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

ISSN 2786-9121 (Online)

Е-журнал

ПРОБЛЕМИ ПОЧАТКОВОЇ ОСВІТИ ТА МИСТЕЦТВА

Дрогобич, 2026

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 4

Дрогобич, 2026

УДК 373.3+7](05)
П 78

Рекомендовано вченою радою
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол від 28 травня 2026 р. № 7)

Рецензенти:

Марія ФЕДУРКО – *доктор філологічних наук, професор кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти, ДДПУ ім. Івана Франка;*

Людмила САДОВА – *кандидат мистецтвознавства, член НСКУ, викладач-методист Дрогобицького музичного фахового коледжу ім. В. Барвінського.*

Редакційна колегія

Головний редактор: *Любомир МАРТИНІВ – кандидат мистецтвознавства, доцент, заступник декана з наукової та виховної роботи факультету початкової освіти та мистецтва.*

Члени редколегії:

Олена КРАВЧЕНКО-ДЗОНДЗА – кандидат педагогічних наук, доцент, декан факультету початкової освіти та мистецтва (співредактор);
Ірина БЕРМЕС – доктор мистецтвознавства, професор;
Іван ВАСИЛИКІВ – кандидат педагогічних наук, доцент;
Наталія КАЛИТА – кандидат педагогічних наук, доцент;
Ольга МАРТИНІВ – старший викладач;
Анна ОГАР – кандидат філологічних наук, доцент;
Галина САВЧИН – старший викладач;
Володимир САЛІЙ – кандидат педагогічних наук, доцент;
Михайло СИДОР – кандидат мистецтвознавства, доцент;
Галина СТЕЦЬ – кандидат педагогічних наук, доцент.

П 78 Проблеми початкової освіти та мистецтва : е-журнал / редактор-упорядник Л. Мартинів. Дрогобич : ДДПУ ім. І. Франка, 2026. Вип. 4. 242 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 – 2023 р.

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

ПОЧАТКОВА ОСВІТА

Оксана ЖИГАЙЛО, Марія Катерина ДІДЕНКО
ФІНАНСОВА ГРАМОТНІСТЬ ТА ПІДПРИЄМЛИВІСТЬ НА УРОКАХ МАТЕМАТИКИ У ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ 7

Оксана ЖИГАЙЛО, Христина ФЕРИН
ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕРАКТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА УРОКАХ МАТЕМАТИКИ У ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ 17

Наталія КАЛИТА
ФОРМУВАННЯ НОРМ І ПРАВИЛ АКАДЕМІЧНОЇ ДОБРОЧЕСНОСТІ У СУЧАСНОМУ ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ 27

Ірина МИСЬКО, Наталія КАЛИТА
ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ 34

Лілія СТАХІВ, Христина ШЕВЧУК
ВИКОРИСТАННЯ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТРЕНАЖЕРІВ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ 42

Ангеліна ЧАКАВА, Світлана ЛУЦІВ
ІНТЕЛЕКТ-КАРТИ ЯК ЕФЕКТИВНИЙ ІНСТРУМЕНТ ДЛЯ ОПТИМІЗАЦІЇ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ У ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ 49

Наталія ЯБЛІНСЬКА, Світлана ЛУЦІВ
ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ТЕХНОЛОГІЇ РОЗВИТКУ КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ В ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ 56

СЕРЕДНЯ ОСВІТА (МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО)

Наталія АНАНЕНКО
МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ЗІ СТУДЕНТАМИ РІЗНОГО РІВНЯ ПІДГОТОВКИ …….. 64

Галина КОВАЛЬ
ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В СУЧАСНИХ УМОВАХ …….. 70

Тамара КОЗІЙ
ПОЕТИЧНІ ПЕРЕКЛАДИ/ПЕРЕСПІВИ В ЗАРУБІЖНІЙ ВОКАЛЬНІЙ ЛІТЕРАТУРІ (З ПРАКТИЧНОГО ДОСВІДУ РОБОТИ) ……... 77

Марія МЕДВІДЬ, Ірина МАТІЙЧИН
УРОК МИСТЕЦТВА У СІЛЬСЬКІЙ ШКОЛІ: З ДОСВІДУ МОЛОДОГО ВЧИТЕЛЯ …….. 91

Володимир САЛІЙ, Наталія СТОРОНСЬКА
РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО СЛУХУ УЧНІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ СОЛЬФЕДЖІО ……. 98

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

Мєдінє КАДИРОВА, Жанна ЯСЕНИЦЬКА
КОМПОЗИЦІЙНО-КОЛІРНІ АСПЕКТИ МАРИНИ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ ……..…. 105

Ірина КОСТИШИН, Галина САВЧИН
ІЛЮСТРУВАННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ ЯК ОСОБЛИВИЙ ВИД ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ ……..……. 113

Олег ЛЕГКИЙ
КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОСНОВИ СУЧАСНОГО ПОРТРЕТНОГО ЖИВОПИСУ …….. 121

Василина МАТІЙЦІВ, Галина САВЧИН
ЕВОЛЮЦІЯ ПАСТЕЛІ: ВІД ДОПОМІЖНОГО МАТЕРІАЛУ ДО САМОСТІЙНОЇ ФОРМИ ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ …… 127

Юлія НОСАЧ, Жанна ЯСЕНИЦЬКА
ЗАСОБИ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ В ДИЗАЙНІ ВИРОБІВ З БІСЕРУ …… 136

Анастасія РЕШЕТНИК, Михайло СИДОР
ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ В УКРАЇНСЬКІЙ СКУЛЬПТУРНІЙ ПЛАСТИЦІ: АСПЕКТИ ТРАКТУВАННЯ І ВИРАЖЕННЯ …….. 145

Володимир ЩУДЛАК, Михайло СИДОР
ЕКСПОЗИЦІЙНІ ПРОСТОРИ РЕГІОНАЛЬНИХ МУЗЕЇВ ЛЬВІВЩИНИ ТА ЗАКАРПАТТЯ: ОСОБЛИВОСТІ ЇХ УКЛАДУ ТА ФУНКЦІОНУВАННЯ …… 154

Вероніка ЮХНЕЙ, Михайло СИДОР
КОЛІР ЯК КЛЮЧОВИЙ ЗАСІБ ЖИВОПИСНОГО ВІДТВОРЕННЯ РЕАЛЬНОГО КРАЄВИДУ ……..…. 163

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Андрій БОЖЕНСЬКИЙ
ЛІДІЯ ХОРОБ ЯК ПРОВІДНА ФУНДАТОРКА АКАДЕМІЧНОГО ВОКАЛЬНОГО СПІВУ В КОНТЕКСТІ РЕГІОНАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ ДРОГОБИЧЧИНИ ПОЧ. XXI СТ. ……..…….. 174

Володимир ВИСОЦЬКИЙ, Любомир МАРТИНІВ
ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВЕ МИСТЕЦТВО В УКРАЇНІ: ВІД ДЖЕРЕЛ ДО СУЧАСНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ …… 182

Тарас КЛИМКОВСЬКИЙ
ХОРОВА КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ЗАХОДУ: ІСТОРИКО-ГЕНЕТИЧНИЙ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ВИМІРИ …….. 189

Роман МАЧИШИН, Ірина БЕРМЕС
ДО ПИТАННЯ ПРО ТИПОЛОГІЮ ОБРАЗНИХ СФЕР
У СУЧАСНІЙ ДУХОВНІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ 194

Назарій ХАЛАНЧУК, Любомир МАРТИНІВ
ІННОВАЦІЇ В АКОРДЕОННО-БАЯННОМУ МИСТЕЦТВІ
УКРАЇНИ: ТЕХНІКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ 203

ХОРЕОГРАФІЯ

Остап ЖГУТ, Ольга МАРТИНІВ
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ НАВЧАННЯ БАЛЬНОЇ
ХОРЕОГРАФІЇ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ДИТЯЧИХ
ТА ДОРОСЛИХ КАТЕГОРІЙ 209

Єва МАРШАЛОК, Ольга МАРТИНІВ
ТРАНСФОРМАЦІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА:
ВІД КЛАСИЧНИХ КАНОНІВ ДО СУЧАСНИХ ПОШУКІВ 217

Елеонора ЧЕРЕДНІЧЕНКО
ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ АРТИСТА
БАЛЕТУ (НА ПРИКЛАДІ ЛЬВІВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО
ОБЛАСНОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ
ІМ. ЮРІЯ ДРОГОБИЧА) 223

Анастасія ШАКАЛЕЦЬ, Ольга МАРТИНІВ
ПАРТЕРНА ГІМНАСТИКА У СТРУКТУРІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО
ТРЕНАЖУ: ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТ 229

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ 236

УДК 373.3.016:51:33

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

Марія Катерина ДІДЕНКО
студентка 3-го курсу факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна)
mariia.didenko@dspu.edu.ua

ФІНАНСОВА ГРАМОТНІСТЬ ТА ПІДПРИЄМЛИВІСТЬ НА УРОКАХ МАТЕМАТИКИ У ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ

У статті розглянуто особливості формування ключової компетентності «підприємливість та фінансова грамотність» відповідно до оновленого Державного стандарту початкової освіти. Проаналізовано сутність фінансової грамотності як важливої складової сучасної освіти та її інтеграцію в математичну освітню галузь. Обґрунтовано значення використання математичних задач із фінансово-економічним змістом як засобу підвищення мотивації учнів і формування практичних життєвих навичок. Визначено основні функції таких задач (освітню, розвивальну,

виховну) та окреслено підходи до їх добору з урахуванням вікових особливостей молодших школярів. Особливу увагу приділено інтегрованому та практикоорієнтованому навчанню, розвитку ініціативності, критичного мислення й соціальної відповідальності учнів. Розкрито типові труднощі впровадження фінансової освіти в початковій школі та запропоновано шляхи їх подолання, зокрема через використання ігрових технологій, візуалізації та створення власних дидактичних матеріалів. Наведено приклади практичних завдань і вправ, спрямованих на розвиток підприємницької компетентності, фінансової самостійності та навичок колективної діяльності.

Ключові слова: *фінансова грамотність, підприємливість, початкова школа, математична освіта, ключові компетентності, практикоорієнтоване навчання.*

Oksana ZHYHAILO
PhD in Psychology, Associate Professor
at the Department of Pedagogy and
Methodology of Primary Education,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
o.zhigailo@dspu.edu.ua

Mariia Kateryna DIDENKO
3rd-year Student of the Faculty of Primary Education and Art,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
mariia.didenko@dspu.edu.ua

FINANCIAL LITERACY AND ENTREPRENEURSHIP IN PRIMARY SCHOOL MATHEMATICS LESSONS

The article examines the peculiarities of the formation of the key competence «entrepreneurship and financial literacy» in accordance with the updated State Standard of Primary Education. The essence of financial literacy as an important component of modern education and its integration into the mathematical educational field is analyzed. The value of using mathematical problems with financial and economic content as a means of increasing students' motivation and forming practical life skills is substantiated. The main functions of such tasks (educational, developmental, educational) are determined and approaches to their selection are outlined, taking into account the age characteristics of younger schoolchildren. Special attention is paid to integrated and practice-oriented learning, development of initiative, critical thinking and social responsibility of students. Typical difficulties of implementing financial education in elementary school are revealed and ways to overcome them are proposed, in particular through the use of game technologies, visualization and the creation of own didactic materials. Examples of practical tasks and exercises aimed at the development of entrepreneurial competence, financial independence and collective activity skills are given.

Keywords: *financial literacy, entrepreneurship, primary school, mathematics education, key competencies, practice-oriented learning.*

Постановка проблеми. 25 грудня 2025 р. був прийнятий новий Державний стандарт, у якому були впроваджені зміни. Зокрема, змістова лінія «підприємливість та фінансова грамотність» стала ключовою компетентністю. У державному стандарті зазначено, що підприємливість і фінансова грамотність передбачають готовність брати відповідальність за власні рішення. Також це включає уміння організовувати свою діяльність для досягнення цілей, усвідомлювати етичні цінності ефективної співпраці, благодійності і волонтерства, а також готовність втілювати в життя ініційовані ідеї.

Тож, сьогодні ми детальніше розберемо цю ключову компетентність та як вона інтегрується у математичну освітню галузь.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Аналіз науково-педагогічної літератури засвідчує зростання уваги до проблеми формування фінансової грамотності та підприємливості учнів початкової школи в умовах компетентнісного підходу. Зокрема, у працях Н. Бібік, О. Савченко, М. Богдановича обґрунтовано теоретичні засади модернізації початкової освіти та інтеграції ключових компетентностей у зміст навчання.

Питання розвитку підприємливості як складової освітнього процесу висвітлюють Л. Козак та О. Овчарук, які акцентують увагу на необхідності практичної спрямованості навчання. Дослідження А. Журило присвячені безпосередньо формуванню фінансової грамотності молодших школярів на уроках математики, зокрема через систему задач із економічним змістом. Водночас у працях зарубіжних науковців, таких як A. Lusardi та M. Schug, підкреслюється важливість раннього формування фінансових навичок як передумови успішної соціалізації особистості. Незважаючи на значну кількість досліджень, питання ефективної інтеграції фінансово-економічного змісту у навчання математики в початковій школі потребує подальшого методичного опрацювання, зокрема щодо розроблення практикоорієнтованих завдань і дидактичних матеріалів.

Метою статті є теоретичне обґрунтування та практичний аналіз особливостей формування ключової компетентності «підприємливість та фінансова грамотність» у процесі навчання математики в початковій школі, а також визначення ефективних підходів, методів і засобів інтеграції фінансово-економічного змісту в освітній процес з метою розвитку практичних умінь, критичного мислення та соціальної відповідальності учнів.

Виклад основного матеріалу дослідження. При розв’язуванні математичних завдань учні часто запитують у вчителя: «Де нам в житті можуть знадобитися математичні поняття?». Вивчення математичних формул та законів не завжди гарантує їх використання в життєвих ситуаціях. Неабиякого значення набуває розв’язування математичних задач з економічною складовою. Розв’язування задач – це одна із складових фінансової грамотності; без

математичних розрахунків неможливо здійснити фінансове і бізнес-планування, а без розуміння графіків втрачають сенс фінансові прогнози. Тому фінансову грамотність можна розглянути як систему знань і навичок в межах фінансових активів людини, які ведуть до покращення благоустрою і якості життя.

Головною метою включення цих завдань в освітній процес насамперед є володіння школярами системою знань, умінь та навичок для практичної діяльності. Учні за допомогою них отримують підвищення мотивації, оскільки наочно демонструють застосування математичних знань у житті. Основою цих завдань є виховання людини, яка вміє приймати рішення, знає, як забезпечити особисту фінансову безпеку і власний благоустрій та готова «вкладатися» у вітчизняну економіку. Фінансова грамотність визначає рівень фінансових взаємовідносин у соціумі і є складовою частиною соціальної компетентності.

Математичні задачі з включенням фінансового змісту виконують такі функції: освітню, розвивальну та виховну (Козак, 2019).

Для початку освітня функція спрямована на формування системи знань та вмінь на різних етапах навчання. Розуміння важливості математики у житті та практичне застосування.

Розвивальна функція розвиває вміння осмислювати зміст понять, застосовувати знання у практичній діяльності та аналізувати результати. Сприяє розвитку критичного мислення та підприємницької жилки.

Щодо виховної функції вона здійснюється через економічне та фінансове виховання учнів. Виховання грамотності поводження з грішми та правильне їх застосування.

Основними складовими формування компетентності за оновленим Державним стандартом є:

Інтегрований підхід: Математична галузь взаємодіє з іншими галузями для реалізації наскрізних умінь. Наприклад, через розв’язування задач із соціально-економічним змістом (бюджет родини, вартість покупок, заощадження).

Практична спрямованість: Пріоритет надається вправам, що імітують реальні життєві ситуації. Це включає розрахунок здачі, порівняння цін, планування витрат на шкільні заходи чи мініпроєкти.

Розвиток ініціативності: Стандарт передбачає виховання готовності брат відповідальність за власні рішення та вміння організовувати діяльність для досягнення поставленої мети (наприклад, накопичення коштів на «мрію»).

Використання ігрових технологій: Для молодших школярів рекомендовано сюжетно-рольові та ділові ігри («Крамниця», «Банк»), що допомагають засвоїти поняття грошей, прибутку та вартості в ігровій формі.

Враховуючи всі переваги включення завдань з фінансовим контекстом виникає потреба збільшити кількість задач фінансово-економічного змісту, зрозумілих для школярів. Такі задачі повинні бути зрозумілими, містити виховний вплив та мати в умові реальні дані. Подання термінів потрібно здійснювати із поясненням або інтегрувати їх у задачі для зрозумілості (Бібік, 2017).

Питання слід ставити так, щоб дійти до відповіді можна було, застосовуючи характерні властивості фінансових понять.

При обирані задач висуваються такі вимоги (Журило, 2016):

- Правильність подання – вчителем пояснюється важливість розв’язку, що зумовлює набуття відповідних вмінь;
- Зрозумілість – учням відомі терміни у задачі або вчитель їх пояснив перед її формулюванням;
- Привабливість – викликає інтерес цікавим формулюванням, незвичним процесом розв’язку чи постановкою запитання;
- Практичність – показує можливість застосування математичних знань в різного роду ситуаціях;
- Індивідуальний підхід – посильна для учнів, можливо учні раніше зустрічались із задачею такого плану або при новому типі задачі спроможні розв’язати її самостійно.

Очікувані результати навчання включають здатність самостійно планувати витрати до прикладу на шкільне приладдя на місяць, тиждень, на свої бажання; вміння обґрунтовувати вибір товару на основі аналізу «ціна – якість – об’єм».

Потрібно навчити учнів розмежовувати хочу і треба, це допоможе у дорослому житті оцінювати правильно свої можливості.

Розуміння учнями різниці між активним доходом (робота) та пасивним (наприклад, депозид) сприяє загальному саморозвитку та більшій впевності у майбутньому.

Надважливою є володіння навичкою колективної роботи над спільним бюджетом групи (розподіл ресурсів між учасниками проєкту).

Звичайно, попри всі плюси залучення цієї ключової компетентності державним стандартом виникають труднощі з якими слід боротися. Серед них:

1. Психологічний бар’єр «Гроші – це не для дітей»: багато батьків та педагогів вважають тему фінансів занадто дорослою. Хоча це помилкове твердження, ми повинні тему грошей розкрити через ігрові форми завдань та акцентувати увагу на здобуття фінансової безпеки.
2. Також проблематика полягає у незрозумілості. Дитині важко зрозуміти «відсоток» або «кредит». Краще це пояснити через візуалізацію до прикладу кругові діаграми, інфографіку та використання реальних грошових валют .
3. На даний час глобальною проблемою є неправильно підібрані завдання у підручниках. Шляхом вирішення є створення вчителем власних дидактичних матеріалів на основі реальності.
4. Ну і звичайно поступовість завдань повинна переважати – від простого перерахунку решти до складного планування логістики (Овчарук, 2006).

Для подолання цих труднощів можна додати деякі поради вчителям для більшої впевненості по цій темі. Серед ключових:

- навчання має відповідати віковим особливостям дитини, тому для учнів початкових класів радять використовувати інтерактивні ігри, дидактичні завдання.
- після пояснення матеріалу у класі, можна проводити уроки там, де діти можуть використати набуті знання на практиці (наприклад, у супермаркеті, природа).

Також при задачах пов'язаних з валютою краще використовувати зображення справжніх грошей. Можна одразу заламінувати набір різних купюр, який можна використовувати багато років.

Щоб розвивати підприємницьку діяльність важливо не лише навчити розпоряджатися коштами, але й виражати власну точку зору, переконувати, відстоювати свою думку та викликати до себе прихильність.

У цьому допоможе тренування публічних виступів-презентацій на різні теми (завдання на розвиток мовленнєвих навичок, вправи на поповнення словникового запасу, дискусії).

Як у фінансовому світі, так і в щоденному житті, невід'ємною навичкою успішної людини є критичне мислення, яке потрібно розвивати, зокрема, і у межах розвитку підприємницької компетентності. Це необхідно для того, щоб у дорослому житті вони почувалися більш впевненими та оцінювали ризики своїх дій.

Також можна обрати з класом благодійну мету (допомога притулку для тварин, нові кросівки для дитини, яка цього потребує тощо) та поставте у класі прозору банку для накопичення, куди кожна дитина зможе класти символічні суми у копійках. Наприкінці тижня усі разом порахуймо скільки вдалося зібрати грошей. Це не просто навчить дитину цінувати навіть дрібні монети, але й покаже, яким важливим є соціальне включення та активне громадянство.

Розглянемо конкретні завдання для включення цієї компетентності у навчальний процес серед завдань є:

1. Задачі на формування фінансової та підприємницької компетентності;

2. Марафон «Хочу і Треба» (Пріоритезація);

3. Інтерактивну гру «Справжній покупець»;

4. Творче завдання «Рекламний агент».

Метою якого є розвиток підприємницької діяльності тобто вміння продати товар не менш важливе, ніж його зробити.

Хід виконання: Кожен учень (або група) отримує картинку дуже простого товару (олівець, яблуко, пластикова пляшка, зошит). Завдання: За 5 хвилин придумати, як продати цей товар якомога дорожче. Що сказати покупцю? Які переваги назвати? Потім – презентація перед класом. Можна влаштувати голосування, чия реклама найпереконливіша.

У результаті отримаємо розуміння, що ціна товару залежить від того, як його подати. Прорoблена креативна колективна робота та представлена перед класом, що включає подолання страху публічних виступів.

Висновки. Формування підприємливості та фінансової грамотності на уроках математики є важливим етапом розвитку учнів у початкової школи. Математика стає доступним інструментом для реалізації цієї ключової компетентності. Розвивати цю компетентність потрібно проведенням інтерактивних завдань, дидактичних вправ та правильному підбору підручників. Серед завдань педагога постає мета – перетворити кожну цифру на уроці на реальну можливість для учня, зрозуміти світ навколо себе з економічної точки зору. Завдяки формуванню цієї компетентності відбувається розвиток фінансової грамотності та підприємницької діяльності, яка сильно допоможе у дорослому житті. Будуємо сильну економічну країну починаючи з початкової школи.

Список використаних джерел

1. Бібік, Н. М. (2017). Нова українська школа: порадник для вчителя початкової школи. Київ: ТОВ «Видавничий дім “Освіта”». 206 с.

2. Вашуленко, М. С. (2018). Компетентнісний підхід у початковій освіті. Київ: Освіта. 112 с.

3. Журило, А. П. (2021). Формування фінансової грамотності молодших школярів на уроках математики *Початкова школа*. № 5. С. 12–16.

4. Козак, Л. В. (2019). Підприємливість як ключова компетентність у початковій школі. Київ: Педагогічна думка. 98 с.

5. Овчарук, О. В. (2019). Фінансова грамотність: навчальна програма для учнів початкової школи. Київ: НАПН України. 64 с.

6. Савченко, О. Я. (2019). Дидактика початкової освіти. Київ: Грамота. 504 с.

7. Schug M., Hagedorn E. (2015). The Money Savvy Classroom: Teaching Financial Literacy in Elementary School. New York: Council for Economic Education. 150 p.

УДК 373.3.016:51:37.091.3

Оксана ЖИГАЙЛО

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

Христина ФЕРИН

студентка 3-го курсу факультету
початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
khrystyna.feryn@dspu.edu.ua

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕРАКТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА УРОКАХ МАТЕМАТИКИ У ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ

У статті розглянуто проблему використання інтерактивних технологій на уроках математики в початковій школі як засіб модернізації сучасної освіти в Україні. Автори розкривають сутність поняття «інтерактивне навчання», аналізує його характерні ознаки та переваги порівняно з традиційною системою. Особливу увагу приділено впливу інтерактивних методів на розвиток логічного мислення, пізнавальної активності та комунікативних навичок молодших школярів. У роботі наведено приклади конкретних вправ («Математична естафета», «Мікрофон», «Мозковий штурм» тощо) та визначено педагогічні умови, за яких їх застосування буде найбільш ефективним. Також окреслено типові труднощі, з якими

стикаються вчителі, та запропоновано шляхи їх подолання. Обґрунтовано, що інтерактивне навчання не лише підвищує рівень математичних знань, а й створює «ситуацію успіху» для кожного учня.

Ключові слова: *інтерактивні технології, початкова школа, уроки математики, логічне мислення, пізнавальна активність, взаємодія, молодші школярі, методи навчання, математична компетентність, групова робота.*

Oksana ZHYHAILO
PhD in Psychology, Associate Professor
at the Department of Pedagogy and
Methodology of Primary Education,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
o.zhigailo@dspu.edu.ua

Khrystyna FERYN
3rd-year Student of the Faculty of Primary Education and Art,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
khrystyna.feryn@dspu.edu.ua

PECULIARITIES OF USING INTERACTIVE TECHNOLOGIES IN PRIMARY SCHOOL MATHEMATICS LESSONS

The article considers the problem of using interactive technologies in mathematics lessons in primary school as a means of modernizing modern education in Ukraine. The authors reveal the essence of the concept of "interactive learning", analyze its characteristic features and advantages compared to the traditional system. Particular attention is paid to the influence of interactive methods on the development of logical thinking, cognitive activity and communication skills of

younger schoolchildren. The paper provides examples of specific exercises («Mathematical Relay Race», «Microphone», «Brainstorming», etc.) and identifies pedagogical conditions under which their use will be most effective. It also outlines typical difficulties that teachers face and suggests ways to overcome them. It is substantiated that interactive learning not only increases the level of mathematical knowledge, but also creates a «situation of success» for each student.

Keywords: *interactive technologies, elementary school, mathematics lessons, logical thinking, cognitive activity, interaction, younger students, teaching methods, mathematical competence, group work.*

Постановка проблеми. Сучасна освіта в Україні орієнтується на формування активної, творчої та компетентної особистості учня. Особливо важливим це є у початковій школі, де закладаються основи знань, умінь та навичок, формується інтерес до навчання та пізнавальної діяльності. Саме тому важливим напрямом розвитку сучасної педагогіки є використання інтерактивних технологій навчання.

Традиційна система навчання передбачала переважно пасивну роль учнів, коли вчитель виступав основним джерелом інформації, а учні лише слухали та виконували завдання. Проте сучасна школа потребує нових підходів до організації освітнього процесу, які сприяють активній участі дітей у навчанні.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Питання впровадження інтерактивних технологій у навчальний процес привертає значну увагу сучасних педагогів і науковців. У наукових дослідженнях розкриваються підходи до організації навчання, що ґрунтуються на активній взаємодії учнів, їх залученні до спільної діяльності та розвитку самостійності.

У працях вітчизняних дослідників висвітлено сутність інтерактивного навчання, його основні принципи та переваги порівняно з традиційними методами викладання. Значна увага приділяється ролі таких технологій у формуванні ключових компетентностей, зокрема вмінню працювати в команді, критично мислити та ефективно спілкуватися.

Окремі наукові розвідки стосуються використання інтерактивних методів саме в початковій школі. У них підкреслюється, що активні форми роботи сприяють підвищенню інтересу до навчання, розвитку пізнавальної діяльності та формуванню позитивної мотивації учнів.

Разом із тим, питання застосування інтерактивних технологій у процесі навчання математики молодших школярів потребує подальшого уточнення, зокрема щодо визначення ефективних способів їх реалізації та умов, які забезпечують максимальний педагогічний результат.

Метою статті є дослідження можливостей використання інтерактивних технологій у процесі навчання математики в початковій школі та обґрунтування доцільності їх застосування для підвищення ефективності навчальної діяльності учнів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Інтерактивні технології навчання передбачають активну взаємодію всіх учасників освітнього процесу: учителя та учнів, а також учнів між собою. Під час такого навчання учні не лише слухають пояснення, а й активно обговорюють матеріал, працюють у групах, виконують творчі та практичні завдання.

Особливо актуальним використання інтерактивних технологій є на уроках математики у початковій школі. Математика для багатьох дітей є складним предметом, тому важливо зробити навчання цікавим, доступним та зрозумілим. Саме інтерактивні методи дозволяють перетворити урок математики на активний і захопливий процес пізнання (Більда, 2021).

Застосування інтерактивних технологій сприяє розвитку логічного мислення, формуванню математичних умінь і навичок, підвищенню мотивації до навчання та формуванню вміння працювати в команді.

Таким чином, проблема використання інтерактивних технологій на уроках математики в початковій школі є надзвичайно актуальною в умовах сучасної освіти.

Поняття «інтерактивне навчання» походить від англійського слова interaction, що означає взаємодію. Інтерактивне навчання – це особлива форма

організації навчального процесу, яка передбачає активну взаємодію учнів між собою та з учителем упроцесі навчальної діяльності.

Інтерактивні технології навчання – це система методів і прийомів організації навчання, що забезпечують активну участь кожного учня у процесі засвоєння знань.

На думку дослідників, інтерактивні технології спрямовані на активізацію мисленнєвої діяльності учнів, розвиток їхніх пізнавальних інтересів та формування самостійності у навчанні (Онопрієнко, 2021).

Під час використання інтерактивних методів учні стають активними учасниками освітнього процесу, вони не лише отримують знання, а й самостійно їх відкривають, аналізують та застосовують на практиці.

Інтерактивне навчання має такі характерні ознаки:

- активна участь кожного учня у навчальному процесі;
- взаємодія між учнями;
- співпраця між учителем і учнями;
- використання різноманітних форм роботи;
- розвиток критичного та логічного мислення.

Таким чином, інтерактивні технології навчання є важливим засобом підвищення ефективності навчального процесу.

Застосування інтерактивних технологій на уроках математики має певні особливості.

1. Активізація пізнавальної діяльності учнів. Інтерактивні методи сприяють активній участі дітей у навчальному процесі. Учні не просто слухають пояснення вчителя, а беруть участь у виконанні завдань, обговореннях, іграх та дослідженнях.

2. Розвиток логічного мислення. Математика є предметом, що розвиває логічне мислення. Інтерактивні вправи допомагають учням аналізувати, порівнювати, робити висновки та знаходити різні способи розв’язання задач.

3. Формування комунікативних навичок. Під час групової роботи учні вчаться висловлювати свою думку, слухати інших, працювати у команді, аргументувати свою відповідь.

4. Підвищення мотивації до навчання. Інтерактивні методи роблять уроки цікавими та різноманітними. Використання ігор, змагань та творчих завдань викликає у дітей інтерес до математики.

5. Індивідуалізація навчання. Інтерактивні технології дозволяють враховувати індивідуальні особливості учнів, їхній рівень знань та темп навчання.

Інтерактивні технології відіграють важливу роль у розвитку мислення молодших школярів. Саме в початковому віці активно формується логічне, образне та аналітичне мислення. Тому дуже важливо використовувати такі методи навчання, які сприятимуть розвитку інтелектуальних здібностей дітей.

На уроках математики інтерактивні технології допомагають учням не лише запам’ятовувати правила та алгоритми розв’язання задач, а й розуміти логіку математичних дій. Під час виконання інтерактивних завдань діти аналізують інформацію, порівнюють різні варіанти відповідей, роблять висновки та пояснюють власні рішення (Савченко, 2015).

Крім того, інтерактивне навчання розвиває творче мислення учнів. Під час групової роботи або обговорення діти можуть пропонувати власні способи розв’язання задач, що сприяє розвитку самостійності та впевненості у власних силах.

Важливою перевагою інтерактивних технологій є те, що вони створюють ситуацію успіху для кожного учня. Діти мають можливість висловлювати свої думки, обговорювати відповіді та допомагати одне одному. Це позитивно впливає на формування пізнавального інтересу та бажання вчитися (Дичківська, 2019).

Таким чином, використання інтерактивних технологій на уроках математики сприяє розвитку різних видів мислення та формуванню активної пізнавальної діяльності учнів.

У початковій школі найчастіше використовують такі інтерактивні технології:

1. Робота в парах. Учні виконують завдання разом із сусідом по парті. Така форма роботи допомагає дітям швидше зрозуміти новий матеріал.

2. Робота в групах. Учні об’єднуються у невеликі групи для виконання спільного завдання.

3. Метод «Мікрофон». Учні по черзі висловлюють свою думку щодо певного питання.

4. Мозковий штурм. Учні пропонують різні варіанти розв’язання задачі.

5. Дидактичні ігри. Ігрова діяльність є ефективним способом навчання у початковій школі.

Для того щоб інтерактивні технології були ефективними на уроках математики у початковій школі, необхідно дотримуватися певних педагогічних умов.

По-перше, учитель повинен чітко планувати використання інтерактивних методів на уроці. Важливо визначити, на якому етапі уроку доцільно застосовувати певну інтерактивну вправу або гру, зокрема: вправа «Математичний ланцюжок», «Знайди пару», «Математичний магазин», «Закінчи задачу», «Хто швидше?», «Математичне доміно», «Склади задачу», гра «Математична естафета». Наприклад, розглянемо останню вправу «Склади задачу».

Учитель пропонує учням певні числа або математичну дію. Завдання учнів – самостійно скласти задачу з використанням цих даних.

Наприклад: Числа 5 і 3. Дія додавання.

Учні можуть скласти таку задачу: «У кошику було 5 яблук, мама поклала ще 3. Скільки яблук стало в кошику?»

Ця вправа розвиває математичне мовлення та творчі здібності дітей.

По-друге, необхідно враховувати вікові особливості молодших школярів. Діти цього віку швидко втомлюються, тому інтерактивні завдання повинні бути короткими, цікавими та зрозумілими.

По-третє, важливо створити доброзичливу атмосферу на уроці. Учні повинні відчувати підтримку вчителя та не боятися висловлювати власну думку.

По-четверте, учитель має чітко пояснювати правила виконання інтерактивних вправ. Це допоможе уникнути непорозумінь і забезпечить ефективну роботу учнів.

Також важливо поєднувати інтерактивні методи з традиційними формами навчання. Це дозволяє досягти найкращих результатів у засвоєнні математичних знань.

Незважаючи на значні переваги інтерактивних технологій, під час їх використання можуть виникати певні труднощі.

Однією з проблем є недостатній досвід учителів у використанні інтерактивних методів навчання. Деякі педагоги звикли до традиційних форм роботи, тому їм складно змінювати підхід до організації уроку (Скворцова, 2019).

Іншою проблемою може бути обмежений час уроку. Інтерактивні вправи інколи потребують більше часу, ніж традиційні методи пояснення матеріалу.

Також труднощі можуть виникати через велику кількість учнів у класі. У таких умовах учителю складніше організувати ефективну групову роботу.

Проте ці труднощі можна подолати шляхом підвищення професійної майстерності вчителя, використання різноманітних методичних матеріалів та поступового впровадження інтерактивних технологій у навчальний процес.

Також використання інтерактивних технологій має багато переваг:

- підвищує інтерес до навчання;
- розвиває мислення;
- формує комунікативні навички;
- сприяє кращому засвоєнню матеріалу;
- розвиває творчість та самостійність учнів.

Інтерактивні методи дозволяють зробити уроки математики більш цікавими, ефективними та результативними.

Висновки. Отже, використання інтерактивних технологій на уроках математики у початковій школі є важливою умовою підвищення ефективності навчального процесу.

Інтерактивні методи сприяють активізації пізнавальної діяльності учнів, розвитку логічного мислення, формуванню математичних умінь та навичок.

Застосування інтерактивних технологій робить уроки математики цікавими та доступними для дітей, допомагає формувати позитивне ставлення до навчання та розвиває їхні творчі здібності.

Таким чином, інтерактивні технології є важливим засобом модернізації освітнього процесу в початковій школі та сприяють підготовці учнів до подальшого навчання.

Список використаних джерел

1. Більда, Г. І. (2021). Використання інтерактивних технологій на уроках математики в початковій школі. *Початкова школа*. № 4. С. 12–16.
2. Васильєва, С. В. (2022). Розвиток логічного мислення молодших школярів засобами інтерактивних ігор. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 47, т. 1. С. 201–207.
3. Гісь, О. М. (2020). Методичні аспекти формування критичного мислення на уроках математики. *Нова педагогічна думка*. № 2 (102). С. 55–59.
4. Дичківська, І. М. (2019). Інноваційні педагогічні технології: підручник. 4-те вид., переробл. і доповн. Київ: Академвидав, 304 с.
5. Комар, О. А. (2018). Навчання молодших школярів за інтерактивними технологіями. *Рідна школа*. № 5/6. С. 48–52.
6. Логачевська, С. П. (2020). Диференціація навчання на уроках математики в 1–4 класах: посібник для вчителя. Київ: Літера ЛТД, 128 с.
7. Онопрієнко, О. В. (2021). Формування математичної компетентності молодших школярів у контексті НУШ. *Український педагогічний журнал*. 2021. № 1. С. 67–74.

8. Пометун, О. І. (2014). Енциклопедія інтерактивного навчання. Київ, 95 с.

9. Савченко, О. Я. (2015). Педагогіка початкової освіти: підручник. Київ: Педагогічна думка, 386 с.

10. Скворцова, С. О. (2019). Методика навчання математики в 1–2 класах закладів загальної середньої освіти: теорія і практика. Харків: Ранок, 352 с.

УДК 37.091:174.5]:004.9

Наталія КАЛИТА
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
педагогіки та методики початкової освіти,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
n.kalyta@dspu.edu.ua

ФОРМУВАННЯ НОРМ І ПРАВИЛ АКАДЕМІЧНОЇ ДОБРОЧЕСНОСТІ У СУЧАСНОМУ ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ

У статті розглянуто теоретичні засади та практичні механізми формування в учнів норм і правил академічної доброчесності в умовах цифровізації освіти. Проаналізовано наукові підходи українських і зарубіжних дослідників, нормативно-правову базу, зокрема Закон України «Про освіту». Обґрунтовано необхідність комплексного підходу, що поєднує педагогічні, організаційні та ціннісні інструменти впливу.

Ключові слова: *академічна доброчесність, освітнє середовище, виховання, плагіат, цифрова культура, етичні норми.*

Nataliia KALYTA
Candidate of Sciences (Pedagogy), Associate Professor
at the Department of Pedagogy and Methodology of Primary Education
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,
(Drohobych, Ukraine)
n.kalyta@dspu.edu.ua

FORMATION OF THE NORMS AND RULES OF ACADEMIC CHARITY IN THE MODERN EDUCATIONAL ENVIRONMENT

The article examines the theoretical principles and practical mechanisms of forming norms and rules of academic integrity in students in the conditions of digitalization of education. The scientific approaches of Ukrainian and foreign researchers, the legal framework, in particular the Law of Ukraine «On Education». The need for a comprehensive approach that combines pedagogical, organizational and value tools of influence is substantiated.

Keywords: *academic integrity, educational environment, education, plagiarism, digital culture, ethical standards.*

Постановка проблеми. Академічна доброчесність у сучасному освітньому просторі є не лише нормативною вимогою, а й фундаментальною умовою формування відповідальної особистості. У контексті глобалізації, поширення цифрових технологій та відкритого доступу до інформації проблема порушення авторського права, плагіату й фабрикації результатів набуває особливої актуальності. Трансформаційні процеси в системі вітчизняної освіти, зумовлені впровадженням концепції «Нова українська школа», висувають нові вимоги до формування особистості учня. Акцент зміщується з репродуктивного засвоєння знань на розвиток м'яких навичок (*soft skills*) та ціннісних орієнтирів. У цьому контексті академічна доброчесність постає не просто як сукупність етичних правил, а як фундаментальна основа формування правосвідомості та громадянської відповідальності особистості.

