Ці предмети зазвичай були символічними та мали більш духовний характер. Наприклад, квіти чи фрукти, які зображені на іконах, виконували не просто декоративну функцію, а несли певний символічний зміст.

Українське мистецтво розвивалося разом із європейським. Значний розквіт українського живопису і натюрморту як його жанру припадає на добу бароко. У цей період натюрморт часто з'являється у складі більших композицій. Яскравим прикладом такого поєднання є портрет Данила Єфремовича Єфремова (1675–1760) отамана війська Донського, де натюрморт доповнює та створює тогочасну атмосферу.

Варто згадати про фольклор та зображення Козака Мамаю, які були більш поширені на лівобережжі України в XVII–XIX ст. Образ козака-бандуриста нащадки козаків малювали на стінах та дверях хат, на кахлях, посуді чи скринях. Картини супроводжувалися не просто речами, а сакральними предметами для українського народу. Часто митці зображали такі об'єкти:

кобзу – символ народної, співучої душі; дуб, що уособлює пам'ять предків та могутність; кінь, який є прикладом вірного друга і доблесті. Також спис, штоф та чарку як елементи натюрморту були пов'язані з життям та смертю козака, відігравали важливу символічну роль у поховальному обряді та нагадували про швидкоплинність життя.

Період XVIII ст. був доволі складний для розвитку саме українського натюрморту. Оскільки на наших теренах була досить складна ситуація зумовлена загарбницькою політикою російської імперії, котра намагалася придушити розвиток культури, зробивши її меншовартісною та нав'язати власну ментальність.

Ковтком свіжого повітря для українського мистецтва стала друга половина XIX ст. У той період з'явилися видатні художники, такі як Іван Сошенко, Микола Пимоненко, Іван Селезньов, Олександр Мурашко, Іван Труш та ін.. Усі ці митці формували своє бачення під впливом європейських академічних традицій та реалізму. У їхній творчості зростає інтерес до національної ідентичності та все частіше починає з'являтися натюрморт як окрема композиція з предметів, що відображають елементи народного мистецтва та тогочасний побут. Ці твори популяризували українську культурну спадщину, створюючи опір примусово насаджений імперській ідеології меншовартості.

Особливо варто відзначити Олександра Мурашка. Хоч він відомий більше як портретист, проте в його творчості зустрічаються і натюрморти саме з предметами етнічного характеру. Також елементами натюрморту він доповнював свої портрети, створюючи більш цікаву композицію. Під час національно-визвольної боротьби О. Мурашко зробив важливий внесок в розбудову Української Академії образотворчого мистецтва з моменту її заснування у 1917 р. і особисто очолив одну з майстерень живопису. Він став наставником для наступного покоління українських художників, а його твори експонують у найвідоміших галереях та музеях країни.

Авангардизм, сюрреалізм, футуризм, супрематизм, експресіонізм, кубізм, модернізм, постмодернізм – це все про ХХ ст., яке стало «бумом» для розвитку безлічі нових художніх напрямків, в тому числі і для натюрморту (Гнатюк, 2016; с. 177). Через шалений розвиток технологій, погляди художників кардинально змінилися. Їхнє сприйняття світу, звичне для попередніх поколінь, втратило раціональність і гармонійність. Художники перестали зображати те, що вони бачать очима, а почали малювати так, як вони відчують цей світ під впливом нової епохи.

На початку ХХ ст. у жанрі натюрморту художники не боялися експериментувати з абстрактними формами, сміливими, контрастними кольорами та новаторськими, оригінальними композиціями. Такі художники, як Казимир Малевич та Олександр Богомазов, розширили межі натюрморту і включили до нього елементи супрематизму, кубізму та футуризм. Художниці Соня Делоне та Олександра Естер додавали до своїх творів яскравих барв та створювали незвичні композиції. А Катериною Білокур та її декоративними стилізованими натюрмортами захоплювався П. Пікассо.

Серед інших художників варто виділити Казимира Малевича, який ввійшов у історію образотворчого мистецтва як засновник супрематизму. Проте перш ніж дійти до знаменитої картини «Чорний квадрат», він перепробував безліч стилів і жанрів живопису. В його творчості часто можна побачити саме натюрморт, які відрізняють характерними спрощеними формами, яскравими, контрастними кольорами та площинною передачею об'єму. Незважаючи на його польське коріння, місце народження (м. Київ), викладацьку та публіцистичну діяльність в Україні – всі його заслуги Росія як країна агресор присвоїла собі. У нього було бажання жити та працювати на території України, підтвердженням цього є його переїзд до Києва у 1927 р., викладання у Київському художньому інституті та публікація у харківському журналі «Нова генерація». Але через утиски та репресії української інтелігенції збоку тоталітарного режиму під час червоного терору митець був змушений відмовитися від життя та роботи на Батьківщині.