Початкова ланка освіти є критично важливим етапом, оскільки саме у віці 6-10 років закладається основа морально-етичної поведінки. Відсутність чітко сформованого розуміння кордонів між «допомогою» та «списуванням», «запозиченням» та «плагіатом» на ранніх етапах навчання може призвести до деформації академічної культури в майбутньому.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Питання академічної доброчесності в закладах вищої освіти ґрунтовно досліджені в працях вітчизняних та зарубіжних науковців. Ця проблема досліджується в численних

наукових працях, які відображають як теоретичні основи, так і практичні аспекти його впровадження у вищій школі. Наприклад, І. Доценко наголошує, що академічна доброчесність є неодмінною складовою забезпечення якості освіти та професійної підготовки студентів. Розвиваючи цю тезу, слід підкреслити, що дотримання принципів академічної чесності забезпечує достовірність результатів навчання, сприяє формуванню довіри до освітніх і наукових інституцій, а також підвищує конкурентоспроможність випускників на ринку праці (Доценко, 2022).

Академічна доброчесність виступає основою формування професійної етики майбутнього фахівця, адже звичка діяти чесно під час навчання трансформується у відповідальну поведінку в професійній діяльності. Вона стимулює розвиток самостійності, критичного мислення, уміння аналізувати інформацію та створювати власний інтелектуальний продукт, що є ключовими компетентностями сучасного спеціаліста.

Крім того, дотримання норм академічної доброчесності мінімізує прояви плагіату, фальсифікації та інших порушень, які негативно впливають на якість освіти. Це, у свою чергу, сприяє підвищенню загального рівня академічної культури в закладі освіти та формує середовище взаємної поваги, відповідальності й довіри між усіма учасниками освітнього процесу.

У своїй роботі, Г. Лобань, М. Фаустова та Ю. Чумак зазначають, що реалізація політики доброчесності позитивно впливає на формування відповідальної поведінки студентів та знижує рівень академічних порушень. А. Харківська та А. Прокопенко наголошують на важливості законодавчих актів, що регулюють доброчесність на державному рівні. О. Слободянюк фокусується на ролі вчителів у просуванні культури академічної доброчесності, яка допомагає зміцнювати моральні цінності студентів. Проте в ланці початкової школи ця проблема тривалий час залишалася на периферії наукових пошуків. Більшість методик зводяться до бесід, тоді як системний підхід до інтеграції принципів чесності в освітній процес учнів початкової школи потребує детальнішої розробки (Лобань, 2023).

Згідно зі статтею 42 Закону України «Про освіту», академічна доброчесність визначається як сукупність етичних принципів та визначених законом правил, якими мають керуватися учасники освітнього процесу. Проте формальне дотримання норм не є тотожним справжній культурі чесності, що потребує глибокого аналізу методів виховання. В Законі України «Про освіту» зазначено, що «…академічна доброчесність – це сукупність етичних принципів та визначених законом правил, якими мають керуватися учасники освітнього процесу під час навчання, викладання та провадження наукової діяльності з метою забезпечення довіри до результатів навчання та наукових досягнень» (Закон України «Про освіту»).

Мета статті полягає в теоретичному обґрунтуванні та систематизації формування норм та правил академічної доброчесності в освітньому процесі школи.

Виклад основного матеріалу дослідження. Проблеми, що постають перед сучасною педагогікою, полягають у суперечностях між високими вимогами до академічної етики та недостатньою кількістю адаптованих інструментів для їх реалізації у роботі з учнями початкової школи. Іван Бех підкреслює, що виховання цінностей відбувається через особистісно орієнтовану взаємодію, коли педагог виступає носієм морального прикладу. Отже, академічна доброчесність не може бути сформована виключно каральними заходами – вона потребує ціннісного осмислення (Бех, 1998).

Академічна доброчесність у школі – це не лише про реферати, це про чесні взаємини між вчителем та учнем, де оцінка є результатом зусиль, а не маніпуляцій. Розглядаючи нормативні документи щодо формування норм та правил академічної доброчесності в школі, учителі намагаються під час виховних бесід з учнями донести їх зміст. У Законі України «Про повну загальну середню освіту», у статті 43, яка присвячена забезпеченню академічної доброчесності йдеться про те, що усі учасники освітнього процесу повинні дотримуватися принципів чесності, а також визначено порушення

щодо списування, хабарництва (Закон України «Про повну загальну середню освіту»).

Коли ми говоримо про норми і правила дотримання академічної доброчесності в освітньому процесі, то перш за все слід розглянути поняття «норма» та «правило». Ми можемо вважати їх синонімами, правило нам вказує, як треба робити, а норма – це етичний стандарт, яка вказує чому так треба робити. В Енциклопедії Сучасної України під «нормою» розуміють правило, взірець, закон, міра дозволеного, а «правило» – це принцип, яким керуються у житті, в праці, в поведінці, порушуючи правила, ми несемо це відповідальність (Харківська, Прокопенко, 2024).

Для учнів початкової школи нормами вважають чесність, справедливість, довіру, повагу, відповідальність, що дає можливість учневі чесно здобувати знання. У початковій школі формування академічної доброчесності, передбачається перш за все через повагу до себе та до інших учасників освітнього процесу, самостійне виконання різного виду завдань, контрольних робіт. У кожній школі є розроблений та затверджений «Кодекс доброчесності», в якому прописані моральні та етичні норми поведінки учнів, учителів та батьків. Учні мають знати, що за порушення кодексу доброчесності вони несуть відповідальність.

У сучасному цифровому середовищі формування академічної доброчесності набуває особливої актуальності, оскільки стрімкий розвиток технологій відкриває як нові можливості для навчання, так і нові виклики, пов’язані з порушенням етичних норм. Легкий доступ до інформації, поширення онлайн-ресурсів і використання цифрових інструментів значно спрощують процес навчання, але водночас створюють ризики плагіату, несанкціонованого копіювання та інших форм академічної недоброчесності.

У цьому контексті важливим є формування у здобувачів освіти свідомого ставлення до принципів чесності, відповідальності та поваги до інтелектуальної власності. Освітні заклади повинні активно впроваджувати політики академічної доброчесності, розвивати цифрову грамотність і навчати студентів

правильно працювати з джерелами інформації. Крім того, значну роль відіграє використання спеціалізованих програм для перевірки унікальності текстів, а також створення культури довіри та відкритості в освітньому середовищі.

Висновки. Слід зазначити, що формування академічної доброчесності є не лише вимогою часу, а й необхідною умовою підготовки компетентних, відповідальних фахівців у майбутньому. Формування норм і правил академічної доброчесності є важливою складовою сучасного освітнього процесу та необхідною умовою виховання відповідальної, свідомої особистості. Особливого значення набуває початкова школа, де закладаються основи моральної поведінки, зокрема чесності, відповідальності, поваги до результатів власної та чужої праці. Саме на цьому етапі важливо сформувати в учнів чітке розуміння меж між допустимим запозиченням і плагіатом, самостійною роботою та списуванням.

Установлено, що в умовах цифровізації освіти зростає потреба у розвитку цифрової культури здобувачів освіти, їх умінь критично оцінювати інформацію та дотримуватися норм авторського права. Важливу роль відіграє впровадження політики академічної доброчесності, створення відповідного освітнього середовища та використання сучасних інструментів контролю. Отже, формування академічної доброчесності має бути системним, безперервним і цілеспрямованим процесом, інтегрованим у всі види навчальної діяльності, що сприятиме підвищенню якості освіти та формуванню культури чесності в суспільстві.

Список використаних джерел

1. Бех, І. (1998). Особистісно зорієнтоване виховання. Науково-методичний посібник К.: ІЗМН, 204 с.

2. Доценко, І. (2022). Академічна доброчесність у системі забезпечення якості освіти. Педагогічна освіта теорія і практика. (32). С. 31–42

3. Енциклопедія сучасної України (2001). Ред. кол.: І. М. Дзюба [та ін.]; НАН України, НТШ, Коорд. бюро Енцикл. Сучас. України НАН України. К.: Поліграфкнига, Т. 1: А. 823 с.

4. Закон України «Про освіту». Режим доступу https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text

5. Закон України «Про повну загальну середню освіту» Режим доступу https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/463-20#Text

6. Лобань, Г. А. (2023). Академічна доброчесність як важливий елемент системи підвищення якості освіти / Г. А. Лобань, М. О. Фаустова, Ю. В. Чумак. *Актуальні проблеми сучасної медицини*. Т. 23, Вип. 2(2). С. 91–95.

7. Харківська, А., Прокопенко А. (2024). Етика наукових досліджень в умовах війни: академічна доброчесність у вищій освіті. *Освітні обрії.* Том 59. № 2. С. 99–102.

УДК 373.3.035:316.77

Ірина МИСЬКО
студентка 4 курсу факультету
української та іноземної філології,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
iryna.pendziur@dspu.edu.ua

Наталія КАЛИТА
кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри педагогіки та методики початкової освіти,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
n.kalyta@dspu.edu.ua

ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ

У статті розглянуто особливості формування комунікативної компетентності учнів початкової школи в умовах сучасного освітнього процесу. Визначено сутність поняття «комунікативна компетентність», окреслено її структуру та педагогічні умови ефективного розвитку. Проаналізовано роль учителя, методи та прийоми, що сприяють розвитку мовленнєвих і соціальних навичок молодших школярів.

Ключові слова: *комунікативна компетентність, компетентність, освітній процес, учитель, учень початкової школи.*

Iryna MYSKO
4th-year student of the Faculty of Ukrainian and Foreign Philology,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,
(Drohobych, Ukraine)
iryna.pendziur@dspu.edu.ua

Nataliia KALYTA
Candidate of Sciences (Pedagogy), Associate Professor
at the Department of Pedagogy and Methodology of Primary Education
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,
(Drohobych, Ukraine)
n.kalyta@dspu.edu.ua

FORMATION OF COMMUNICATIVE COMPETENCE IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF PRIMARY SCHOOL

The article examines the peculiarities of the formation of communicative competence of elementary school students in the conditions of the modern educational process. The essence of the concept of "communicative competence" is determined, its structure and pedagogical conditions of effective development are outlined. The role of the teacher, methods and techniques that contribute to the development of speech and social skills of younger schoolchildren are analyzed.

Keywords: *communicative competence, competence, educational process, teacher, primary school student.*

Постановка проблеми. Сучасна початкова освіта спрямована не лише на засвоєння учнями базових знань, а й на формування ключових компетентностей, серед яких особливе місце посідає комунікативна. Вона є основою успішної соціалізації дитини, розвитку її особистості та здатності ефективно взаємодіяти з оточенням. Недостатній рівень сформованості

комунікативних умінь у молодших школярів може ускладнювати навчальну діяльність та адаптацію в соціумі. Сучасна школа відповідає на виклики часу через впровадження компетентнісної моделі навчання. Замість простого накопичення знань, акцент зміщується на формування здатності учня ефективно діяти в суспільстві та на ринку праці. Згідно з філософією НУШ, саме поєднання теоретичної бази з ціннісними орієнтирами дозволяє виховати успішну особистість, готову до викликів майбутнього, постійного навчання та професійного зростання.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Проблема формування комунікативної компетентності досліджувалася в працях педагогів і психологів А. Бойко, С. Гончаренко, І. Бех, Н. Бутенко, С. Левченко О. Савченко, Н. Бібік, О. Пометун та інші науковці. Дослідники наголошують, що комунікативна компетентність є інтегративною якістю особистості, яка включає мовленнєві, соціальні, емоційні та поведінкові компоненти. Про значущість комунікаційних процесів для освіти, професійної реалізації та повсякденного життя йдеться в Державному стандарті початкової освіти (Державному стандарті початкової освіти). Водночас сучасні науковці підкреслюють необхідність упровадження інтерактивних методів навчання вже в початковій школі.

Метою статті є теоретичне обґрунтування та визначення педагогічних умов формування комунікативної компетентності учнів початкової школи в освітньому процесі.

Виклад основного матеріалу досліджень. Комунікативна компетентність молодшого школяра - це здатність дитини ефективно використовувати мовні засоби для спілкування, взаємодії з однокласниками та дорослими, вираження власних думок, почуттів і ставлень відповідно до ситуації. Вона включає: мовленнєву компетентність (володіння усним і письмовим мовленням); соціальну компетентність (уміння взаємодіяти в групі); емоційну компетентність (розуміння та вираження емоцій); прагматичну

компетентність (уміння використовувати мовлення в конкретних життєвих ситуаціях).

Компетентність – це інтегрована здатність особистості, що поєднує знання, досвід, навички, ціннісні орієнтири та готовність ефективно діяти, вирішувати завдання або професійно виконувати функції. Це не просто теоретичні знання, а вміння застосовувати їх на практиці, усвідомлюючи власну відповідальність та результативність (Щур, 2025).

Комунікативна компетентність (лат. communico – роблю загальним, зв'язую, спілкуюсь, competens (competentis – здатний) – сукупність знань про норми, правила ведення різних типів комунікації, серед яких можемо зазначити діалог та полілог, бесіду, виступ, перемовини, дискусію тощо. Іншими словами, комунікативна компетентність є гарантом налагодження міжособистісної комунікації, спілкування різного типу, взаємодії між членами різних соціальних груп (Бібік, 2012).

У Державному стандарті початкової освіти комунікативна компетентність тлумачиться передусім як мовна компетентність, що передбачає вільне володіння державною мовою та здатність спілкуватися рідною (у разі відмінності від державної) та іноземними мовами. Зазначено також перелік відповідних вмінь, серед яких уміння здійснювати комунікацію в усній та письмовій формі на основі знання функцій мови, ресурсів (лексики, граматики) і норм мови, особливостей основних стилів і жанрів мовлення, типів мовної взаємодії, здобувати та опрацьовувати інформацію з різних (друкованих та цифрових, зокрема аудіовізуальних) джерел, критично осмислювати її та використовувати для комунікації в усній та письмовій формі, відповідально використовувати мовні засоби для досягнення особистих і суспільних цілей (Державному стандарті початкової освіти).

У межах компетентнісного підходу головною метою навчання є розвиток здібностей, необхідних для повної самореалізації особистості в соціумі. Відповідно, комунікативна компетентність постає як інтегральна якість людини

– її готовність та здатність застосовувати комунікативні навички на практиці для ефективного розв’язання реальних життєвих завдань.

Ефективне формування комунікативної компетентності можливе за таких педагогічних умов:

1. Створення комунікативно-орієнтованого середовища – освітній процес має бути побудований так, щоб учні постійно перебували в ситуаціях спілкування: обговорення, діалоги, групова робота.

2. Використання інтерактивних методів навчання – доцільними є рольові ігри, дискусії, «мозкові штурми», робота в парах і групах. Це сприяє активному мовленнєвому розвитку.

3. Індивідуалізація навчання – врахування вікових та психологічних особливостей дітей дозволяє кожному учневі брати участь у спілкуванні без страху помилок.

4. Мовленнєва діяльність у всіх навчальних предметах – комунікативні навички мають формуватися не лише на уроках мови, а й під час вивчення математики, природознавства, мистецтва (Вторникова, 2021).

Згідно з підходом О. Пінчук, структура іншомовної комунікативної компетентності містить однойменний базовий компонент, який дослідниця трактує як сукупність вузькоспрямованих навичок: здатність до встановлення контакту, управління процесом іншомовної взаємодії та дотримання мовленнєвої культури. Цей складник визначено як пріоритетний щодо лінгвістичного, стратегічного чи прагматичного компонентів, адже саме через комунікацію відбувається практичне втілення всіх інших знань та вмінь індивіда (Пінчук, 2021).

Учитель початкової школи виступає організатором комунікативного простору. Його завдання полягає у створенні атмосфери довіри, підтримки та взаємоповаги. Важливо, щоб педагог демонстрував зразки правильного мовлення, заохочував учнів до висловлювання власної думки, коректно виправляв помилки без зниження мотивації.

Формування комунікативної компетентності відбувається за допомогою ефективних методів, до них ми відносимо:

- ігрові методи – сприяють природному засвоєнню мовлення;
- проєктна діяльність – формує вміння співпрацювати та презентувати результати;
- інсценізації та драматизації – розвивають емоційність і виразність мовлення;
- обговорення та бесіди – формують уміння аргументувати думку;
- читання з подальшим обговоренням – розвиває розуміння тексту та критичне мислення (Дрозд, 2013).

Комунікативна компетентність займає особливе місце в освітній парадигмі, орієнтованій на результат, адже вона поєднує в собі як фахові знання, так і наскрізні навички (soft skills). Такі вміння, як усвідомлене читання, адаптивне висловлювання думок, критичний аналіз та командна праця, є спільними для всіх ключових освітніх галузей. Таким чином, здатність до ефективного спілкування виступає інтегративною ланкою між предметними знаннями та трансверсальними (універсальними) компетенціями особистості (Вторникова, 2011).

Результативність розвитку комунікативних навичок безпосередньо корелює з урахуванням вікової психології та когнітивних можливостей учнів. Для школярів 1-2 класів характерне мимовільне та несистемне сприймання інформації. Через недостатню диференціацію пізнавальних процесів діти часто зосереджуються на другорядних деталях, іноді ігноруючи сутнісні характеристики об'єктів. Водночас цей віковий період є надзвичайно сприятливим для навчання завдяки високій сензитивності до нових вражень та емоційній яскравості сприйняття.

Розвиток комунікативних навичок у школярів 1-2 класів має спиратися на наочно-образний характер їхньої пам’яті. Молодші учні значно ефективніше засвоюють конкретні факти, об’єкти та події, ніж абстрактні теоретичні положення. При цьому найкращий результат запам’ятовування досягається

тоді, коли інформація інтегрована в активну діяльність і безпосередньо задовольняє пізнавальні інтереси та потреби дитини.

Ефективність розвитку комунікативних навичок у дітей 6-7 років безпосередньо залежить від специфіки їхньої уваги, що має виражений емоційний характер. Для учнів 1-2 класів властиве домінування мимовільної уваги над довільною: вони важко фокусуються на монотонній роботі та швидко виснажуються. Пріоритетним засобом стимуляції пізнавального інтересу є використання інтерактивних методів, ігрових елементів та яскравої наочності. Проте варто пам’ятати, що впродовж молодшого шкільного віку пізнавальні процеси зазнають суттєвих якісних трансформацій, що потребує постійної адаптації методики навчання.

Учні початкової школи характеризуються високою емоційністю, потребою в спілкуванні та ігровій діяльності. Саме тому навчальний процес має бути побудований на основі активної взаємодії. У цьому віці формується основа мовленнєвої культури, тому важливо систематично розвивати словниковий запас, граматичну правильність і зв’язність мовлення.

Висновки. Формування комунікативної компетентності в початковій школі є важливим завданням сучасної освіти. Вона забезпечує успішну соціалізацію учнів, розвиток їхньої особистості та навчальної діяльності. Ефективність цього процесу залежить від створення відповідного освітнього середовища, використання інтерактивних методів навчання та професійної майстерності вчителя. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на розробку інноваційних технологій розвитку мовленнєвих умінь молодших школярів.

Список використаних джерел

1. Бібік, Н. М. (2012). Компетенції і компетентність у результатах початкової освіти. Сучасна початкова освіта: вектори розвитку. Бердянськ: БДПУ. С. 20–29.

2. Вторникова, Ю. (2011). Комунікативна компетентність у структурі ключових компетентностей громадян Європи. *Витоки педагогічної майстерності: збірник наукових праць.* Полтава. С. 88–94.

3. Державному стандарті початкової освіти// https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1810-2025-%D0%BF#Text

4. Дрозд, Т. (2013). Комунікативна компетентність вчителя: теорія і практика. Науково-методичний посібник. Вінниця: ММК. 124 с.

5. Пінчук, І. О. (2021). Система формування іншомовної комунікативної компетентності майбутніх учителів початкової школи у процесі професійної підготовки [дис. ... доктора пед. наук]. Глухівський національний педагогічний університет імені Олександра Довженка. Глухів.

6. Щур, В. А. (2025). Компетентнісний підхід як базовий у сучасній освіті. *Педагогічна Академія: наукові записки*. № 18.

УДК 378.011.3-051:78]:316.772.4

Лілія СТАХІВ

кандидат педагогічних наук, доцент

кафедри педагогіки та методики початкової освіти,

Дрогобицький державний педагогічний університет

імені Івана Франка

(м. Дрогобич, Україна)

l.stahiv@dspu.edu.ua

Христина ШЕВЧУК

студентка 3-го курсу факультету

початкової освіти та мистецтва

Дрогобицький державний педагогічний університет

імені Івана Франка

(м. Дрогобич, Україна)

khrystyna.shevchuk@dspu.edu.ua

ВИКОРИСТАННЯ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТРЕНАЖЕРІВ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ

У статті розглянуто особливості використання мультимедійних тренажерів в освітньому процесі початкової школи; визначено їх сутність, функції та педагогічний потенціал; проаналізовано вплив мультимедійних тренажерів на формування ключових компетентностей учнів, зокрема цифрової, пізнавальної та комунікативної; обґрунтовано переваги та окреслено можливі недоліки їх використання; изначено педагогічні умови ефективного впровадження мультимедійних тренажерів в освітній процес.

Ключові слова: *мультимедійні тренажери, освітній процес, початкова школа, цифровізація освіти, компетентнісний підхід, інтерактивне навчання, цифрова компетентність.*

Liliia STAKHIV
PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor
at the Department of Pedagogy and
Methodology of Primary Education,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
l.stahiv@dspu.edu.ua

Khrystyna SHEVCHUK
3rd-year Student of the Faculty of Primary Education and Art,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
khrystyna.shevchuk@dspu.edu.ua

THE USE OF MULTIMEDIA TRAINERS IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF PRIMARY SCHOOL

The article examines the specifics of using multimedia trainers in the educational process of primary school; it defines their essence, functions, and pedagogical potential. The study analyzes the impact of multimedia trainers on the formation of students' key competencies, including digital, cognitive, and communicative ones. The advantages are substantiated, and potential disadvantages of their use are outlined. Furthermore, the article identifies the pedagogical conditions for the effective implementation of multimedia trainers into the educational process.

Keywords: *multimedia trainers, educational process, primary school, digitalization of education, competence-based approach, interactive learning, digital competence.*

Постановка проблеми. Сучасний етап розвитку освіти характеризується активною цифровізацією, що зумовлює необхідність перегляду традиційних підходів до організації навчання. Особливо це стосується закладів загальної середньої освіти, зокрема початкової школи, де важливо враховувати вікові особливості учнів та їхню орієнтацію на візуально-інтерактивне сприйняття інформації (Шиман, 2005).

У зв'язку з цим актуалізується проблема впровадження інноваційних засобів навчання, серед яких вагоме місце посідають мультимедійні тренажери як інноваційний засіб навчання, що поєднує навчання, практику та контроль знань у доступній й цікавій формі. Їх використання сприяє не лише засвоєнню навчального матеріалу, а й формуванню ключових компетентностей відповідно до Закону України «Про освіту» (Закон України, 2017), Концепції Нової української школи (Концепція, 2016), Державного стандарту початкової освіти (Держстандарт, 2025), Професійного стандарту «Вчитель закладу загальної середньої освіти» (Профстандарт, 2024) та навчальних програм для початкової школи (Навчальні програми, 2020), зокрема інформаційно-цифрової, навчально-пізнавальної та комунікативної.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Проблема використання цифрових технологій в освітньому процесі є предметом дослідження багатьох вітчизняних науковців. Зокрема, В. Шакотько описано методику використання ІКТ у початковій школі (Шакотько, 2008); О. Шиман обґрунтовано процес формування основ інформаційної культури майбутніх учителів початкової школи (Шиман, 2005). В. Андрієвською та Н. Олефіренко досліджено особливості використання мультимедійних засобів у початковій школі та підкреслено їх значення для активізації пізнавальної діяльності учнів, акцентовано на дидактичному потенціалі електронних освітніх ресурсів і можливостях їх використання для формування ключових компетентностей учнів, зокрема й учнів початкових класів (Андрієвська, Олефіренко, 2010).

Мета статті полягає в обґрунтуванні доцільності використання мультимедійних тренажерів у початковій школі та визначенні педагогічних умов для їх впливу на ефективність освітнього процесу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Під мультимедійними тренажерами розуміють інтерактивні цифрові ресурси, що містять систему вправ для закріплення знань і формування навичок. Вони інтегрують різні види інформації, а саме: текст, зображення, звук та анімацію, що для молодших школярів робить навчання більш наочним та зрозумілим.

Детальний аналіз наукових джерел засвідчує, що особливістю таких тренажерів є можливість миттєвого отримання результату, що дозволяє учням одразу побачити свої помилки та отримати можливість виправити їх. Такий компетентнісно практично-зорієнтований підхід значно підвищує ефективність освітнього процесу, сприяє усвідомленому уже раніше засвоєному навчальному матеріалу та допомагає коригувати свої дії. Усе це створює оптимальні умови для формування навичок самоконтролю та самооцінювання.

Сучасні науковці виокремлюють низку функцій, які виконують мультимедійні тренажери: навчальну, розвивальну, мотиваційну, діагностичну та контрольну. Передусім вони слугують засобом закріплення навчального матеріалу, оскільки після пояснення теми учні мають можливість одразу застосувати отримані знання на практиці. Водночас, вони забезпечують індивідуалізацію та диференціацію навчання, так як дозволяють добирати завдання різного рівня складності відповідно до освітніх потреб учнів. А це особливо важливо в умовах інклюзивного навчання, де необхідно враховувати індивідуальні особливості розвитку кожного учня (Андрієвська, Олефіренко, 2010).

Важливою є також функція контролю та самоконтролю знань, оскільки завдяки оперативному отриманню результатів учні можуть оцінювати власні досягнення, аналізувати помилки та вдосконалювати навчальну діяльність. Такий підхід сприяє формуванню рефлексивних умінь і відповідальності за результати навчання.

Варто зауважити, що крім того, мультимедійні тренажери підвищують мотивацію до навчання, оскільки часто мають ігровий характер (елементи гейміфікації): бали, рівні, нагороди, часові обмеження. Це відповідає віковим особливостям молодших школярів і стимулює їхню активність.

Окремої уваги заслуговує вплив мультимедійних тренажерів на формування цифрової грамотності, так як у процесі їх використання учні навчаються працювати з різними цифровими пристроями, орієнтуватися в інформаційному середовищі, критично оцінювати результати своєї діяльності, а також дотримуватися правил безпечної поведінки в Інтернеті (Шакотько, 2008). Таким чином, формується основа для подальшого успішного навчання в умовах інформаційного суспільства.

Ми акцентуємо на практичній частині використання мультимедійних тренажерів, реалізація яких можлива за допомогою різних освітніх платформ. Наприклад, LearningApps – це онлайн-сервіс для створення інтерактивних вправ, який дозволяє вчителю обирати готові завдання або створювати власні за шаблонами. Учні можуть виконувати вправи онлайн у зручному для себе темпі, а різноманітність завдань охоплює всі класи початкової школи.

Іншою популярною платформою є Wordwall, яка орієнтована на створення навчальних ігор. Вона дає змогу використовувати різні формати – вікторини, ігрові завдання, випадкові вибори, що робить урок більш динамічним і цікавим. Користуючись цією платформою, завдання можна адаптувати відповідно до віку та рівня підготовки учнів.

Серед корисних ресурсів також варто відзначити платформу «Розвиток дитини», яка містить різноманітні вправи для розвитку учнів. Її особливістю є можливість не лише виконувати завдання он-лайн, а й роздруковувати їх для роботи в класі або вдома. Розроблені завдання спрямовані на розвиток в учнів мислення, пам’яті, уваги та мовлення, що забезпечує комплексний підхід до навчання.

Ще одним прикладом є EduGames – як освітня платформа з навчальними іграми та тренажерами для молодших школярів. Вона пропонує різнорівневі

завдання, які дозволяють поступово ускладнювати навчальний матеріал і підтримувати інтерес учнів до навчання. Акцентуємо, що цей сайт рекомендовано Міністерством освіти та науки України.

Серед основних переваг використання мультимедійних тренажерів варто виділити підвищення інтересу до навчання, активізацію пізнавальної діяльності, можливість реалізації індивідуального підходу, забезпечення швидкого зворотного зв'язку та розвиток самостійності учнів. Інтерактивність і наочність сприяють кращому розумінню складного навчального матеріалу та підвищують якість засвоєння знань (Шиман, 2005, Шакотько, 2008).

Водночас необхідно враховувати й певні обмеження та застереження. Наприклад, надмірне використання мультимедійних ресурсів може призводити до перевтоми учнів, зниження в них концентрації уваги та формального виконання завдань без глибокого осмислення. Крім того, існує ризик зниження ролі живого спілкування між учителем і учнями. Саме тому важливо забезпечити педагогічно доцільне використання мультимедійних тренажерів, поєднуючи їх із традиційними методами навчання.

Ефективність використання мультимедійних тренажерів значною мірою залежить від дотримання певних педагогічних умов:

- по-перше, це науково обґрунтований добір цифрових ресурсів відповідно до мети уроку та вікових особливостей учнів;

- по-друге, поєднання мультимедійних засобів із традиційними формами роботи (пояснення, бесіда, робота з підручником);

- по-третє, раціональне дозування часу роботи з цифровими пристроями відповідно до санітарно-гігієнічних норм;

-по-четверте, підготовленість учителя до використання цифрових технологій і його цифрова компетентність (Шакотько, 2008, Шиман, 2005).

Висновки. Отже, мультимедійні тренажери є ефективним сучасним засобом організації освітнього процесу в початковій школі. Вони сприяють формуванню ключових компетентностей, розвитку пізнавальної активності, самостійності та рефлексивних умінь учнів. Їх доцільне використання

забезпечує підвищення якості освіти та відповідає сучасним вимогам розвитку освітньої системи взагалі.

Список використаних джерел

1. Андрієвська, В., Олефіренко, Н. (2010). Мультимедійні технології у початковій ланці освіти. *Інформаційні технології і засоби навчання.* № 2 (16). С. 2-9. URL: http://www.ime.edu-ua.net/em.html
2. Державний стандарт початкової освіти. URL: http://nus.org.ua/articles/uryad-zatverdyv-novyj-standart-pochatkovoyi-osvity-shho-tse-oznachaye/.
3. Закон України «Про освіту». URL: https: // zakon. rada. hov. ua / laws / show / 2145-19.
4. Концепція Нова українська школа. URL: https://mon.gov.ua/ua/tag/nova-ukrainska-shkol.
5. Програма для закладів загальної середньої освіти. URL: https://vseosvita.ua/library/zmist-osvitnoi-galuzi-prirodoznavstvo-u-strukturi-derzavnogo-standartu-pocatkovoi-zagalnoi-osviti-35548.html/
6. Професійний стандарт вчителя – міжнародний досвід. URL: https://nus.org.ua/articles/profesijnyj-standart-vchytelya-mizhnarodnyj-dosvid/
7. Шакотько, В. В. (2008). Методика використання ІКТ у початковій школі: методичний посібник. Київ: Комп'ютер. 128 с.
8. Шиман, О. І. (2005). Формування основ інформаційної культури майбутніх учителів початкової школи: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: 13.00.02. Теорія і методика навчання. Київ. 20 с.

УДК 373.3

Ангеліна ЧАКАВА
студентка 3-го курсу факультету
початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
anhelina.chakava@dspu.edu.ua

Світлана ЛУЦІВ
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
фундаментальних дисциплін початкової освіти,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
s.lutsiw@dspu.edu.ua

ІНТЕЛЕКТ-КАРТИ ЯК ЕФЕКТИВНИЙ ІНСТРУМЕНТ ДЛЯ ОПТИМІЗАЦІЇ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ У ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ

У дослідженні зазначено, що сучасне суспільство стикається з численними соціальними та технологічними змінами, які значно впливають на освітній сектор. Це проявляється у швидкому зростанні кількості інформаційних ресурсів і навчальних засобів, а також у переосмисленні результатів і функцій освіти. З'ясовано, що зміна парадигми педагогічної думки, зосереджена на демократизації й гуманізації навчального процесу, а також на формуванні його ціннісних орієнтирів, знайшла відображення в освітній політиці Нової української школи. Розкрито твердження про те, що основною метою цього підходу є залучення учнів до самостійного навчання та здобуття знань, що спрямовано на активізацію навчальної діяльності

молодших школярів і поступову відмову від репродуктивних методів викладання. У статті з'ясовано, що ментальні карти або інтелект-карти – це засіб візуалізації мислення, який допомагає організувати інформацію, розташовуючи її навколо ключової ідеї за допомогою радіальних відгалужень, символів і різноманітних кольорів. Доведено, що інтелект-карти сприяють одночасному утриманню у свідомості великого обсягу інформації, створюючи смислові зв'язки між її елементами. Це дозволяє ефективніше відтворювати знання, а також упорядковувати і структурувати навчальний матеріал.

Ключові слова: *мислення, навчання, урок, учень початкової школи, технологія навчання.*

Angelina CHAKAVA
3rd-year Student, Faculty of Primary Education and Art,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
anhelina.chakava@dspu.edu.ua

Svitlana LUTSIV
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
at the Department of Fundamental
Disciplines of Primary Education,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
s.lutsiw@dspu.edu.ua

MINDSCARPS AS AN EFFECTIVE TOOL FOR OPTIMIZING THE EDUCATIONAL PROCESS OF PRIMARY SCHOOL STUDENTS

The study notes that modern society is experiencing numerous social and technological changes, accompanied by a rapid accumulation of information

resources and learning tools in the educational sphere, a rethinking of its results and functions. Changes in the paradigm of modern pedagogical thought (democratization and humanization of education, emphasis on its value orientations) are reflected in the educational policy of the New Ukrainian School. Setting as its main task the involvement of students in independent learning and independent acquisition of knowledge, it aims to activate the educational activity of younger schoolchildren and the rejection of reproductive teaching methods. The article explains that mind maps or intelligence maps are a means of visualizing thinking that helps organize information by arranging it around a key idea using radial branches, symbols, and various colors. It has been proven that mind maps help to simultaneously retain a large amount of information in the mind, creating semantic connections between its elements. This allows for more effective reproduction of knowledge, as well as ordering and structuring of educational material.

Keywords*: thinking, learning, lesson, primary school student, teaching technology.*

Постановка проблеми. Актуальність цієї теми зумовлена необхідністю модернізації початкової освіти, що передбачає впровадження ефективних методів, які сприятимуть запам’ятовуванню значного обсягу навчального матеріалу. Використання ментальних карт дозволяє упорядковувати великі інформаційні блоки, підвищуючи мотивацію молодших школярів до активнішого й осмисленішого навчання. Науково-дослідницький, соціокультурний та практичний потенціал застосування інтелект-карт має особливе значення для сучасної педагогічної теорії та практики.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Дослідження методики застосування інтелект-карт в освітньому процесі з різних навчальних дисциплін набувають особливого значення, активно привертаючи увагу сучасних українських та зарубіжних педагогів.

Основою для формування відповідних підходів стали роботи представників гуманної педагогіки, зокрема Ш. Амонашвілі, Г. Ващенка,

Я. А. Коменського, Й. Г. Песталоцці, С. Русової та інших. Методика використання опорних конспектів докладно описана у працях В. Шалатова і доповнена дослідженнями його послідовників, серед яких виділяються Ю. Меженко і О. Любимов.

Аспекти і переваги застосування ментальних карт також отримали висвітлення в роботах зарубіжних науковців. Одним із найвпливовіших дослідників у цій галузі є Тоні Б'юзен, який детально пояснює функції інтелект-карт і умови їх ефективного впровадження в освітній практиці.

Мета статті – визначити методичні основи використання інтелект-карт на уроках у початковій школі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасна освіта висуває перед учителями вимогу опанування новими навчальними інструментами, серед яких особливе місце посідають засоби, що сприяють візуалізації навчального матеріалу. Педагоги наголошують, що використання методів візуалізації дозволяє значно полегшити засвоєння великих обсягів інформації. Ці методи є дієвими інструментами для розуміння, осмислення та закріплення навчального матеріалу, а також слугують важливим підґрунтям для вирішення ключових педагогічних завдань, таких як гуманізація освітнього процесу.

Фахівці в галузі психології зауважують, що учні можуть отримувати та поєднувати думки, образи й слова у несподіваних комбінаціях, що робить процес навчання більш гнучким і творчим. У сучасній педагогічній науці існує чимало трактувань понять, пов'язаних із візуалізацією інформації.

Наприклад, у «Вікіпедії» зазначено, що інтелект-карти є своєрідним графічним відображенням мислення: «мапа думок», «мапа пам'яті» або «асоціативна карта-діаграма». На таких картах фіксуються слова, ідеї, завдання й інші елементи, розташовані навколо центрального поняття чи основної ідеї (Вікіпедія).

У трактуванні Т. Позднякової інтелект-карта виступає як наочний засіб навчання та методичний прийом, що забезпечує поступове розширення

лексичного поля конкретного поняття, формуючи водночас чіткий схематичний і змістовний образ (Позднякова, 2018).

Педагог В. І. Садкіна зазначає, що сутність цього поняття можна виразити й через інші терміни, такі як «структурно-логічна схема», «карта пам'яті», «карта розуму» або «карта мислення». Ці терміни стосуються графічної фіксації інформації на аркуші паперу, яка демонструє зв'язки між поняттями чи елементами досліджуваної проблеми. Зв'язки можуть бути різного характеру: значеннєві, причинно-наслідкові, асоціативні тощо (Садкіна, 2016).

Технологія інтелект-карт базується на принципі радіального мислення, який відображає асоціативні процеси розумової діяльності. Використання інтелект-карт дозволяє ефективніше організовувати навчальний процес, оскільки вони сприяють створенню, візуалізації, структуруванню та класифікації ідей, а також допомагають наочно представити складні концепції та великі обсяги інформації (Лавренова, 2017).

У педагогічній літературі зазначається, що інтелект-карти сприяють послідовному та логічному розкриттю теми. Вони є корисними як для вчителів під час представлення нового матеріалу, так і для учнів у процесі підготовки до занять.

Ментальні карти можуть використовуватися на різних етапах уроку: для передбачення теми заняття, актуалізації наявних знань, пояснення чи закріплення нового матеріалу (зокрема, під час роботи за алгоритмом дій або правилами). Їх також можна застосовувати під час виконання домашніх завдань, організації проєктної діяльності учнів, а також у процесі дистанційного навчання.

За допомогою інтелект-карт вчитель може:

- пояснювати новий матеріал;
- систематизувати та структурувати інформацію;
- проводити контроль знань;
- використовувати карти як основу для планування виступів чи презентацій;

- узагальнювати матеріал;
- створювати опорні алгоритми дій.

Головною метою використання інтелект-карт є розвиток зацікавленості учнів початкової школи, стимулювання їх до самостійного навчання, а також відкриття нового, цікавого та корисного для себе. Виділяють декілька типів інтелект-карт, зокрема стандартні, які слугують засобом засвоєння інформації, і швидкісні або карти-блискавки, що активізують розумову діяльність.

Основними складовими інтелект-карт є ключові елементи, які називають ще тригерами, – це слова та зображення. Використані малюнки мають передавати певну ідею або думку. За своєю структурою інтелект-карти імітують асоціативне мислення, що ми вже раніше зазначали. Кожну інформацію можна унаочнити за допомогою центрального об'єкта, від якого розходяться промені – асоціації. Таких променів може бути багато, і вони допомагають створити цілісне уявлення про навчальний матеріал у свідомості дитини. Завдяки чіткій структурі змісту та зоровому сприйняттю засвоєння інформації стає значно ефективнішим.

Для створення інтелект-карт необхідно дотримуватися кількох ключових вимог: лаконічність викладу; структурність (виділення 4-5 логічних блоків); оригінальне і продумане розташування символів; стандартизація друкованих знаків; автономність (кожен блок має бути самостійною одиницею); асоціативність; простота у відтворенні; яскрава кольорова гама та образність.

Процес складання інтелект-карти слід починати із центрального образу, який стане відправною точкою для подальшого розгалуження асоціацій. Використання різних кольорів додає емоційного забарвлення і сприяє кращому запам'ятовуванню. Доповнити карту можуть ключові слова, котрі допоможуть точно сформулювати основну ідею чи думку.

Висновки. Інтелект-карти в освітньому процесі початкової школи виступають дієвим інструментом. Їхня лаконічність і структурованість спрощують учням засвоєння нових знань, сприяють їх кращому

запам’ятовуванню, заохочують зацікавленість у навчанні та забезпечують високий рівень успішності.

Список використаних джерел

1. Вільна енциклопедія Вікіпедія. [Електронний ресурс] Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki
2. Лавренова, М. В. (2017). Використання ментальних карт на уроках у початковій школі. Збірник тез доповідей за матеріалами Міжнародної науково-практичної конференції *«Освіта і формування конкурентоспроможності фахівців в умовах євроінтеграції»,* 26-27 жовтня 2017 року / гол. ред. Т. Д. Щербан. Мукачево: МДУ. С. 232–234.
3. Позднякова, Т. Є. (2018). *Візуалізація та структурування інформації за допомогою ментальних карт на уроках біології:* [науково-методичний посібник] Рівне: РОІППО. 50 с.
4. Садкіна, В. І. (2016). Маленькі секрети учительського успіху. *Навчаємо з радістю.* Х.: Вид. група «Основа». 144 с.

УДК 373.3

Наталія ЯБЛІНСЬКА
студентка 3-го курсу факультету
початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
nataliia.yablinska@dspu.edu.ua

Світлана ЛУЦІВ
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
фундаментальних дисциплін початкової освіти,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
s.lutsiw@dspu.edu.ua

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ТЕХНОЛОГІЇ РОЗВИТКУ КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ В ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ

У статті обґрунтовано, що розвиток критичного мислення є важливим етапом особистісного становлення. Дослідження показало, що використання технологій розвитку критичного мислення сприяє кращому сприйняттю інформації, зростанню інтересу як до навчального матеріалу, так і до самого процесу навчання, формуванню навичок критичного аналізу, відповідального підходу до освіти, а також здатності до співпраці з іншими. Водночас це позитивно впливає на якість освіти учнів початкової школи, мотивує їх до саморозвитку та навчає прагнути до вдосконалення й навчання протягом усього життя. З'ясовано, що технологія розвитку критичного мислення містить низку ефективних методичних прийомів, які можна успішно

інтегрувати в навчальний процес початкової школи з різних предметів, видів діяльності та форм роботи. Її суть полягає не в механічному запам'ятовуванні, а в усвідомленому й творчому процесі пізнання навколишнього світу, спрямованому на формулювання проблем і пошук їхніх рішень.

Ключові слова: *мислення, критичне мислення, урок, учень початкової школи, технологія навчання.*

Natalia YABLINSKA
3rd-year Student, Faculty of Primary Education and Art,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
nataliia.yablinska@dspu.edu.ua

Svitlana LUTSIV
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
at the Department of Fundamental
Disciplines of Primary Education,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
s.lutsiw@dspu.edu.ua

FEATURES OF USING ELEMENTS OF TECHNOLOGY FOR THE DEVELOPMENT OF CRITICAL THINKING IN PRIMARY SCHOOL

The article substantiates that the development of critical thinking is an important stage of personal development. The study showed that the use of technologies for the development of critical thinking contributes to better perception of information, increased interest in both educational material and the learning process itself, the formation of critical analysis skills, a responsible approach to

education, as well as the ability to cooperate with others. At the same time, this positively affects the quality of education of primary school students, motivates them for self-development and teaches them to strive for improvement and lifelong learning. It was found that the technology for developing critical thinking contains a number of effective methodological techniques that can be successfully integrated into the educational process of primary school in various subjects, types of activities and forms of work. Its essence lies not in mechanical memorization, but in a conscious and creative process of cognition of the surrounding world, aimed at formulating problems and finding their solutions.

Keywords: *thinking, critical thinking, lesson, elementary school student, technology learning.*

Постановка проблеми. Освітні зміни спрямовані на особистісний розвиток учня та формування його інтелектуальних здібностей. Ці нововведення впливають і на систему сучасної початкової освіти, яка має акцентувати увагу на підготовці школярів до вирішення життєвих завдань, зокрема шляхом використання мови як інструмента комунікації та пізнання. За таких умов особливо актуальною стає проблема впровадження технологій критичного мислення, які сприяють формуванню мовної особистості учня початкових класів.

Аналіз основних досліджень і публікацій. У контексті теоретичної наукової думки питання формування та розвитку критичного мислення детально досліджував Л. С. Виготський. Значну роль у цьому аспекті також відіграють ідеї розвивального навчання, запропоновані Д. Б. Ельконіним і В. В. Давидовим.

У філософському підході до критичного мислення його часто розглядають як здатність аналізувати, аргументувати, вести дискусії, ставити під сумнів та аргументовано висловлювати власну позицію. У свою чергу, провідні педагоги визначають критичність як усвідомлений контроль за

процесом інтелектуальної діяльності, в рамках якого здійснюється оцінка виконаної роботи, сформульованих думок і висунутих гіпотез.

Мета статті – визначити методичні основи застосування елементів технології розвитку критичного мислення як засобу формування мовної особистості учня початкової школи.

Виклад основного матеріалу дослідження. У сучасних умовах розвитку України та впровадження концепції Нової української школи особливо важливим фактором стає формування в учнів навичок критичного мислення.

Здатність своєчасно і адекватно реагувати на виклики сучасного світу є ключовим завданням системи освіти та виховання. В умовах нестабільного середовища, де формується особистість дитини, процес виявлення і розвитку її талантів набуває особливого значення і вимагає індивідуального підходу.

Сучасне розуміння феномену мислення невіддільне від критичності, що є основою осмислення навколишньої дійсності. Для учнів початкових класів це означає здатність уникати поверхового сприйняття, аналізувати проблемні питання з різних точок зору, засвоювати інформацію з численних джерел, відокремлюючи об'єктивні дані від суб'єктивних суджень, логічні аргументи від упереджень, припущень чи гіпотез.

Важливо зазначити, що таке вміння допомагає школярам і дорослим правильно визначати причини та передумови актуальних проблем у власному житті, а також формує готовність спрямувати зусилля на їх вирішення як у практичній, так і в комунікаційній площині (Концепція громадянської освіти та виховання в Україні).

Сьогоднішній школяр не зможе досягти успіху та стати затребуваним у суспільстві, якщо йому бракує важливих рис критичного мислення. До таких рис належать усвідомленість, відповідальність, цілеспрямованість, здатність обґрунтовувати власні думки, самоконтроль, самостійність, самоаналіз, уміння самоорганізуватися, дисциплінованість тощо.

Мислення кожної людини – складний психологічний процес, який є предметом інтегрованих і комбінованих досліджень. У його структурі можна

виділити ключові розумові операції, серед яких порівняння, узагальнення, аналіз, синтез, абстрагування, конкретизація, класифікація та систематизація (Кочерга, 2007).

Під технологією розвитку критичного мислення розуміється важлива система діяльності учня, яка базується на дослідженні поставленої проблеми та самостійному прийнятті рішень. Дитина, здатна мислити критично, повинна навчитися аналізувати факти й явища, а також робити обґрунтовані висновки.

Метою нашого дослідження є визначення педагогічних умов, необхідних для формування критичного мислення в учнів початкових класів під час уроків української мови. Аналіз психолого-педагогічної літератури з питань розвитку мисленнєвих навичок молодших школярів дозволяє виявити ключові чинники, що впливають на цей процес.

Однією з таких умов є створення психологічного клімату на уроках, де учні відчувають відкритість для спілкування та обговорення різних тем. Щоб учні могли мислити вільно, вони повинні знати, що мають право висловлювати свої думки, припущення та пояснювати їхню обґрунтованість. Така атмосфера заохочує школярів до застосування критичного аналізу в навчанні. Водночас важливо, щоб вчитель проводив межу між дозволом і надмірною поблажливістю. Учні повинні усвідомлювати свою відповідальність за якість власних думок і чесність у висловлюваннях.

Розвиток критичного мислення вимагає часу для осмислення, порівняння та обговорення різних ідей. Наприклад, молодші школярі мають отримувати достатньо часу для збирання матеріалу з певної мовної теми. Після цього їм можна запропонувати взяти активну участь у спільній роботі, ставши ініціаторами обговорення. Такий підхід дозволяє вчителю моделювати процес мислення та підтримувати учнів у формуванні навичок критичного аналізу.

Важливу роль відіграє рольова участь вчителя, який демонструє приклад критичного мислення: навчає формулювати аргументовані ідеї, поважати різноманітність думок та заохочує учнів ставити під сумнів не лише чужі, а й

власні висновки. На уроках вчитель має прищеплювати учням культуру роздумів і закликати до ретельного аналізу інформації.

Додатковим аспектом психологічної та педагогічної підтримки в розвитку критичного мислення є використання запитань різного характеру. Різноманітні питання сприяють глибшому зануренню учнів у процес мислення, стимулюючи аналітичні здібності та творчість.

Прості запитання – це ті, які вимагають від учнів відтворення базової інформації або фактів, засвоєних раніше. Вони зазвичай використовуються вчителями під час опитувань або перевірки знань та передбачають просте повторення матеріалу. Для відповіді на такі запитання учням молодших класів достатньо мати базові знання з вивченого теоретичного матеріалу.

Уточнювальні запитання, як правило, не спрямовані на глибокий аналіз. Вони часто виникають, коли учні не повністю зрозуміли завдання чи сенс діяльності. Наприклад, спроби уточнити: «Це так?», «А як можна?», «Як правильно?». Такі запитання рекомендується починати зі слів: «Отже, ти стверджуєш, що...?», «Якщо я правильно зрозуміла, то...?», «Я можу помилитися, але, здається...».

Інтерпретаційні (пояснювальні) запитання заохочують учнів до аналізу та роздумів. Зазвичай вони починаються зі слова «Чому?». Завдяки таким запитанням учні шукають зв’язки між фактами, ідеями або поняттями з текстового матеріалу. Можливі приклади: «Чому ти так думаєш?», «У чому причина цього явища на твою думку?».

Творчі запитання сприяють уяві та створенню нових ідей чи ситуацій. Вони зазвичай містять слово «б»: «Що було б, якби...?». Наприклад: «Що могло б трапитися у лісі, якби...?», «Яким міг би бути інший розвиток подій у казці?», «Як би функціонував смартфон у минулому?», «Яким було б життя без електрики?». Такі питання стимулюють розвиток креативного мислення.

Оцінювальні запитання вимагають від учнів висловлення власної думки на основі стандартів або особистих переконань. Наприклад: «Чи було це

правильно чи ні?», «Чи вважаєте ви це рішення корисним?». Ці запитання також допомагають аналізувати якість отриманої інформації.

Практичні запитання спрямовані на зв'язок між теорією та практикою. Вони стимулюють учнів замислитись, як застосовувати свої знання у реальних ситуаціях. Приклад такого запитання: «Що б ви зробили на місці героя?» Робота з такими запитаннями дозволяє молодшим школярам розглядати практичні аспекти отриманих знань та досліджувати проблемні ситуації, запропоновані у навчальних текстах.

Учням початкових класів дуже подобається створювати та записувати запитання на пелюстках ромашки. Учителі, які активно впроваджують різноманітні типи питань, сприяють розвитку мислення учнів і демонструють повагу до їхніх інтелектуальних здібностей. Таким чином, педагоги підкреслюють, що знання – це не лише інформація з підручників або слів учителя. Учні вчаться аналізувати, інтегрувати та оцінювати інформацію, розуміючи, наскільки цінною може бути здатність критично мислити та застосовувати набуті знання на практиці (Луців, 2016).

Для кращого засвоєння навчального матеріалу вчитель використовує шість видів запитань: прості, уточнювальні, інтерпретаційні (тобто пояснювальні), творчі, оцінювальні та практичні.

Висновки. Отже, під технологією розвитку критичного мислення розуміють систему діяльності, яка базується на глибокому аналізі визначеної проблеми та самостійному пошуку її вирішення. Учень із розвиненим критичним мисленням має володіти здатністю порівнювати факти, явища та робити обґрунтовані висновки. Застосування елементів цієї технології під час уроків української мови в початкових класах сприяє тому, що кожна дитина відчуває себе значущою особистістю; у молодших школярів формується інтерес до спільної організації шкільного життя, з'являється вміння обґрунтовувати свою точку зору та конструктивно сприймати думку іншого, якщо вона виявляється більш переконливою.

Список використаних джерел

1. Концепція громадянської освіти та виховання в Україні: Проект // Освіта України [Електронний ресурс]. Режим доступу до журн.: http://www.edudemocracy.org.ua/newsletter/vol2/fo rmy.html

2. Кочерга, О. (2007). Психофізіологічний розвиток дитини і становлення мислення у віці 6-10 років. *Початкова школа*. № 7. С. 23–25.

3. Луців, С. (2016). Педагогічні умови формування критичного мислення учнів початкових класів на уроках української мови. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Посвіт. Вип. 16. С. 347–353.

УДК 78.071.2:378.147

Наталія АНАНЕНКО

провідний концертмейстер кафедри вокально-хорового,

хореографічного та образотворчого мистецтва,

Дрогобицький державний педагогічний університет

імені Івана Франка

(м. Дрогобич, Україна)

natalia.ananenko@dspu.edu.ua

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ЗІ СТУДЕНТАМИ РІЗНОГО РІВНЯ ПІДГОТОВКИ

У статті здійснено комплексний аналіз методичних засад роботи концертмейстера зі студентами різного рівня підготовки у закладах мистецької освіти. Розглянуто психолого-педагогічні аспекти взаємодії концертмейстера та студента, обґрунтовано необхідність диференційованого підходу залежно від рівня виконавської майстерності. Висвітлено специфіку роботи з початківцями, студентами середнього та високого рівнів підготовки. Особливу увагу приділено формуванню ансамблевого мислення, розвитку інтерпретаційних навичок та педагогічної взаємодії у процесі навчання. Запропоновано методичні принципи, що забезпечують ефективність концертмейстерської діяльності.

Ключові слова: *концертмейстер, музична освіта, ансамбль, інтерпретація, диференційований підхід, виконавська майстерність.*

Natalia ANANENKO

Leading Concertmaster of the Department of

Vocal and Choral, Choreographic and Visual Arts,

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
natalia.ananenko@dspu.edu.ua

METHODOLOGICAL FOUNDATIONS OF THE ACCOMPANIST'S WORK WITH STUDENTS OF VARIOUS TRAINING LEVELS

The article provides a comprehensive analysis of methodological principles of accompanist work with students of different levels of training in art education institutions. Psychological and pedagogical aspects of interaction between the accompanist and the student are considered, and the necessity of a differentiated approach depending on the level of performance skills is substantiated. The specifics of working with beginner, intermediate, and advanced students are highlighted. Particular attention is paid to the formation of ensemble thinking, development of interpretative skills, and pedagogical interaction in the learning process. Methodological principles ensuring the effectiveness of accompanist activity are proposed.

Keywords: *accompanist, music education, ensemble, interpretation, differentiated approach, performance skills.*

Постановка проблеми. Сучасна система мистецької освіти в Україні перебуває у стані активного переосмислення методологічних підходів до професійної підготовки музикантів. Особливого значення набуває діяльність концертмейстера як ключової фігури у формуванні виконавських навичок студентів різного рівня підготовки.

Проблема полягає в тому, що традиційні підходи до концертмейстерської роботи не завжди враховують індивідуально-психологічні особливості студентів, рівень їхньої підготовки, мотивацію та виконавський досвід. Унаслідок цього виникає розрив між педагогічними завданнями та реальними потребами здобувачів освіти.

Особливої актуальності ця проблема набуває в умовах різнорівневих студентських груп, де концертмейстер працює одночасно з виконавцями різного ступеня підготовленості. Це зумовлює необхідність застосування диференційованого підходу та гнучких методичних стратегій (Масол, 2012: 100).

На думку дослідників музичної педагогіки, ефективність освітнього процесу безпосередньо залежить від урахування індивідуальних особливостей учнів і поєднання психологічних та виконавських чинників (Кияновська, 2001: 154; Ростовський, 2011: 403). У цьому контексті діяльність концертмейстера постає як важливий компонент цілісного навчального процесу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика концертмейстерської діяльності частково висвітлена у працях українських науковців, зокрема у сфері музичної педагогіки, психології та виконавства.

Значний внесок у дослідження музично-педагогічних процесів здійснив О. Ростовський, який підкреслює, що «ефективність музичного навчання залежить від урахування індивідуальних особливостей учнів» (Ростовський, 2011: 403). Це положення є базовим для організації роботи концертмейстера. У працях О. Олексюк, Г. Падалки, Л. Масол розглядаються питання професійної підготовки музикантів, формування виконавських умінь, а також педагогічної взаємодії у процесі навчання.

Водночас, як показує аналіз наукової літератури, питання методики роботи концертмейстера зі студентами різного рівня підготовки залишаються недостатньо систематизованими. Зокрема, потребують подальшого дослідження аспекти диференціації навчання, адаптації акомпанементу та формування ансамблевого мислення.

Метою статті є поглиблене теоретико-методичне обґрунтування особливостей роботи концертмейстера зі студентами різного рівня підготовки, а також визначення ефективних педагогічних умов формування виконавських компетентностей у процесі ансамблевої взаємодії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасна концертмейстерська практика у закладах вищої мистецької освіти формується під впливом змін у педагогічній парадигмі, де пріоритет надається особистісно орієнтованому навчанню (Масол, 2012: 98). У цьому контексті діяльність концертмейстера виходить за межі технічного супроводу та набуває ознак педагогічної взаємодії, спрямованої на розвиток творчої особистості студента.

Робота концертмейстера зі студентами різного рівня підготовки повинна базуватися на поєднанні музично-виконавських і психолого-педагогічних підходів. Це пояснюється тим, що процес музичного навчання інтегрує емоційні та інтелектуальні компоненти (Кияновська, 2001: 154). Саме тому концертмейстер виступає як своєрідний медіатор між музичним текстом і виконавцем.

У процесі роботи зі студентами початкового рівня підготовки концертмейстер виконує насамперед стабілізуючу функцію. Студенти цієї категорії часто мають недостатньо сформовані ритмічні навички, нестійке відчуття темпу та невпевненість у виконанні. У таких умовах концертмейстер забезпечує чіткість метроритмічної організації, підтримує інтонаційну точність та створює психологічно комфортне середовище. Важливим є використання доступної фактури акомпанементу, що дозволяє студенту зосередитися на основних елементах виконання.

На середньому рівні підготовки відбувається розвиток усвідомленого музичного мислення. Доцільно залучати студентів до аналізу музичного твору, обговорення інтерпретаційних рішень та формування власної виконавської позиції (Олексюк, 2006: 212).

Робота зі студентами високого рівня підготовки передбачає партнерську взаємодію, де концертмейстер виступає рівноправним учасником творчого процесу. У цьому випадку акцент переноситься на стилістичну точність, нюансування та художню цілісність виконання (Падалка, 2008: 112).

Суттєвим аспектом діяльності концертмейстера є формування ансамблевого мислення. Воно передбачає здатність до слухового контролю,

координації дій, гнучкого реагування на партнера. За словами О. Ростовського, «спільне музикування формує навички взаємодії та відповідальності» (Ростовський, 2011: 405). Саме у процесі ансамблевої гри студент навчається відчувати музичний простір як цілісність.

Не менш важливим є розвиток інтерпретаційних умінь. Концертмейстер допомагає студенту розкрити зміст музичного твору, звертає увагу на стильові особливості, історичний контекст, авторський задум. Цей процес є складним і багаторівневим, оскільки потребує поєднання знань, емоційного досвіду та виконавської техніки.

У практиці концертмейстерської діяльності виникають різноманітні труднощі, пов’язані з нерівномірністю підготовки студентів, психологічними бар’єрами, недостатньою мотивацією. Подолання цих труднощів можливе за умови використання індивідуального підходу, варіативності методичних прийомів, а також розвитку довірливих взаємин між учасниками освітнього процесу.

Отже, методичні засади роботи концертмейстера базуються на принципах гнучкості, адаптивності, педагогічної доцільності та творчої співпраці, що забезпечує ефективність навчального процесу.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє зробити висновок, що діяльність концертмейстера у системі музичної освіти є складним інтегративним явищем, яке поєднує виконавські, педагогічні та психологічні аспекти. Його роль не обмежується функцією акомпаніатора, а охоплює широкий спектр завдань, спрямованих на формування професійної компетентності майбутнього музиканта.

Доведено, що ефективність роботи концертмейстера значною мірою залежить від здатності враховувати індивідуальні особливості студентів, рівень їхньої підготовки та психологічний стан. Диференційований підхід виступає ключовою умовою організації навчального процесу, оскільки дозволяє адаптувати методи та форми роботи до конкретних освітніх потреб.

Встановлено, що на різних етапах підготовки студентів змінюється характер взаємодії концертмейстера та виконавця: від педагогічної підтримки і корекції на початковому рівні до творчого партнерства на високому рівні. Така динаміка взаємодії сприяє поступовому формуванню самостійності, відповідальності та художнього мислення.

Особливе значення має формування ансамблевого мислення як основи професійної діяльності музиканта. Саме у процесі спільного музикування відбувається розвиток комунікативних навичок, здатності до взаємодії та колективної творчості.

Крім того, важливим результатом є усвідомлення необхідності розвитку інтерпретаційної культури, яка передбачає глибоке розуміння музичного твору, його стилістичних особливостей та художнього змісту.

Перспективи подальших досліджень полягають у розробці інноваційних методик концертмейстерської діяльності, впровадженні цифрових технологій у навчальний процес, а також вивченні міжкультурних аспектів музичної освіти.

Список використаних джерел

1. Кияновська, Л. (2001). Музична психологія, її роль і місце в музичній освіті України. *Музична освіта в Україні*. Київ: АМУ. С. 153–157.

2. Масол, Л. М. (2012). *Теорія і методика мистецької освіти*. Київ: Генеза. С. 98–103.

3. Олексюк, О. М. (2006). *Музична педагогіка*. Київ: КНУКіМ. С. 210–215.

4. Падалка, Г. М. (2008). *Педагогіка мистецтва*. Київ: Освіта України. С. 110–115.

5. Ростовський, О. Я. (2011). *Теорія і методика музичної освіти*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. С. 402–406.

УДК 781.68

Галина КОВАЛЬ

провідний концертмейстер кафедри вокально-хорового,

хореографічного та образотворчого мистецтва,

Дрогобицький державний педагогічний університет

імені Івана Франка

(м. Дрогобич, Україна)

kapelmejster50@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В СУЧАСНИХ УМОВАХ

У статті здійснено науковий аналіз особливостей та проблем професійної діяльності концертмейстера в умовах сучасних освітніх викликів. Розглянуто специфіку роботи піаніста-концертмейстера в системі дистанційного навчання як невід'ємну складову загальноосвітнього процесу в мистецьких закладах вищої освіти. Виокремлено основні етапи підготовки навчального матеріалу із застосуванням цифрових технологій, проаналізовано технічні труднощі синхронного виконання в режимі онлайн та запропоновано методичні рекомендації щодо створення якісного супроводу музичних творів. Доведено, що ефективність діяльності сучасного концертмейстера безпосередньо залежить від рівня його цифрової компетентності та здатності до педагогічної самоосвіти.

Ключові слова: *концертмейстер, дистанційне навчання, цифрові технології, вокально-хорове мистецтво, професійна підготовка, музична педагогіка.*

Halyna KOVAL

Leading Concertmaster at the Department of

Vocal-Choral, Choreographic and Fine Arts,

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
kapelmejster50@gmail.com

PECULIARITIES OF CONCERTMASTER'S WORK IN MODERN CONDITIONS

The article provides a scientific analysis of the peculiarities and problems of the professional activities of a concertmaster in the context of modern educational challenges. The specifics of the pianist-concertmaster's work in the distance learning system are considered as an integral part of the general educational process in higher arts education institutions. The main stages of preparing educational material using digital technologies are identified, technical difficulties of synchronous performance in online mode are analyzed, and methodological recommendations for creating high-quality accompaniment for musical works are proposed. It is proved that the effectiveness of a modern concertmaster's activity directly depends on the level of their digital competence and the ability for pedagogical self-education.

Keywords: *concertmaster, distance learning, digital technologies, vocal-choral art, professional training, music pedagogy.*

Постановка проблеми. У сучасній мистецькій освіті постає гостра потреба переосмислення ролі концертмейстера як повноцінного суб'єкта загальноосвітнього процесу. Дисципліни виконавського спрямування в умовах глобальних викликів зіштовхуються з низкою методичних і технічних труднощів, що потребують наукового вирішення для забезпечення якісної підготовки фахівців. Особливої актуальності набуває пошук ефективних моделей взаємодії в цифровому середовищі, де традиційний «живий» контакт замінюється опосередкованими формами комунікації.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Впровадження дистанційних технологій у підготовку музикантів-виконавців є предметом дискусій у

наукових колах. Дослідники (А. Бондаренко) вказують на перспективність використання системи MOODLE для організації навчального процесу, проте наголошують на критичних технічних обмеженнях, зокрема наявності затримки сигналу (близько 0,2 с), що унеможливлює повноцінне ансамблеве музикування в реальному часі.

Викладачі Вінницького державного педагогічного університету ім. Михайла Коцюбинського С. Босовська, Л. Остапчук, О. Плакидюк, дотримуються такої думки: «що відсутність безпосередньо живого контакту зі студентами, наявність технічних складнощів проведення онлайн-уроків, відсутність належного технічного забезпечення та інтернет зв'язку ще підтверджує, що дистанційна форма навчання для мистецьких закладів освіти та ВНЗ, які здійснюють підготовку вчителів музичного мистецтва, не є ефективною, а може існувати тільки як допоміжний і частковий засіб підвищення результативності професійної фахової підготовки» (Лаповенко-Мельник, Басовська, 2020: 202).

Мета статті полягає у теоретичному обґрунтуванні та узагальненні методичних шляхів вирішення творчих завдань у діяльності концертмейстера в умовах дистанційного навчання та воєнного стану.

Виклад основного матеріалу дослідження. Майстерність концертмейстера є глибоко специфічною і вимагає поєднання артистизму, виконавського таланту та педагогічної ерудиції. Крім поняття «концертмейстер» існує ще «акомпаніатор». Між ними є суттєва різниця. Акомпаніатор повинен добре знати свою партію і вміло вести ансамбль. Все, що стосується партії партнера, – справа самого партнера. На концертмейстеру лежить обов'язок, крім цього, вивчити, співпрацювати з партнером, пройти з ним досконало його партію. Тут потрібні педагогічні навики та специфічна ерудиція. Концертмейстер – це покликання педагога, і праця його по своєму призначенню подібна до праці педагога. Тому концертмейстер зобов'язаний окрім спеціальної музичної освіти, наявність педагогічної освіти, бути компетентним в педагогіці та психології. Ці всі складові потрібні для

забезпечення освітнього процесу. У сучасних реаліях праця концертмейстера є важливою, але неоціненою. Професійний концертмейстер поєднує в собі індивідуальне та універсальне. Це музикант, виконавець, педагог, психолог.

Секретів майстерності концертмейстера багато, та найголовніше полягає в тому, щоб творити спільну справу, яка називається музикою. На відміну від соліста-піаніста, робота концертмейстера проходить у процесі взаємодії педагог-партнер-піаніст. Велике значення має відношення педагога до концертмейстера, ступінь довіри партнера до концертмейстера в професійному і людському плані.

Але пандемія COVID 19 внесла свої різкі корективи в освітній процес у загальній життєдіяльності суспільства, які, нажаль, продовжились під час війни росії з Україною. Такі нові та складні умови життя змушували шукати нові підходи до навчання, нові методи та види роботи. Так з'явилась дистанційна освіта. В умовах карантину та бойових дій, дистанційна освіта стала актуальною та єдино можливою формою освітнього процесу. Складніше до такої форми праці пристосуватись мистецьким спеціальностям, що потребують безпосереднього спілкування та очних індивідуальних занять. Особливі труднощі виникли у дисциплін виконавського напрямку, де потрібно концертмейстера.

У сфері музичної освіти науковцями було створено праці, в яких автори своєчасно відреагували на впровадження дистанційного навчання. А. Бондаренко окреслив проблеми, які виникають у діяльності музичного мистецтва при введенні дистанційної форми навчання. Методичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера розглядаються у працях В. Зоріна (Зорін, 2018). Але проблеми роботи концертмейстера із використання дистанційних технологій маловивчена.

Необхідно відзначити, що діяльність концертмейстера поєднує в собі виконавську та викладацьку справу. В. Зорін дуже точно змалював виконавський бік концертмейстерської справи, що, саме «концертмейстер має представляти себе як технічно досконалого артиста, який здатний відповідати

високим вимогам, які висуваються перед будь-яким музикантом-солістом. Це – знання музичного класичного репертуару, вміння грати з дотриманням усіх вимог, що висуваються у кожному творі, з урахуванням його технічних і художніх особливостей (Зорін, 2018: 42). Але як цього досягнути під час дистанційного навчання, яке почалось під час пандемії COVID19 та зараз, під час війни росії з Україною? Адже проблеми музичної освіти онлайн постають дуже гостро.

Обов'язково слід звернути увагу до самого визначення поняття «дистанційне навчання» та засобів за допомогою яких воно здійснюється. Науковці визначають дистанційне навчання як «сукупність технологій, що забезпечують надання здобувачам освіти основного обсягу наукового матеріалу, інтерактивну взаємодію між здобувачем освіти й викладачем у процесі навчання, надання здобувачам освіти можливості самостійно працювати з навчальним матеріалом» (Бондаренко, 2020: 69).

Використання комп'ютерних музичних технологій увійшло в роботу кожного педагога-музиканта. Не є винятком і робота концертмейстера. Основні напрямки в його роботі – це робота над створенням і записом фонограм, використання різних мультимедійних програвачів. У цьому концертмейстеру допоможе комп'ютер і різні програми.

Сучасні інформаційні технології дозволяють прослухати виконання творів в різних складах з різними виконавцями. Є багато сайтів, що дозволяють знаходити потрібну інформацію. Наразі для організації такої роботи активно використовується мережа Інтернет. Це і електронна пошта, освітні портали і, навіть, соціальні мережі (Facebook та Instagram). Мультимедійні програми дозволяють підготувати різні презентації із аудіо- та відеоінформацією.

Важливим елементом у діяльності концертмейстера є самоосвітня діяльність. В сучасних реаліях відбулось переосмислення функції концертмейстера у контексті необхідності самоосвіти як основи самореалізації відповідно до вимог соціуму у цій професії.

Слід відзначити також і зручність дистанційного навчання: студент обирає самостійно час і місце для навчання, що дозволяє йому працювати та паралельно навчатися в іншому місті чи навіть країні, а також безпечність в умовах воєнних дій. Проте заміна звичних форм роботи на дистанційні потребує зусиль, володіння сучасними гаджетами та певними програмами. Такі програми як ZOOM, Google Meet, Skype надають можливість створювати якісний відеозв'язок. У цих програмних додатках є функція – демонстрація екрану, яка дозволяє показувати презентації, схеми, нотний текст. Також можна застосувати в освітньому процесі для проведення індивідуальних онлайн-занять такі програми як Viber, Messenger, Telegram. Не можна встановити лише тактильний контакт, який є також важливий в деяких видах музичного мистецтва.

Є також недоліки у дистанційному навчанні мистецьких дисциплін – це недосконаліть технічного забезпечення учасників навчання, швидкість та якість інтернету, фіксований ракурс відео. Під час гри на інструменті онлайн концертмейстер повинен заздалегідь зафіксувати пристрій у певному положенні, адже руки повинні бути вільні для виконання твору. Великою проблемою дистанційного навчання на мистецьких спеціальностях є затримка, що виникає при передаванні інформації через Інтернет-мережу.

Отже, в наш час досягнути якісного і одночасного виконання концертмейстера і партнера онлайн неможливо. Щоб досягти ефективного поєднання власного досвіду та інтернет-ресурсів необхідна велика підготовка. А головніше – бажання. Щоб знайти і оцінити якість інформації, що подається в мережі, необхідне освоєння комп'ютерної грамотності на рівні активного користувача.

Для кращої роботи в онлайн навчанні потрібно підготувати якісний запис супроводу музичного твору. Можна записати різні варіанти одного твору. Якщо це хоровий твір, то можна записати окремі партії. Для процесу самостійної роботи студента треба записати твір у різних темпах – для розучування і для виконання при здачі екзамену. Для вокаліста інша метода запису. Це, спочатку,

слід записати мелодію, тобто, дублювати мелодію з супроводом. Потім – запис без мелодії в повільному темпі. Слідуючий запис – це оригінальний супровід. Обов'язково потрібно прослухати запис, щоб оцінити якість виконання. Концертмейстер повинен своєю грою творчо надихати студента на гарне виконання. Сучасний концертмейстер має іти в ногу з часом, освоювати нові технології в галузі музичного мистецтва. Він є повноцінним учасником освітнього процесу. Творчий підхід концертмейстера робить освітній процес більш цікавим і продуктивним.

Висновки. Професійна діяльність концертмейстера в сучасних реаліях прирівнюється до педагогічної праці, оскільки без його участі неможливе грамотне художнє виконання. Ефективність навчання в онлайн-середовищі забезпечується системним підходом до створення якісного аудіо- та відеосупроводу, використанням інтерактивних функцій (демонстрація екрана) та постійною самоосвітою фахівця. Сучасний концертмейстер повинен інтегрувати традиційні виконавські навички з інноваційними технологіями, залишаючись у постійному творчому пошуку.

Список використаних джерел

1. Бондаренко, А. (2020). Дистанційна освіта музикантів-виконавців: проблеми та перспективи. *Імідж сучасного педагога,* 3(192), С. 69–72.

2. Зорін, В. В. (2018). Методичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера у хореографічному класі. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова.* Серія 5, Педагогічні науки: реалії та перспективи, 65, С. 42–45.

3. Лаповенко-Мельник, Н., Басовська, С., Остапчук, Л. та ін. (2020). Особливості дистанційного навчання у вокально-педагогічній діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Інноваційна педагогіка,* 25, С. 199–203.

УДК 784.9:81’25

Тамара КОЗІЙ
провідний концертмейстер кафедри
вокально-хорового, хореографічного
та образотворчого мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
tamara.koziy@dspu.edu.ua

ПОЕТИЧНІ ПЕРЕКЛАДИ/ПЕРЕСПІВИ В ЗАРУБІЖНІЙ ВОКАЛЬНІЙ ЛІТЕРАТУРІ (З ПРАКТИЧНОГО ДОСВІДУ РОБОТИ)

Стаття присвячена питанням перекладів текстів вокальних творів зарубіжних авторів українською мовою в музичній практиці. Розглянуто методи самостійного створення переспіву українською мовою. Показано, що україномовні переклади широко застосовуються у виконавській практиці і навчальному процесі. Разом з тим відзначено, що проблема недостатньої кількості вокальної літератури в українському перекладі повинна вирішуватись невпинно і цілеспрямовано.

Ключові слова: *вокальна музика, сольний спів, український переклад, переспів, мистецька освіта, середня освіта.*

Tamara KOZII
Leading Accompanist
at the Department of Vocal-Choral, Choreographic and Fine Arts,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
tamara.koziy@dspu.edu.ua

POETIC TRANSLATIONS AND ADAPTATIONS IN FOREIGN VOCAL LITERATURE: FROM PRACTICAL EXPERIENCE

The article is devoted to the issues of translating the texts of vocal works by foreign authors into the Ukrainian language within musical practice. Methods for the independent creation of poetic adaptations (perespiv) in Ukrainian are considered. It is shown that Ukrainian-language translations are widely used in performing practice and the educational process. At the same time, it is noted that the problem of an insufficient amount of vocal literature in Ukrainian translation must be addressed continuously and purposefully.

Keywords: *vocal music, solo singing, ukrainian translation, poetic adaptation (perespiv), arts education, secondary education.*

Постановка проблеми. Наше сьогодення продовжує ставити перед освітянами нові і нові завдання. Насамперед, вони стосуються утвердження в суспільному просторі (науковому, навчальному, культурному, виконавському) української мови. Ми є свідками великої кількості навчальної вітчизняної та зарубіжної літератури, в якій ще присутня російська мова, зокрема це стосується і нотних видань, репертуарних збірників тощо. Звичайно, це пов’язано, по-перше, з часом видання даного типу музичної літератури, а саме – до 1991 року, до періоду Незалежності України, і, по-друге, місцем видання. Вокальні і хорові твори, оперні клавіри західноєвропейських композиторів друкувались у музичному видавництві, розташованому у столиці колишнього СРСР, і, відповідно, оригінальні тексти перекладались російською. Таким чином, виконавцеві пропонувався текст мовою оригіналу і переклад російською. В теперішніх умовах існує ризик вилучення численного навчально-методичного репертуару на слова європейських літераторів у виконавській практиці власне через відсутність українського тексту.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання перекладу зарубіжної вокальної та вокально-хорової літератури висвітлюються у статті

А. Бондаренка «Українські вокальні переклади: традиції та перспективи» (Бондаренко, 2019), де акцентується увага на традиції виконання вокальної музики в українських перекладах. Проблемам іншого напрямку присвячена стаття цього ж автора «Використання українських вокальних перекладів у музичній освіті» (Бондаренко, 2020). Автор публікації наголошує на недостатній кількості хрестоматійної і навчально-методичної літератури українською мовою і реєстрів вокальних перекладів камерно-вокальної, оперної та хорової музики.

Разом з тим існує не одне оперне лібрето, вокальний цикл чи окремі вокальні твори, які вже (!) перекладені українською і чекають на перевидання. До них належать «Бал-маскарад» Дж. Верді (перекл. Б. Тен), його ж «Ріголетто» і «Аїда», «Орфей» Х. В. Ґлюка, «Фауст» Ш. Ґуно, «Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні, речитативи до «Севільського цирульника» Дж. Россіні (перекл. Л. Старицька-Черняхівська), вокальні цикли Ф. Шуберта «Зимова подорож» і «Красуня млинарка» (перекл. Б. Тен, В. Яковчук, Ю. Отрошенко, Ю. Гершунська, М. Шутак, Д. Ревуцький) (Бондаренко).

Саме тому активізувались творчі спроби працівників закладів освіти різних рівнів акредитації на перекладацькій ниві. Оскільки більша частина студентів вивчають тільки одну іноземну мову і не володіють одночасно кількома, то виконання твору українською мовою дає можливість художньо і переконливо передати задум композитора. Власне, перекладами пропоновані тексти не є, це, швидше, переспіви, метою яких є надання можливості виконання вокального твору українською мовою.

Одразу ж зазначимо, що не всі твори з перекладами-переспівами українською мовою вийшли друком, окремі тексти існують в рукописах і використовуються в щоденній викладацькій практиці.

Виклад основного матеріалу дослідження. В даній статті запропоновано методичні рекомендації для створення переспіву. Насамперед для роботи були обрані вокальні твори на тексти В. Ґюґо та авторів лібретто опер «Фауст» Ш. Ґуно Ж. Барб’є і М. Карре і «Орфей» Х. В. Ґлюка у

французькій редакції П. Л. Моліна. Вибір був пов’язаний з активним використанням цих творів у навчальній та концертній практиці. Ще одним фактором вибору стала мова оригіналу – французька , яка є досить важкою у прочитанні і вимові. У французькій мові 15 голосних, 4 з яких є назалізованими, тобто вимовляються в ніс, 3 півголосні і 20 приголосних звуків. В українській мові маємо лише 6 голосних (а, е, і, о, у, и), тому деякі з французьких голосних навіть не мають відповідників. Фонетика французької мови значно відрізняється від фонетики мови української. Подекуди видається, що текст англійською чи німецькою прочитати набагато простіше, ніж французькою. Отже, тексти були створені для арії Орфея Х. В. Ґлюка, балади Маргарити і романсу Зібеля Ш. Ґуно і романсу Ґ. Форе «Метелик і фіалка». Відразу ж зазначимо, що робота відбувалась з російськими перекладами названих творів.