Говорючи про натюрморт, неможливо оминати творчість народної художниці з Київщини Катерини Білокур. Всі ми зі школи пам'ятаємо на сторінках підручника української літератури, її картину «Богданівські яблука», яка була використана ілюстрацією до твору Василя Сухомлинського «Восени пахне яблуками». Часто на її натюрмортах ми можемо побачити поєднання овочів, фруктів та квітів, котрі досягають та квітнуть у різні періоди року. У своїй уяві вона самостійно створювала дисонансі композиції, що говорить про її модерністські погляди та вираження власного бачення світу. Також варто згадати її знамениту роботу «Цар колос», яка мала трагічний підтекст про голодний 1947 р. Ця картина виставлялася в Луврі, де загадково зникла. Пізніше художниця знову відтворила картину, проте вважала її не такою вдалою. Нав'язаний образ соціалістичним режимом сільської наївної мисткині унеможлилював сприйняття її робіт на високому рівні. За свою працю вона майже нічого не отримувала і через це все життя прожила в бідності. Попри те, що її творчість вважають наивною, майстерність К. Білокур не поступається митцям академічного рівня.

З приходом на терени України більшовицької окупаційної влади у 1922 р. вся інтелігенція була репресована або силою змушена, під страхом смерті працювати на систему. Проте у другій половині 50-х рр. ХХ ст., після послаблення комуністичного тоталітарного режиму, що було зумовлено смертю кривавого диктатора і так званою хрущовською «відлигою», з'явилося нове покоління митців – шістдесятники. Представникам цього руху була характерна інтелектуальна критика влади та засудження її дій, яку вони виражали у своїй творчості. Вони намагалися відродити українську національну свідомість висвітлюючи трагічні події спричинені соціалістичним режимом. Через їхню активну позицію, яка загрожувала оприлюдненню жахливих злочинів совєтської влади, ними зацікавилися каральні структури, які вдалися до залякувань та фізичної розправи. Неможливо оминати трагічну долю художниці Алли Горської, котра була безжально вбита в будинку свого

старенького свекра. Таких випадків ставало дедалі більше. Їх настільки ретельно приховували, що ми і досі не знаємо всієї правди.

Повертаючись до натюрморту, можна згадати багатьох митців, адже майже у кожного з них в доробку є твори цього жанру. В одеського художника Валентина Хруща можна побачити цікаву серію натюрмортів з рибою та морськими мушлями, так він проявляв свою любов до моря. Також, варто згадати художницю родом з мальовничого Закарпаття – Єлизавету Кремницьку. У її творчості можна часто побачити доволі яскраві роботи, зокрема і натюрморти. Вона фантастично працювала кольором та зачаровувала цікавим співвідношеннями. Є. Кремницьку довгий час не визнавали, оскільки її творчість не відповідала тодішній політиці радянського соцреалізму. Вона подавала документи на вступ до Національної спілки художників, проте прийняли її лише через 10 років. Попри всі складнощі вона залишила нам у спадок велику кількість надзвичайних робіт.

Помітний вклад у розвиток українського натюрморту вніс Сергій Федорович Шишко, котрий є лауреатом Державної премії України імені Т. Шевченка. У його натюрмортах можна побачити свіжо зірвані плоди, керамічні вироби, речі побутового вжитку, барвисті квіти та ін. Також він був учнем відомого українського художника Федора Кричевського, вплив якого можна прослідкувати у його творчості. Сьогодні його роботи зберігаються у багатьох музеях України та приватних колекціях.

З розпадом Радянського Союзу в Україні розпочалося відродження національних традицій. Митці звільнилися від обмежень соціалістичного режиму й отримали змогу вільно працювати, не бочись виражати свої думки. Відновився інтерес до національних традицій, багато художників звернулися до натюрморту як до можливості популяризації української культури. Проте, комуністична пропаганда, не зникла безслідно. Сотворене ними сприйняття української культури, її традицій, вбрання та інших національних атрибутів, яке ми змалку бачили в школі та на телебаченні, почало сприйматися як справжнє. Український народ змусили повірити у власну меншовартість та примітивність

національних традицій, що обмежувалося «салом та горілкою» (навіть зараз, часто можна зустріти такі «українські» натюрморти).

У пострадянський період українські митці також зазнали впливу світових тенденцій і рухів. Натюрморт став засобом особистого вираження та експериментування. Варто згадати подружжя Марину Скургаєву та Олега Тістола, які в своєму портфоліо мають не один натюрморт. У середині 90-х рр. Скургаєва створила серію робіт «Столи», у якій вона показала зіткнення двох реальностей. Її чоловік на початку двохтисячних років створив ряд натюрмортів, де зобразив звичайні страви, які ми часто готуємо чи їмо. У їх роботах відчувається простота та водночас усім знайома атмосфера побуту, проте у яскравих, незвичних кольорах (Зіневич, 2018; с. 133). Також варто згадати про художницю Марину Соченко, яка має у своєму доробку багато натюрмортів, в яких можна побачити українську кераміку, вишиті рушники та рослини, які нам знайомі з дитинства – чорнобривці, калину, кульбаби, айстри, ромашки та ін..

У ХХІ ст. натюрморт в Україні залишається яскравим та динамічним жанром. Сучасні художники продовжують досліджувати нові напрями та інновації, виходячи за межі класичного натюрморту. Вони трансформують автентичні, традиційні елементи орієнтуючись на сучасного споживача.

Дніпровська художниця-акварелістка, Саміра Янушкова малює надзвичайні, легкі та водночас дуже реалістичні картини. Серед її робіт часто можна зустріти натюрморти з овочами, фруктами та керамікою, серед яких виділяється картина «Макітри». На ній вона зобразила великі розписані, колоритні макітри на сіні, одна з яких наповнена стиглими яблуками. В її доробку є безліч інших натюрмортів, проте саме цей передає традиційний колорит Полтавщини, а саме с. Опішня та його багату гончарну історію. Твори художниці подорожують по всьому світі та є у власності багатьох поціновувачів українського мистецтва (Шевченко, 2022).

Узимку 2024 р. у Львові відбулася яскрава виставка «Трійця», художниці Наталії Павлюк. На ній були представлені натюрморти з традиційним

гуцульським свічником-трійцею. Її роботи надзвичайно барвисті та показують всю красу народних промислів Гуцульщини. Художниця вдало поєднує контрастні кольори та створює оригінальну композицію, чим приваблює глядача (Цицак, 2024).

Як бачимо, натюрморт в Україні залишається актуальним та продовжує активно розвивається, підлаштовуючись під сучасні реалії. Зображуючи традиційні предмети народного вжитку, художники відроджують національну ідентичність та популяризують українську культуру за межами країни.

Висновки. Отже, узагальнюючи вищевикладений матеріал, ми можемо впевнено сказати, що натюрморт є невід'ємною частиною історії образотворчого мистецтва України.

Український натюрморт пройшов довгий шлях від символічного зображення на середньовічних іконах до сучасних цікавих і незвичних композицій. Його розвиток віддзеркалював загальноєвропейські художні течії, зберігаючи при цьому глибоку національну ідентичність та зв'язок з традиціями. Незважаючи на історичні труднощі та примусову політичну ідеологізацію, українські митці змогли не лише зберегти, а й розвинути жанр натюрморту, перетворюючи його на засіб самовираження та популяризації культурної спадщини. Цей діапазон від класичних композицій до авангардних експериментів свідчить про динамічність і багатогранність українського мистецтва, яке продовжує жити і розвиватися в сучасних реаліях.

Список використаної літератури

1. Туманов, І. М. (2010). Рисунок, живопис, скульптура: навч. посібник. Львів: Аверс, 496с.
2. Зіневич, В. М. (2018). Сучасний український натюрморт: пошуки нової предметності. *Соціально-гуманітарний вісник*. Вип. 20–21. С. 133–134.
3. Гнатюк, М. В. (2016). Образотворче і декоративно-прикладне мистецтво: навч.-метод. посіб. Ч. 1. ІваноФранківськ : ЯРИНА, 196 с. : іл.

4. Шевченко, О. Саміра Янушкова: натхнення в акварелі. *Дніпро культура*.

URL:[https://www.dnipro.lib.dp.ua/Samira_Yanushkova_natkhennya_v_akvareli&l";/a>](https://www.dnipro.lib.dp.ua/Samira_Yanushkova_natkhennya_v_akvareli&l) (дата звернення: 21.01.2025)

5. Цицак, І. Кольоротерапія: до 5 січня у Львові триває виставка «Трійця» художниці Наталії Павлюк. *Львівська Пошта*.

URL:<https://www.lvivpost.net/people/koloroterapiya-do-5-sichnya-u-lvovi-tryvaye-vystavka-trijtsya-hudozhnytsi-nataliyi-pavlyuk/> (дата звернення: 24.01.2025)

РОЗДІЛ IV. Хореографія

УДК 793.31(477)(092)

Луців М. І.,

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

Мартинів О. О.