Найважливішим у поезії є віршований розмір, його збереження в перекладі є обов’язковим. Все ж трапляються певні труднощі, пов’язані із збереженням кількості складів у фразі чи реченні, часом в перекладі складів стає більше або менше. В цьому випадку проблема вирішується з допомогою дроблення або об’єднання тривалостей. Іноді виникає необхідність змінити традиційну форму прикметника на більш поетичну: лісовая (фіалка) замість лісова, міцнеє (коріння) замість міцне, «злотії» (дні) замість золоті та ін. Наприклад, четвертну тривалість можна розділити на дві восьмі, або навпаки, кілька тривалостей об’єднати лігою. Для прикладу наведемо фразу з арії Орфея: «скор/би/мо/ей/» (чотири склади) – «скор/бо/та/мо/я» (п’ять складів). Ритмічний малюнок фрази у чотиридольному розмірі складається з двох тактів, що містять таку послідовність тривалостей: І такт – половинна з крапкою (три долі на перший склад), дві окремі восьмі (другий і третій склади) і ІІ такт – об'єднані лігою дві четвертні (на четвертий склад у російському тексті і на четвертий і п’ятий склади в українському переспіві, де ліга скасовується).

Важливо також врахувати можливість зміни дихання у фразі без порушення її змісту. Безумовно, оригінальна пунктуація слугуватиме

орієнтиром у фразуванні, оскільки саме завдяки розділовим знакам мова твору стає виразною, емоційною і переконливою. Обов'язково зберігається сюжетна канва та драматургія поезії, дійові особи, образна сфера. Наприклад, у баладі Маргарита співає про короля, що зберігав цінний кубок в пам'ять про своє кохання, Зібель у романсі запевняє кохану у щирості своїх почуттів, Орфей в арії охоплений відвагою і стражданням. Назва поезії Ґюґо (Метелик і Фіалка) говорить про двох персонажів, однак, це не діалог двох дійових осіб, а монолог Фіалки, її прохання і мрії про взаємність.

Арія Орфея з опери Х. В. Ґлюка «Орфей і Еврідіка» (в зб.«Хрестоматія для співу…». Арія використовується в репертуарі для середнього голосу (мецо-сопрано чи контральто). Є доступною для вивчення і виконання на початковому етапі постановки голосу. Форма арії – проста двочастинна, звуковедення кантиленне.

(переспів Т. Козій)

Не страшні мені
муки пекельні,
скорбота моя
не має імення, не має імення ...
Ці муки і в пеклі незнані,
і груди мені розтинають!

Балада Маргарити з опери Ш. Ґуно «Фауст». Твір використовується в репертуарі для високого голосу (сопрано). Балада має двочастинну будову. Характеризується кантиленним звуковеденням.

(переспів Т. Козій)

В Фулі жив собі король,
він до власної смерті
зберігав про милу в пам'ять
кубок цінний, дорогий.
Із незлічених клейнодів (двічі)
найдорожчий був йому...

І завжди, як брав він кубок,
з очей його котились сльози...
Коли старість підійшла
і відчув він смерть близьку,
то ослаблою рукою
дорогий свій кубок взяв.
В пам'ять, в пам'ять жінки коханої (двічі)
випив король востаннє,
і, не втримавши свій кубок,
він тихо,тихо в вічність відійшов....

Романс Зібеля з опери Ш. Ґуно «Фауст» (у однойменному виданні 1986 року). Використовується в репертуарі для середнього голосу, характер звуковедення – кантилена, будова – проста двочастинна форма.

(переспів Т. Козій)
Коли життя твоє було безхмарним,
все посміхалось і мені навкруг,
щастя і радість – вони лиш примара!
Плач, Маргарито, плач, моя мила,
литиме сльози і твій вірний друг.

Ніби дві квітки разом ми зростали,
тісно переплелися в нас серця,
о, я прошу, покинь горе і печалі,
о, Маргарито, о, моя мила,
вірним я буду тобі до кінця!
Вірним буду тобі до кінця!

Цікавий твір «Метелик і Фіалка» на сл. В. Ґюго використовується як в навчальному, так і в концертному репертуарі для високого голосу (сопрано).

Характер звуковедення – кантилена, орієнтовна важкість – для більш досвідчених виконавців. Будова романсу – проста куплетна форма.

(переспів Т. Козій)

Лісовая фіалка благає:

– Метелик, милий мій!

Ти летиш, в самоті

ти мене покидаєш,

пожалій!

Бо, коли ми удвох,

я цей світ забуваю,

вір мені,

ніби квіти є ми,

мов чудові дві квітки

навесні!

В тебе – крила, а в мене –

міцнє коріння,

квітка я....

Марю, щоб твій політ

був духмяним і ніжним,

як весна,

зачаровуєш ти

всіх польотом натхненним

в небесах,

в самоті я журюсь

і тебе виглядаю

у сльозах!

До світанку гостюєш

і знов відлітаєш,

я в журбі...

Мов перлини росинки

на листячку сяють

уночі!

Щоб мені не зів'януть

від муки дочасно,

поможи!

Крила дай мені, любий,

і будемо разом

назавжди!

В репертуарі Євгенії Шуневич, доцента кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, знаної співачки і педагога, є блискучий вальс Й. Штрауса «Чудовий май» (O schoener Mai). У 2011 році цей твір звучав на урочистій Академії, присвяченій 10-річчю кафедри народних музичних інструментів та вокалу Інституту музичного мистецтва ДДПУ ім. І. Франка. Саме Є. Шуневич здійснила поетичний переспів тексту і вальс отримав «прописку» в українському музичному просторі.

Відомий твір «Чудовий май» Й. Штрауса використовується в концертному репертуарі для високого голосу (сопрано). Будова твору – проста двочастинна (куплетна) форма. Характер звуковедення – кантилена. Рекомендується студентам з доброю вокальною підготовкою і сценічним досвідом.

(переспів Є. Шуневич)

О, злотії сни,

радість юності моєї,

перші пісні,

хвилювання юних днів

і пташок веселий спів!

Чудовий май,
о, повернись,
і усміхнись,
і щастя дай!
Чудовий май,
ти щастя дай,
о любий май, чудовий май!

О, я хочу знов
повернути радість,
першу любов,
трепет ніжних поривань,
і надій, і сподівань...
Чудовий май...

У 2015 році у видавничому відділі Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка вийшли друком навчально-методичні посібники для підготовки фахівців ОКР «Бакалавр», «Спеціаліст», «Магістр» «Вокальні твори зарубіжних композиторів для мецо-сопрано у супроводі фортепіано» (Вокальні твори зарубіжних композиторів, 2015) та «Зарубіжні вокальні твори для сопрано у супроводі фортепіано» (Зарубіжні вокальні твори, 2015) упорядником яких є доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва названого навчального закладу, кандидат педагогічних наук, лауреат літературної премії імені Мирона Утриска, член Всеукраїнського об'єднання «Письменники Бойківщини», автор поетичних збірок Світлана Кишакевич. В збірниках містяться вокальні твори для різних типів голосів. С. В. Кишакевич самостійно здійснила низку поетичних переспівів українською мовою. До збірників увійшли ряд творів, тексти яких надруковано українською мовою та мовами оригіналу (певна частина творів опублікована без оригінальних текстів, оскільки вони не були

надруковані у першоджерелах. Серед них – «Лебідь» Е. Ґріґа і «Так все почалось» Ф. Маркетті). Зокрема, це такі твори, як:

Белліні В. «Де світло у вікні, що все сіяло?» (Finesta che lucevi...). Використовується в репертуарі студента-початківця з високим голосом (сопрано, тенор). Характер звуковедення – кантилена, форма арії – проста двочастинна репризна.

Гендель Г. Арія Оттона (Dove sei) з опери «Оттон». Рекомендується до вивчення і виконання студентам з середнім голосом (мецо-сопрано). Композиція арії лаконічна і компактна, мелодія побудована переважно на низхідних інтонаціях, звуковедення – кантиленне.

Ґріґ Е., сл. Г. Ібсена «Лебідь». Романс написаний для високого голосу (сопрано) у простій тричастинній формі. Крайні розділи мають спокійний, задумливий характер, середня частина – більш схвильований. Рекомендується для концертної практики як зразок вокальної мініатюри.

Дебюссі К., сл. Т. де Банвіля «Зоряна ніч». Використовується у навчальному і концертному репертуарі для високого голосу (сопрано). Форма романсу – куплетно-варіаційна (останній куплет – неповний), характер звуковедення – кантилена.

Джордані Т. «Милий, люблю» (Caro mio ben). Арія використовується в навчальному і концертному репертуарі для різних типів голосів, оскільки існують переклади для високого (в тональності Фа-мажор) і середнього (в тональностях Мі бемоль-мажор і Ре бемоль-мажор) голосів. Характеризується кантиленним звуковеденням. Форма арії – проста тричастинна.

Керн Дж., сл. О. Харбаха «Дим» (Smoke Gets In Your Eyes) з мюзиклу «Роберта» (1933). Форма твору – проста двочастинна, В мелодиці застосовується як плавний, поступовий рух, так і стрибки, різноманітні оспівування тонів і особливі види ритмічного поділу (тріолі). Рекомендується для мецо-сопрано, звуковедення кантиленне.

Ліст Ф., сл. В. Ґюґо «Коли я сплю» (Oh! quand je dors). Рекомендується для концертного репертуару студентам старших курсів і магістрантам з

високим голосом (ліричне сопрано). Форма цього романсу – наскрізна. В основу теми, що пронизує усі шари композиції – вокальну партію і фортепіанний супровід, покладено мотив, що складається з двох послідовних чистих кварт – висхідної і низхідної. Ладо-гармонічні зміни надають звучанню романтичної прозорості або насиченого драматизму. Характер звуковедення – кантилена.

Маркетті Ф. «Так все почалось». Твір написаний у куплетній формі із заспівом і приспівом. Мелодика пісні має виразно танцювальний (вальсовий) характер і характеризується широтою дихання. Рекомендується для середніх голосів.

Сандерсон У., сл. Е. Тешемахера «Пісня кохання». Твір написаний у традиційній для жанру куплетно-варіаційній формі. Рекомендується для сопрано, звуковедення кантиленне.

Скарлатті А., сл. Н. Мінато «О, несила біль терпіти» (O cessate). Використовується в репертуарі студента-початківця з середнім голосом (мецо-сопрано). Характер звуковедення – кантилена, форма арії – проста тричастинна.

Шопен Ф., сл. С. Вітвицького «Бажання» (Zyczenie). Романс написаний у куплетній формі. Мелодиці твору притаманний танцювальний характер, який підкреслюється використанням стрибків і пунктирних малюнків. Рекомендується для середнього голосу.

Шуберт Ф., сл. В. Шекспіра «Ранкова серенада». Енергійний характер серенади передано гнучкою мелодикою та ладо-гармонічними і ритмічними засобами. Форма твору – проста двочастинна з доповненням. Рекомендується для високого голосу (сопрано, тенор).

Також у рукописах С. Кишакевич є переспіви й інших авторів, зокрема Ф. Мендельсона-Бартольді на сл. Г. Гейне «На крилах дивної пісні». Романс написаний у куплетно-варіаційній формі, рекомендується для високих голосів (сопрано, тенор).

На крилах дивної пісні летіти далеко є нам,

де річка Ганг протікає, прекрасна країна є там,

сади ароматом буяють, у сяйві місяць пливе,
і лотос розквітає, і ніч тумани зове.
Фіалки тихо шепочуть, милуються сяйвом зорі,
казку напишуть троянди для нас о нічній порі,
і слухають добрі газелі, як ніч розмову веде,
як хвилі Ганга хлюпочуть, зітха вітерець де-не-де.
Полинемо вдвох із тобою в дивний казковий полон,
кохання там віднайдемо, солодкий лагідний сон.

Ще одним переспівом С. Кишакевич є романс Єлени з опери Ф. Шуберта «Заколотники, або Домашня війна» за п'єсою І. Ф. Кастеллі. Цей текст романсу також був переспіваний і Т. Козій. Та обидві авторки творили цілком незалежно і зберегли ключові образи і романтичний зміст – промінь сонця, опис краєвиду, сум героїні за коханим, вітер, квіти, хвилі моря. Романс написаний у двочастинній репризній формі, рекомендується для ліричного сопрано, звуковедення кантиленне.

Переспів С. Кишакевич:
Промінчик сонця освітив зелений ліс, поля,
та світ немилий засмутив, в жалю душа моя...
Війни в лице, вітер, мені, і сльози ти зітри сумні, зітри сумні,
Полетимо у край, де мій коханий, знай!
Я знаю, квіти там цвітуть прекрасні аніж в нас,
там хвилі пісню принесуть в вечірній тихий час.
Ти знай, що там не люблять так, і не сумують там ніяк, вертайся!
Світло душі ясне, милий, почуй мене!

Переспів Т. Козій:
Осяяв промінь золотий поля, ліси, луги,
сумую я, і плачу я, не сплю я від туги...
Ти, вітерець, в лице повій, мій сум розвій, печаль розвій, печаль розвій,
я полечу, як ти, тільки б коханого знайти...

У нас ті квіти не ростуть, що там побачиш ти,

і хвилі моря принесуть мої слова прості:

Не знайдеш там кохання ти, ні щирості, ні доброти, мій милий!

О, повернись мерщій, о любий мій, коханий мій!

Висновки. Вирішення проблеми українських перекладів текстів вокальних творів в музично-виконавській практиці є актуальним завданням сьогодення. Проблема українських перекладів на даний час вирішується значним чином силами виконавців, педагогів, концертмейстерів. Виконання вокальних творів західноєвропейських композиторів є невід'ємною частиною підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва та є обов'язковим елементом в навчальних програмах дисципліни «Постановка голосу» для здобувачів вищої освіти мистецьких закладів. Відсутність українських перекладів текстів зарубіжних творів у вокальному репертуарі значно зменшує можливості використання даних творів в навчально-виховному процесі. Виконання зарубіжного вокального твору українською мовою дає можливість співаку якнайточніше втілити авторський задум, а слухачеві – відчути глибокі естетичні емоції. Даний напрямок діяльності відкриває широкі перспективи як для науковців, так і для перекладачів, та є актуальним в сучасній вокальній педагогічній та виконавській практиці.

Список використаних джерел

1. Бондаренко, А. (2020). Використання українських вокальних перекладів у музичній освіті. *Імідж сучасного педагога*, 1(190), С. 103–107. https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-1(190)-103-107

2. Бондаренко, А. Світова музична класика – українською. https://musicinukrainian.wordpress.com/

3. Бондаренко, А. (2019). Українські вокальні переклади: традиції та перспективи. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 2(2), С. 151–162. https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2.2019.187450

4. Вокальні твори зарубіжних композиторів для мецо-сопрано у супроводі фортепіано: навчально-методичний посібник для підготовки фахівців ОКР «Бакалавр», «Спеціаліст», «Магістр» / авт.-упоряд. Світлана Кишакевич. Дрогобич: Видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2015. 45 с.

5. Зарубіжні вокальні твори для сопрано у супроводі фортепіано: навчально-методичний посібник для підготовки фахівців ОКР «Бакалавр», «Спеціаліст», «Магістр» / авт.-упоряд. Світлана Кишакевич. Дрогобич: Видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2015. 50 с.

6. Караванський С. Словник синонімів української мови. К.: Вид-во «Орій» при УКСП «Кобза», 1993. 472 с.

УДК 37.016:7]:37.018.54

Марія МЕДВІДЬ

студентка 4-го курсу факультету

початкової освіти та мистецтва,

Дрогобицький державний педагогічний університет

імені Івана Франка

(м. Дрогобич, Україна)

mariia.medvid.mz@dspu.edu.ua

Ірина МАТІЙЧИН

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри вокально-хорового, хореографічного

та образотворчого мистецтва,

Дрогобицький державний педагогічний університет

імені Івана Франка

(м. Дрогобич, Україна)

matiichyniryna@dspu.edu.ua

УРОК МИСТЕЦТВА У СІЛЬСЬКІЙ ШКОЛІ: З ДОСВІДУ МОЛОДОГО ВЧИТЕЛЯ

У статті висвітлюється перший досвід молодого вчителя мистецтва Марії Миколаївни Медвідь у сільських школах Самбірського району. Розкриваються реалії, в яких працюють сільські вчителі, окреслюються проблеми, з якими вони стикаються, показуються шляхи можливого їх подолання. Важливою є опора на власний досвід початкуючої вчительки та визначені нею пріоритети на шляху до самовдосконалення педагогічної майстерності. У статті розкриваються конкретні методи, за допомогою яких вчителька досягає поставлених цілей на уроках мистецтва, а також

наводяться приклади подолання проблемних ситуацій, які виникають під час навчання.

Ключові слова: *сільська школа, гімназія, урок мистецтва, молодий вчитель.*

Mariia MEDVID
4th-year Student of the Faculty
of Primary Education and Art,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
mariia.medvid.mz@dspu.edu.ua

Iryna MATIICHYN
PhD in Art History, Associate Professor
at the Department of Vocal-Choral, Choreographic and Fine Arts,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
matiichyniryna@dspu.edu.ua

ART LESSON IN A RURAL SCHOOL: FROM THE EXPERIENCE OF A YOUNG TEACHER

The article highlights the first experience of a young art teacher, Maria Mykolayivna Medvid, in rural schools of the Sambir district. The realities in which rural teachers work are revealed, the problems they face are outlined, and ways to overcome them are shown. It is important to rely on the novice teacher's own experience and the priorities she has set on the path to self-improvement of pedagogical skills. The article reveals specific methods by which the teacher achieves the goals set in art lessons, and also gives examples of overcoming problem situations that arise during teaching.

Keywords: *rural school, gymnasium, art lesson, young teacher.*

Постановка проблеми. Проблема адаптації початкуючого педагога на робочому місці є комплексною, адже включає в себе не тільки питання самореалізації себе як вчителя-предметника у відносинах з учнями, а й широкий спектр супутніх проблем: професійного становлення у педагогічному колективі, налагодження ефективної комунікації з колегами та адміністрацією закладу освіти, оволодіння нормативно-правовою базою та освітніми стандартами, адаптації до внутрішньої культури установи, подолання психологічних труднощів і стресів, пов'язаних із новими вимогами та відповідальністю, формування власного стилю педагогічної діяльності, а також забезпечення балансу між професійним навантаженням і особистим життям. Якщо ж говорити про вчителя мистецтва у сільській школі, то йому доводиться стикатися з додатковими труднощами, зокрема обмеженою матеріально-технічною базою для проведення занять, нестачею спеціалізованих ресурсів та інструментів, малокомплектністю класів або об'єднанням учнів різного віку в одній групі, низькою мотивацією учнів до вивчення мистецьких дисциплін, обмеженими можливостями для професійного розвитку й підвищення кваліфікації, відсутністю культурного середовища (музеїв, театрів, виставок), а також необхідністю поєднувати викладання кількох предметів і виконання додаткових обов'язків у школі.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Питанням адаптації молодих вчителів до шкільного середовища присвятили свої праці І. Васильєва, В. Калошин, В. Ковальчук, Н. Лісова, В. Радул, О. Сагач, А. Семез, О. Трофименко, О. Шевченко та ін. Особливості навчання у сільській місцевості розглядають Г. Іванюк, Г. Коберник, В. Мелешко, І. Осадчий, О. Поліщук, О. Савченко, Н. Чепурна та ін. Однак розвідок, присвячених навчанню мистецтва в сільських закладах загальної середньої освіти вкрай мало. Дотичними до цієї теми є дослідження Н. Абдуліної (2003), Л. Кондратової (2012), Л. Сєрих (2013) та ін.

Мета статті – розкрити практичні аспекти педагогічної діяльності у сільській школі на прикладі 3-річного досвіду молодого вчителя мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Мене звати Марія Миколаївна Медвідь. Я працюю вчителем мистецтва вже третій рік у Боберківському закладі загальної середньої освіти І–ІІІ ступенів та Шандровецькій гімназії імені Василя Борути. Працюю з учнями 1–9 класів, а також є педагогом-організатором. Коли я вперше зайшла в клас як вчитель, а не як студентка – я дуже хвилювалася. Мені здавалося, що діти одразу зрозуміють, що я ще «не зовсім досвідчена». Я думала: що сказати, як стати, як провести урок правильно… А потім почався урок. І я зрозуміла одну просту річ: дітям не потрібно, щоб ти був ідеальним. Їм потрібно, щоб ти був справжнім.

Робота в сільській школі має свої особливості. У моїй практиці відсутній окремий кабінет мистецтва – я проводжу уроки, переходячи з класу в клас. Також у школах немає актових залів, тому виступи організовуємо там, де є можливість: у класах, коридорах, на вулиці або в Народному домі.

Матеріально-технічне забезпечення обмежене. У школі фактично відсутні музичні інструменти для щоденних уроків, тому частину необхідного я придбала самостійно – переносну колонку та невелике електронне піаніно. Для великих заходів використовуються мікрофони та колонки, а з техніки є ноутбук. У молодших класах наявні проєктори й телевізори, проте в старших – ні. Інтернет у закладах є, що частково компенсує нестачу ресурсів. Проте саме такі умови вчать головного: не те, що в тебе є, визначає урок, а те, як ти це використовуєш.

У класах навчається в середньому 12–17 учнів. Це не змішані класи, але діти дуже різні за характером: від активних і відкритих до сором’язливих. Водночас більшість із них комунікабельні та щирі, що створює живу атмосферу на уроці.

Працюю за інтегрованою програмою мистецтва, використовую підручники (зокрема авторства Л. Г. Кондратової), якими забезпечені всі учні. Однак у процесі викладання часто відходжу від підручника, особливо в

музичній частині. Добираю матеріал самостійно – орієнтуючись на сучасність, інтереси дітей і їхні можливості, але обов'язково в межах теми уроку.

Я намагаюся зробити урок не ідеальним, а живим. У цьому допомагають прості, але ефективні методи:

- *Гра «Ритмічний діалог»* – я проплескую ритмічну фразу, а учні відповідають своєю. Це розвиває відчуття ритму без складної теорії.
- *Ритмічне відлуння* – учні повторюють складні ритми, і так легко виявляються їхні здібності.
- *Спів через гру* – замість традиційних вправ ми імітуємо звуки тварин або «гудимо» через трубочку у воду, що допомагає зняти страх і розслабити голос.
- *Урок-експеримент* – створюємо музику з підручних предметів: столу, ключів, паперу. Це допомагає зрозуміти, що музика – всюди.
- *Імпровізація «Музична магія»* – учні передають емоції через звуки («як звучить морозиво?» або «злий кактус»), розвиваючи уяву і сміливість.

Також активно використовую знайомий дітям контент – музику з ігор або соціальних мереж. Коли навчання поєднується з їхнім світом, з'являється справжній інтерес.

Особливу увагу приділяю дітям, які соромляться. Наприклад:

- у грі «Так/Ні» вони відповідають не словами, а плесканням;
- через ритм і рух поступово включаються в роботу;
- навіть найменший успіх стає кроком до впевненості.

І коли діти починають розкриватися, взаємодіяти – в такі моменти розумієш правдивість слів В. Сухомлинського: «Педагог без любові до дитини – це все одно, що співець без голосу, музикант без слуху, живописець без відчуття кольору» (Сухомлинський, 2018: 9).

Важливу роль у моїй роботі відіграє підтримка колег. У колективі панує доброзичлива атмосфера, ми організовуємо спільні заходи та допомагаємо один одному.

Спілкування з батьками відбувається під час зборів або особистих зустрічей. Обговорюємо успіхи дітей, труднощі та можливості розвитку. Така взаємодія допомагає краще зрозуміти кожну дитину. У цьому контексті особливо актуальними є слова Антона Макаренка: «Виховує все: люди, речі, явища, але передусім і найдовше – люди. З них на першому місці – батьки і педагоги» (Макаренко, 1988: 137). Адже саме середовище, колектив і щоденна взаємодія формують особистість дитини не менше, ніж сам урок.

У процесі навчання мені вдавалося здобувати маленькі перемоги, які мають для мене як початкуючого вчителя велике значення. Один із найбільш пам’ятних випадків я називаю «Битва ритмів проти галасу». Після уроку фізкультури діти були настільки збуджені, що провести заняття здавалося неможливим. Замість зауважень я почала відстукувати ритм по столу. Один учень підхопив, потім інший і вже за хвилину весь клас працював як єдиний оркестр. Це був момент, коли діти самі відчули: слухати одне одного – цікавіше, ніж шуміти.

Висновки. Молодий вчитель, прийшовши до школи, стикається з низкою труднощів. Виявляється, що найважче – це не розкриття теми на уроці. Найважче повірити в себе, в свої сили, у право на свої власні помилки і пошуки їх виправлення. Я дозволила собі бути неідеальною. Бо коли ти не боїшся помилятися – ти починаєш рости, вчитися долати труднощі, рухатися далі. Тепер я знаю: урок мистецтва – це не про предмет, це про дитину. Якщо після мого уроку дитина стала трішки сміливішою, відкритішою – значить, я на правильному шляху.

Список використаних джерел

1. Абдуліна, Н. Естетичне виховання майбутніх вчителів сільської школи URL:

https://library.udpu.edu.ua/library_files/psuh_pedagog_probl_silsk_shkolu/5/visnuk_29.pdf (дата звернення 17.03.26)

2. Василь Сухомлинський (2018). Афоризми. *Педагогічний музей України* / укладач О. П. Міхно; наук. консультант О. В. Сухомлинська. Київ: ПМУ. 104 с.

3. Кондратова, Л. (2012). Моделювання виховного процесу в сільській школі. *Школа.* 2012. № 10 (82). С. 41–44.

4. Макаренко, А. С. (1988). Педагогічна поема. Київ: Радянська школа. 508 с.

5. Сєрих, Л. В. (2013). Шляхи досягнення акмеуспіху підлітків сільської школи в художньо-естетичному вихованні. *Педагогічні науки: Вісник Глухівського національного педагогічного університету ім. Олександра Довженка: зб. наук. праць.* Вип. 23. Глухів. С. 42–47.

УДК 784.9-053.5

Володимир САЛІЙ

кандидат педагогічних наук, доцент

кафедри музично-теоретичних дисциплін

та інструментальної підготовки

Дрогобицький державний педагогічний університет

імені Івана Франка

(м. Дрогобич, Україна)

mega.vvllaadd@ukr.net

Наталія СТОРОНСЬКА

кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер,

доцентка кафедри музично-теоретичних дисциплін

та інструментальної підготовки,

Дрогобицький державний педагогічний університет

імені Івана Франка

(м. Дрогобич, Україна)

nataliastoronska@gmail.com

РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО СЛУХУ УЧНІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ СОЛЬФЕДЖІО

У статті розглядається проблема розвитку музичного слуху учнів у процесі вивчення сольфеджіо як важливої складової музичної освіти. Проаналізовано сутність музичного слуху, його структурні компоненти та методичні підходи до формування. Обґрунтовано значення систематичної роботи з інтонаційними, ритмічними та слуховими вправами. Висвітлено роль сучасних педагогічних технологій у розвитку слухових навичок. Доведено, що ефективність формування музичного слуху залежить від комплексного використання традиційних та інноваційних методів навчання.

Ключові слова: *музичний слух, сольфеджіо, музична освіта, інтонація, слухові навички, музичне мислення, методика навчання.*

Volodymyr SALII
Ph.D. in Education, Associate Professor
at the Department of Music Theoretical
Disciplines and Instrumental Training
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
mega.vvllaadd@ukr.net

Nataliia STORONSKA
Ph.D. in Art, Leading concertmaster,
Associate Professor at the Department
of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
nataliastoronska@gmail.com

DEVELOPING STUDENTS MUSICAL EAR IN THE PROCESS OF LEARNING SOLFEGGIO

The article examines the problem of developing students' musical ear in the process of learning solfeggio as an essential component of music education. The essence of musical hearing, its structural components, and methodological approaches to its formation are analyzed. The importance of systematic work with intonation, rhythmic and auditory exercises is substantiated. The role of modern pedagogical technologies in the development of auditory skills is highlighted. It is proved that the effectiveness of musical ear development depends on the integrated use of traditional and innovative teaching methods.

Keywords: *musical ear, solfeggio, music education, intonation, auditory skills, musical thinking, teaching methods.*

Постановка проблеми. У сучасній мистецькій освіті проблема розвитку музичного слуху учнів набуває особливої актуальності, оскільки саме слухові здібності є основою музичної діяльності та визначають рівень музичної підготовки особистості. Недостатній рівень сформованості слухових навичок ускладнює процес інтонування, читання нотного тексту та аналізу музичних творів, що зумовлює необхідність удосконалення методики викладання сольфеджіо (Масол, 2016).

Аналіз основних досліджень і публікацій. Проблема розвитку музичного слуху висвітлюється у працях вітчизняних науковців, які підкреслюють значення сольфеджіо як базової дисципліни музичної освіти. Дослідники наголошують на важливості системного підходу до формування слухових навичок, використання інтонаційних вправ, слухових диктантів і творчих завдань (Олексюк, 2013; Ростовський, 2011). Також у наукових розвідках акцентується увага на доцільності використання сучасних інформаційно-комунікаційних технологій у процесі навчання музичних дисциплін (Морзе, 2020).

Мета статті – теоретичне обґрунтування та узагальнення методичних підходів до розвитку музичного слуху учнів у процесі вивчення сольфеджіо.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розвиток музичного слуху учнів у процесі вивчення сольфеджіо є однією з центральних проблем музичної педагогіки, оскільки саме слухові здібності лежать в основі всіх видів музичної діяльності – сприймання, виконання, аналізу та творчості. У сучасних умовах реформування мистецької освіти особливої ваги набуває формування в учнів не лише технічних навичок, а й здатності до глибокого осмислення музичного матеріалу, що безпосередньо пов’язано з рівнем розвитку музичного слуху (Масол, 2016).

Музичний слух є багатокомпонентною системою, яка включає інтонаційний, гармонічний, ритмічний, тембровий і внутрішній слух. Інтонаційний слух забезпечує точність відтворення звуковисотних співвідношень і є базою для формування вокальних навичок. Гармонічний слух дозволяє сприймати вертикальні зв’язки між звуками, розуміти функціональні відношення в музиці. Ритмічний слух відповідає за відчуття метроритму, темпу та організації музичного часу. Внутрішній слух є найвищим рівнем розвитку слухових здібностей і забезпечує здатність до уявного відтворення музики без її реального звучання (Олексюк, 2013; Ростовський, 2011).

Формування музичного слуху вимагає систематичної та цілеспрямованої роботи, яка здійснюється в процесі навчання сольфеджіо. Важливим є дотримання принципу поступовості, що передбачає перехід від простих інтонаційних структур до складніших, від одноголосся до багатоголосся, від елементарних ритмічних вправ до складних метроритмічних побудов. Такий підхід забезпечує міцність засвоєння матеріалу та формування стійких слухових уявлень (Масол, 2016).

Одним із ключових засобів розвитку музичного слуху є інтонаційні вправи, які спрямовані на формування точності співу та розвиток слухового контролю. Вони включають спів гам, інтервалів, акордів, а також читання нот з листа. Особливе значення має спів без супроводу, що активізує внутрішній слух і сприяє формуванню самостійності учнів у процесі музичного відтворення (Ростовський, 2011).

Слухові диктанти є ефективним засобом розвитку музичного слуху, оскільки поєднують процеси слухання, аналізу та нотного запису. Виконання диктантів сприяє розвитку слухової пам’яті, уваги, аналітичного мислення та здатності до узагальнення музичної інформації. Важливою умовою є систематичність їх використання та поступове ускладнення матеріалу (Олексюк, 2013).

Розвиток ритмічного слуху здійснюється через використання різноманітних ритмічних вправ, зокрема плескання, ритмічні диктанти, рухові

імпровізації. Включення руху в навчальний процес сприяє кращому засвоєнню метроритмічних структур і розвитку координації. Особливо ефективними є вправи, що поєднують слухове сприйняття з моторною діяльністю, оскільки вони активізують різні аналізатори та сприяють комплексному розвитку музичних здібностей (Масол, 2016).

Гармонічний слух формується через слуховий аналіз акордів і гармонічних послідовностей, визначення функцій акордів, а також виконання гармонічних вправ. Важливим є залучення учнів до практичної діяльності, зокрема підбору акомпанементу та гармонізації мелодій, що сприяє глибшому розумінню музичної мови (Ростовський, 2011).

Особливу роль у розвитку музичного слуху відіграє внутрішній слух, який є основою музичного мислення та творчості. Його формування передбачає виконання вправ на уявне відтворення музики, читання нот без звучання, аналіз музичних творів. Розвиток внутрішнього слуху сприяє формуванню здатності до самостійної роботи та творчого мислення (Олексюк, 2013).

У сучасній педагогічній практиці важливе значення має використання інтерактивних методів навчання, які сприяють активізації пізнавальної діяльності учнів. До них належать ігрові методи, метод проєктів, групова робота, що забезпечують розвиток комунікативних навичок і творчої ініціативи (Масол, 2016).

Застосування інформаційно-комунікаційних технологій відкриває нові можливості для розвитку музичного слуху. Використання спеціалізованих програм і мобільних додатків дозволяє урізноманітнити навчальний процес, забезпечити індивідуальний підхід і підвищити мотивацію учнів (Морзе, 2020). Учні можуть самостійно виконувати вправи, отримувати миттєвий зворотний зв’язок і контролювати власні результати.

Важливим аспектом є інтеграція сольфеджіо з іншими музичними дисциплінами, такими як теорія музики, музична література, інструментальне виконавство, ансамблева гра. Такий підхід сприяє формуванню цілісного

музичного мислення та забезпечує практичне застосування отриманих знань (Ростовський, 2011).

Не менш важливим є врахування вікових особливостей учнів. У молодшому віці доцільно використовувати ігрові методи навчання, що сприяють розвитку інтересу до музики, тоді як у старшому віці акцент переноситься на розвиток аналітичного мислення та самостійності (Масол, 2016).

Роль вчителя у процесі розвитку музичного слуху є визначальною. Він має створити сприятливу емоційну атмосферу, забезпечити мотивацію учнів, добрати ефективні методи навчання та організувати їхню діяльність. Високий рівень професійної підготовки педагога є важливою умовою успішного розвитку музичних здібностей учнів (Олексюк, 2013).

Таким чином, розвиток музичного слуху є комплексним процесом, що передбачає взаємодію різних компонентів музичної діяльності. Його ефективність залежить від системного підходу, використання різноманітних методів і засобів навчання, а також активної участі учнів у навчальному процесі.

Висновки. Отже, розвиток музичного слуху учнів у процесі вивчення сольфеджіо є ключовою умовою формування їх музичної культури та професійної підготовки. Встановлено, що ефективність цього процесу забезпечується системним і цілеспрямованим підходом до навчання, який передбачає поєднання інтонаційних, ритмічних, гармонічних і слухових вправ.

Доведено, що використання різноманітних методів навчання, зокрема слухових диктантів, інтонаційних вправ, творчих завдань та інтерактивних технологій, сприяє комплексному розвитку музичного слуху. Особливого значення набуває формування внутрішнього слуху як основи музичного мислення та творчої діяльності.

Важливим чинником є інтеграція традиційних і сучасних педагогічних технологій, що дозволяє підвищити ефективність навчального процесу та забезпечити індивідуалізацію навчання. Урахування вікових та індивідуальних

особливостей учнів, а також високий рівень професійної компетентності вчителя є необхідними умовами успішного розвитку музичного слуху.

Перспективи подальших досліджень пов’язані з розробленням інноваційних методик навчання сольфеджіо з використанням цифрових технологій та міждисциплінарних підходів.

Список використаних джерел

1. Масол Л. М., (2016). Методика навчання мистецтва у початковій школі: навч. посіб. Київ: Генеза. 256 с.

2. Морзе, Н. В., Буйницька, О. П. (2020). Інформаційно-комунікаційні технології в освіті: навч. посіб. Київ: Видавнича група «ВНВ». 352 с.

3. Олексюк, О. М. (2013). Музична педагогіка: навч. посіб. Київ: КНУКіМ. 248 с.

4. Ростовський, О. Я. (2011). Теорія і методика музичної освіти: навч. посіб. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 640 с.

УДК 75.02:75.071.2

Мєдінє КАДИРОВА
студентка 4-го курсу факультету
початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
miedinie.kadyrova@dspu.edu.ua

Жанна ЯСЕНИЦЬКА
старший викладач кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
z_yasenitska@dspu.edu.ua

КОМПОЗИЦІЙНО-КОЛІРНІ АСПЕКТИ МАРИНИ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ

У статті проаналізовано особливості пейзажного жанру у творчості сучасних українських художників-мариністів. Композиційні та колористичні аспекти творення живописних тематичних творів розкриваються на основі сучасних віянь, тенденцій розвитку живопису, тематики та інновацій. Морський живописний краєвид виступає не простим відображенням природи, він перетворюється на спосіб донести настрій, ідеї та внутрішній посил автора. Розкрито особливості композиційного творення, побудови зображення, структуровано специфіку марини як різновиду пейзажного

жанру. Акцентовано на специфіку колористичного творення сучасної марини, що безпосередньо опирається на традиції класиків, академічну школу живопису і виконує надзвичайно важливе значення в розвитку та становленні сучасного образотворчого мистецтва. Марина у сучасному українському мистецтві — це не просто краєвид із морем, а інструмент художнього самовираження. Завдяки композиційним складовим, колористичній палітрі та техніко-технологічним засобам трактування зображення майстри передають власне бачення світу та творять оригінальні образи, які по-різному сприймаються кожним глядачем.

Ключові слова: *марина, композиція, колорит, сучасний живопис, художній образ.*

Miedinie KADYROVA
4th-year Student of the Faculty of Primary Education and Art,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
miedinie.kadyrova@dspu.edu.ua

Zhanna YASENYTSKA
Senior Lecturer at the Department of Vocal-Choral,
Choreographic and Fine Arts,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
z_yasenitska@dspu.edu.ua

COMPOSITION-COLOR ASPECTS OF MARINA IN THE WORK OF CONTEMPORARY UKRAINIAN ARTISTS

The article analyzes the features of the landscape genre in the work of modern Ukrainian marine painters. The compositional and coloristic aspects of the creation

of pictorial thematic works are revealed on the basis of modern trends, tendencies in the development of painting, themes and innovations. The seascape is not a simple reflection of nature, it becomes a way to convey the mood, ideas and inner message of the author. The features of compositional creation, image construction are revealed, the specificity of the marina as a type of landscape genre is structured. The emphasis is on the specificity of the coloristic creation of the modern marina, which is directly based on the traditions of the classics, the academic school of painting and plays an extremely important role in the development and formation of modern fine art. Marina in contemporary Ukrainian art is not just a landscape with the sea, but a tool of artistic self-expression. Thanks to compositional components, color palette and technical and technological means of interpreting the image, masters convey their own vision of the world and create original images that are perceived differently by each viewer.

Keywords: *marina, composition, color, contemporary painting, artistic image.*

Постановка проблеми. Розглядаючи сучасне образотворче мистецтво, можна зауважити, наскільки різнобарвним стало художнє бачення світу. Це яскраво простежується й у жанрі марини. У роботах сучасних українських митців морський краєвид уже не обмежується лише зображенням природи – він трансформується у спосіб передати почуття, стан і особисте ставлення автора до буденності. У таких полотнах поєднуються дійсні враження від моря з внутрішніми переживаннями та асоціаціями художника.

Важливість вивчення композиційно-кольорових рис марини полягає в тому, що саме через композицію та барву митці формують цілісний образ морського середовища. Вони не просто відтворюють пейзаж, а наповнюють його індивідуальним змістом та виразністю. У сучасному доробку марина поступово виходить за межі звичного жанру і стає інструментом художнього мислення, де композиція сприяє організації простору, а колорит передає емоційне та змістовне наповнення роботи.