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

Василь Верховинець, Василь Авраменко – видатні представники української танцювальної культури

У статті розглядаються постаті Василя Верховинця та Василя Авраменка як ключових діячів, які зробили значний внесок у розвиток і популяризацію української танцювальної культури. Проаналізовано їхню діяльність, підходи до збирання, постановки та популяризації народного танцю, а також їхній вплив на формування національної ідентичності через мистецтво хореографії.

Ключові слова: *український народний танець, Верховинець, Авраменко, хореографія, національна культура, мистецтво.*

Vasyl Verkhovynets, Vasyl Avramenko – prominent representatives of Ukrainian dance culture

The article examines the figures of Vasyl Verkhovynets and Vasyl Avramenko as key figures who made a significant contribution to the development and

popularization of Ukrainian dance culture. Their activities, approaches to collecting, staging and popularizing folk dance, as well as their influence on the formation of national identity through the art of choreography are analyzed.

Keywords: *Ukrainian folk dance, Verkhovynets, Avramenko, choreography, national culture, art.*

Постановка проблеми. Українська народна хореографія є невід’ємною частиною національної культурної спадщини. В умовах культурної глобалізації виникає потреба в осмисленні ролі видатних діячів, які сприяли збереженню й розвитку народного танцю. Особливе місце серед них посідають Василь Верховинець та Василь Авраменко – митці, чия діяльність заклала підвалини сучасної української хореографічної традиції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженнями творчості Верховинця займалися такі науковці, як О. Гуменюк, М. Вантух, Ю. Москвічова, М. Сушицький, які підкреслювали його роль у фіксації та сценічній адаптації народного танцю. Постать Авраменка досліджувалась у контексті діаспорної культури та мистецької дипломатії (Л. Турчак, Н. Марусик). Однак порівняльний аналіз їхнього внеску в розвиток української хореографії залишається недостатньо опрацьованим.

Мета статті – аналіз внеску В. Верховинця та В. Авраменка в становлення і розвиток української танцювальної культури, а також виявлення спільних і відмінних аспектів їхньої діяльності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Українська танцювальна культура є невід’ємною складовою національної ідентичності та духовного надбання. Серед діячів, які зробили значний внесок у її становлення, виділяються Василь Верховинець та Василь Авраменко. Обидва діячі працювали в різні історичні періоди, однак їхня праця суттєво вплинула на збереження, популяризацію й еволюцію українського танцю.

Василь Верховинець (справжнє прізвище – Костів; 1880–1938) – видатний хореограф, фольклорист, педагог і композитор, чия діяльність суттєво вплинула

на формування теоретичних засад українського народного танцю. Його діяльність припала на період національного відродження початку ХХ ст., коли постала гостра потреба в систематизації та збереженні культурної спадщини. В. Верховинець першим в Україні запропонував науково-методичний підхід до вивчення народного танцю, розробив систему запису танцювальних рухів, що дозволила зберегти та передавати танцювальні форми без спотворень. У першій третині ХХ століття він став піонером у систематизації народних танців, розробивши наукову методику їх фіксації та викладання. Його праці, перевидані й проаналізовані у дослідженнях сучасних науковців, продовжують формувати основу підготовки хореографів (Москвічова, 2023)

Його книга «Теорія українського народного танцю» (1919) є першою спробою кодифікації українських танців: у ній описано понад 100 танцювальних схем, рухів, жестів, а також надано класифікацію регіональних особливостей. Верховинець у своїй діяльності не лише записував і фіксував фольклорний матеріал, а й активно працював у театральному середовищі (зокрема, в театрі М. Садовського), де мав змогу впроваджувати елементи народного танцю на сцену. Його підхід полягав у збереженні автентичності при сценічному втіленні, уникаючи надмірної стилізації чи адаптації під чужі стандарти.

Згідно з сучасними дослідженнями, метод Верховинця базувався на фольклористичній точності, де кожен рух і поза фіксувалися у контексті конкретного регіонального середовища. При цьому він розглядав танець не лише як розважальний жанр, а як форму національного самовираження (Москвічова, 2023). У працях Л. Бутенко зазначено, що Верховинець одним із перших звернув увагу на інтеграцію народного танцю у структуру професійної сценічної дії (Москвічова, 2023).

Педагогічна діяльність Верховинця сприяла вихованню цілого покоління митців. Саме його учні заклали основи для створення академічних колективів народного танцю в Україні. Більшість сучасних програм закладів вищої

мистецької освіти базується на його принципах і класифікаціях (Москвічова, 2023).

Крім того, Верховинець виховав плеяду хореографів, зокрема П. Вірського та М. Болотова, які продовжили його справу у професійній хореографії, започаткувавши державні ансамблі народного танцю в СРСР. Його методика використовується й сьогодні у викладанні української народної хореографії у вишах культури й мистецтв.

Василь Авраменко (1895–1981) – український хореограф і режисер, який уславився у діаспорному середовищі як популяризатор української культури в Північній Америці. Його ім'я нерозривно пов'язане із створенням понад сотні танцювальних шкіл у США, Канаді та Європі. Сучасні наукові праці вказують на те, що діяльність Авраменка мала стратегічне значення для збереження української ідентичності серед емігрантів (Турчак, 2020).

В. Авраменко не лише навчав танцю, але й будував систему виховання через мистецтво: кожен виступ його колективів ставав актом культурної дипломатії. Він ретельно добирав костюми, музику, просторові побудови, дбаючи про естетичну й ідеологічну єдність виступу (Марусик, 2011). Ці засади він втілював у постановках, які стали еталоном для українських ансамблів за кордоном.

Окрім сценічної діяльності, Авраменко активно працював у сфері українського кіно. Зокрема, фільм «Наталка Полтавка», відзнятий у США, став важливою віхою у розвитку українського візуального мистецтва в діаспорі. Сьогодні образ Авраменка переосмислюється як символ культурної стійкості в умовах еміграції. Науковці вважають, що його діяльність дала початок феномену культурної самоорганізації українців за кордоном (Косаковська, 2021).

Серед спільних рис діяльності В. Верховинця і В. Авраменка варто виділити такі:

1. Патріотизм і національна ідея – обидва діячі були натхнені ідеєю збереження й поширення української національної культури.

2. Опора на фольклор – як В. Верховинець, так і В. Авраменко використовували народний танець як базу для своїх хореографічних систем.

3. Освітній підхід – обидва займалися викладанням та поширенням знань про український танець серед молоді.

Відмінності у діяльності подано у таблиці.

Аспект	Василь Верховинець	Василь Авраменко
Географія діяльності	Україна (переважно Наддніпрянина)	Діаспора (Канада, США)
Основний напрямок	Наукова систематизація, фольклористика	Масова сценічна пропаганда та викладання
Форми діяльності	Теоретичні праці, архівування, театр	Концерти, школи, кінофільми
Цільова аудиторія	Академічна, театральна інтелігенція	Діаспора, широка громадськість

Висновки. В. Верховинець і В. Авраменко є ключовими фігурами в історії української хореографії. Вони не лише зберегли багатство народного танцю, а й адаптували його до нових сценічних умов, зробивши надбанням не лише українського, а й світового мистецтва. Їхня спадщина є неоціненним надбанням, яке і сьогодні продовжує впливати на розвиток українського танцю.

Список використаної літератури

1. Марусик, Н. І. (2011). Василь Авраменко – плюси і мінуси творчої діяльності. *Збірник наукових праць «Педагогічні науки»*, (58), С. 73–78.

2. Турчак, Л. І. (2020). Творчість Василя Авраменка та його внесок в українську та світову культуру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 3. С. 20–27.

3. Косаковська, Л. К. (2021). Василь Авраменко – менеджер українського хореографічного мистецтва. *Актуальні проблеми розвитку культури, мистецтва та освіти*. Луцьк, С. 26–27

4. Москвічова, Ю. О., Сушицький, М. І. (2023). Розвиток народно-сценічної хореографії у творчій діяльності В. Верховинця. *Теорія та методика мистецької освіти*, Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова. Серія 14. ВИПУСК 29, С. 199–206.

УДК 792.8(477):7.036

Чередніченко Е. С.,

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

Мартинів О. О.

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

Основні риси постмодернізму у хореографії

У статті розглядаються ключові естетичні, філософські та культурні аспекти постмодерного танцю в контексті його тілесної та знакової природи. Акцентовано увагу на трансформації хореографічної лексики, зміні художніх меж і руйнуванні наративної структури танцю в постмодерній добі. Аналізується вплив філософських ідей, авангардної культури, комерціалізації мистецтва та медіа-середовища на формування нових танцювальних практик. Підкреслено значення індивідуального досвіду, імпровізації, а також реконструкції як важливих елементів постмодерної хореографії. Встановлено, що сучасний танець функціонує як відкритий, фрагментарний простір художньої дії, орієнтований на взаємодію з глядачем та осмислення культурної пам'яті.