Сучасні українські майстри активно шукають свіжі підходи до зображення моря. Вони проводять досліди з пропорціями, ритмом, відтінками та фактурою, що дозволяє по-новому розкрити цей жанр і додати йому нових смислових наголосів. Такі перетворення збагачують уявлення про марину і роблять її більш виразною. Водночас це вимагає глибшого осягнення, адже відчиняє нові шляхи для розуміння взаємодії форми, барви та суті в сучасному малярстві.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Розглядаючи окреслену проблему, варто зауважити, що сучасне образотворче мистецтво, як і інші суспільні явища, потребує глибокого теоретичного осмислення та системного аналізу. Це стосується і пейзажного живопису, зокрема марини, яка сьогодні зазнає помітних змін та переосмислення. Українські мистецтвознавці активно досліджують як загальні тенденції розвитку мистецтва, так і окремі жанри, звертаючи увагу на особливості художнього мислення, методи інтерпретації дійсності та засоби її візуального втілення.

Особливу увагу науковці приділяють композиції та кольоровій гамі як головним складникам творення мистецького образу. У наукових працях простежується зацікавленість до нових методів у тлумаченні краєвиду, зокрема морського, де значущу роль відіграють особистий стиль митця, спроби з барвою та текстурою, а також відступ від усталеного натуралізму. У цьому розумінні важливими є розвідки Л. Соколюк (2002), М. Дзюби (2005), З. Лильо-Откович (2010), І. Руденка (2012), у яких аналізуються питання мистецької мови малярства, принципи збудування композиції та важливість колориту у формуванні єдиного образу.

Окремі аспекти розвою марини в українському мистецтві висвітлено у працях В. Зайчука (2008), де аналізується формування морського пейзажу та його жанрова особливість. Вагомий внесок у дослідження композиційно-просторових та колористичних рішень зробила М. Москалюк (2015), яка концентрується на питаннях ритміки, плановості та тональних відповідностей у зображенні морського оточення. Окрім того, у сучасних наукових студіях

проглядається зацікавленість до завдання індивідуалізації мистецького образу через барву й фактуру, що помітно у роботах О. Чурсіна (2018), І. Адаменко (2020) та інших науковців.

Водночас, незважаючи на наявність значної кількості наукових праць, у яких розглядаються загальні питання пейзажного малярства та художньої мови мистецтва, композиційно-колористичні особливості марини саме у творчості сучасних українських митців залишаються недостатньо комплексно вивченими. Це зумовлює потребу подальшого дослідження цієї проблеми, зокрема з урахуванням взаємодії композиції, барви та індивідуального авторського бачення.

Мета статті. Розкрити композиційно-колористичні особливості марини у творчості сучасних українських художників через аналіз взаємодії композиції та кольору як основних засобів формування художнього образу морського пейзажу, а також визначити їх роль у вираженні індивідуального авторського бачення та емоційно-смислового наповнення твору.

Виклад основного матеріалу дослідження. Світ образотворчого мистецтва, який здатний відображати як реальне, так і уявне, характеризується значною різноманітністю форм і способів художнього вираження. У сучасних умовах мистецький процес супроводжується активним пошуком нових підходів до інтерпретації дійсності, що проявляється як у традиційних видах мистецтва, так і в новітніх художніх практиках (Соколюк, 2002: 122).

Особливо це помітно в жанрі пейзажу, зокрема марини, яка набуває нових змістових і формальних характеристик. Марина у творчості сучасних українських художників виступає не лише як зображення морського простору, а як складна художня система, у якій поєднуються композиційні структури, колористичні рішення та авторська інтерпретація. Через взаємодію цих елементів формується цілісний художній образ, що передає як фізичні властивості середовища, так і емоційний стан митця (Дзюба, 2005: 90).

Композиційна організація морського пейзажу ґрунтується на свідомому конструюванні простору, де важливу роль відіграє співвідношення площин

неба і води, положення горизонту, ритміка хвиль та розміщення об’єктів у просторі. Як зазначає І. Руденко, композиція є основою художнього мислення, оскільки саме вона забезпечує цілісність і логіку сприйняття твору (Руденко, 2012: 48). У марині ці принципи набувають особливої ваги, адже від них залежить передача глибини, руху та просторової перспективи.

Водночас важливим чинником формування художнього образу є колорит. Колір у марині не лише відтворює природні особливості морського середовища, а й виконує функцію емоційного виразника. За спостереженнями М. Дзюби, саме колористичні співвідношення дозволяють передати стан освітлення, атмосферу та настрій зображуваного (Дзюба, 2005: 97).

У сучасному живописі колір часто виходить за межі натуралістичного відтворення і набуває символічного значення. У працях З. Лильо-Откович підкреслюється, що сучасний живопис тяжіє до узагальнення форм і посилення декоративності кольору, що особливо проявляється у пейзажних композиціях (Лильо-Откович, 2010: 60). Це дає змогу художникам не лише відтворювати побачене, а й трансформувати його відповідно до власного світосприйняття.

Окрему увагу дослідники приділяють розвитку марини як жанру. Зокрема, В. Зайчук зазначає, що морський пейзаж в українському мистецтві еволюціонує від реалістичного відображення до більш узагальнених і експресивних форм, у яких провідну роль відіграють композиція та колорит (Зайчук, 2008: 70). У цьому контексті марина стає засобом не лише зображення природи, а й художнього осмислення її змінності та динаміки.

У сучасних дослідженнях також наголошується на важливості фактури як складової художньої мови. За О. Чурсіним, фактурні рішення у живописі підсилюють виразність кольору та створюють додаткові візуальні ефекти (Чурсін, 2018: 93). Це особливо актуально для марини, де фактура може передавати рух води, гру світла та матеріальність середовища. М. Москалюк підкреслює, що сучасний пейзажний живопис характеризується прагненням до синтезу композиційних і колористичних засобів, що дозволяє досягти цілісності художнього образу (Москалюк, 2015: 36). Водночас, за І. Адаменко,

художній образ у пейзажі формується як результат взаємодії об’єктивного та суб’єктивного, де значну роль відіграє індивідуальне бачення митця (Адаменко, 2020: 115).

Отже, композиційно-колористичні особливості марини у творчості сучасних українських художників визначаються складною взаємодією простору, кольору, світла та фактури. Саме ці елементи забезпечують формування цілісного художнього образу, який відображає не лише реальність, а й внутрішній світ митця.

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 та 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 використаних джерел

1. Соколюк, Л. (2002). Українське мистецтво XX століття. Київ: Либідь. С. 120–135.

2. Дзюба, М. (2005). Основи живопису і кольорознавства. Київ: Вища школа. С. 85–102.

3. Лильо-Откович, З. (2010). Український живопис: традиції і сучасність. Львів: Світ. С. 56–78.

4. Руденко, І. (2012). Композиція в образотворчому мистецтві. Київ: Каравела. С. 44–60.

5. Зайчук В. (2008). Морський пейзаж в українському мистецтві. Наукові записки, (5), С. 67–74.

6. Москалюк, М. (2015). Пейзаж у сучасному українському живописі. Вісник мистецтвознавства, (2), С. 33–41.

7. Чурсін, О. (2018). Колористичні особливості сучасного живопису. Мистецтвознавчі студії, (1), С. 90–97.

8. Адаменко, І. (2020). Художній образ у сучасному пейзажі. Актуальні проблеми мистецтва, (3), С. 112–118.

9. Turner W. (2004). The Art of Landscape Painting. London: Thames & Hudson. P. 45–60.

10. Gombrich E. (2006). The Story of Art. London: Phaidon Press. P. 210–225.

УДК 75.051:808.1:82-3

Ірина КОСТИШИН
студентка 4-го курсу факультету
початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
iryna.oliinyk@dspu.edu.ua

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

ІЛЮСТРУВАННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ ЯК ОСОБЛИВИЙ ВИД ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

У статті висвітлено книжкову ілюстрацію як особливий вид художньої творчості в контексті сучасного мистецького простору. Розглянуто специфіку ілюстрування як процесу взаємодії вербального та візуального мислення, що забезпечує глибшу інтерпретацію літературного твору. Проаналізовано основні наукові підходи до трактування ілюстрації, зокрема функціональний, мистецтвознавчий, семіотичний та культурологічний. Встановлено, що ілюстрація виступає не лише засобом візуалізації тексту, а й самостійною художньою системою, здатною формувати нові смисли. Охарактеризовано роль ілюстрації у структурі книжкового видання та її значення для формування цілісного художнього образу. Встановлено, що

ефективність ілюстрації залежить від гармонійної взаємодії композиційних, пластичних і колористичних засобів. Узагальнено сучасні тенденції розвитку ілюстрування, пов'язані з пошуком нових форм художньої виразності та розширенням меж авторської інтерпретації. Аргументовано,, що книжкова ілюстрація є важливим чинником розвитку візуальної культури та засобом поглиблення читацького сприйняття.

***Ключові слова**: образотворча діяльність, ілюстрування літературного твору, книжкова ілюстрація.*

Iryna KOSTYSHYN
4rd-year Student, Faculty of Primary Education and Art,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
iryna.oliinyk@dspu.edu.ua

Galyna SAVCHYN
Senior Lecturer of Department
of Vocal and Choral, Choreographic and Visual Arts
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
galsavchyn@gmail.com

ILLUSTRATION OF A LITERARY WORK AS A SPECIAL TYPE OF ARTISTIC CREATIVITY

The article highlights book illustration as a special type of artistic creativity in the context of the modern artistic space. The specifics of illustration as a process of interaction between verbal and visual thinking, which provides a deeper interpretation of a literary work, are considered. The main scientific approaches to the interpretation of illustration are analyzed, in particular functional, art history,

semiotic and cultural. It is established that illustration is not only a means of visualizing the text, but also an independent artistic system capable of forming new meanings. The role of illustration in the structure of a book publication and its significance for the formation of a holistic artistic image are characterized. It is established that the effectiveness of illustration depends on the harmonious interaction of compositional, plastic and coloristic means. Modern trends in the development of illustration, associated with the search for new forms of artistic expression and expanding the boundaries of authorial interpretation, are summarized. It is argued that book illustration is an important factor in the development of visual culture and a means of deepening reader perception.

***Keywords**: visual arts, illustrating a literary work, book illustration.*

Постановка проблеми. У сучасному мистецькому просторі проблема ілюстрування літературного твору набуває особливої актуальності у зв'язку з посиленням ролі візуальної культури та міждисциплінарних взаємозв'язків між різними видами мистецтва. Ілюстрування як специфічний вид художньої творчості постає не лише як допоміжний елемент тексту, а як самостійна форма інтерпретації літературного змісту, що ґрунтується на синтезі вербального та візуального мислення. У процесі створення ілюстрації художник здійснює складну творчу трансформацію літературного образу, втілюючи його у візуальній формі через систему композиційних, пластичних та колористичних засобів.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення ролі ілюстрації у формуванні художнього образу твору, поглибленні читацького сприйняття та розвитку естетичного досвіду. Особливого значення ця проблема набуває в контексті сучасних тенденцій розвитку образотворчого мистецтва, де зростає інтерес до авторської інтерпретації, візуальної наративності та експерименту з формою. Вивчення ілюстрування літературного твору як особливого виду художньої творчості дозволяє виявити специфіку взаємодії

тексту й зображення, а також окреслити нові підходи до розуміння художньої комунікації у сучасному культурному просторі.

Мета статті – висвітлити книжкову ілюстрацію як особливий вид художньої творчості.

Аналіз основних досліджень і публікацій. У науковому дискурсі поняття ілюстрації розглядається з позицій різних підходів, що зумовлює багатовимірність його трактування. У межах функціонального підходу ілюстрація визначається як засіб наочного пояснення та доповнення тексту, що сприяє кращому розумінню змісту літературного твору та активізації читацького сприйняття. Так, зокрема зазначають Пушкар О. І., Андрющенко Т. Ю.: «**ілюстрація** (від лат. *illustratio* висвітлюю, наочно зображую*)* – це зображення (малюнок, гравюра, фотографія, репродукція, карта, схема), що наочно пояснює чи доповнює текст у виданні, візуально підсилює його сприйняття» (Пушкар, 2025: 6). Представники цього підходу акцентують увагу на її допоміжній ролі, підкреслюючи залежність візуального образу від текстової основи.

Згідно з мистецтвознавчим підходом, ілюстрація трактується як самостійний вид художньої творчості, що має власні виражальні засоби та специфіку образного мислення. У цьому контексті вона розглядається не лише як супровід тексту, а як рівноправний компонент художньої структури книги, здатний формувати нові смисли та інтерпретації: «ілюстрації можуть доповнювати текст, пояснювати його, бути майже повністю самостійними, іноді навіть підпорядковувати собі текст» (Чирва, 2021: 15). Ілюстратор виступає як співавтор твору, який через візуальні засоби здійснює творче переосмислення літературного матеріалу.

У межах семіотичного підходу ілюстрація осмислюється як знакова система, що функціонує у процесі візуальної комунікації. Зображення інтерпретується як текст особливого типу, який має власну структуру, символіку та коди, що взаємодіють із вербальним рівнем твору (Маркова,

2010). Такий підхід дозволяє розглядати ілюстрацію як складний механізм передачі культурних значень і контекстів.

Культурологічний підхід акцентує увагу на ролі ілюстрації як носія історичних, соціальних та естетичних цінностей, що відображають особливості певної епохи. У цьому аспекті ілюстрація постає як важливий елемент візуальної культури, здатний фіксувати та транслювати художні традиції, стилістичні тенденції та світоглядні орієнтири суспільства (Токар, 2018).

Таким чином, узагальнення різних наукових підходів дозволяє визначити ілюстрацію як багатофункціональне явище, що поєднує у собі риси засобу візуалізації тексту, самостійного виду мистецтва та складної комунікативної системи, яка забезпечує глибоке та багаторівневе сприйняття літературного твору.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ілюстративний матеріал є невіддільною частиною багатьох книг. Основне завдання книжкової ілюстрації полягає у створенні візуального зв’язку між текстом і зображенням, що сприяє формуванню цілісного художнього сприйняття твору. Ілюстрації допомагають читачеві краще зрозуміти зміст літературного тексту, наочно передаючи події, образи персонажів і атмосферу описаних ситуацій.

За способом відтворення дійсності ілюстрації поділяються на два основні види: науково-пізнавальні (карти, плани, схеми, технічні малюнки тощо) та художньо-образні (ілюстрації творів). Також ілюстрацій класифікують за їх значенням і місцем у книзі, за зв’язком з художніми особливостями літературного тексту, за технікою виконання і поліграфічного відтворення. Ілюстрації у книжковому виданні переважно класифікують за їхнім розташуванням у структурі книги та функціональним призначенням (Чирва, 2021).

Книжкова ілюстрація функціонує в специфічному художньому середовищі, що зумовлює її відмінність від станкового рисунка як за характером виконання, так і за функціональним призначенням. На відміну від станкового твору, ілюстрація є складовою цілісної структури книги та

підпорядковується її загальному задуму. Візуальне сприйняття книжкового видання не обмежується лише базовими засобами графічної виразності, такими як лінія, штрих і пляма, а формується внаслідок комплексної взаємодії всіх елементів оформлення.

Особливого значення набуває узгодженість окремих ілюстрацій між собою, адже кожна з них має не лише самостійну художню цінність, а й виконує функцію частини єдиної композиційної системи. Цілісність художнього образу книги досягається завдяки продуманій організації її складових, серед яких обкладинка, титульний аркуш, фронтиспис, ілюстрації, декоративні елементи (заставки, кінцівки, ініціали) та інші компоненти.

Кожен із цих елементів може розглядатися як окремий витвір мистецтва, проте всі вони повинні бути об’єднані спільною художньою концепцією. Це передбачає використання узгоджених матеріалів і технік виконання, а також дотримання єдиного стилістичного підходу. Формування стилю, у свою чергу, залежить від змісту літературного твору, індивідуальної творчої манери ілюстратора та технологічних умов поліграфічного відтворення.

Ілюстрації привертають увагу, активізують уяву та розширюють смислове поле твору завдяки введенню додаткових візуальних деталей і асоціацій. Важливим принципом книжкової ілюстрації є досягнення гармонійної взаємодії тексту та зображення, що забезпечує композиційну цілісність видання. Такий результат досягається завдяки використанню різноманітних художніх прийомів, графічних технік і композиційних рішень.

Використовуючи широкий арсенал художніх засобів виразності художник-ілюстратор отримує можливість реалізовувати творчу діяльність у межах різних підходів. Залежно від поставлених художніх завдань та характеру літературного матеріалу, він може обирати між двома принципово відмінними напрямами інтерпретації, що передбачають різний ступінь узагальнення, стилізації та взаємодії з текстом: «Під ними розуміється традиційний класичний підхід до передачі образів, орієнтований на реалістичне відтворення сюжету, і новаторський, побудований на принципах декоративізму,

лаконічності та стилізації» (Давиденко, 2014). Такий вибір визначає не лише візуальну мову ілюстрації, але й характер сприйняття художнього образу, формуючи специфіку емоційного та смислового впливу на читача.

У сучасній практиці ілюстрування спостерігається відхід від традиційних зображальних схем і активний пошук умовних, подекуди нефігуративних засобів відтворення дійсності. Витоки цієї тенденції пов’язані з розвитком мистецтва XX-XXI століття, зокрема з появою авангардних напрямів, що поставали поряд із академічним реалізмом. Їхній вплив суттєво розширив уявлення про художньо-образні можливості візуального мистецтва та способи авторської інтерпретації.

Висновки. Книжкова ілюстрація як особливий вид художньої творчості посідає важливе місце у системі образотворчого мистецтва. Вона виступає не лише засобом доповнення тексту, а й самостійною формою художнього висловлення, здатною розкривати зміст твору через образи, символи та емоційні акценти. Ілюстрація формує цілісне сприйняття книги, сприяючи глибшому розумінню авторського задуму та атмосфери оповіді.

У сучасному культурному просторі ілюстрація набуває нових форм і засобів реалізації, поєднуючи традиційні техніки з цифровими можливостями. Вона відіграє значну роль у формуванні естетичного смаку, особливо у дитячої аудиторії, впливаючи на розвиток образного мислення. Отже, книжкова ілюстрація є складним і багатогранним явищем, що поєднує художню майстерність, творчий підхід і глибоке розуміння літературного твору.

Список використаних джерел

1. Давиденко, Л. (2014) Засоби художньої виразності у книжковій графіці: традиції та інновації. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету.* С. 115–118.

2. Маркова, В. А. (2010) Книга в соціально-комунікативному просторі: минуле, сучасне, майбутнє: монографія. Харків: ХДАК. 252 с.

3. Токар, М. І. (2018) Мистецтвознавчі дослідження ХХ ст. книжкової ілюстрації української дитячої літератури крізь призму вітчизняної книжкової графіки першої третини ХХ ст. *Традиції та новації у вищий архітектурно-художній освіті.* Вип. 2. С. 102–106.

4. Чирва, О. Ч. (2021) Історія та теорія графічного мистецтва: конспект лекцій для здобувачів денної форми навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти зі спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харків: ХНУМГ ім. О. М. Бекетова. 128 с.

УДК 7.041.5:741.02

Олег ЛЕГКИЙ

студент 4-го курсу факультету

початкової освіти та мистецтва

Дрогобицький державний педагогічний університет

імені Івана Франка

(м. Дрогобич, Україна)

oleh.lehkyi@dspu.edu.ua

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОСНОВИ СУЧАСНОГО ПОРТРЕТНОГО ЖИВОПИСУ

У статті досліджуються фундаментальні концептуальні засади сучасного портретного живопису як складного мистецького та соціокультурного феномену Проаналізовано зміну жанру від традиційного реалістичного зображення до сучасних підходів до образу. Особливу увагу приділено взаємозв'язку між філософським наповненням твору та технічними засобами його втілення, зокрема можливостям акрилового живопису. Визначено ключові вектори розвитку портрета в контексті пошуку нової ідентичності в епоху цифрової візуальності.

Ключові слова: *портрет, портретний живопис, ідентичність, акрил, художня мова, сучасне мистецтво, візуальна комунікація.*

Oleh LEHKYI

4rd-year Student, Faculty of Primary Education and Art,

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

(Drohobych, Ukraine)

oleh.lehkyi@dspu.edu.ua

THE CONCEPTUAL FOUNDATIONS OF CONTEMPORARY PORTRAIT PAINTING

The article explores the fundamental conceptual foundations of contemporary portrait painting as a complex artistic and socio-cultural phenomenon. The evolution of the genre from classical mimesis to the postmodern deconstruction of the image is analyzed. Special attention is paid to the relationship between the philosophical content of the work and the technical means of its implementation, in particular the possibilities of acrylic painting. The key vectors of the portrait's development in the context of the search for a new identity in the era of digital visuality are determined.

Key words: *portrait, portrait painting, identity, acrylic, artistic language, contemporary art, visual communication.*

Постановка проблеми. Сучасний культурний простір характеризується домінуванням візуального контенту, що ставить перед традиційними жанрами живопису нові виклики. Портрет, який історично виконував функцію документації та репрезентації особистості, у XXI столітті зазнає докорінної трансформації. Сьогодні фотографія, соціальні мережі та технології штучного інтелекту повністю перебрали на себе завдання фіксації зовнішньої схожості. Відтак живописний портрет вимушений шукати нові концептуальні основи, зміщуючи акцент із зовнішньої подібності на інтелектуальне та філософське моделювання образу. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю теоретичного обґрунтування нових форм візуальної мови, які дозволяють художнику розкрити складні пласти сучасної ідентичності.

Предметом для активних дискусій є проблема інтерпретації жанрів у сучасному мистецтві. Г. Вишеславський у своїх працях розглядає питання медіалізації живопису та виникнення нових контекстів у пострадянському мистецькому просторі (Вишеславський, 2010). Тоді як О. Лагутенко аналізує пластичні пошуки в українському мистецтві, де саме образ людини стає точкою перетину традиції та модерну (Лагутенко, 2006). У західній науковій школі

фундаментальні праці Ш. Вест та С. Фріланд акцентують увагу на тому, що сучасний портрет – це передусім інструмент соціальної та психологічної рефлексії, а не лише об'єкт естетичного споглядання (West, 2004; Freeland, 2010). Втім взаємозв'язок концептуальних ідей із певними технологічними привілеями сучасних матеріалів, таких як акрил, потребує глибшого вивчення в межах мистецтвознавства.

Враховуючи багату історію розвитку жанру, тепер у мистецтвознавстві є термінологічна та методологічна прогалина щодо формулювання того, що саме складає «концептуальний фундамент» нинішнього портрета. Існує необхідність аналізу того, як нові публічні контексти та технічні інновації наштовхують на зміну складу живописного образу людини.

Метою статті є виявлення та систематизація концептуальних основ сучасного портретного живопису, аналіз удосконалення художніх засобів виразності та визначення ролі техніки акрилового живопису як методу реалізації сучасних мистецьких ідей.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасний портрет у живописі відступив від принципу дзеркального відтворення реальності, перейшовши до утворення інтелектуальних стандартів особистості. Концептуалізм у портреті виявляється через декілька ключових рівнів: філософський, психологічний та технологічний.

- Філософський рівень визначає портрет як інтерпретацію суб'єкта у сучасному просторі. Митці відмовляються від ідеї незмінного, цілісного характеру. Замість цього використовують таке поняття як образ-процес, образ-маска. М. Криволапов підтверджує те, що живописна мова сучасності часто орудує метафорами «зникнення» або «розмивання» постаті, що відображає нестачу ідентичності в глобалізованому світі (Криволапов, 2012). Портрет став ділянкою, яка дає відповіді на питання: «Хто є людина поза своєю цифровою оболонкою?»
- Психологічний рівень виявляється у застосовуванні у сучасному портреті деформації як основного концептуального прийому. Це не є лише

художній експеримент, а засобом передачі внутрішньої напруги. Дослідник В. Сидоренко зазначає, що візуальні трансформації у зображенні тіла та обличчя людини є способом експлікації екзистенційних станів (Сидоренко, 2008). Застосування прийомів «незавершеності» (non-finito) дає змогу глядачеві стати співавтором, домальовуючи образ у своїй уяві. Це вибудовує новий тип взаємодії, де портрет є не застиглою структурою, а відкритим діалогом.

- Технологічний рівень визначається підбором у сучасному живописі художніх матеріалів, що перестав бути виключно технічним питанням. Акрил став ідеальним медіумом для втілення творів сучасних портретистів. Завдяки швидкому висиханню акрилова фарба дозволяє художнику працювати в прискореному темпі, що відповідає ритму сучасності. Таким чином виникає «живий» мазок, який фіксує миттєву емоцію митця, що є досить важливим для концепції психологічного експресіонізму. Також сучасний портрет часто є багатокомпонентним за своєю сутністю. Акрилова фарба дозволяює інтегрувати в живопис сторонні елементи, створюючи структуру . Це підсилює концепцію «багатошаровості» людського «Я», де кожен шар фарби або фактури символізує певний соціальний чи особистий досвід. Акрил дає можливість працювати з відкритими, іноді «кислотними» кольорами, що відсилають до естетики екранів та цифрового шуму. Це дозволяє митцям концептуально пов'язувати класичний жанр із сучасним медіа-середовищем (Смирна, 2017).

Аналізуючи творчість сучасних митців, можна помітити, що портрет все більше тяжіє до абстрагування. Використання широких мастихінових ударів, набризків та підтікань фарби створює ефект «вислизання» образу. Це втілює філософську теорію плинності сучасного мистецтва. Портрет стає не просто зображенням людини, а дослідженням візуальної її присутності та відсутності у світі. Таким чином, концептуальні принципи жанру сьогодні ґрунтуються на інтелектуальному синтезі, де художня форма походить від філософського задуму художника.

Висновки. Таким чином, проведене дослідження дозволяє зробити такі наступні висновки: концептуальні основи сучасного портретного живопису

полягають у переході від репрезентації зовнішніх рис до моделювання внутрішніх психологічних та соціальних станів людини. Сучасний портрет існує не лише як правдиве та схоже зображення людини, а й як зображення внутрішнього емоційного стану людини за допомогою міміки лиця та емоцій. Відхід від класичного методу малярства зумовлений трансформацією візуального мистецтва, де функцію відтворення перебрали на себе фотографія та цифрові медіа.

Жанр портрета в сучасному мистецтві використовує деконструкцію та деформацію як основні методи розкриття складності людської ідентичності в постіндустріальну епоху.

Технологія акрилового живопису виступає як важливий концептуальний засіб, що завдяки своїм унікальним властивостям (швидкість, фактурність, яскравість) дозволяє художникам адекватно втілювати динамічні та багатошарові образи сучасності.

Список використаних джерел

1. Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О. (2010) Термінологія сучасного мистецтва. Означення, підходи, смисли. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. 416 с.

2. Криволапов, М. (2012) Проблеми розвитку сучасного українського мистецтва: мистецтвознавчий аспект. Київ: Музична Україна, 2012. Вип. 12. С. 45–52.

3. Лагутенко, О. (2006) Українська графіка першої третини XX століття: основні напрями і майстри. Київ: Грані-Т. 240 с.

4. Сидоренко, В. (2008) Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуальних форм у мистецтві XX-XXI століть. Київ: ВХ[студіо]. 188 с.

5. Смирна, Л. (2017) Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: монографія. Київ: Нора-Друк. 480 с.

6. West, S. (2004) Portraiture (Oxford History of Art). Oxford: Oxford University Press. 256 p.

7. Freeland, C. (2010) Portraits and Persons: A Philosophical Inquiry. Oxford: Oxford University Press. 352 p.

УДК 75.02:741(091)

Василина МАТІЙЦІВ
студентка 4-го курсу факультету
початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
vasylyna.demkiv@dspu.edu.ua

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

ЕВОЛЮЦІЯ ПАСТЕЛІ: ВІД ДОПОМІЖНОГО МАТЕРІАЛУ ДО САМОСТІЙНОЇ ФОРМИ ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ

У статті висвітлено особливості пастелі як своєрідного засобу образотворчого мистецтва, що поєднує властивості графіки та живопису і характеризується значним художньо-виразним потенціалом. Розглянуто її місце в системі мистецьких матеріалів та основні технічні прийоми, які забезпечують широкі можливості творчої діяльності. Окреслено історичний розвиток пастелі – від її виникнення в Італії XVI століття як матеріалу для швидких замальовок до утвердження як самостійної художньої техніки, що активно застосовується у портреті, пейзажі та натюрморті. Проаналізовано значення пастелі у творчості митців різних періодів та її роль у формуванні художньої мови. Підкреслено, що універсальність пастелі

полягає у здатності передавати тонкі кольорові градації, світлотіньові переходи та нюанси форми. Зазначено, що сучасний етап розвитку техніки пов'язаний із використанням змішаних матеріалів та розширенням виражальних можливостей. Встановлено, що пастель залишається актуальним засобом, який дозволяє створювати як етюди, так і завершені композиції, поєднуючи точність рисунку з живописною виразністю.

***Ключові слова**: образотворче мистецтво, творча діяльність, пастель, засіб художнього вираження, художня техніка.*

Vasylyna MATIITSIV
4rd-year Student, Faculty of Primary Education and Art,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
vasylyna.demkiv@dspu.edu.ua

Galyna SAVCHYN,
Senior Lecturer of Department
of Vocal and Choral, Choreographic and Visual Arts
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
galsavchyn@gmail.com

THE EVOLUTION OF PASTEL: FROM AN AUXILIARY MATERIAL TO AN INDEPENDENT FORM OF ARTISTIC EXPRESSION

The article highlights the features of pastel as a unique means of fine art, combining the properties of graphics and painting and characterized by significant artistic and expressive potential. Its place in the system of artistic materials and the main technical techniques that provide broad opportunities for creative activity are considered. The historical development of pastel is outlined - from its emergence in

Italy in the 16th century as a material for quick sketches to its establishment as an independent artistic technique, actively used in portraiture, landscape and still life. The significance of pastel in the work of artists of different periods and its role in the formation of artistic language are analyzed. It is emphasized that the versatility of pastel lies in the ability to convey subtle color gradations, chiaroscuro transitions and nuances of form. It is noted that the modern stage of the development of the technique is associated with the use of mixed materials and the expansion of expressive possibilities. It is established that pastel remains a relevant tool that allows you to create both sketches and completed compositions, combining the accuracy of the drawing with picturesque expressiveness

Keywords: *fine arts, creative activity, pastel, means of artistic expression, artistic technique*.

Постановка проблеми. Пастель займає своєрідну позицію серед художніх матеріалів завдяки високим виражальним можливостям і різноманіттю технічних прийомів. Вона дозволяє поєднувати лінійну чіткість із живописною м’якістю, що зумовлює її стійкий інтерес у мистецькій практиці.

Інтерес до пастелі в сучасному мистецтві та образотворчій практиці зумовлює її нове осмислення як самостійного засобу художнього вираження. Сьогодні цей матеріал активно використовується для створення авторських творів у різних жанрах і стилях. У контексті сучасного мистецтва пастель поєднує традиційні прийоми з новітніми підходами, формуючи індивідуальну художню мову. Це підкреслює важливість вивчення еволюції пастелі для розуміння її ролі в актуальній художній практиці.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Пастель як художній матеріал і образотворча техніка є об’єктом наукових і методичних досліджень. У більшості досліджень висвітлюються художні властивості пастелі, її роль у формуванні виразності творів та методичні підходи до застосування цієї техніки в навчальному процесі (Панфілова О., Берлач О., Чихурський А., Жердзицький В. та ін.). Історичні аспекти виникнення пастелі розкрито у

працях вітчизняних дослідників, зокрема А. Волошенка та Ю. Борисова, де проаналізовано передумови її становлення як художнього матеріалу та простежено розвиток у контексті європейського мистецтва. Водночас слід зазначити, що кількість комплексних наукових досліджень, присвячених пастелі як цілісному явищу, залишається обмеженою. Недостатньо висвітленими є питання розвитку технічних прийомів пастелі, впливу інновацій на її художню мову в сучасній образотворчій практиці, що зумовлює необхідність подальших наукових розвідок у цьому напрямі.

Метою статті є дослідження еволюції пастелі від допоміжного матеріалу до самостійної форми художнього вираження, а також виявлення її художньо-виразних і технічних можливостей у різні історичні періоди та в сучасній образотворчій практиці.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поява пастелі як художнього матеріалу пов’язується з мистецькою практикою Італії XVI століття, де вона була відома під назвою «a pastello» (Жердзицький, 2008: 37). У цей період відбувався активний пошук нових засобів рисунка, що дозволяли досягати більшої м’якості тональних переходів і пластичності форми. Італійські майстри експериментували з поєднанням червоної сангіни та пресованої сажі, додаючи до суміші клеєві речовини. У результаті виник матеріал, відомий як «італійський олівець», який став важливим інструментом для виконання підготовчих начерків і студій. Іноді замість сажі застосовували чорний глиняний сланець, що надавав лінії більшої глибини й насиченості. Такі матеріали широко використовувалися для створення анатомічних досліджень, композиційних пошуків і світлотіньових побудов. Саме ними виконували свої рисунки Леонардо да Вінчі та інші представники доби Відродження, закладаючи підґрунтя для подальшого розвитку пастелі як окремої художньої техніки (Борисов, 2012). У цей період пастель ще не була самостійним видом мистецтва, однак уже виявляла потенціал, який згодом забезпечив їй особливе місце в системі образотворчих матеріалів.

Виникнення м’якої пастелі пов’язують із початком XVI століття та діяльністю французького митця Жана Парреля. Саме він удосконалив склад матеріалу, надавши йому більш пластичної структури, що відрізнялася від попередніх різновидів рисункових засобів. Художник застосовував його для створення швидких начерків і польових замальовок під час військового походу Людовика XII до Північної Італії. Завдяки м’якості та інтенсивності пігменту новий матеріал давав змогу оперативно фіксувати форму, об’єм і світлотіньові відношення, а також передавати колористичні нюанси без тривалого опрацювання. Це зробило пастель зручним інструментом для підготовчих робіт і композиційних пошуків, поступово сприяючи її утвердженню в художній практиці як ефективного засобу рисунка.

Знаковим моментом у становленні пастельного живопису стало звернення до цього матеріалу французького художника Шарля Лебрена, який у 1665 році створив парадний портрет Людовика XIV. Виконана робота засвідчила, що пастель здатна переконливо передавати світлотіньові ефекти, об’єм і багатство колористичних відтінків. Підтримка з боку королівського двору сприяла зростанню престижу цієї техніки та її поширенню в мистецькому середовищі. Відтоді пастель дедалі частіше використовували не лише для підготовчих рисунків, а й для самостійних завершених портретів. Упродовж наступного часу вона утвердилася як повноцінний художній матеріал і посіла вагоме місце в європейській мистецькій традиції.

Однією з перших художників, хто повністю зосередився на роботі в техніці пастелі, була венеціанська мисткиня Розальба Карр’єра (1675–1758), яка почала писати портрети виключно пастеллю. Художниця швидко здобула міжнародне визнання та отримувала численні замовлення з різних європейських країн. Її манера, що поєднувала витонченість кольору, легкість штриха й делікатність світлотіньових переходів, стала зразком для багатьох митців. Під впливом її творчості пастель набула особливої популярності, а кількість художників, які спеціалізувалися на пастельному портреті, стрімко зросла.

Уже наприкінці XVIII століття у Парижі працювали тисячі майстрів цього напряму. Серед найяскравіших представників пастельного портрета того часу вирізнялися французькі митці Моріс Кантен де Латур (1704–1788) та Жан-Батист Пероно (1715–1783), чиї роботи сприяли утвердженню високого статусу пастельної техніки в європейському мистецтві.

Доба імпресіонізму стала важливим етапом у розвитку пастельного живопису, відкривши для нього нові художні горизонти та стимулювавши активні творчі пошуки. Митці цього напряму приділяли особливу увагу дослідженню кольору, світла й повітряного середовища, і саме пастель виявилася матеріалом, що найповніше відповідала їхньому прагненню передати мінливість освітлення, прозорість тонів і безпосередність миттєвого враження. Упродовж XIX століття вона набула значного поширення, передусім у Франції, і закріпилася як самодостатня художня техніка. До цього матеріалу звернулися провідні митці нового напряму Клод Моне (1840–1926), Каміль Піссарро (1830–1903), Берта Морізо (1841–1895), Едуар Мане (1832–1883) та Мері Кессет (1845–1926). Особливо вагомий внесок у вдосконалення пастельної техніки зробив Едгар Дега (1834–1917), який протягом життя експериментував із нашаруванням кольору, розтушовуванням і побудовою складних динамічних композицій, значно розширивши виражальні можливості цього матеріалу.

У 1870 році в Парижі було створено Товариство художників-пастелістів, діяльність якого відіграла важливу роль у поширенні пастелі та вдосконаленні прийомів роботи з нею. Організація об’єднала митців, зацікавлених у розвитку цього матеріалу, і сприяла утвердженню його професійного статусу. Уже через десять років у Лондоні відбулася перша виставка Товариства, де експонувалися твори провідних майстрів пастельного живопису.

Серед художників, які активно використовували пастель і зробили помітний внесок у розширення її можливостей, варто назвати П’єра Огюста Ренуара (1841–1919), Анрі де Тулуз-Лотрека (1864–1901), Едуара Вюйяра (1868–1940) та Джеймса Уістлера (1834–1903). Їхня творчість продемонструвала багатство виражальних засобів пастелі, а також сприяла

розширенню її жанрового діапазону та технічного арсеналу, що остаточно закріпило за нею статус самостійної високохудожньої техніки.

На території України пастель з'явилася ще у XVIII столітті. У цей період більшість художників, що працювали в цій техніці, були іноземцями, які приїжджали виконувати замовлення для місцевої еліти, створюючи портрети. Пастель тоді здебільшого застосовували для портретних ескізів і завершених робіт, цінуючи її за здатність точно передавати тонкі відтінки обличчя, одягу та деталей аксесуарів.

У XIX столітті пастельна техніка набула значного розвитку. У цей час пастельні портрети мали особливу популярність. Швидкість виконання робіт у цій техніці дозволяла художникам оперативно задовольняти зростальний попит на портрети, одночасно зберігаючи витонченість передачі світлотіні, кольору та модних деталей епохи.

У XX столітті пастельний живопис в Україні продовжив свій розвиток, набуваючи нових художніх рис і відтінків виразності. Техніка широко застосовувалася для створення портретів, пейзажів та натюрмортів, що дозволяло митцям передавати ніжність кольору, нюанси світлотіні та атмосферу сцени. Українські художники експериментували з поєднанням пастелі та інших матеріалів, сприяючи розвитку змішаних технік і розширенню художніх можливостей. Завдяки своїй мобільності та виразності пастель зберегла популярність серед митців та педагогів, що працювали як у станковому живописі, так і в декоративно-прикладному мистецтві. Серед видатних українських художників-пастелістів минулого варто назвати В. Боровиковського (1757–1825), Й. Бокшая (1891–1975), О. Боркуна (1918–2003), С. Долоне (1885–1979), О. Захарчука (1929–2013), К. Костанді (1852–1921), А. Ланґе (1779–1844), П. Левченка (1856–1917), О. Мурашка (1875–1919), В. Орловського (1842–1914), М. Пимоненка (1862–1912), Я. Станіславського (1860–1907), К. Трутовського (1826–1893), О. Шовкуненко (1884–1974) та Т. Яблонську (1917–2005). Серед сучасних українських митців, які активно працюють пастеллю, варто відзначити М. Бондаренка, М. Білас,

Д. Гунца, П. Гуліна, Ю. Заєць-Пастерик, В. Костенка, С. Коморного, І. Кравця, А. Кулагіну, І. Мінько-Муращик, Б. Негоду та Г. Носенко (Волошенко, 2021).