Ключові слова: *постмодерний танець, тілесність, імпровізація, перформанс, хореографія, сучасне мистецтво, авангард.*

Main features of postmodernism in choreography

The article examines key aesthetic, philosophical and cultural aspects of postmodern dance in the context of its corporeal and symbolic nature. The focus is on the transformation of choreographic vocabulary, the change of artistic boundaries and the destruction of the narrative structure of dance in the postmodern era. The influence of philosophical ideas, avant-garde culture, commercialization of art, and the media environment on the formation of new dance practices is analyzed. The importance of individual experience, improvisation, and reconstruction as important elements of postmodern choreography is emphasized. It has been established that modern dance functions as an open, fragmented space of artistic action, focused on interaction with the viewer and the understanding of cultural memory.

Keywords: *postmodern dance, corporeality, improvisation, performance, choreography, contemporary art, avant-garde.*

Постановка проблеми. У сучасному мистецтві спостерігається активна трансформація традиційних хореографічних форм і принципів. Постмодерний танець постає як феномен, що відмовляється від сюжетності, стилістичної єдності та виконавської віртуозності, натомість зосереджується на імпровізації, тілесному досвіді та змішуванні художніх кодів. Така зміна парадигми актуалізує потребу в комплексному аналізі постмодерної танцювальної практики як особливої форми естетичного переживання та комунікації, що функціонує в умовах культурної фрагментації, впливу мас-медіа та комерціалізації мистецтва.

Постмодернізм знайшов яскраве відображення у хореографічному мистецтві, особливо у формуванні напрямку танцю постмодерн. Цей феномен виник у США наприкінці 1960-х рр. і набув широкого поширення в Європі протягом 1970-х років. Постмодерна хореографія формувалася під впливом основоположних ідей постмодерністської філософії, яка виступала проти усталених естетичних канонів та обмежень модерного танцю. Відкидаючи претензійність і нормативність попередніх форм, постмодерн проголошує

розширення поняття танцю: будь-який рух людського тіла може вважатися танцювальним жестом, а отже, кожна людина потенційно є танцюристом, незалежно від наявності професійної підготовки чи художнього наміру. Новий танець позбавлений стилістичної однорідності і відрізняється переважно своїми антисучасними танцювальними елементами, а не танцювальним стилем (Аббязова, 2016: с. 123).

Аналіз основних досліджень і публікацій. Останні наукові дослідження свідчать про зростаючий інтерес до проблематики постмодернізму в хореографічному мистецтві, що зумовлено його міждисциплінарним характером та здатністю поєднувати естетичне, філософське й соціокультурне в єдиному художньому просторі. Б. Аббязова виокремила ключові ознаки постмодерністської хореографії, серед яких – деконструкція наративу, експеримент з тілесністю та руйнування меж між професійним і непрофесійним мистецтвом. Питання філософських засад постмодерну аналізуються в дослідженнях Н. Буруковської та О. Радченка. О. Лазаревська підкреслює, що постмодерн у хореографії не лише порушує канонічні норми, а й формує новий тип глядача, здатного до активної інтерпретації й співучасті. Сучасні наукові підходи до аналізу хореографії постмодерну зорієнтовані на комплексне осмислення цього явища як філософської, естетичної та культурної практики, що розгортається в діалозі з традицією та водночас трансформує її.

Мета статті – проаналізувати трансформацію хореографічної мови у постмодерному танці.

Виклад основного матеріалу дослідження. Танець у ХХ ст. – це прагнення хореографа бути на тій самій хвилі, що і глядач. У постмодерністському танці лексика танцю набуває іншого сенсу: танцівник не прагне до природності та зближення до людини, але водночас хоче перейти ці межі. Новий засіб виразності допомагає йому в цьому пошуку. Постмодерністські танцювальні технології змінюються з посиленням інтересу до психологічних умов танцю, радості, гніву та фізичної істерії. Танцюрист здатний втілити різноманітні психофізичні умови: ніжні лінії руху переходять

до істеричного, гнівного виразу, повертаючись до спокійного та доброзичливого стану, який вони мали раніше. Сучасний танець демонструє світ без гармонії, а натомість постмодерний танець репрезентує людину.

У сучасному мистецтві тілесність набула нового значення як засіб художнього вираження. Філософські підходи дедалі більше акцентують увагу на тілі як на інструменті пізнання й самосприйняття, що реалізується у взаємодії з іншими. Тіло постає матерією танцю, його основним інструментом, через який втілюється ідея. У танці воно проявляється у своїй автентичній стихії, стаючи джерелом естетичного смислу. Танцювальний рух є формою присутності, способом актуалізації буття через тіло. Сучасний танець постає як динамічна система знаків, організованих так, щоби уникнути редукції тіла до сукупності образів і смислів. У межах постмодерної хореографії, що тяжіє до споглядальності й часто уникає фіксованого опису, відбувається розмиття меж традиційного розуміння танцю в контексті сучасного мистецтва (Аббязова, 2016: с.124).