Сьогодні пастель користується інтересом як серед професійних художників, так і серед любителів мистецтва. У багатьох країнах світу створюються клуби та товариства шанувальників пастелі, зокрема у Франції, Англії, Німеччині, Іспанії, Канаді, Китаї, Японії та інших державах. Нині всі ці організації об'єднані в Міжнародну Асоціацію Пастельних Товариств, що сприяє популяризації техніки, розвитку нових методів та обміну досвідом між художниками з різних країн.

Отже, пастель спершу виникла як матеріал для оперативного створення замальовок і ескізів, призначених для швидкого фіксування образів, пропорцій та кольорових акцентів. Проте з часом вона поступово утвердилася як самостійна художня техніка завдяки своїй здатності передавати делікатні кольорові переходи, складні світлотіньові відтінки та тонкі нюанси форми, що неможливо досягти за допомогою інших матеріалів. Висока виразність пастелі та її універсальність дозволяли художникам використовувати її для широкого спектра жанрів – від портретів до пейзажів та натюрмортів, відкриваючи нові можливості для художніх експериментів із кольором, фактурою та композиційним рішенням. Поєднання пастелі з іншими живописними та графічними матеріалами суттєво розширило її технічні та виразні потенціали, стимулюючи розвиток змішаних технік і сприяючи формуванню нових художніх мов та стилістичних підходів. Сучасні художники продовжують використовувати пастель як ефективний засіб для реалізації як швидких начерків і етюдів, так і завершених живописних композицій, поєднуючи точність графіки з живописною насиченістю та експресивністю, що підтверджує її актуальність та незмінну цінність у художній практиці.

Список використаних джерел

1. Борисов, Ю. Б. (2012) Дуалістична природа пастелі: художні та технічні властивості у підготовці дизайнерів. *Теорія та практика дизайну*. Вип. 2. С. 15–19. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tprd_2012_2_5.

2. Волошенко, А. В. (2021) Історія методичного розвитку техніки пастель в рисунку та живописі. *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки, (192). С. 155–161. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_p_2021_192_34.

3. Жердзицький, В. Є. (2008) Техніка пастель. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Мистецтвознавство. Архитектура. № 10. С. 37–40. URL://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2008_10_6.

УДК 373.3/.5.016:78

Юлія НОСАЧ

студентка 4-го курсу факультету

початкової освіти та мистецтва,

Дрогобицький державний педагогічний університет

імені Івана Франка

(м. Дрогобич, Україна)

stakan1201@gmail.com

Жанна ЯСЕНИЦЬКА

старший викладач кафедри вокально-хорового,

хореографічного та образотворчого мистецтва,

Дрогобицький державний педагогічний університет

імені Івана Франка

(м. Дрогобич, Україна)

z_yasenitska@dspu.edu.ua

ЗАСОБИ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ В ДИЗАЙНІ ВИРОБІВ З БІСЕРУ

У статті розглядається важливість художньої виразності в дизайні виробів з бісеру як ключового інструменту формування естетичної та змістовної цінності прикрас та аксесуарів. Розглянуто основні засоби виразності — колір, форма, ритм, орнамент і фактура, а також їхню роль у створенні цілісного художнього образу. Висвітлено, що бісероплетіння, як форма декоративно-ужиткового мистецтва, здатне не лише відображати традиційні мотиви, але й формувати сучасні візуальні наративи. Наголошено увагу на тому, що кожен виріб із бісеру є унікальним результатом творчого пошуку у поєднанні з культурною спадщиною, де вибір матеріалів і технік безпосередньо відіграє вирішальну роль у формуванні художнього рішення.

Ключові слова: *бісер, бісероплетіння, художня виразність, декоративно-ужиткове мистецтво, орнамент.*

Yulia NOSACH
4th-year Student, Faculty of Primary Education and Arts,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
stakan1201@gmail.com

Zhanna YASENYTSKA
Senior Lecturer, Department of Vocal, Choral,
Choreographic, and Visual Arts
Faculty of Primary Education and Arts,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
z_yasenitska@dspu.edu.ua

MEANS OF ARTISTIC EXPRESSION IN BEADWORK DESIGN

This article examines the importance of artistic expression in beaded design as a key tool for shaping the aesthetic and meaningful value of jewelry and accessories. The main means of expression — color, form, rhythm, ornament, and texture — are examined, along with their role in creating a cohesive artistic image. It is highlighted that beadwork, as a form of decorative and applied art, is capable not only of reflecting traditional motifs but also of shaping contemporary visual narratives. Emphasis is placed on the fact that each beaded item is a unique result of creative exploration combined with cultural heritage, where the choice of materials and techniques directly plays a decisive role in shaping the artistic solution.

Keywords: *beads, beadwork, artistic expressiveness, decorative and applied arts, ornament.*

Постановка проблеми. Вироби з бісеру сьогодні виступають не лише як прикраси чи аксесуари, але й як носії культурних смислів, естетичних цінностей і особистих історій. Хоч бісероплетіння має багатовікову історію, сучасні майстри часто сприймає його лише через призму ремесла або декоративну практику.

Водночас проблема полягає у відсутності системного осмислення бісеру як специфічної унікальної форми художнього висловлювання. Незважаючи на зростання популярності таких виробів в сучасному культурному просторі, питання засобів їхньої художньої виразності залишається недостатньо вивченим. Особливого аналізу потребують ті елементів, за допомогою яких формується візуальний образ виробу, його емоційно-смислове наповнення та естетична цінність.

Брак цілісної теоретичної бази щодо взаємодії таких елементів, як саме колір, ритм та фактура бісеру взаємодіють між собою, обмежує можливості створення концептуального сучасного дизайну. У зв'язку з цим майстри стикаються з викликом: як серед розмаїття сучасних матеріалів, форм та технік знайти баланс засобів виразності, який дозволить перетворити прикрасу на цілісний художній образ. Це зумовлює необхідність пошуку нових форм художнього вираження, що поєднують традиційні ремісничі практики та актуальні дизайнерські підходи.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Проблематика художньої виразності в декоративно-ужитковому мистецтві розглядалася багатьма дослідниками у контексті загальних мистецтвознавчих процесів. Значна увага приділяється вивченню традиційних орнаментів, символіки кольору, композиційних рішень, а також трансформації народних мотивів у сучасному дизайні. Значний внесок у дослідження візуального мистецтва здійснили Олена Федорчук, Тетяна Куцир, Настасія Морусик, Володимир Щибря, Марія Чулак, які аналізують трансформації художніх практик у сучасному культурному середовищі, через призму досліджень культурної спадщини України.

Водночас дослідження бісероплетіння як окремого напряму залишаються фрагментарними та переважно зосереджені на технічних аспектах виконання, що зумовлює необхідність глибшого теоретичного осмислення його художньо-виражальних можливостей. У сучасних розвідках простежується тенденція до осмислення бісеру не лише як матеріалу, а як повноцінного засобу художнього висловлювання. Особливу увагу дослідники звертають на поєднання традиційних технік із сучасними дизайнерськими підходами, індивідуалізацію виробів та їхню символічну наповненість.

Мета статті. Розкрити сутність засобів художньої виразності в дизайні виробів з бісеру та визначити їхню роль у формуванні художнього образу, що здатний репрезентувати як культурну спадщину, так і індивідуальні авторські концепції.

Виклад основного матеріалу дослідження. Основною сферою застосування бісеру в народному мистецтві на теренах України стали прикраси та вишитий святковий стрій. Це явище набуло найбільшого поширення у XIX – XX ст. Поряд з використання намистинок з природних матеріалів (перлів) та штучних (скла чи кольорового металу) в оздобленні українського народного одягу поширюються і прикраси з бісеру: «гирдани», «гардяники», «ґердани», «галочки», «голочки», «згардочки», «дробинки», «ланки», «лучки», «очка», «ширинки», «силянки», «пояси», «кризи», «гаманці-калитки» тощо. Найдавніші такі вироби, які зберігаються в художніх музеях, походять із XIX ст. Високий художній рівень цих творів дає підстави припускати існування народної традиції бісерних оздоб ще у XVIII ст.

Ареал українських майстринь бісерного оздоблення припадає на Західне Поділля, Опілля, Покуття, Підгір’я, Бойківщина, Гуцульщина, Лемківщина, низинні терени Закарпаття, Північна Буковина, а також Волинь, Полісся та Середнє Подніпров’я. Проте, використання бісеру у виготовленні творів мистецтва має дуже глибоке коріння (Федорчук, 2012: 49), (Лубчак, 2018).

Бісероплетіння як вид декоративно-ужиткового мистецтва базується на синтезі різних засобів художньої виразності, які разом формують цілісний

візуальний образ виробу. У цьому процесі кожен елемент та дія не існують ізольовано, а потребують тісної взаємодії з рештою, створюючи гармонійну систему візуального та смислового впливу. До основних засобів виразності належать: колір, форма, матеріали, ритм, орнамент та технологія.

Бісерні оздоби, як і переважно всі інші прояви народної творчості, є частиною культури певного краю чи регіону, тому особливості їх виконання, форма, орнамент та колорит стали носіями важливої інформації про її власника. Майстрині надавали перевагу місцевим традиціям поєднання кольорів та взорам, що для них були найбільшим втіленням краси. Часто іншого художнього рішення вони не приймали, вважаючи твори майстринь з сусіднього села не достатньо привабливими. Тож процес збагачення місцевої традиції часто тривав довше, зокрема через тривалу адаптацію культурних запозичень, при цьому не нехтуючи власними прикметними рисами (Федорчук, 2007: 36).

Прикраси з бісеру мали оберегову функцію, та надавали захист своєму власнику від негативного впливу ззовні. Відомо, що нагромадження яскравих оздоб мало не лише естетичне значення чи слугувало свідченням статусу, а й відвертало надмірну увагу від самої людини, що також слугувало певним захистом від «лихого ока».

Значущим аспектом художньої виразності є фактура, що визначається матеріалами. Різноманітність бісеру за формою, розміром та покриттям створює широкі можливості для досягнення різних візуальних ефектів. Проте так було не завжди. Українські народні майстрині переважно використовували різноманітні коралики, виготовлені зі штучних матеріалів: скла, металу. Проте найбільшого попиту зазнали саме вироби зі скляних намистин. На початку використовували у своїй роботі дрібний венеційський бісер, поступово перейшовши на богемський (чеський). Чеська сировина й досі лишається визнаною у світі однією з кращих та доступних для створення для виготовлення бісерних оздоб. Головною перевагою є те, що вони виготовляють намистинки з якісного скла, мають широку палітру кольорів та велике різноманіття форм,

розмірів та покриттів. У контексті художньої виразності матеріали виступають не лише засобами реалізації художнього задуму, а й активними чинниками його формування, адже саме спираючись на властивості бісеру часто визначаються можливості варіантів композиційного та конструктивного рішення.

У створенні бісерних прикрас неабияке значення має техніка плетіння, оскільки спираючись на ідейні мотиви майстрині ткане полотно може ущільнюватись або ж навпаки розріджуватись. Таким чином вдається експериментувати з розмірами ажурних просвітів, що в свою чергу буде впливати на загальну форму прикраси та спосіб її носіння. Розглядаючи способи плетіння варто зважати й на послідовність їх появи, адже на початку було притаманне ткання «на декілька ниток». Це було зумовлено тим, що переважна кількість майстрів не мали змоги плести на міцних нитках, тож в якості альтернативи використовували кінську волосінь, хоч це й недостатньо тривкий матеріал. Завдяки різноманітним технікам майстрині могли виготовляти не лише плоскі прикраси, а й додавати в свій стрій об'ємні ланцюжки, вінки тощо.

Українські народні майстри XIX – середини XX ст. виготовляли ланцюжки на двох нитках прийомами «у хрестик», «сіточка» та рідше «щільним ланцюжком». В залежності від техніки плетіння утворюється більш заповнене полотно або ж виникають ажурні отвори, що додають прикрасі легкості. Також майстрині чимало експериментували, адже зберіглось чимало робіт, плетених і на більшій кількості ниток, подекуди зустрічаються кризи плетені на шістнадцяти нитках, або ж роботи в змішаних техніках, де верхня частина силяється хрестиком, утворюючи стійку на шиї, а далі, аби прикраса гарно лежала на грудях власниці, майстриня використовує техніку «сіточка», аби зробити розширення виробу. Сучасні майстри майже не використовують спосіб плетіння «у кілька ниток», адже оздоби значно легше та швидше нанизувати «на одну нитку».

Окрему увагу приділяли оздобленню нижньої частини прикраси, додаючи підвіски, монети, шелести, зубці або ж знизки. Під час руху ці елементи декору

створювали дзвінкі звуки, що також слугувало оберегом та мало відлякувати лихе.

Одну з ключових ролей у формуванні сенсового та естетичного навантаження виступає колір. У виробах з бісеру він виконує не лише декоративну, а й глибоко символічну функцію. Через колористичні рішення передається емоційний стан, формується настрій виробу та відтворюються певні культурні коди, особисті смисли. Важливо зазначити, що сприйняття кольору значною мірою залежить не лише від його відтінку, але й від контексту використання – поєднання з іншими кольорами, масштабності кольорових площин, інтенсивності тощо. У виробах з бісеру колір також тісно пов'язаний з матеріальною природою самої намистини: його прозорість, блиск, матовість або металізоване покриття. Це створює додаткові можливості для варіювання візуальних ефектів, адже той самий колір можна сприймати по різному залежно від фактури намистини, освітлення та розташуванню її в між різними кольоровими площинами.

Водночас колористичні рішення невіддільно пов'язані з формотворенням самої прикраси, адже саме їхня взаємодія визначає загальний характер композиції. Зображувальні фігури у виробах з бісеру можуть бути як геометрично впорядкованими, так і більш пластичні, наближені до природних структур. Кольорові рішення в сучасному виконанні намист часто спирається на особистих вподобаннях майстринь, і все рідше вони послуговуються традиційними значеннями кольору. В індустрії бісероплетіння в Україні все частіше зустрічаються новаторські поєднання кольорів, дехто надихається й творчістю відомих художників, створюючи кризи за мотивами К. Малевича, надаючи традиційним оздобам авангардного звучання.

У тісному зв'язку з кольоровими рішеннями виступає орнамент, що у прикрасах з бісеру слугує не лише декоративним інструментом а й носієм змісту. Орнаментальні мотиви здатні відображати культурні традиції, символічні уявлення та світогляді орієнтири, бути оберегом та розповідати історію закладену через знаки-символи. Водночас у сучасному дизайні вони

часто зазнають трансформації, поєднуючи традиційні елементи з новітніми композиційними підходами. Така інтеграція дозволяє створювати багаторівневі художні образи, в яких поєднується історична пам'ять та сьогоденні інтерпретації (Федорчук, 2007: 48).

Українські оздоби з бісеру – це частина ансамблю народного святкового, а не рідно і буденного, одягу, тож і орнаментика найбільш споріднена саме з тканими або вишитими компонентами вбрання. Стилістика візерунку виробів з бісеру значною мірою залежить від техніки ткання, що слугує головною відмінністю творення орнаменту в бісероплетінні та вишивці. Досліджуючи творення символів можна помітити, що переважна кількість традиційних оздоб має геометричний або геометризований орнамент. (Федорчук, 2017: 573). Проте значення далеко не усіх закодованих знаків в традиційних прикрасах можна так легко з'ясувати, іноді спроби прочитати цю мову символів на конкретній роботі можуть бути лише припущенням, що базуються на відомих наукових та історичних гіпотезах.

Висновки. Засоби художньої виразності у творенні виробів з бісеру функціонують як цілісна, взаємопов'язана система, у якій колір, матеріали, техніки та орнамент не лише доповнюють один одного, а й формують складну багаторівневу структуру художнього образу. Саме їхнє узгоджене використання забезпечує створення естетично виразних, змістовно насичених та концептуально завершених виробів.

Список використаних джерел

1. Федорчук, О. (2012). Художні вироби з бісеру в українському народному мистецтві: походження та розвиток традиції (укр.). Львів: Свічадо. С. 46–54

2. Лубчак, В. (2018). Як українські майстри задають тон у розвитку бісероплетіння. URL: https://old.honchar.org.ua/p/ukrajinski-narodni-prykrasy-z-biseru/

3. Федорчук, О. (2007). Українські народні прикраси з бісеру; НАН України, Ін-т народознав. Львів: Свічадо. С. 36–45

4. Федорчук, О. С. (2017). Концепція етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців. *Народознавчі зошити*. № 3. С. 573.

5. Фединчук, О. Б. (2018). Шийно-нагрудні чоловічі та жіночі бісерні прикраси Північної Буковини. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 35, Львів: ЛНАМ,2018. С. 124–139

УДК 730.02(477)

Анастасія РЕШЕТНИК
студентка 4-го курсу факультету
початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
nasty.popm@gmail.com

Михайло СИДОР
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри вокально-хорового, хореографічного
та образотворчого мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
m_sydor@dspu.edu.ua

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ В УКРАЇНСЬКІЙ СКУЛЬПТУРНІЙ ПЛАСТИЦІ: АСПЕКТИ ТРАКТУВАННЯ І ВИРАЖЕННЯ

У роботі розкрито особливості формування художнього образу в українській скульптурі. Проаналізовано образну мову народної пластики, її символіку та зв'язок із духовними та культурними традиціями українського народу. Висвітлено вплив релігійних, міфологічних і побутових мотивів на створення скульптурних образів, а також регіональні особливості їхньої стилістики. Окреслено роль матеріалів і технік виконання у досягненні художньої виразності. Дослідження спрямоване на узагальнення естетичних принципів і світоглядних основ української народної скульптури.

Ключові слова: *художній образ, українська скульптура, пластика, традиції.*

Anastasiia RESHETNYK
4th-year Student, Faculty of Primary Education and Art,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
nasty.popm@gmail.com

Mykhailo SYDOR
Candidate of Art History, Associate Professor
at the Department of Vocal and Choral,
Choreographic and Visual Arts,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
m_sydor@dspu.edu.ua

ARTISTIC IMAGE IN UKRAINIAN SCULPTURE: ASPECTS OF INTERPRETATION AND EXPRESSION

The work reveals the features of the formation of an artistic image in traditional Ukrainian three-dimensional sculpture. The figurative language of folk plastic arts, its symbolism and connection with the spiritual and cultural traditions of the Ukrainian people are analysed. The influence of religious, mythological and everyday motifs on the creation of sculptural images, as well as regional features of their stylistics, is highlighted. The role of materials and techniques of execution in achieving artistic expressiveness is outlined. The research is aimed at generalizing the aesthetic principles and worldview foundations of Ukrainian folk sculpture.

Keywords: *Ukrainian sculpture, artistic image, plastic arts, traditions.*

Постановка проблеми. Традиційна українська скульптура є важливою складовою національної культурної спадщини, у якій відображено світогляд, духовні цінності та естетичні уявлення українського народу, осмислення й інтерпретації дійсності у пластичному мистецтві. Знання цих аспектів є вкрай важливими для сьогодення, тому можемо ствердно зазначити про актуальність дослідження й змістовного вивчення історії розвитку української скульптури, її виражальних особливостей і т. ін. Окрім того, актуальність заявленої теми підкреслюється ще й необхідністю збереження національних мистецьких традицій, актуалізації і популяризації нашої культурної ідентичності. Саме тому у сучасному житті неабияк зростає інтерес до витоків українського мистецтва, зокрема до скульптури, особливостей утвердження її виражальних наративів, символічних значень, художніх узагальнень (Протас, 2009: 152).

Аналіз основних досліджень і публікацій. Аналіз дотичних до теми нашої розвідки праць дає підстави ствердити, що у сьогоднішній вітчизняній мистецтвознавчій науці сфери розвитку та безпосереднього функціонування традиційної української скульптури, розкриті у багатьох змістових аспектах – від загальних понять і трактувань про сутність такого різновиду діяльності українського люду до розбору певних складних образних і композиційних рішень у тому чи тому напрямі такої скульптурної творчості. Так, наприклад, значний внесок у дослідження традиційної культури українців, місця і ролі у ній засад образного трактування предметно-речового світу, дійств і явищ з життя українців зроблено Галиною Лозко. У своїх напрацюваннях дослідниця звертається до розкриття міфологічних уявлень наших пращурів, висвітлює дохристиянські вірування та світоглядні основи українців, які тою чи тою мірою з плином часу стали важливими визначниками образного трактування описуваного в усній народній творчості, унаочнюваного у роботах народної мистецької творчості, зокрема і у витворах скульптурної пластики. Чимало цікавого у цьому плані розкривають перед нами й наукові дослідження Тетяни Кари-Васильєвої. Напрацьовані нею матеріали містять змістовний аналіз еволюції художніх традицій та характерних регіональних особливостей

розвитку українського образотворчого мистецтва, зокрема і того його напряму, де зображуване постає скульптурному вираженні.

Багато цікавого про розвиток української скульптурної пластики маємо у дослідженнях Людмила Лисенко. В них багато уваги зосереджено на природі скульптурної пластики, техніках виконання скульптурних творів, визначенні засад і наративів художньо-образного трактування унаочнюваного. Історико-мистецький контекст творів української народної пластики представлено у багатотомному виданні Ганни Скрипник, що охоплює різні періоди розвитку національної художньої культури, і скульптурного поступу українського народу зокрема. Огляд сучасного стану українського скульптурного мистецтва XX – почасту XXI століть міститься у наукових працях Галини Скляренко, Марини Протас, Лесі Турчак. У їхніх численних доробках подаються аналізи стилістичних тенденцій скульптури сучасності, напрями безпосередніх творчих поступів українських скульпторів сьогодення.

Окреме місце займають розкриття теоретичних засад скульптури, зокрема у дослідженнях Тетяни Шмельової. У таких напрацюваннях авторка доволі обширно систематизує теорію та практичні аспекти вираження скульптурного мистецтва. Питання про народну іграшку як частину традиційної української культури висвітлено у праці Олександра Найдена; безпосередньо розглянуто її символіку та регіональні особливості образотворення. Важливе місце також займають і публікації, присвячені окремим аспектам сучасного пластичного мистецтва, зокрема статті Володимира Гоголя, у яких є чимало матеріалу про типологію сучасної скульптури, особливості художнього вираження в ній з використанням як традиційних, так й інноваційних скульптурних матеріалів, зокрема і всякого «підручного непотребу», відпрацьованих предметів, речей тощо (Гоголь, 2015: 23–24).

Мета статті. Розкрити суть художнього образу як складової мистецького твору в цілому, відтак визначити особливості його вираження у традиційній українській скульптурній пластиці.

Виклад основного матеріалу дослідження. Українська скульптура є важливою складовою національної культурної спадщини, що відображає багатовіковий досвід народу, його світогляд, духовні цінності та естетичні уявлення. Особливе місце в ній займає художній образ як ключовий елемент мистецького висловлювання, через який передається не лише зовнішня форма, а й внутрішній зміст, символіка та емоційна наповненість твору.

Формування художнього образу в українській скульптурі має глибоке коріння, що сягає дохристиянських часів, коли пластичні форми виконували сакральні функції. Згодом, під впливом християнства, соціально-історичних змін та розвитку мистецтва відбулася трансформація образної системи, що знайшло своє відображення і в скульптурі (Шмельова, 2018: 79).

Творення художнього образу є складним багаторівневим процесом, що охоплює різноманітні історичні, культурні, матеріально-технічні та світоглядні аспекти. Художній образ виступає не лише результатом творчої діяльності митця, але й відображенням колективного досвіду, уявлень та вірувань українського народу, що формувалися протягом століть (Пасічний, 2008: 203).

Особливо важливим є розуміння художньої образності у традиційному пластичному мистецтві. Тут вона зазвичай визначається як узагальнене, проте емоційно насичене відтворення дійсності, втілене у певній просторовій формі. Її характер доволі символічний і узагальнений. Усе відтворюване тут чітко підпорядковується ідеї та її художньому змісту (Лисенко, 2013: 26).

Історично витоки української скульптури сягають дохристиянського періоду, коли пластика виконувала сакральну функцію. Кам’яні ідоли, антропоморфні зображення та обрядові фігури були носіями міфологічного світогляду і символізували сили природи, божества або предків. У цей період художній образ був тісно пов’язаний із магічним мисленням і виконував не лише естетичну, але й ритуальну функцію (Лозко, 2004: 32).

З прийняттям християнства відбувається суттєва трансформація образної системи. Скульптура починає виконувати нові функції, зокрема сакрально-релігійні. Однак, особливого розвитку набуває лиш побутова пластика, з

рисами так званого «народного трактування» образності відтворюваного через спрощеність форм, умовність пропорцій, абстраговану емоційну виразність тощо. Такі риси поступово перейняла і фігуративна пластика дитячої глиняної та дерев'яної іграшки (Найден, 1999: 185, 232).

Однією з ключових особливостей художнього образу в українській скульптурі є його тісний зв'язок із використовуваним матеріалом. Найбільш поширеними матеріалами були дерево, камінь та глина, кожен з яких визначав специфіку пластичного вирішення зображуваного. Наприклад, скульптурні творіння в дереві характеризуються м'якістю форм, помірною лаконічністю та декоративністю, що зумовлено властивостями цього матеріалу та техніками його опрацювання. Кам'яна пластика, навпаки, вирізняється монументальністю, узагальненістю та статичністю образу. Сьогодні застосування у скульптурній творчості різноманітних матеріалів значно розширює діапазон образних виражень творчих задумів скульпторів. Це, зокрема, принагідно підкреслено в аналізі сучасної атракційної скульптури (Гоголь, 2015: 24).

Важливу роль у формуванні художнього образу зображуваного відіграє й техніка його безпосереднього виконання. Використовувані інструменти та техніки сприяють формуванню своєрідної авторської стилістики і в загальних подачах форм, і в дрібній деталізації, і в акцентуваннях на головних рисах зображуваного. Це надає роботі особливої виразності та емоційного насичення.

Суттєвим чинником скульптурної образності є також символіка, яка пронизує традиційну українську скульптуру. Кожен елемент образу – вираз, поза, ракурс, жести, атрибути – має певне значення. Наприклад, зображення святого з книгою символізує мудрість і духовне знання, тоді як піднята рука може означати благословення або захист, опіку. У скульптурі символіка часто поєднується з локальними традиціями і звичаями, що створює багатошаровість художнього образу (Протас, 2009: 143).

Регіональні особливості також суттєво впливають на формування образності твору. У різних частинах України сформувалися свої школи та

традиції скульптури. Наприклад, у Західній Україні поширеною є декорування зображуваного, наповнення його відповідною орнаментацією, тоді як у наративах, що є характерними для центральних регіонів, переважає більш стримана й узагальнена пластика. Це обумовлюється різними причинами, але головним чином тут проявляються історико-культурні впливи (Кара-Васильєва, Чегусова, 2005: 19).

Не менш важливим є взаємозв'язок між індивідуальним, авторським баченням митця та колективною традицією. І народна, і професійна скульптура базується на усталених канонах. Однак, кожен автор привносить у твір своє певне власне бачення, що проявляється у деталях, пропорціях, трактуванні образу і т. ін. Таким чином, художній образ стає результатом синтезу (злиття) традиції та індивідуальної авторської творчості (Скляренко, 2018: 114).

Особлива увага приділяється функціональному аспекту скульптури. Зазвичай скульптура існує як самостійний мистецький об'єкт. Однак, вона часто є складовою архітектури (на фасадах будівель), зокрема й культової (в оформленні зовнішніх сторін храмів, в різьбленнях іконостасів) або побутового середовища (всякі екстер'єрні прикраси тощо). Це, фактично, визначає суть її образності, підпорядкування певним прикладним функціям (Лисенко, 2013: 24).

Крім того, художній образ у традиційній скульптурі тісно пов'язаний із народним світоглядом. Він відображає уявлення про добро і зло, красу і гармонію, життя і смерть. Через пластичні форми передаються моральні цінності, ідеали та норми поведінки, що робить скульптуру важливим засобом культурної комунікації (Шмельова, 2018: 32).

У контексті сучасності аспекти виражальності української скульптури зазнають певних трансформацій, однак їх основні принципи залишаються актуальними. Сучасні митці звертаються до традиційних форм і образів, переосмислюючи їх у новому культурному контексті. Це свідчить про життєздатність традиції та її здатність адаптуватися до змін (Гоголь, 2015: 21).

Отже, художній образ в українській скульптурі є результатом складної взаємодії різних чинників – історичних, матеріальних, технічних, символічних,

світоглядних. Його специфіка полягає насамперед у відповідності до часу, відтак у тісному зв’язку з традиціями, тим, що усталилося віками. Проте в обох цих ситуаціях завжди актуальною є спрямованість на творче вираження. Саме це забезпечує унікальність і цінність скульптурного поступу.

Висновки. Отже, художній образ у традиційній українській скульптурі є багатогранним явищем, що формується під впливом історичних, культурних, матеріальних та духовних чинників. Його специфіка полягає у поєднанні узагальненості форми та відтворюваного в ній глибокого символічного змісту. Це дозволяє передавати не лише зовнішні риси відтворюваного об’єкта, а й його внутрішню сутність, характерне ідейне навантаження та емоційний стан.

У процесі дослідження зокрема встановлено, що витоки багатьох аспектів художнього образотворення сягають дохристиянських вірувань, де скульптура виконувала сакральні функції, а з прийняттям християнства відбувається його переорієнтація на актуалізовані тут нові духовні та естетичні цінності. Значний вплив на формування образності мають матеріали та техніки виконання, які визначають пластичні особливості твору та його виразність. Важливою характерною рисою української скульптури є її символічність та тісний зв’язок із народним світоглядом, що проявляється у використанні відповідних знаків, символів, атрибутів, їх смислового в’язання у композиційних рішеннях творів. Регіональні особливості та індивідуальний підхід майстрів збагачують художню мову скульптури, роблять її розмаїтою та самобутньою.

Таким чином, художнє образотворення в українській скульптурі, як традиційній, так і сучасній, виступає не лише важливим носієм культурної пам’яті та духовних цінностей, а й характерним візуалізатором і виразником нашої національної ідентичності. Його дослідження, проникнення властивими йому наративами сприяють глибшому розумінню специфіки українського скульптурного мистецтва та відкриває перспективи для подальшого розвитку сучасної скульптурної практики на основі традицій, їх гармонійного злиття з актуальними для сьогодення культурно-мистецькими тенденціями.

Подальше наше вивчення української скульптури, її образного постання дасть змогу простежити еволюцію її художніх форм, особливості розвитку й удосконалення способів зображення, залучення у такі процеси щораз нових матеріалі, технологій роботи з ними і т. ін.

Список використаних джерел

1. Гоголь, В. Д. (2015). Атракційна скульптура як особлива форма вираження в пластичному мистецтві (проблеми типології). *Вісник ХДАДМ*. № 8. С. 18–24.
2. Кара-Васильєва, Т. В., Чегусова, З. А. (2005). Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». Київ: Либідь, 280 с.
3. Лисенко, Л. (2013). Українська скульптура у пошуках нової образності. *Мистецтвознавство України*. Вип. 13. С. 22–32.
4. Лозко, Г. С. (2009). Українське язичництво. Київ: Український центр духовної культури. 92 с.
5. Найден, О. С. (1999). Українська народна іграшка. Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості. Київ: АртЕк. 255 с. : іл.
6. Пасічний, А. М. (2008). Образотворче мистецтво. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 216 с.
7. Протас, М. (2009). Стильові стратегії розвитку української скульптури XX – XXI ст. Модель еволюції. Київ: Українська видавнича спілка. 288 с.
8. Скляренко, Г. (2018). Українське мистецтво другої половини XX століття: офіційне vs неофіційне, конформізм vs нонконформізм (проблеми інтерпретації художнього досвіду). *Студії мистецтвознавчі*. Число 4. С. 111–117.
9. Шмельова, Т. В. (2018). Мистецтво скульптури. Житомир: Вид-во ЖДУ імені І. Франка. 201 с.: іл.

УДК 069.4(477.8)

Володимир ЩУДЛАК
студент 4-го курсу факультету
початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
voldvatslav@gmail.com

Михайло СИДОР
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри вокально-хорового, хореографічного
та образотворчого мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
m_sydor@dspu.edu.ua

ЕКСПОЗИЦІЙНІ ПРОСТОРИ РЕГІОНАЛЬНИХ МУЗЕЇВ ЛЬВІВЩИНИ ТА ЗАКАРПАТТЯ: ОСОБЛИВОСТІ ЇХ УКЛАДУ ТА ФУНКЦІОНУВАННЯ

У статті висвітлюються особливості організації та функціонування виставкових просторів регіональних музеїв Львівської та Закарпатської областей. На прикладах музеїв, що знаходяться на теренах цих областей, проводиться аналіз структурних укладів їх експозиційних зон, забезпечення таких закладів сучасним технічним обладнанням, подається їх коротка порівняльна характеристика. Основний фокус дослідження спрямований на технічну та функціональну специфіку виставкових залів, аналіз інженерних рішень, завдяки яким досягається високий професійний рівень представлення

до огляду експонованих артефактів. Йдеться, зокрема, про доцільність використання відповідних систем підвіски, варіанти освітлення експозицій. Розглядаються засади адаптації виставкових просторів до проведення різноманітних культурних та освітніх заходів.

Ключові слова: *музей, експозиційний простір, виставковий зал, системи освітлення, підвіски.*

Volodymyr SHCHUDLAK
4th-year Student, Faculty of Primary Education and Art,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
voldvatslav@gmail.com

Mykhailo SYDOR
Candidate of Art History, Associate Professor
at the Department of Vocal and Choral,
Choreographic and Visual Arts,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
m_sydor@dspu.edu.ua

EXHIBITION SPACES OF REGIONAL MUSEUMS OF THE LVIV REGION AND TRANSCARPATHIA: FEATURES OF THEIR STRUCTURE AND FUNCTIONING

The article highlights the features of the organization and functioning of exhibition spaces of regional museums of Lviv and Transcarpathian regions. Using the examples of museums located in these regions, an analysis of the structural structures of their exhibition areas, the provision of such institutions with modern technical equipment, and their brief comparative characteristics are presented. The

main focus of the study is on the technical and functional specifics of exhibition halls, the analysis of engineering solutions, thanks to which a high professional level of presentation of exhibited artefacts is achieved. This concerns, in particular, the feasibility of using appropriate suspension systems, options for lighting expositions. The principles of adapting exhibition spaces to holding various cultural and educational events are considered.

Keywords: *museum, exhibition space, exhibition hall, lighting systems, suspensions.*

Постановка проблеми. Суть розглядуваного питання обумовлюється тим, що сучасне функціонування музеїв передбачає не лише збереження тих «висхідних» засад свого безпосереднього призначення, з якими вони колись поставали і слугували суспільству. Безумовно значимою у цьому плані є і їхня адаптація до нинішніх умов життя, до актуальних для сьогодення соціальних запитів та культурно-мистецьких потреб. У цьому руслі важливим виступає й сам аспект оновлення «форматів» представлення експозицій, організації й оформлення виставкових просторів у відповідності до дієвих тенденцій часу, теперішніх уподобань у демонструванні будь-чого мистецького, культурного, духовного, поданні його на огляд загалу на сучасному рівні. Особлива увага приділяється аналізу функціонально-технічних та естетичних характеристик виставкових просторів розглянутих музеїв. Головний акцент зосереджений на розгляді таких складових, як використання певних способів розміщення та фіксації експонатів, застосування сучасних систем освітлення, адаптивності самого внутрішнього простору до різних типів мистецької діяльності, від виставкових до інтерактивних та мультимедійних проєктів. Усе це повинно відповідати чинним стандартам музейної діяльності сьогодення, з врахуванням архітектурної та дизайнерської специфік розглядуваних приміщень.

Аналіз основних досліджень і публікацій. У рамках проведеного нами дослідження ми зверталися до праць, у яких їх автори прямо чи опосередковано зосереджені на вивченні особливостей укладу музейних середовищ, засад

формування й оформлення просторів (зон) для експозицій тощо. Це, зокрема, роботи О. Сошнікової (2011), В. Чащиної (2012), Н. Стецули (2015), Н. Усенко (2015), О. Гаврош (2017), Ю. Овсяник (2017), О. Любіцевої, Т. Шпараги (2021), Н. Барановської (2025). На основі вивчення таких джерел, аналізу висвітленого в них ми прийшли до висновку, що проблема, яку ми підняли, актуалізує чимало цікавих питань, пов'язаних саме із сучасним баченням організації музейних просторів, розглядом варіацій оформлення виставкових залів, трансформування їх середовищ до проведення всяких принагідних культурно-мистецьких заходів.

Мета статті. Розкрити особливості формування експозиційних просторів регіональних музеїв Львівської та Закарпатської областей, визначити їх спільні та відмінні риси в аспектах планування, технічного оснащення, функціонування та відповідності вимогам сучасної музейної практики.

Виклад основного матеріалу дослідження. Виставковий зал є одним з ключових елементів музейної комунікації, адже саме через організацію експозиційного простору формується взаємодія між творами мистецтва та глядачем (Усенко, 2015: 5). У сучасних умовах децентралізації культурних процесів зростає значення регіональних музеїв як осередків збереження та популяризації локальної культурної спадщини. Професійний підхід до створення якісного експозиційного простору – це запорука для досягнення гармонійного поєднання функціонального, художньо-образного, економічного та конструктивно-технічного аспектів. Технічне забезпечення, освітлення, композиція, кольорові рішення – все це повинно створювати сприятливі умови для найбільш вигідного показу експонатів, щоб забезпечити сприйняття відвідувачем експозиції як довершену єдність змісту і форми (Барановська, 2025: 15–16).

Краєзнавчий музей «Верховина», заснований 1932 року у місті Стрий, постає яскравим прикладом багатофункціонального закладу соціальної інформації, призначеного для збереження природничо-наукових та культурно історичних цінностей (Стецула, 2015: 150). Експозиційні приміщення можна

розділити на природничі, історико-меморіальні та художньо-виставкові зали, які також виконують освітньо-комунікаційну функцію. Історичні зали присвячені визначним постатям та подіям, які стосуються історії Стрийщини від давнини і до Першої світової війни. Тут було облаштовано відділ, присвячений подіям на Сході України. Особливе місце займає етнографічна експозиція, з якої розпочалась історія музею. Для демонстрації живопису, графіки, фотографії та інших творів мистецтва в музеї відведені окремі виставкові зали (Овсяник, 2017). Інтер'єрні рішення залів поєднують традиційні музейні принципи та локальні декоративні елементи. Кольорова гама стін традиційно світла. Нейтральний фон для експонатів створюють світлі в тоні матові відтінки стін. Для підсилення історичного контексту застосовуються етнографічні предмети та текстиль. Історичну автентичність та контраст підлоги зі стінами забезпечує оригінальна паркетна підлога з майстерними візерунками, а природне освітлення в достатній мірі забезпечується великими віконними прорізами. У залах застосовується комбінована система кріплення експонованих об'єктів. Для постійних експозицій у музеї використовується традиційне точкове кріплення. Воно характерне для фіксації фотографій, документів, невеликих рам із зображеннями та невеликих цінних предметів. Для змінних експозицій використовується сучасна рейкова система підвіски. Жорсткі довгі профілі, встановлені під стелею, забезпечують гнучкість формування експозицій та дозволяють змінювати картини без пошкодження стін. Для об'ємних предметів, документів і окремих тематичних композицій у залах застосовуються металеві решітки, стенди, мобільні панелі та вітрини. З метою забезпечення комфортних умов для сприйняття експозицій у залах з великими вікнами використовуються напівпрозорі штори. Для рівномірного освітлення простору встановлені стельові світильники та світлодіодні лампи, які забезпечують базовий рівень яскравості. Акцентне освітлення досягається спрямованими лампами трекових систем. Завдяки цьому вдається підкреслити окремі експонати, що формує ієрархію візуального сприйняття та виділяє композиційні центри. У тематичних

залах освітлення носить, за потреби, драматичний характер: контраст світла і тіні, локальне освітлення портретів чи символічних об’єктів, що вдало підсилює емоційний вплив експозиції.