Культурний контекст постмодернізму характеризується змішуванням різноманітних ціннісних систем, що втрачають чіткі межі та вступають у взаємозаперечення. У такому середовищі глядач змушений самотійно реконструювати смисловий простір хореографічного твору. Хореографи, зі свого боку, орієнтуються на актуалізацію універсальних або масових проблем, що резонують із досвідом широкої аудиторії. У результаті формується постмодерністський дискурс, в якому стираються межі між традиційним «чистим танцем» та іншими формами рухової експресії. Танцювальна лексика зазнає трансформації, включаючи елементи повсякденного жесту. Постмодерний танець відмовляється від ілюзії, натомість акцентуючи пластичне вираження тілесної присутності, де тілесність та еротизм виступають засобами вираження онтологічної реальності. Тіло стає активним учасником гри знаків і символів, у якій важливою естетичною ознакою є вільна, нефіксована хореографічна мова. Значне місце займають імпровізаційні стратегії виконавця, зокрема прийоми тілесної істерики, пульсаційності руху та

фрагментарної ритмопластики. Попри розширення меж танцю за рахунок плюралізму технік, центральним елементом залишається тіло танцівника, його репрезентація, що стає підґрунтям для створення нової мови танцю.

Постмодерний танець відмовляється від традиційної наративності, зосереджуючись не на послідовному сюжеті, а на передачі внутрішніх станів, емоцій і досвіду. Його структура нагадує ланцюг метафор і символічних образів, де відсутня класична драматургія, а логіка розвитку підпорядкована асоціативності. У межах постмодерної хореографії дозволене змішування різних жанрових і художніх елементів: танцю, театральної гри, співу, декламації, вербальної мови, елементів побутової поведінки, а також втручання медіатехнологій.

Однією з провідних тенденцій стає руйнування художніх меж: постмодерний танець свідомо дистанціюється від традиційного уявлення про мистецтво, відмовляється від виконавської віртуозності та закритих стилістичних рамок. Актуальними стають спонтанність, дія в реальному часі, експерименти з рухом, відмова від сцени як обов'язкового простору для реалізації танцю, розчинення хореографії у перформативних практиках (Буруковська, 2011: с. 8).

Постмодерна танцювальна практика є багатоликою, фрагментарною та відкритою до постійного пошуку нових форм і сенсів. Вона тяжіє до абстрактності, звертаючись до глибинної психологічної сфери особистості, до тих аспектів індивідуального буття, на які постійно впливає сучасна культура, реклама, масові медіа. Танець у постмодерному контексті більше не оперує категоріями піднесеного, трагічного чи прекрасного, а відображає фрагментарність і мінливість повсякденного досвіду. Це нова міфологія танцю – не класична, а зумовлена реаліями культури споживання кінця ХХ ст.

У 1970–1980-х рр. у європейському балеті спостерігається тяжіння до авангардних підходів. Основна увага приділяється розвитку індивідуальних рухових стилів, специфічних для кожного хореографа, розширенню засобів художнього вираження та зосередженості на абстрактних категоріях. Така

практика багато в чому наслідує американську модель модернізму, яка ґрунтується на безперервному виникненні нових індивідуальних стилів, водночас зберігаючи вірність авангардним принципам. Національні танцювальні школи прагнули сформувати унікальні стильові характеристики, орієнтовані на власну аудиторію. У цьому контексті пам'ять і історія постають як важливі джерела для формування творчої індивідуальності виконавця. Сучасний танець не відкидає минуле, а прагне до відновлення спадкоємності культурних традицій, як підкреслює дослідник: «Сучасний танець не стільки прагнув здійснити розрив, скільки відновити безперервність великих сил, які живили древні цивілізації» (Лазаревська, 2017: с. 133). У 1990-х рр. формується новий підхід, який поєднує інтерес до реконструкції з намаганням актуалізувати або переосмислити забуті чи витіснені форми через римейки або оживлення минулого досвіду.

Завершення ХХ ст. позначене процесами глибокої комерціалізації мистецтва та інтенсивного розвитку медіасфери, що суттєво вплинули на художні практики. Естетика постмодернізму базується на принципі децентралізації: мистецтво конструюється з окремих фрагментів, що належать до різних культурних і стильових площин, створюючи нову цілісність у межах плюралістичного контексту (Радченко, 2011: с. 29).

Висновки. У хореографічному мистецтві постмодернізм виявляє себе як глибоко філософський напрям, що прагне переосмислення природи танцювального жесту, його змісту та функції у культурному контексті. Характерною рисою постмодерністських хореографічних практик є акцент на танці як на феномені, що існує на перетині тілесного й духовного, природного й штучного, історично зумовленого й ситуативно народженого. У такий спосіб постмодерн конструює нову художню парадигму, де важливішим за технічну досконалість стає глибинний сенс руху, його символічна насиченість і здатність до багатоаспектної інтерпретації.

На відміну від авангардної естетики, яка декларувала відстороненість і раціональність, постмодернізм у хореографії прагне реабілітувати емоційність,

психологізм, чуттєвість, вводячи складні метафоричні структури та персоніфіковані образи. Таким чином, відбувається своєрідне «олюднення» танцювального героя – повернення до суб'єктивного переживання, емоційної широти, внутрішнього конфлікту як рушіїв художнього висловлювання.

Список використаної літератури

1. Аббязова, Б. Т. (2016). Ознаки постмодерну в хореографічному мистецтві: друга половина ХХ – початок ХХІ ст. *Культура і сучасність. Студії молодих вчених*. Київ,. № 1. С. 122–127.

2. Буруковська, Н. В. (2011). Філософія доби постмодерна: еволюція проблематики. *Вісник Академії адвокатури України*. 2011. № 3 (22). С. 5–10.

3. Лазаревська, О. А. (2017). Основні принципи хореографії постмодерну. *Культура України*. Харків. Вип. 56. С. 131–139.

4. Радченко О. Б. Філософія постмодерну : навчально-методичний посібник. Івано-Франківськ : Симфонія форте. 2011. 44 с.

Відомості про авторів

1. **Бохан М.О.** – магістрантка кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна (bokhanmarichka@gmail.com)
2. **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)
3. **Василець С.І.** – магістрантка кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна (soly.vasul@gmail.com)
4. **Висоцький В.Р.** – аспірант кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна (volodymyr.vysotskyi@dspu.edu.ua)
5. **Громова О.К.** – студентка факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна (oleksandra.hromova@dspu.edu.ua)
6. **Груник Ю.Ю.** – студентка факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна (yuliia.hrunuk@gmail.com)
7. **Жигайло О.О.** – кандидат психологічних наук, доцент кафедри педагогіки та методики початкової освіти, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна (o.zhigailo@dspu.edu.ua)

8. **Калитяк І.В.** – магістрантка кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна (iryana.kalytiak@dspu.edu.ua)

9. **Ковальчук В.Ю.** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна (v.kovalchuk@dspu.edu.ua)

10. **Корчемна Н.О.** – магістрантка кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна (nataliia.korchemna@dspu.edu.ua)

11. **Луців М.І.** – студентка факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна (marta.lutsiv@dspu.edu.ua)

12. **Льода У.І.** – магістрантка кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна (ulyanaloda@gmail.com)

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

14. **Матчишин Р.С.** – магістрантка кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна (mirkaromania@gmail.com)

15. **Мотуз В.М.** – студентка факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна (veronikamotuz9@gmail.com)

16. **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)

17. **Пришліца В.І.** – магістрантка кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна (veronika25072@gmail.com)

18. **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)

19. **Савлик Я.В.** – магістр кафедри педагогіки та методики початкової освіти, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна (yaryna.savlyk@dspu.edu.ua)

20. **Садова І.І.** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри педагогіки та методики початкової освіти, м. Дрогобич, Україна (i.sadova@dspu.edu.ua)

21. **Сидор М.Б.** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна (m_sydor@dspu.edu.ua)

22. **Сигляк В.І.** – студент факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна (voken077@gmail.com)

23. **Спринський Ю.Р.** – аспірант кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна (yuriy.demacia@gmail.com)

24. **Хомич У.А.** – магістрантка кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна (ulianakh0408@icloud.com)

25. **Челяда М.Б.** – аспірант кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна(chelada@dspu.edu.ua)

26. **Чередніченко Е.С.** – студентка факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна (eleonora.cherednichenko@dspu.edu.ua)

27. **Штука В.В.** – студентка факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна (viktoriashtuka21@gmail.com)

Електронне наукове видання

ПРОБЛЕМИ ПОЧАТКОВОЇ ОСВІТИ ТА МИСТЕЦТВА

**Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка**

Редактор

Ірина Невмержицька

Технічний редактор

Артимко Ірина

Здано до набору 03.06.2025 р. Формат 60x90/16. Гарнітура Times. Ум. друк.
арк. 8,00. Зам. 46.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
(Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру
видавців, виготівників та розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 5140 від
01.07.2016 р.). 82100, Дрогобич, вул. Івана Франка, 24, к. 203.