Простори музею активно використовуються для освітньої роботи. Організація місць для сидіння, відкриті зони для дискусій та наявність вільних відкритих площ дозволяють проводити мистецькі презентації, музичні заходи, інтерактивні зустрічі або тематичні лекції, оскільки музей повинен супроводжувати та мотивувати сучасні культурні процеси для забезпечення розвитку та підтримки культурної комунікації (Сошнікова, 2011: 8).

Виставкові зали музею «Верховина» демонструють гармонійне поєднання традиційних музейних принципів із сучасними підходами до організації експозиційного простору. Планування музею забезпечує можливість створити логічну послідовність огляду представлених експозицій, дизайн інтер’єру створює сприятливе нейтральне середовище для спостерігання експонованих об’єктів, а сучасні системи підвіски та освітлення відповідають професійним вимогам музейної практики. У висновку можна сказати, що музей носить важливу роль як культурний центр регіону та являє собою ефективний інструмент для популяризації історико-мистецької спадщини.

Закарпатський обласний художній музей імені Йосипа Бокшая в місті Ужгороді, який функціонує з 1945 року, є вагомим мистецьким центром регіонального та загальноукраїнського значення, поєднавши в собі історико-архітектурну цінність пам’ятки з репрезентативною художньою колекцією європейського та українського мистецтва. У фонді зберігається понад шістнадцять тисяч експонатів, які регулярно експонуються: твори графіки, живопису, декоративно-ужиткового мистецтва, скульптури. Українське мистецтво представлене виставленими роботами таких видатних постатей, як: Тарас Шевченко (Гаврош, 2017: 43), Іван Труш, Сергій Васильківський, Ілля Бродлакович-Вишенський, Опанас Сластіон, Руфін Судковський (Любіцева О. О., Шпарага Т. І., 2021: 128–129). На відміну від музею «Верховина», який розміщений у колишньому житловому будинку і являє собою комплексний

краєзнавчий музей, цей заклад знаходиться у великій історичній будівлі та є спеціалізованим художнім музеєм. Однак в обох розглянутих випадках музеї виконують спільну функцію: репрезентують культуру свого регіону, зберігають та популяризують культурну спадщину і проводять активну експозиційну та культурну діяльність (Чащина, 2012: 4).

Обговорюючи виставкові зали, звертаємо увагу на високий рівень архітектурної естетики, притаманний будівлям цієї епохи. Зали із високими стелями та великими арочними вікнами забезпечують значний об'єм простору та природну інсоляцію. Для захисту експонатів на вікнах використовують вертикальні жалюзі. Характерною рисою приміщень є збережений автентичний паркет із складним геометричним орнаментом, що додає залам урочистості. Стіни витримані у світлих, охристо-пастельних тонах, тим самим виконують функцію ідеального фону для сприйняття творів мистецтва. В окремих залах присутній декоративний ліпний декор та пілястри, що особливо підкреслює статусність закладу. Природне освітлення поєднане із використанням трекових систем штучного освітлення, стельових світильників і плафонів, які додатково акцентують увагу на окремих об'єктах експозиції. Музей використовує гнучку систему експонування, що дозволяє швидко змінювати конфігурацію залів відповідно до вимог виставки. Крім класичних рейкових систем підвіски, у приміщеннях використовуються дерев'яні мольберти. Це оптимальне рішення для експонування тимчасових виставок, дитячих робіт, камерних портретних та пейзажних експозицій. Для експозицій керамічних або скульптурних виробів використовуються скляні вітрини, металеві та дерев'яні постаменти, які забезпечують можливість оглянути твори мистецтва з усіх боків. Виставки супроводжуються друкованими експлікаціями, анотаціями та банерами, які додатково структурують науковий контекст подій. У стінах музею Йосипа Бокшая проходить активна творча діяльність від персональних художніх виставок до тематичних проєктів декоративно-ужиткового мистецтва та дитячої творчості. Лекції та презентації проходять з використанням мультимедійного обладнання. Завдяки чудовій акустиці та великій площі приміщень, зали стають

майданчиками для виступу хорових колективів, камерних ансамблів та сольних виконавців. Простір вдало адаптований для проведення практичних занять з живопису, де відвідувачі навчаються мистецтву під керівництвом досвідчених фахівців. Виставкові зали Музею імені Йосипа Бокшая є прикладом сучасного підходу до поєднання історичної спадщини і новітніх тенденцій у проведенні експозиційної діяльності. Дизайн приміщень орієнтований на максимальну увагу до продемонстрованих експонатів, а гнучкість простору дозволяє перетворити галереї на живий центр культури. Завдяки професійному підходу до презентації творів мистецтва та багатогранності подій, музей став одним з головних інтелектуальних та естетичних осередків Закарпаття, сприяючи всебічному розвитку громади та збереженню національної ідентичності (Статут музею ім. Й. Бокшая, 2021).

Висновки. Розглянуті музейні інституції демонструють високий рівень адаптації історичних архітектурних пам’яток до сучасних експозиційних потреб. У досліджених прикладах спостерігається гармонійне поєднання автентичного архітектурного середовища із сучасними технічними рішеннями. Безумовно актуальним і значимим з практичної сторони є впровадження сучасних експозиційних технологій та функціональних систем, що забезпечує високу ефективність та належний професійний рівень реального представлення експонованих творів. Можна також ствердити, що розглянуті музейні простори, крім безпосередньо експозиційних зон, є прекрасно адаптовані до проведення різноманітних культурних та освітніх заходів. У підсумку можна констатувати, що експозиційні середовища розглянутих музеїв мають свій індивідуальний характер і повністю відповідають сучасним стандартам музейної діяльності.

Список використаних джерел

1. Барановська, Н. (2025). Експозиційна робота в діяльності музею. *Historical and Cultural Studies*. Vol. 2, No. 1. С. 13–17.

2. Гаврош, О. (2017). Відображення життя і творчості Тараса Шевченка в мистецтві Закарпаття. *VIII Міжнародний конгрес українців. Мистецтво-*

знавство. Культурологія. Збірник наукових статей. Київ : Вид-во ІМФЕ. С. 42–55.

3. Любіцева, О. О., Шпарага Т. І. (2021). Музейний туризм: навчальний посібник. Київ: КНУ ім. Т. Шевченка, 150 с.

4. Овсяник, Ю. (2017). Музейна колиска Стрия. *Збруч*. 26 Грудня. URL: https://zbruc.eu/node/74810 (дата звернення: 21.01.2026)

5. Сошнікова, О. М. (2011). Соціокультурний потенціал музейної комунікації. *Сімнадцяті сумцовські читання. Матеріали наукової конференції на тему «Комунікаційний підхід у музейній справі як відповідь на потреби соціуму»* (Харків, 18 квітня 2011 р.). Харків: Майдан. С. 3–8.

6. Статут комунального закладу «Закарпатський обласний художній музей ім. Й. Бокшая» Закарпатської обласної ради (нова редакція) (2021) / Затв. рішенням облради 29.07.2021 р. № 341. Ужгород: [б. в.]. 18 с. URL: https:// bokshaymuseum.com.ua/files/Статут%202021(29.07).pdf (дата звернення: 28.01.2026)

7. Стецула, Н. (2015). Краєзнавчий музей «Верховина» як осередок наукового потенціалу Стрийщини. *Природничі музеї: роль в освіті та науці: Матеріали IV Міжнародної наукової конференції* / Національний науково-природничий музей НАН України; за ред. І. Загороднюка. Київ. Ч. 2. С. 150–151.

8. Усенко, Н. О. (2015). Особливості формування функціально-планувальної структури музеїв. *Репозитарій Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка*. Полтава. С. 1–5. URL: https://reposit.nupp.edu.ua/bitstream/PoltNTU/5381/3/Усенко%2C%20Кузьменко.pdf (дата звернення: 08.03.2026)

9. Чащина, В. М. (2012). Історія під склом. Інформаційний список літератури. *Закарпатська обласна бібліотека.* Ужгород: [б. в.]. 20 с. URL: https:// zodub.uz.ua/vydav/download/istorija_pid_sklom.pdf (дата звернення: 05.02.2026)

УДК 75.048

Вероніка ЮХНЕЙ
студентка 4-го курсу факультету
початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
veronikakytsik@gmail.com

Михайло СИДОР
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
m_sydor@dspu.edu.ua

КОЛІР ЯК КЛЮЧОВИЙ ЗАСІБ ЖИВОПИСНОГО ВІДТВОРЕННЯ РЕАЛЬНОГО КРАЄВИДУ

Висвітлено роль кольору як ключового засобу живописного відтворення реального краєвиду (зокрема осіннього). Колір розглянуто і як вирішальний композиційний фактор у формуванні художнього образу, передачі колориту, простору та емоційного стану природи. Показано, що через систему тепло-холодних протиставлень, відповідних їм тонових відповідностей, характерних локальних барвистих акцентів живопис здатен якнайкраще відобразити мінливість природних станів та особливості вираження атмосфери. Наголошено на важливості якісного попереднього пошуку і формування колористичного ладу для емоційно-образного осягнення й відтворення

фактично зримого в пейзажі, забезпечення цілісного звучання відтворюваної композиції.

Ключові слова: *колір, засіб, живопис, краєвид, реалістичний пейзаж, особливості вираження.*

Veronika YUHNEI
4rd-year Student, Faculty of Primary Education and Art,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
veronikakytsik@gmail.com

Mykhailo SYDOR
Candidate of Art History, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Vocal and Choral,
Choreographic and Visual Arts
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
m_sydor@dspu.edu.ua

COLOR AS A KEY MEANS OF PICTURESQUE REPRODUCTION OF REAL LANDSCAPE

The role of color as a key means of pictorial reproduction of a real landscape (in particular, an autumn one) is highlighted. Color is also considered as a decisive compositional factor in the formation of an artistic image, the transmission of color, space and the emotional state of nature. It is shown that through a system of warm-cold contrasts, corresponding to them tonal correspondences, characteristic local colorful accents, painting is able to best reflect the variability of natural states and the peculiarities of the expression of the atmosphere. The importance of qualitative preliminary search and formation of a coloristic system for emotional and figurative

comprehension and reproduction of what is actually visible in the landscape, ensuring the holistic sound of the reproduced composition is emphasized.

Key words: *color, medium, painting, landscape, realistic landscape, features of expression.*

Постановка проблеми. Пейзаж у живописі – це напрям, де митець намагається не просто зафіксувати вигляд природи, а й передати її атмосферу, характерні її стани, зримий і прихований настрій. Безумовно, колір є наріжним каменем мальовничої забудови, що цементує роботу в єдине ціле та окреслює її емоційний, виразний бік (Прищенко, 2009: 10). Відтворюючи живописно навколишню дійсність, художник послуговується доволі широким арсеналом колористичних засобів (температурні контрасти, тональні зв'язки, відкриті локальні барвисті акценти тощо), які візуалізують колірні взаємовідношення об'єктів, рослинності, стан повітря, динаміку змін просторових планів і т. ін. (Прокопович, 2022: 49).

Незважаючи на широку вивченість загальних питань колористики, засад колірного відтворення пейзажів, маємо «пробіли» у систематизації дієвості кольорів у пейзажі, їх сучасного «відкритого» трактування, гіперболізованого віддзеркалення реальних нюансних характеристик унаочнюваного. Чимало невисвітленого або такого, що потребує нового переосмислення, залишається і в сфері стилізованого трактування навкілля, трактування реального пейзажу у різних авторських техніках, прийомах унаочнення, принципах інтерпретації відтворюваного тощо. Не зовсім закрите питання і в сфері розкриття механізмів взаємодії кольору і світла саме в контексті достовірного, правдивого написання реальності. Відповідно, усі окреслені моменти є фактичним підтвердженням актуальності теми нашої наукової розвідки, зосередження саме вивченні кольору як головного живописного «інструменту» правдивої фіксації всякого реального краєвиду, безпосередньої авторської подачі характерних його рис, ознак, станів, настроїв тощо.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Питання дієвості кольору та систем колористичного вираження в живописі, зокрема у малюванні природи, особливостей розкриття художнього задуму у пейзажі через колір здавна перебуває у фокусі уваги мистецтвознавців, дослідників живопису, відтак і самих художників, які творять у цій царині.

Серед праць, які потрапили у поле нашої уваги в рамках розкриття теми цієї статті, є декілька. У цьому плані передусім хочемо відзначити доробок Миколи та Івана Кириченків (2002) про основи образотворчої грамоти. Значна його частина присвячена висвітленню питань про живопис, його види, про поняття кольору, його властивості, особливості вираження в різних жанрових напрямах, і в пейзажі зокрема (Кириченко, Кириченко, 2002: 124–130).

Актуальними для нас є матеріали, що представлені у роботі Світлани Прищенко (2009). В них дослідниця розкриває й аналізує основи теорії кольору, засади і наративи його живописного вираження, подає таку розстановку акцентів, де колір позиціонує власне як ключовий елемент специфічної візуальної комунікації між художником, природою і глядачем, реципієнтом її безпосереднього живописного відтворення.

У розвідці Олександра Храпачова (2016) подано аналіз живопису, його технологій через призму принципів академічного мистецтва, які є безумовно важливими для практичної реалізації завдань у відтворенні реальної дійсності.

Цікавий і корисний матеріал про природу утворення кольору, особливості використання його як важливого практичного інструменту для колірної фіксації оточуючого нас світу міститься у праці Тетяни Прокопович (2022).

Питання гармонізації палітри та впливу колірного рішення на сприйняття твору досліджувала Оксана Капран (2023). Багато спорідненого матеріалу з темою нашого дослідження знаходимо у статті Сергія Хлопика (2023). Тут автор подає своє бачення сутності форми і кольору як основних засобів вираження унаочнюваного, чинників безпосереднього творення зображень у живописі, аналізує особливості оперування основами формо вираження і кольоровираження у малюванні пейзажів.

Традиційні засади реалістичного відтворення краєвиду в українському живописі ґрунтовно розкрито у дослідженні Галини Заїки (2025).

Водночас, аналіз опрацьованих нами літературних джерел показує, що більшість дослідників зосереджується на емоційно-психологічному впливі кольору або загальних законах композиції. Питання ж використання кольору як суто практичного, ключового інструменту для максимально повної достовірної фіксації саме реального (об'єктивного) краєвиду висвітлено недостатньо.

З огляду на це, у даній статті ми зосереджуємо увагу на практичній площині пейзажного живопису, доповненні існуючих досліджень про колір розстановкою акцентів на ролі колористичних прийомів, як, наприклад, робота з температурними контрастами, оптичне змішування, пошук тональних відношень, локальних барвистих акцентів тощо, які дозволяють художнику не просто створити відповідний образ зображуваного, а й правдиво перенести на полотно реальні природні характеристики тої чи тої конкретної місцевості.

Мета статті – проаналізувати виражальні особливості кольору як основного засобу живопису, розкрити і обґрунтувати його безпосередню дієвість як провідного модератора і демонстратора живописного відтворення реального краєвиду.

Виклад основного матеріалу дослідження. У мистецтві аспекти кольору як потужного виразного засобу почали активно розроблятися вже у XVIII–XIX століттях, коли митці та теоретики звернули увагу на закономірності у сполученні кольорів та їхній вплив на враження від побаченого (Храпачов, 2016: 89). У той період закладалися основи для наукового підходу до вивчення кольору, що згодом стало фундаментом для становлення колористики як окремої галузі художньої теорії. Протягом XIX століття барва набуває дедалі більшого значення у малярстві, особливо у пейзажних творах, де художники прагнули зафіксувати зміну освітлення, атмосферні явища та характер оточуючого середовища.

Протягом XX століття питання кольору в живописі постає із ще більшою гостротою. У цей період творці живописного світу стали активно залучатися до

експериментів з колористичними рішеннями, абстрагуванням відповідностей кольорів, застосовуючи різкі протиставлення барв, площини кольорів, що мають декоративний характер та вишукані тональні переходи. Ця доба, і особливо її крайні десятиліття помітно трансформували сприйняття кольору як засобу живопису, поступово перетворили його із супровідного елемента зображення на самодостатній компонент живописної композиції, здатний формувати емоційне наповнення і образну суть твору (Прищенко, 2009: 49).

В українській образотворчій практиці колористика досягла свого піку розвитку у першій половині XX століття. В цей час митці інтенсивно залучаються до передачі стану природи через колір, досліджуючи взаємодію світла, тіні та різноманіття барвистих відтінків. У роботах українських майстрів цього періоду колір нерідко слугує інструментом створення певної емоційної атмосфери пейзажу та відображення національної сутності природного оточення. Загалом варто зазначити, що у XX столітті дослідження кольору провадилося в контексті жвавих наукових обговорень. Українські дослідники кольоровираження в живописі ставили акцент на сприйнятті кольору не лише як технічного прийому творення зображення, а й як базової складової візуальної мови живописного мистецтва. Їхні труди спричинили появу праць, присвячених аналізу колористичних систем у живописі, ролі барв у побудові композиції, їх впливу на емоційне сприйняття художнього твору.

З початку XXI століття проблема кольору, його творчого вираження також залишається актуальною і в творчій діяльності митців, передусім живописців, і в наукових дослідженнях. Сучасні мистецтвознавці розглядають колір як комплексну систему взаємодії світла, простору та художнього образу. Колористичні прийоми стають ключовим засобом інтерпретації навколишнього краєвиду, даючи змогу художникові передати не лише зовнішні риси природи, а й її емоційний стан, атмосферу та настрій. У цьому плані О. Капран влучно підкреслила, що вдале колірне рішення не лише об’єктивно чи по-особливому оригінально відтворює реальну суть зображеного, а й безпосередньо модулює психологічне сприйняття реципієнта, зосереджуючи його власне на передачі

емоційного стану природи, її чарівності, миловидності, неповторності і т. ін. (Капран, 2023: 15).

Барва у малярстві є одним із найважливіших інструментів художнього вираження. Вона здатна не лише відтворювати зовнішній вигляд об’єктів, але й формувати певну емоційну атмосферу, задавати конкретну настроєвість композиції, посилювати її образний зміст. У пейзажному живописі колір виступає основним засобом передачі природного оточення, адже саме через відповідні колористичні рішення майстер може відтворити стан атмосфери, освітлення та відчуття просторової глибини (Прищенко, 2009: 71).

Одним із домінантних колористичних прийомів у пейзажному малярстві є використання контрастів теплих й холодних кольорів. Завдяки зіставленню таких асоціативних протилежностей барв художник може створити враження простору, глибини та повітряного середовища. Теплі відтінки, як правило, сприймаються як ближчі до спостерігача, тоді як холодні кольори візуально відтягують зображені об'єкти, що дає можливість досягти ефекту перспективи. Не менш значущу роль у формуванні пейзажної композиції відіграють тональні відповідності. Вміле поєднання світлих і темних тонів дозволяє передати характерне освітлення, виразно підкреслити рельєфні особливості місцевості, закцентувати на властивій об’ємності природних форм. Тональна гармонія сприяє цілісності композиції, підсилює художню виразність пейзажного образу (Хлопик, 2023: 193).

Особливої ваги у відображенні реального краєвиду набуває також стан природи, який художник передає за допомогою кольору. Зміна пори року, освітлення чи погодних умов безпосередньо диктує колористичну палітру пейзажу. Наприклад, осінній краєвид відзначається багатством теплих відтінків – жовтих, помаранчевих, червоних, котрі гармонійно поєднуються з холодними тонами неба та тіней, створюючи збалансоване колористичне співвідношення (Прокопович, 2022: 27).

Колір у пейзажному малярстві виконує ще одну важливу функцію. Він є важливим засобом у побудові композиції, а відтак і її визначником. Колір

допомагає виділити ключові елементи картини, підкреслити ритміку побудови та надати зображенню певної динаміки. Завдяки коректному використанню колірних акцентів майстер може спрямувати увагу глядача на важливі деталі краєвиду (Прищенко, 2009: 79). Особливості кольорового вирішення краєвиду простежуються у доробках багатьох українських митців, які по-різному трактували колір як спосіб відтворення природного світу. Серед них вагоме місце посідають такі творці, як Микола Глущенко, Тетяна Яблонська та Сергій Шишко. Їхня творчість демонструє різні погляди на застосування барви у малярстві, що сприяє глибшому розумінню ролі колористики у формуванні мистецького образу пейзажу.

У мистецькій спадщині Миколи Глущенка барва є одним із провідних інструментів формування емоційної атмосфери краєвиду. Його полотна вирізняються насиченою кольоровою гамою та активним використанням протиставлень. Художник часто вдавався до яскравих, чистих відтінків, поєднуючи теплі жовті та червоні тони з прохолодними синіми та зеленими. Така колірна система надає його пейзажам особливої мальовничості та водночас виражає живу енергію природного оточення. У його роботах колір часто набуває самостійної виразної функції, що посилює емоційний вплив картини на реципієнта (Заїка, 2025: 262).

Інший підхід до використання барви можна побачити у творчості Тетяни Яблонської. У її краєвиди колористика є більш стриманою та наближеною до природної палітри. Мисткиня надавала великого значення тональним співвідношенням та нюансним переходам відтінків, що дозволяло створювати м’яку злагодженість та відчуття реального природного середовища. Її пейзажі характеризуються складною системою кольорових відтінків, які допомагають передати настрій певної пори року чи стану природи.

Цікавим прикладом використання колористичних засобів є також творчий доробок Сергія Шишка. У його краєвидах колір служить для передачі простору та повітряно-світлого середовища. Митець часто застосовував складні тональні переходи та гармонійні комбінації розмаїтих відтінків, що уможливлювало

створення у написаному реального ефекту глибини простору та характерної виразності природної атмосфери. Його роботи відзначаються збалансованою кольоровою системою, де кожний відтінок підпорядкований загальній композиційній структурі полотна.

Порівняння позицій авторського бачення цих митців демонструє, що навіть у рамках реалістичного пейзажного малярства барва може виконувати різноспрямовані завдання. Наприклад, у роботах Миколи Глущенка колір є більш експресивним та декоративним, тоді як у творах Тетяни Яблонської він підкоряється реалістичному відтворенню природного оточення. У краєвидах Сергія Шишка барва використовується для формування гармонійної системи просторових співвідношень та ефективної колірної передачі повітряно-світлого середовища (Заїка, 2025: 262–263).

Таким чином, колірні засоби як модератори безпосереднього вираження у малярстві можуть мати різне функціональне навантаження. І це насамперед залежить від мистецького напрямку, який домінує в живописі, і від творчого методу майстра, особливостей його сприйняття і вираження через світ кольору. У написанні реалістичного краєвиду робота кольором спрямована на передачу природного середовище, усієї його атмосфери та безпосереднього наповнення у тому стані, як їх бачить наше око. У декоративному трактуванні пейзажу вся програма кольоровираження зосереджена на творенні гармонійних барвистих композицій, основний акцент тут ставиться на стилізацію локального колірного звучання, відтак узгодженого об’єднання усіх колірних звучностей в єдину колоритну мелодію (Хлопик, 2023: 194).

Висновки. На підставі проведеного дослідження можна констатувати низку важливих теоретичних та практичних результатів. Передусім, у роботі проаналізовано виражальні особливості кольору як фундаментального елемента живописної мови. Встановлено, що колір у пейзажі виступає не просто засобом заповнення площини, а складною системою, яка через використання принципів тепло-холодності, тональних зв’язків та тонкого нюансування формує як композиційний, так і емоційний каркас твору.

Разом із тим, у ході розвідки розкрито дієвість кольору як провідного модератора при створенні художнього образу. Доведено, що саме через колористичні відношення художник ефективно керує увагою глядача, задає внутрішню ритміку полотна та створює переконливу ілюзію тривимірного простору й повітряної перспективи на двомірній площині.

Особливу увагу приділено обґрунтуванню ролі кольору як головного інструменту відтворення реального краєвиду. З'ясовано, що адекватна передача стану природи – її освітлення, вологості повітря чи конкретного часу доби – досягається не завдяки надмірній деталізації об'єктів, а через точність (фактичну відповідність) знайдених колірних співвідношень. Колір дозволяє трансформувати безпосередні візуальні спостереження за натурою у цілісний живописний образ, де об'єктивна реалістичність гармонійно поєднується з авторською експресією.

У підсумку підкреслюємо, що колористичні методи є тим ключовим інструментарієм, за допомогою якого кристалізується єдність природного стану та інтелектуально-емоційного змісту картини. Це дозволяє художнику-пейзажисту не просто копіювати зримий краєвид, а досягати його глибокого художнього осмислення, і навіть творчого трансформування побаченого, однак зберігаючи при цьому фактичний живий і достовірний зв'язок із навколишньою дійсністю, з тим, що реально споглядаємо.

Список використаних джерел

1. Заїка, Г. О. (2025). Традиції реалістичного живопису у відображенні київського міського пейзажу художників 1970–1980-х рр. *Вісник НАКККіМ*. № 1. С. 260–264.

2. Капран, О. В. (2023). Аспекти впливу колірного рішення на сприйняття живописного твору. *Слобожанські мистецькі студії*. Вип. 1. С. 14–17.

3. Кириченко, М. А., Кириченко, І. М. (2002). Основи образотворчої грамоти : навчальний посібник. 2-ге вид, перероб. і доповнене. Київ: Вища школа. 190 с.: іл.

4. Прищенко, С. В. (2009). Кольорознавство: Навчальний посібник. Київ: ДАКККіМ. 358 с., іл.

5. Прокопович, Т. А. (2022). Основи кольорознавства: навчальний посібник. Друге видання, доповнене, перероблене. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки. 124 с.

6. Хлопик, С. О. (2023). Форма і колір як базові складові в реалістичному відтворенні пейзажу. *Проблеми початкової освіти та мистецтва*. Е-журнал. Вип. 1. С. 188–195. URL: https://e-journal.dspu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/02/Е-журнал_2023.pdf (дата звернення: 14.03.2026)

7. Храпачов, О. (2016). Історичний аспект живопису. *Українська академія мистецтва*. Вип. 25. С. 86–95.

УДК 78.071.2(477.83-21)"20"(092)

Андрій БОЖЕНСЬКИЙ
аспірант кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка,
(м. Дрогобич, Україна)
a.bozhenskyi@gmail.com

ЛІДІЯ ХОРОБ ЯК ПРОВІДНА ФУНДАТОРКА АКАДЕМІЧНОГО ВОКАЛЬНОГО СПІВУ В КОНТЕКСТІ РЕГІОНАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ ДРОГОБИЧЧИНИ ПОЧ. XXI СТ.

Важливу роль у функціонуванні культурного простору регіону відіграють вищі навчальні музичні заклади, професійні творчі колективи та колективи-аматори. Органічним сегментом регіонального культурно-мистецького життя Дрогобиччини є викладацька, композиторська та концертно-виконавська діяльність провідних митців, до яких належить творча постать Лідії Хороб. У статті розглядаються етапи творчого шляху місткині, пов'язані із виступами на театральній сцені, участь у мистецьких імпрезах міста, її роль у вихованні професійних вокалістів в Дрогобицькому музичному фаховому коледжі ім. В. Барвінського. Лідія Хороб є постійним головою журі Регіонального фестивалю-конкурсу української пісні «Золоті трембіти ім. Богдана-Юрія Яновського, що свідчить про визнання її професійності у академічному вокальному співі. Тема творчої постаті Лідії Хороб у контексті регіонального музичного життя Дрогобиччини є новаторською і не досліджувалася науковцями, що робить її актуальною і цікавою.

***Ключові слова**: Лідія Хороб, регіональне музичне життя, академічний спів, фестиваль-конкурс, Дрогобиччина.*

Andrii BOZHENSKYI
PhD Student of the Department of
Vocal-Choral, Choreographic and Fine Arts,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,
(Drohobych, Ukraine)
a.bozhenskyi@gmail.com

LYDIA HOROB AS THE LEADING FOUNDER OF THE ACADEMIC VOCAL SINGING IN THE CONTEXT OF THE REGIONAL MUSICAL LIFE OF DROHOBYCH REGION AT THE BEGINNING OF TGE XXI CENTURY

Higher educational musical institutions, professional creative teams and amateur teams played an important role in the functioning of the cultural space of the region. It should be mentioned that the teaching, compositional, and concert performing activities of leading artists, including Lydia Khorob are considered to be organic segment of the regional cultural and artistic life of Drohobych region. There have been covered the young woman's creative path stages, which were related to the performances on the theater stage, participation in the artistic events of the city, her role in the education of the professional vocalists at Drohobych V. Barvinskyi Professional Music College in the article. Lidia Khorob is the permanent Head of the jury of the Regional Festival Competition of the Ukrainian Song "Bohdan-Yuriy Yanovskyi Golden Trembites",which is the proof regarding the recognition of her professionalism in the academic vocal singing.

The theme of the creative figure of Lydia Khorob in the context of the regional musical life of Drohobych region is innovative and has not been studied by the scholars, hence, the study is relevant and interesting.

Keywords: *Lidia Khorob, regional musical life, academic singing, festival competition, Drohobych region*

Постановка проблеми. Важливу роль у функціонуванні культурно-мистецького простору регіону відіграють музичні освітні заклади, професійні творчі колективи та колективи-аматори. Але досить часто визначальним фактором у цьому процесі є діяльність провідних митців, які завдяки своїй викладацькій, композиторській та концертно-виконавській діяльності стають органічним сегментом регіонального культурно-мистецького життя.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Творча особистість Лідії Хороб – відомої на теренах Львівщини вокальної співачки, викладача-методиста Дрогобицького музичного фахового коледжу ім. В. Барвінського згадується побіжно у наукових розвідках. У кваліфікаційній роботі Л. Мартиніва постать мисткині розглядається в контексті виконавиці у камерних ансамблевих складах, зокрема із Г. Гервазюк, і як голова циклової комісії «Спів» Дрогобицького музичного фахового коледжу ім. В. Барвінського (Мартинів, 2019: 128). У монографії Ю. Чумака і О. Сеник «Дрогобицький музичний коледж ім. В. Барвінського: проєкція з минулого в сучасне» відомості про Л. Хороб подані у зв'язку із відкриттям в навчальному закладі спеціалізації «Спів» (Чумак, Сеник, 2023: 88). Більш детально викладацька діяльність мисткині висвітлена у авторській статті про історію формування та функціонування циклової комісії «Спів» в ДМФК ім. В. Барвінського (Боженський, 2023: 70). У вступі до збірника вокальних творів з репертуару Л. Хороб Н. Дзондза дає детальну інформацію про роки навчання та формування творчого світогляду співачки, про її участь у виставах Львівського академічного обласного музично-драматичного театру ім. Ю. Дрогобича (Дзондза, 2013: 6–15).

Мета статті – розкрити роль творчої постаті Лідії Хороб як провідної фундаторки академічного вокального співу в контексті регіонального музичного життя Дрогобиччини початку XXI століття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Академічний вокальний спів у регіональному житті Дрогобиччини у своєму становленні пройшов декілька етапів. Перший етап – це міжвоєнний період ХХ століття, коли відповідно до суспільних та культурно-мистецьких потреб мешканців краю активно та продуктивно розпочалося формування соціокультурного простору Дрогобича. Завдяки високому розвитку нафтової промисловості в Дрогобич приїжджала велика кількість акторів із опереткових театрів Відня, Берліна, Варшави (Боженський, 2024: 103). Поряд з цим у місті започаткувався і динамізував процес формування та розвитку своєї професійної музичної культури, важливим і домінуючим чинником якого було хорове мистецтво. Підґрунтям хорової справи Дрогобиччини стали різноманітні товариства (освітні, ремісничі, кооперативні, спортивні та інші), при яких функціонували аматорські хорові колективи. Визначним явищем у культурно-музичному житті Дрогобича було заснування та діяльність хорового колективу «Дрогобицький Боян» (1901 р.).

Поруч із виступами хору «Дрогобицький Боян» згадуються імена солістів-вокалістів, які брали активну участь у концертах (Т. Дуб, М. Созанська, В. Сольчаник та ін.). У становленні вокалістики Дрогобича міжвоєнного періоду велику роль відіграли концертуючі солісти (М. Менцінський, О. Лепкова-Іванчук, В. Тисяк, О. Любич-Парахоняк), а також учні дрогобицької філії Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка у (Боженський, 2024: 106).

Новим етапом формування академічного вокального мистецтва на Дрогобиччині стає заснування у 1945 році музичного училища (від 2016 року – Дрогобицький музичний коледж ім. Василя Барвінського) (Чумак, Сеник, 2023: 30) та у 1962 році музичного-педагогічного факультету ДДПІ ім. І. Франка (сьогодні – факультет початкової освіти та мистецтва ДДПУ ім. І. Франка).

Високого розквіту набув академічний вокальний спів на переломі ХХ–ХХІ століть, позиціонуючи Дрогобич як один з найбільших культурних

осередків не тільки на Львівщині, а й в Україні в цілому. В цьому процесі домінуючою є заслуга циклової комісії «Спів» Дрогобицького музичного фахового коледжу (ДМФК) ім. В. Барвінського як осередку функціонування професійного вокального мистецтва.

Відділ «Спів» (сьогодні – циклова комісія) як самостійний навчальний підрозділ в структурі ДМФК ім. В. Барвінського почав функціонувати з 2007 року (Чумак, Сеник, 2023: 88). Від часу організації циклової комісії її очільником є викладач вищої категорії, викладач-методист Лідія Хороб, і на сьогодні – провідна професійна співачка-вокалістка Дрогобицького регіону.

Мисткиня народилася в Коломиї. Навчалася в Коломийській музичній школі, де була активною учасницею шкільного хору під керуванням відомого на Франківщині викладача та громадського діяча Любомира Грабеця (Дзондза, 2013: 6). Одночасно брала участь у дитячій оперній студії при коломийському будинку школяра. 1983 року Л. Хороб закінчила Львівську державну консерваторію (клас народного артиста СРСР Павла Кармелюка). Випускною програмою було виконання партії Лізетти в опері Дж. Чімарозо «Таємний шлюб». У 1982–1991 роках Л. Хороб працювала артисткою-вокалісткою у Львівському музично-драматичному театрі ім. Юрія Дрогобича, була членом художньої ради театру (сьогодні – Львівський академічний обласний музично-драматичний театр ім. Ю. Дрогобича). Виконувала провідні партії у виставах: Оксана («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Гюльчохра («Аршин Мал-Алан» У. Гаджибекова), Наталка («Наталка Полтавка» М. Лисенка), Пракседа («Верховинці» М. Ластовецького) (Михаць, Михаць, 2020: 39). Виступала на гастролях в Польщі, Німеччині, Італії, Великобританії з камерним оркестром викладачів ДМФК ім. В. Барвінського (художній керівник – М. Пуцентела). Разом із цим творчим колективом Л. Хороб записала два альбоми класичної та української музики на одній із провідних музичних студій Лондона – «Claudio Records» (1996 р.).

В репертуарі Лідії Хороб – арії з опер різних епох та стилів (Амур з опери «Орфей» К. В. Глюка, Маргарита з опери «Фауст» Ш. Гуно, Лауретта з опери

«Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні, Ліу з опери «Турандот» Дж. Пуччіні, Леонора із опери «Сила долі» Дж. Верді, Маженка із опери «Продана наречена» Б. Сметани), солоспіви Б. Фільц (на слова Л. Українки, В. Сосюри, А. Міцкевича) В. Барвінського «В лісі», «Вечором в хаті» (на сл. Б. Лепкого). Цілий ряд камерних вокальних творів вперше прозвучали в Дрогобичі завдяки виконанню місткині. 1995 року на Академії з нагоди присвоєння звання імені Василя Барвінського Дрогобицькому музичному училищу творчий дует Л. Хороб (вокал) та Г. Гервазюк (фортепіано) виконали солоспіви «В лісі» та «Вечором в хаті» В. Барвінського. У 1998 році на авторському вечорі професора Національної музичної академії України Генадія Ляшенка відбулася прем'єра вокального циклу «Пастелі» на сл. П. Тичини (партія фортепіано – викладач ДМФК ім. В. Барвінського Галина Гервазюк) (Дзондза, 2013: 13). Л. Хороб стала першою виконавицею солоспіву Богдани Фільц «Сирітка» (сл. Т. Шевченка), який прозвучав в Дрогобичі на авторському концерті композиторки 23 листопада 2017 р.

Поряд із концертно-виконавською діяльністю Лідія Хороб позиціонує себе як провідна досвідчена викладачка академічного співу в ДМФК ім. В. Барвінського. У 2002 році вона очолила циклову комісію «Спів», яка з 2007 року функціонує як самостійний навчальний підрозділ (Чумак, Сеник, 2023: 88). Серед випускників класу викладача-методиста Лідії Хороб можна виокремити таких як: Григорій Смолій (соліст Ліонської опери у Франції), Іван Кіт (соліст Вроцлавської опери у Польщі), Аліна Ільчук (українсько-американська співачка, викладачка вокалу та історії музики у навчальних закладах спеціалізованої та загальної музичної освіти у США, музикознавиця, членкиня Національної асоціації викладачів вокального мистецтва США, членкиня Національного почесного музичного товариства США – Рі Kappa Lambda), Назар Тацишин (соліст Львівської національної філармонії ім. М. Скорика).

З метою наповнення репертуарного списку для здобувачів освіти викладач видала навчальний посібник «Вокальні твори з репертуару Лідії

Хороб» (Методичні рекомендації для ВНЗ культури і мистецтв I – II рівнів акредитації).

З 2019 року мисткиня є постійним головою журі Обласного фестивалю-конкурсу української пісні «Золоті трембіти ім. Богдана-Юрія Яновського (від 2025 року – Регіональний).

Висновки. Лідія Хороб є однією із провідних фундаторок академічного вокального співу в музичному житті Дрогобиччини від початку XXI ст. і до сьогодення. Творча діяльність мисткині проходить у різних площинах культурно-мистецького та освітнього процесів регіону: концертне виконавство, викладач академічного співу, координатор мистецьких проєктів. Визначальним фактором світоглядної позиції Лідії Хороб є популяризація української камерно-вокальної музики, наповнення виконавського репертуару якісними зразками вокальних жанрів українських композиторів кінця XIX – поч. XXI ст.

Список використаних джерел

1. Боженський, А. (2024). Вокалістика Дрогобича міжвоєнного періоду: виконавці та репертуар. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / ред. М. Пантюк та ін. Вип. 82, том 1. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика». С. 102–107

2. Боженський, А. (2023). Дрогобицький музичний фаховий коледж імені В. Барвінського в історичній парадигмі вокального мистецтва Дрогобиччини. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / ред. М. Пантюк та ін. Вип. 70, том 1. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика». С. 67–72

3. Вокальні твори з репертуару Лідії Хороб (2013). Дрогобич: Посвіт. 72 с

4. Дзондза, Н., Тимків, О. (2013). Українська співоча душа. Вокальні твори з репертуару Лідії Хороб. Дрогобич: Посвіт. С. 6–15

5. Мартинів, Л. (2019). Етапи професіоналізації музичного життя Дрогобиччини. *Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису*. Львів: НМА ім. М. Лисенка. 400 с. URL: http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2019/03/martyniv-l.-avtoreferat.pdf.

6. Михаць, Р., Михаць, М. (2020). Музична частина театру: історія і сучасність. *Театр і час.* Редактор-упорядник О. Загорулько. Дрогобич: Посвіт. С. 29–53

7. Чумак, Ю., Сеник, О. (2023). Дрогобицький музичний коледж імені Василя Барвінського: проєкція з минулого в сучасне: монографія. Видання друге доповнене і перероблене. Дрогобич: Посвіт. 208 с., іл.

УДК 78.036.9(477)

Володимир ВИСОЦЬКИЙ
аспірант кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
volodymyr.vysotskyi@dspu.edu.ua

Любомир МАРТИНІВ
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри вокально-хорового, хореографічного
та образотворчого мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
l_martyniv@dspu.edu.ua

ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВЕ МИСТЕЦТВО В УКРАЇНІ: ВІД ДЖЕРЕЛ ДО СУЧАСНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

У статті проаналізовано процес становлення та розвитку естрадно-джазового мистецтва в контексті української музичної культури XX – початку XXI століття. Досліджено етимологічну та функціональну специфіку понять «джаз» та «естрада». Особливу увагу приділено історичним передумовам виникнення джазових традицій в Україні, зокрема впливу регтайму. Висвітлено роль акордеонного мистецтва як вагомого складника естрадно-джазового виконавства

Ключові слова: *естрада, джаз, легка музика, українська музична культура, акордеон, імпровізація, жанрова трансформація.*

Volodymyr VYSOTSKYI
PhD Student of the Department of
Vocal-Choral, Choreographic and Fine Arts,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
volodymyr.vysotskyi@dspu.edu.ua

Liubomyr MARTYNIV
PhD in Art History, Associate Professor
at the Department of Vocal-Choral, Choreographic and Fine Arts,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
l_martyniv@dspu.edu.ua

POP AND JAZZ ART IN UKRAINE: FROM ORIGINS TO CONTEMPORARY TRANSFORMATIONS

The article analyzes the formation and development of pop and jazz art within the context of Ukrainian musical culture during the 20th and early 21st centuries. It investigates the etymological and functional specifics of the concepts of «jazz» and «estrade» (variety art). Particular attention is given to the historical prerequisites for the emergence of jazz traditions in Ukraine, specifically the influence of ragtime. The study highlights the role of accordion art as a significant component of pop and jazz performance.

Keywords: *estrada, jazz, light music, Ukrainian musical culture, accordion, improvisation, genre transformation.*

Постановка проблеми. Естрадно-джазове мистецтво певний період перебувало під ідеологічним тиском, натомість сьогодні це мистецтво постає як

багатофункціональна система, яка вбирає світовий досвід імпровізаційного виконавства і національні музичні інтенції. Актуальність дослідження полягає в потребі систематизувати історичні етапи розвитку джазу в Україні, виявити особливості жанрових трансформацій і визначити роль акордеону, як важливого інструмента джазової музики.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Питання історії та теорії джазового мистецтва в Україні стали об'єктом досліджень на межі XX–XXI століть. Фундаментальний внесок у розробку цієї проблематики зробив В. Симоненко (Симоненко, 2005). В. Полянський і Т. Полянський ґрунтовно дослідили генезис естрадних жанрів і вплив американського регтайму на європейську культуру (Полянський, 2014). Теоретичні аспекти та психологічні механізми музичного сприйняття висвітлювали Л. Кияновська (Кияновська, 2001) та Л. Михайлюк (Михайлюк, 1998). Особливості акордеонного виконавства в контексті народно-інструментального жанру проаналізовано Л. Понікаровою (Понікарова, 2003). Незважаючи на вказані дослідження, існує потреба у різнобічному вивченні естрадно-джазової сфери як частини сучасної української музичної культури, вільної від російськоцентричних концепцій.

Мета статті – комплексний аналіз естрадно-джазового мистецтва в Україні, визначення ключових етапів його становлення та висвітлення ролі інструментального виконавства у формуванні національної джазової традиції.

Виклад основного матеріалу дослідження. У сучасному музичному дискурсі поняття «джаз» та «естрада» часто використовуються як взаємодоповнювальні, проте кожне з них має свою унікальну етимологічну та функціональну специфіку. Джаз, за визначенням В. Симоненка, є професійним музичним мистецтвом, яке поєднує африканську ритміку та європейську гармонійну систему, де імпровізація відіграє головну роль у творчому процесі (Симоненко, 2005: 14). Естрада ж є ширшим поняттям, яке охоплює різноманітні форми видовищного мистецтва, орієнтованого на масову комунікацію, і проблематика співвідношення культурного та художнього в цьому жанрі є ключовою для розуміння його еволюції (Михайлюк, 1998: 225).

Генеза джазу в Україні була зумовлена процесами урбанізації та культурної дифузії на початку XX століття. В. Полянський стверджує, що регтайм як попередник джазу став тією «стилістичною основою», яка різко змінила звучання тогочасної побутової музики (Полянський, 2014: 42). У 1920-х роках у великих містах України спостерігався справжній бум «теа-джазів», які характеризувалися тісною асиміляцією з місцевим міським фольклором та європейською оперетою. Це створило підґрунтя для формування так званого «ліричного джазу», який відрізнявся від американського прототипу м'якішою манерою виконання та акцентом на мелодизм.

Акордеон став важливим складником естрадно-джазового інструментарію в Україні, пройшовши шлях від акомпануючого інструмента в аматорських гуртках до повноправного соліста в професійних естрадних оркестрах (Понікарова, 2003). Джазовий акордеон в Україні розвивався під впливом західних зразків, наприклад стилю «джаз-мануш», і водночас відповідав на потребу оновити репертуар народних ансамблів.

Період 1960-1980-х років в історії українського джазу можна охарактеризувати як етап «напівлегальної інституціоналізації», під час якого джазові клуби попри ідеологічні обмеження ставали осередками інтелектуального опору та творчої свободи. Основи фахової підготовки джазових музикантів часто здійснювалася на базі відділів музичних училищ (тепер – коледж). Із здобуттям Україною незалежності естрадно-джазове мистецтво отримало потужний імпульс для розвитку. Переломним моментом для академізації джазу стало його інтегрування в освітній простір навчальних закладів, зберігши при цьому свою імпровізаційну суть (Яцик, 2010: 47).

Окремим феноменом сучасності є український етно-джаз, який базується на переосмисленні фольклорного матеріалу крізь призму джазової гармонії та ритміки. Використання специфіки української пісні у поєднанні з драйвом джазового виконання створює унікальний культурний продукт, який користується попуоярністю на міжнародних фестивалях. А. Фісунов зазначає, що саме через етно-джаз українські музиканти змогли найвиразніше заявити

про свою ідентичність у світі (Фісунов, 2021). Прикладом такого синтезу є творчість гуртів, що поєднують сопілку, бандуру чи акордеон із класичним джазовим тріо.

Розвиток акордеонного джазового мистецтва на сучасному етапі характеризується появою яскравих солістів-віртуозів, які володіють технікою академічного виконання та навичками спонтанної імпровізації. Сучасний акордеоніст – це музикант-універсал, який поєднує традиції з інноваціями. С. Цимбал та К. Цимбал підкреслюють, що імпровізація на акордеоні потребує особливого підходу до фактури та артикуляції, що відрізняє цей процес від школи піаністів (Цимбал, 2021).

Отже, бачимо, що важливу роль у популяризації естрадно-джазового мистецтва відіграє фестивальний рух, який забезпечує тяглість традицій та підтримку молодих виконавців (Симоненко, 2007). Заходи на кшталт «Jazz Bez», що об’єднує десятки міст України та зарубіжжя, не лише знайомлять публіку з кращими зразками жанру, а й дають простір для музично-творчих експериментів.

Аналізуючи стилістичні трансформації, слід зауважити, що сучасний український джаз відходить від прямого копіювання американських стандартів і музиканти дедалі частіше звертаються до ф’южн-стилю, експериментуючи з електронними звуками та академічним авангардом. Проте в основі завжди залишається імпровізаційний принцип, який, на думку Дж. Л. Колієра, є фундаментом цього мистецтва незалежно від географії його побутування (Collier, 1978).

Психологічний аспект джазу в Україні також потребує особливої уваги. Л. Кияновська вказує на те, що джазове виконавство вимагає від музиканта особливого стану «творчого трансу» та високого ступеня емпатії в ансамблі (Кияновська, 2001). В українському контексті це часто поєднується з особливим ліризмом та емоційною відкритістю, які характерні для нашого народу. Таким чином, естрадно-джазове мистецтво стає не лише естетичним, а й антропологічним феноменом, засобом самовираження нації.

Протягом останніх десятиліть естрадно-джазова освіта в Україні зазнала значних змін. Впровадження новітніх інформаційних технологій у процес навчання дозволило студентам отримати доступ до світових бібліотек джазових стандартів та інтерактивних засобів розвитку слуху. Проте, як зазначає професійна спільнота, живий досвід музикування в джем-сейшнах залишається незамінним елементом підготовки джазмена. Взаємодія досвідчених майстрів та початківців забезпечує передачу «невербального» знання, яке є основою імпровізаційної культури.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє зробити висновки про багатогранність та динамічність естрадно-джазового мистецтва в Україні. Генезис цього виду мистецтва був зумовлений синтезом зовнішніх впливів та внутрішніх культурних запитів. Основними етапами розвитку стали: ранній період «теа-джазів» та регтайму; радянський період накопичення професійного досвіду в межах естрадних колективів; та сучасний період академізації та етно-джазового самоствердження.

Роль акордеонного виконавства в цьому процесі є визначальною для формування специфічного українського забарвлення джазової музики. Завдяки професіоналізації освіти та розвитку фестивального руху, український джаз сьогодні є повноправним складником європейського культурного простору.

Список використаних джерел

1. Кияновська, Л. (2001). Музична психологія: її роль і місце в музичній освіті України. *Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми, перспективи.* Київ.

2. Михайлюк, Л. (1998). Про співвідношення культурного і художнього. *Діалог культур: Україна у світовому контексті.* Львів: Каменяр. С. 225.

3. Полянський, В., Полянський, Т. (2014). Доба регтайму. Вінниця: Нова книга. 208 с.

4. Понікарова, Л. (2003). Акордеон в народно-інструментальному жанрі України. Харків: Торнадо. 104 с.

5. Симоненко, В. (2005). *Українська джазова енциклопедія.* Київ: Центрмузінформ. 256 с.

6. Симоненко, В. (2007). Джазова асоціація України. *Енциклопедія сучасної України.* URL: https://www.google.com/search?q=https://esu.com.ua/article-23919

7. Фісунов, А. (2021). «Достав мене на місяць». Зародження українського джазу. Neformat. URL: https://www.google.com/search?q=https://www.neformat.com.ua/articles/ukrainian-jazz.html

8. Цимбал, С., Цимбал, К. (2021). 12 імпровізацій на теми джазових стандартів: методично-репертуарний посібник. Вінниця.

9. Яцик, Ю. (2010). Джазове мистецтво в контексті української культури. Мистецтвознавчі записки. Вип. 18. С. 45–52.

10. Collier, J. L. (1978). The Making of Jazz: A Comprehensive History. New York: Houghton Mifflin.

УДК 78.087.68:314.743(=161.2)(100-15)

Тарас КЛИМКОВСЬКИЙ

аспірант кафедри вокально-хорового,

хореографічного та образотворчого мистецтва,

Дрогобицький державний педагогічний університет

імені Івана Франка

(м. Дрогобич, Україна)

taras.klymkovsky@dspu.edu.ua

ХОРОВА КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ЗАХОДУ: ІСТОРИКО-ГЕНЕТИЧНИЙ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ВИМІРИ

У статті здійснено комплексний аналіз хорової культури української діаспори Заходу як цілісного мистецького явища. На основі історико-генетичного підходу виявлено етапи формування хорових осередків у країнах Європи та Північної Америки. Обґрунтовано роль хорового співу як одного з найдієвіших способів етнічно-колективного самовияву українців, що сприяв консолідації нації в іноетнічному середовищі. Проаналізовано науково-теоретичну базу дослідження, що охоплює праці з культурології, етнології та хорознавства. Висвітлено діяльність провідних постатей та еволюцію репертуарних стратегій від народно-просвітницьких до високих академічних зразків.

Ключові слова: *хорова культура, українська діаспора Заходу, національна самосвідомість, еміграція, церковний спів, авторське хорове виконавство, етнічна ідентичність.*

Taras KLYMKOVSKYI

PhD Student at the Department of Vocal-Choral,

Choreographic and Fine Arts,

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

(Drohobych, Ukraine)
taras.klymkovsky@dspu.edu.ua

CHORAL CULTURE OF THE UKRAINIAN DIASPORA IN THE WEST: HISTORICAL-GENETIC AND SOCIO-CULTURAL DIMENSIONS

The article provides a comprehensive analysis of the choral culture of the Ukrainian diaspora in the West as a holistic artistic phenomenon. Based on a historical-genetic approach, the stages of formation of choral centers in European countries and North America are identified. The role of choral singing is substantiated as one of the most effective methods of ethnic-collective self-expression of Ukrainians, which contributed to the consolidation of the nation within a foreign ethnic environment. The scientific and theoretical basis of the study, covering works in culturology, ethnology, and choral studies, is analyzed. The activities of prominent figures and the evolution of repertoire strategies from folk-educational to high academic standards are highlighted.

Keywords: *choral culture, Ukrainian diaspora in the West, national self-awareness, emigration, church singing, original choral performance, ethnic identity.*

Постановка проблеми. Українська хорова культура є невід'ємним елементом національної спадщини, яка століттями накопичувала духовний досвід народу. Особливе місце в цьому контексті посідає хорова культура діаспори Заходу, яка стала потужним інструментом збереження культурного коду. Тяжіння до колективного співу, зумовлене ментальними особливостями українців та історико-політичними умовами формування нації, перетворило хорове виконавство на форму етнічного спротиву та самоствердження. У зв'язку з тим, виникла необхідність переосмислення історичного шляху діаспорного мистецтва як невід'ємної частини загальноукраїнського культурного простору, що одночасно і є актуальністю обраної теми дослідження.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Дослідження хорової культури української діаспори Заходу опирається на праці вчених, які висвітлюють різні аспекти життя діаспори. Загальноісторичний контекст та соціокультурні умови еміграції висвітлені у розвідках О. Субтельного, В. Маркуся та В. Євтуха, а, власне, музикознавчий аспект базується на працях А. Рудницького, В. Витвицького та Л. Кияновської, які аналізували творчість композиторів та виконавців у вигнанні. Специфіку хорового мистецтва ґрунтовно досліджена Г. Карась (Карась, 2012), чия монографія є фундаментальним джерелом з історії музичного життя діаспори. Важливий внесок у вивчення регіонального хорознавства зробили І. Бермес, М. Бурбан, О. Бенч-Шокало та інші.

Мета статті – обґрунтувати феномен хорової культури української діаспори Заходу як системи збереження та трансляції національних цінностей.

Виклад основного матеріалу дослідження. Хорова культура української діаспори Заходу (країни Західної Європи, США, Канада, країни Латинської Америки) формувалася впродовж тривалого історичного періоду, охоплюючи п’ять хвиль еміграції і кожен етап мав свої соціокультурні особливості, які безпосередньо впливали на музичне життя громад.

Перші дві хвилі еміграції (кінець XIX ст. – перша половина XX ст.) заклали фундамент хорової традиції, коли хор виконував передусім функцію «духовного оберега». Навколо парафіяльних хорів гуртувалися громади, а репертуар складався переважно з обрядових пісень та богослужбових творів. Як зазначає В. Рожко, саме церква стала тією інституцією, що дозволила зберегти українське багатоголосся в умовах потужного асиміляційного тиску (Рожко, 2002: 115).

Третя хвиля еміграції (повоєнна) привела на Захід професійну мистецьку еліту – це був період «золотої доби» діаспорного хору. Завдяки діяльності таких диригентів, як О. Кошиць, П. Маценко, Л. Туркевич, українське мистецтво вийшло на престижні світові сцени. Хор перестав бути лише внутрішньою потребою громади, ставши засобом культурної дипломатії.

Гастролі капели під керівництвом О. Кошиця стали безпрецедентним випадком у світовій історії, коли хоровий колектив фактично виконував роль міністерства закордонних справ майбутньої України.

Особливу роль у становленні професійного рівня діаспорної культури відіграв Павло Маценко. Його праці з історії церковного співу та редакторська діяльність дозволили систематизувати хоровий репертуар. А. Мартинюк слушно зауважує, що Маценко розглядав хор як живий організм, що ретранслює національну пам'ять (Мартинюк, 2018). У Вінніпезі (Канада) він створив школу, яка виховала цілу генерацію диригентів, забезпечивши тяглість традиції.

Іншим важливим центром став Нью-Йорк, де хор «Думка» під керівництвом О. Приходька, а згодом Л. Туркевича та інших майстрів, демонстрував зразки високого академізму. Репертуар колективу включав ораторії Г. Ф. Генделя, твори Й. С. Баха, які виконувалися українською мовою, що підкреслювало інтеграцію української культури в європейський контекст.

Отже, можемо констатувати, що хорова культура діаспори реалізувала низку критично важливих функцій: *ідентифікаційна* (спів був способом самоідентифікації «свій – чужий» у полікультурному середовищі); *комунікативна* (репетиції та концерти були місцем соціальної взаємодії та підтримки емігрантів); *естетична* (розвиток авторського хорового мистецтва (твори І. Левицького, М. Федоріва, А. Гнатишина) сприяв формуванню самобутнього стилю «діаспорного неоромантизму»).

У 1991 році, після прийняття незалежності України, характер діаспорної культури змінився. Відкриття кордонів призвело до інтенсифікації обмінів, проте сучасна хвиля еміграції, спричинена війною росії проти України, ставить нові завдання. Сьогодні хорові колективи в Європі (зокрема в Німеччині, Австрії, Польщі) стають центрами допомоги біженцям, де через пісню відбувається психологічна реабілітація та збереження зв'язку з домом (Мартинів, 2023: 69).

Важливою рисою сучасного етапу є також цифровізація. Віртуальні хори, що об’єднують українців з різних континентів, є новітньою формою існування хорової культури, що підтверджує її життєздатність навіть у безпросторовій формі. Все ж традиційна форма хорового співу, на нашу думку, є більш дієвою.

Висновки. Хорова культура української діаспори Заходу – це багатогранна система, що поєднує народні витоки, церковні традиції та академічні досягнення. Вона виникла як форма збереження національного «Я» в умовах еміграції та еволюціонувала до світового рівня виконавської майстерності. Історичний аспект дослідження показує, що хор для українця за кордоном завжди був більшим, ніж просто музичним колективом; це була мікро-модель України, де панували рідне слово та національний дух. Діяльність таких постатей, як П. Маценко та Л. Туркевич, а також досвід функціонування хорів, мають стати основою нової стратегії створення культурних зв’язків України зі світом.

Список використаних джерел

1. Карась, Г. (2012). Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ ст.: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт. 1164 с.
2. Мартинів, Л. (2023). Українське музичне мистецтво у діаспорі: традиція у реаліях сьогодення. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Вип. 68. Том 2. С. 66–71. http://www.aphn-journal.in.ua/archive/68_2023/part_2/9.pdf
3. Мартинюк, А. (2018). Композиторсько-редакційна діяльність Павла Маценка: збереження традицій національного хорового мистецтва. *Вісник НАКККіМ.* № 4. С. 355–360.
4. Рожко, В. (2002). Православна церква на Волині та в діаспорі. Луцьк: Медіа. 268 с.
5. Стельмащук, С. (2001). Про українську пісню і музику в США і Канаді. Львів: Ліга-Прес. 184 с.

УДК 783.087.68:78.01/.03(477)"19/20"

Роман МАЧИШИН
аспірант кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Львів, Україна)
roman.machyshyn@dspu.edu.ua

Ірина БЕРМЕС
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
i.bermes@dspu.edu.ua

ДО ПИТАННЯ ПРО ТИПОЛОГІЮ ОБРАЗНИХ СФЕР У СУЧАСНІЙ ДУХОВНІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ

Сучасний етап розвитку української культури пов'язаний із відродженням духовності у різних царинах, зокрема і музичній. Інтерес до духовної тематики в кінці XX – на початку XXI ст. актуалізується найбільше в хоровій музиці, генетично пов'язаній із церковним співом і канонічними текстами. Особлива естетична значущість духовної хорової музики корелює не тільки з музичними проблемами, а й релігійними, богословськими. Запропоновано класифікацію духовної хорової музики, ґрунтуючись на три домінантні тематичні пласти: страждання, прославлення, повчання.

Усвідомлюючи різні шляхи у вивченні духовної хорової творчості українських композиторів, варто доповнити загальну картину сучасної наукової думки у цій царині, висвітливши її в зазначеному ракурсі. Йдеться про образний «діапазон» хорових творів духовної тематики, їх синтетичну природу, зокрема тлумачення тексту в церковній, богословській традиції, сфери змістових рівнів її сприйняття.

***Ключові слова**: хорова музика, духовна тематика, образно-змістові сфери, типологія.*

Roman MACHYSHYN
PhD Student at the Department of Vocal-Choral,
Choreographic and Fine Arts,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Lviv, Ukraine)
roman.machyshyn@dspu.edu.ua

Iryna BERMES
Doctor of Art History, Professor,
Head of the Department of Vocal-Choral,
Choreographic and Fine Arts,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
i.bermes@dspu.edu.ua

ON THE QUESTION OF THE TYPOLOGY OF IMAGINARY SPHERES IN MODERN SPIRITUAL CHORAL MUSIC

The current stage of the development of Ukrainian culture is connected with the revival of spirituality in various fields, including music. Interest in spiritual topics in the late 20th and early 21st centuries. actualized most in choral music, genetically

related to church singing and canonical texts. The special aesthetic significance of spiritual choral music correlates not only with musical problems, but also with religious and theological ones. A classification of spiritual choral music is proposed, based on three dominant thematic layers: suffering, glorification, instruction. Aware of the different ways of studying the spiritual choral work of Ukrainian composers, it is worth supplementing the general picture of modern scientific thought in this area, highlighting it in a new perspective. It is about the figurative "range" of choral works of spiritual themes, their synthetic nature, in particular the interpretation of the text in the church and theological tradition, the sphere of content levels of its perception.

***Keywords**: choral music, spiritual themes, image-content spheres, typology.*

Постановка проблеми. Кожен духовний хоровий твір – авторська композиція, що втілює конкретну змістову модель на основі тісної взаємодії текстового і музичного рядів. Навіть стійкий канонічний цикл як Літургія св. Іоана Златоуста (текст цього богослужбового чину – найбільш поширений у композиторській творчості) стає предметом нових художніх пошуків, які визначаються потребами сучасного світовідчуття. В кінці ХХ – на початку ХХІ століття спостерігається відродження духовної музики, пов’язане поверненням «до високих духовних ідеалів і цінностей, призначених пробуджувати в людях надію і світло, духовне оновлення і просвітлення» (Бойко, 2021: 48–49). Композиторська творчість у духовному жанрі охоплює не тільки систему засобів музичної виразності, а й конкретне тлумачення текстів як синтез художньої та духовної цінності, де музика стає засобом розкриття глибинного сенсу текстового ряду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Оскільки духовна хорова музика стала невід’ємною складовою творчості сучасних українських композиторів, то і її дослідження все частіше є предметом уваги музикознавців. Це дисертаційні дослідження: Н. Александрова «Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен у творчості вітчизняних композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття» (2008), О. Тищенко «Літургія в українській музиці кінця ХХ –

початку XXI століть (до проблеми співвідношення обряду і жанру)» (2011), Т. Сухомлінова «Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті новітнього відродження національного музичного мистецтва» (2012), Т. Маскович «Хорова творчість Г. Гаврилець в руслі “нової сакральності”» (2018); монографія О. Письменної «Хорова музика Лесі Дичко» (2010); статті: Л. Шаповалова «Літургія як “архетип” творчості homo credens» (2010), Т. Сухомлінова «Псалом у творчості Ганни Гаврилець» (2012), Ю. Пучко-Колесник «Сучасні духовно-музичні хорові композиції: культурологічні та хорознавчі аспекти інтерпретації» (2009), Т. Маскович «Канонічний жанровий пласт у творчості Ганни Гаврилець. “Херувимська”» (2013), «Етноархетипні мотиви як носії сакральної символіки в хоровій творчості Ганни Гаврилець» (2014), О. Мануляк «Особливості трактування жанрів західної літургійної традиції у сакральній творчості сучасних львівських композиторів» (2008), «Основні тенденції розвитку сучасної української духовної музики та творчість львівських композиторів в їх контексті» (2007), А. Логінова «“Урочиста Літургія” Лесі Дичко: традиція українського православного співу» (2004), Н. Костюк «Літургія Іоанна Златоустого: еволюція і семантика жанру», «Ескіз до характеристики (аспекти сакрального у музиці Ганни Гаврилець» (2004), О. Козаренко «Сакральна творчість українських композиторів XX століття в контексті національних музично-семіотичних процесів» (2001), М. Гобдич «Духовна музика Валентина Сильвестрова» (2012), Т. Грінченко, О. Клітинська «Роль духовної музики у творчості українських композиторів» (2023), О. Беркій «Генерація образу Mater Dolorosa в українському ментальному просторі (на прикладі “Stabat Mater” Г. Гаврилець)» (2011) та інші. Втім класифікація духовних текстів не була предметом уваги науковців.

Мета статті. Розкрити особливості типології духовної тематики в сучасній українській хоровій музиці.

Виклад основного матеріалу дослідження. Багатоаспектність змісту духовної тематики хорової музики українських композиторів охоплює ключові ідеї, сюжети, що містяться в їх образному потенціалі. Якщо ж аналізувати

образно-змістові універсалії цього пласта хорової музики, то загальноприйнятими є тексти, класифікація яких відбувається на рівні їх використання під час Богослужінь. Це Богослужбові канонічні (Літургія, Всенічна, Панахида), біблійні (псалми, євангельські сюжети), паралітургійні (канти, псалми, духовні пісні, коляди, щедрівки), латиномовні (Requiem, Ave Varia, Stabat Mater) тексти. Ми ж акцентуватимемо увагу на певні змістові рівні сприйняття духовної тематики у хоровій музиці у таких сферах: страждання (трагічна, покаянна), прославлення (гимнічна, подячна), повчання (канонічна в контексті священних церковних уставів).

Сфера страждання реалізується через два психологічні вектори – покаяння як внутрішнє споглядання та трагізм як усвідомлення гріховності, відображення скорботи, жертовності. Це піснеспіви, що відображають події Страсного тижня, Страстей Христових, піснеспіви, що розвивають ідею апокаліпсису, покаянні піснеспіви. Образний зміст страсної тематики пов'язаний із канонічною подієвістю, наявністю оповідального ряду. Акцент зроблено на загострену образну перцепцію літургійного слова. Трагічне сприйняття священних подій, високий рівень усвідомлення духовних текстів, яскравий емоційний модус у тлумаченні євангельської історії – визначальні фактори у виборі форм і прийомів викладу хорового матеріалу, що впливають на доступність інтонацій, яскравість емоційних станів. Такий підхід привів композиторів до нетрадиційних творчих рішень у сучасній хоровій музиці.

Поетичний ряд апокаліптичної тематики (передчуття кінця світу і страшного суду) не має зв'язку з богослужбовою практикою. Як смисловий орієнтир він диктує музично-семантичний рівень індивідуального композиторського стилю. Єдиний модус музичного вислову із семантичним комплексом інтонацій плачу характерний для втілення ідеї покаяння.

У сучасній українській духовній хоровій музиці тематика страждання трансформується з суто церковного покаяння в життєву драму. Композитори послуговуються духовним текстом, втім музична мова значно ускладнюється: граціозна мелодика, метро-ритміка, дисонансна гармонія, мінорні лади,

низхідні інтонації тощо, які підсилюють відчуття болю. У творах Є. Станковича («Панахида за померлими з голоду») чи Л. Дичко тема смерті набуває масштабів національної катастрофи та пам'яті. Покликаючись на Т. Новицьку, «"Панахида" Євгена Станковича не є буквальним втіленням заупокійного молебню. Поруч із церковними канонічними співами, такими як «Трисвяте», «Упокой, Боже, раба Твого», «Алилуя», «Слава», «Вічная пам'ять», рефренами Єктенії – «Господи, помилуй» та «Подай, Господи», тут звучать хори, номери солістів та читця на тексти кожної із восьми частин однойменного поетичного циклу Дмитра Павличка, що з граничною напругою передають трагізм національної катастрофи» (Новицька, 2022). У хоровому циклі «Псалми і молитви» В. Сильвестрова домінує «тиха скорбота», молитовна зосередженість, тонка печаль і прощання. У хорах М. Скорика («Покаянний канон») скорбота позиціонується як «шлях» від темряви до очищення та світла.

Образне втілення сфери прославлення (радість, подяка, торжество) корелює з розкриттям різних емоційних відтінків духовного стану – від сумного просвітленого до радісного, тріумфуючого. Вирізняють три групи творів цього тематичного спрямування: торжество церковного свята (Різдво, Пасха), алилуйні (величання, хваління, радість на честь Христа, Богородиці, святих), подячні (моління, просвітленість). У музичному прочитанні канонічного слова, максимально наближеного до церковного вжитку, наявні гармонізація давніх наспівів; вільні авторські твори, в яких композитори максимально наближаються до церковної традиції, вносять елементи сучасного музичного мислення; звертаються до фольклорних джерел, проявляючи творчу фантазію, не обмежуючись у виборі засобів музичної виразності чи музичної форми.

Вербальний ряд алилуйних піснеспівів співвідноситься з узагальнено-символічним вираженням гимнічності, використанням характерних семантичних значень, як-от «хваліте», «слава», «свят», «алилуя», «осанна». Хорові інтерпретації сучасних композиторів найбільш яскраво простежуються

у двох молитвослів'ях – «Хваліте ім'я Господнє», що входить до Всенічної, та гімна-причасника «Хваліте Господа з небес» із Літургії.

Подячні піснеспіви охоплюють доволі широкий пласт поетичних текстів, що творять галузь християнської гимнотворчості, в яких домінує не тільки хвалебно-гимнічний тон музичного вислову, більше – піднесено-споглядальний, урочисто-просвітлений. Багатий матеріал подячних піснеспівів поєднує різні відтінки духовного стану, їхня відмінна особливість пов'язана з специфічним внутрішнім наповненням, наділеним образно-сакральною символікою. Серед них – вечірній гимн «Світе тихий», словесне і музичне звучання якого є вираженням оспівування Божественної краси.

Тематика прославлення в сучасній українській духовній хоровій музиці – це перехід від статичного церковного величання до експресивної радості та торжества. У творах сучасних композиторів (Л. Дичко, М. Скорик, Г. Гаврилець) радість «звучить» не стримано, а як життєствердне свято. Так, у хорових кантатах і Літургії Л. Дичко подяка звучить велично та барвисто, у М. Скорика радість має теплий, просвітлений характер, у Г. Гаврилець – канонічне хваління поєднується з мелодійністю, щирістю, вдячністю.

Загалом прославлення реалізується в хоровій музиці через яскраві мажорні співзвуччя, активну ритміку, використання високого регістру хорових голосів, що співвідноситься з небом, світлом, ангельським співом, імітацію прийомів церковних дзвонів, широкі інтервальні стрибки, що загалом створює ефект «світлової вертикалі» та піднесеного духовного підйому.

Сфера повчання охоплює коло тем, які мають дидактичну спрямованість. В центрі уваги твори на тексти Святого Письма, в яких викладено основи християнського віровчення і твори, що розкривають ідею морального духовного подвигу. Молитвослів'я, що входять до першої групи (наприклад, «Символ віри»), мають яскраво виражену інформаційну функцію, і можуть набувати у хоровому викладі характеру епічної розповіді. Твори другої групи розкривають головні ідеали християнства, що сягають ідеї духовного подвигу.

Тематика повчання в сучасній українській духовній хоровій музиці трансформується з дидактичної (навчальної) мети в філософський діалог із совістю. Композитори часто обирають псалми, що містять моральні настанови (наприклад, псалом 1 «Блажен муж»), де музичними засобами протиставляють шлях праведності шляху гріха. У хоровій фактурі повчання часто передається через соло, яке підтримується тихим супроводом хору, що створює атмосферу зосередженості на етичному виборі. Моральна чистота в хоровому письмі втілюється через прозорі, досконалі консонанси, стриману динаміку, речитативність, натомість стан гріха – через загострені дисонанси. Так, духовні хорові твори М. Скорика часто мають повчальний, одночасно м'який, гуманістичний характер, де у центрі уваги –любов до ближнього. Через хорові «багателі» В. Сильвестров закликає до смирення та етичної тиші як форми морального повчання в гамірному сучасному світі. У хорових циклах О. Яковчук часто звертається до тем біблійної мудрості, використовуючи монументальне звучання хору для утвердження вічних істин. Музична мова часто стає більш аскетичною, стриманою та зосередженою, виконуючи функцію просвітництва та нагадування про непорушні моральні закони (християнську етику). «Духовна хорова творчість (…) складає невичерпну тему для сучасних дослідників, що апелює до вічності, сфери сакрального та феномену "нової релігійності"», – наголошує А. Татарнікова (Татарнікова, 2021: 357).

На слушну думку Т. Грінченко, О. Клітинської, духовна хорова музика українських композиторів «викликає почуття величі, святості та піднесеності. …Вона створює атмосферу спокою, внутрішнього злагодження та спонукає до роздумів над важливими життєвими потребами» (Грінченко, Клітинська, 2023: 79).

Висновки. Духовна тематика сьогодні є потужним вектором розвитку хорового мистецтва, що трансформується з суто релігійного акту в глибинний засіб самопізнання та гуманізації суспільства.

Різноманітність представлених тематичних напрямків, залучених як базис сучасної духовної хорової музики, значно збагатили і розширили образний діапазон творів і дали широкі можливості для творчого самовираження. За умови збереження строгих канонічних норм магістральна тенденція втілення духовної тематики в творчості сучасних композиторів пов'язана з достатньо вільним підходом щодо її музичної інтерпретації.

Отже, типологія образної сфери духовної хорової музики України вибудовується навколо фундаментальної тріади «страждання – прославлення – повчання», що утворює замкнений цикл духовного шляху людини, відображає основні стани людської душі у її зверненні до Бога. Ці сфери не існують ізольовано: через *повчання* композитор готує слухача до *покаяння*, що, зрештою, відкриває шлях до *прославлення*. Такий підхід трансформує хоровий твір із мистецького об'єкта на інструмент духовного піднесення суспільства. Взаємодія цих трьох «полюсів» створює цілісний художній простір, де хорова музика (спів) не лише супроводжує ритуал, а виступає універсальним інструментом духовного перетворення та самопізнання.

Список використаних джерел

1. Бойко, В. (2021). Образно-смисловий контекст духовної музичної творчості XX – початку XXI ст. *Музикознавча думка Дніпропетровщини.* Вип. 20. С. 43–54.

2. Грінченко, Т., Клітинська, О. (2023). Роль духовної музики у творчості українських композиторів. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання.* № 1. С. 75–80.

3. Новицька, Т. (2022). «Панахида за померлими з голоду» Євгена Станковича. [Електронний ресурс]. URL: https://theclaquers.com/posts/10397

4. Татарнікова, А. (2021). Алілуйно-славослівний базис європейської культури і музики: дис. …доктора мист. Одеса, 2021. 479 с.

УДК 786.8(477)

Назарій ХАЛАНЧУК
аспірант кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
nazarii.khalanchuk@dspu.edu.ua

Любомир МАРТИНІВ
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри вокально-хорового, хореографічного
та образотворчого мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
l_martyniv@dspu.edu.ua

ІННОВАЦІЇ В АКОРДЕОННО-БАЯННОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ: ТЕХНІКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

У статті досліджено інноваційні процеси, що визначають сучасний стан розвитку акордеонно-баянного мистецтва України. Проаналізовано історичні передумови формування національної академічної школи та роль провідних діячів у її становленні. Особливу увагу приділено модернізації техніки гри, зокрема новітнім прийомам звуковидобування, розширенню артикуляційних ресурсів та використанню електроакустичних засобів. Виявлено вплив сучасної композиторської творчості на трансформацію виконавських практик.

Ключові слова: *баян, акордеон, інновації, виконавська техніка, українська музична культура, артикуляція, електроніка.*

Nazarii KHALANCHUK
PhD Student of the Department of
Vocal-Choral, Choreographic and Fine Arts,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
nazarii.khalanchuk@dspu.edu.ua

Liubomyr MARTYNIV
PhD in Art History, Associate Professor
at the Department of Vocal-Choral, Choreographic and Fine Arts,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
l_martyniv@dspu.edu.ua

INNOVATIONS IN ACCORDION AND BAYAN ART OF UKRAINE: TECHNICAL AND PERFORMANCE ASPECTS

The article examines the innovative processes defining the current state of development of accordion and bayan art in Ukraine. It analyzes the historical prerequisites for the formation of the national academic school and the role of leading figures in its establishment. Particular focus is placed on the modernization of playing techniques, specifically new sound production methods, the expansion of articulatory resources, and the integration of electroacoustic means. The study reveals the impact of contemporary composition on the transformation of performance practices.

Keywords: *bayan, accordion, innovations, performance technique, Ukrainian musical culture, articulation, electronics.*

Постановка проблеми. Сучасний соціокультурний простір змушує музичне мистецтво постійно змінюватися і шукати нові способи вираження. Акордеонно-баянне мистецтво України, маючи міцне академічне підґрунтя, сьогодні переживає період інтенсивного оновлення. Вважаємо, що актуальність дослідження зумовлена необхідністю теоретичного осмислення інновацій у техніці гри та виконавських практиках, які дозволяють баяну та акордеону вийти за межі традиційних жанрів і стати універсальними інструментами XXI століття.

Аналіз основних досліджень і публікацій. В основу дослідження покладено фундаментальні праці М. Давидова (Давидов, 1998, 2005), який детально проаналізував історію та теоретичні засади виконавства на народних інструментах. Питання композиторської творчості та сучасної репертуарної політики для баяна висвітлювали А. Семешко та В. Рунчак. Окремі аспекти трансформації акордеонного мистецтва в контексті європейських тенденцій досліджувала О. Лабинцева (Лабинцева, 2014). Проте, інновації баянно-акордеонного мистецтва в технічному і технологічному плані за останнє десятиліття, особливо в електронній музиці, ще не досліджені.

Мета статті – проаналізувати інноваційні зміни у техніці гри та виконавських практиках акордеоністів-баяністів України в контексті сучасних культурних трансформацій.

Виклад основного матеріалу дослідження. Процес формування української баянно-акордеонної школи у другій половині XX століття ознаменувався переходом інструмента від побутового фольклорного статусу до професійної академічної сцени. Становлення системної освіти у консерваторіях та інститутах культури дозволило виховати покоління музикантів, здатних виконувати складні академічні твори і вагомий внесок у цей процес зробили такі митці, як М. Давидов, В. Зубицький, В. Рунчак, Ю. Шамо, А. Семешко та інші. Зокрема, Володимир Зубицький своїми віртуозними концертами значно розширив фактурні моделі інструмента, додавши нові відтінки, а Володимир

Рунчак увів нові композиторські підходи, що стимулювали розвиток нових виконавських технік.

На межі XX–XXI століть українське баянно-акордеонне мистецтво інтегрувалося у світовий музичний простір. Одним із найважливіших його напрямів розвитку стала технічна модернізація. За професором М. Давидовим, сучасна техніка гри передбачає: *розширення штрихової палітри:* використання складних комбінацій легато, нон-легато, прийомів staccatissimo та ефекту ricochet; у*досконалення мікродинаміки:* контроль тиску міху дозволяє виконавцям створювати нюанси від «повітряного» pianissimo до вибухових акцентів; *нетрадиційні звукові ефекти:* перкусійні удари по корпусу, шумові ефекти відкритого міху, глісандо та імітація природних звуків (Давидов, 2005).

Головною причиною інновацій є удосконалення самих інструментів (баяна, акордеона). Сучасні готово-виборні баяни та концертні акордеони мають легші корпуси та чутливу механіку, що дає змогу реалізувати найскладніші вимоги сучасних авторів музики.

Виконавські практики сьогодення характеризуються активним впровадженням електроніки, тому використання луперів, процесорів ефектів та MIDI-технологій перетворює акордеон на потужну станцію для створення саундскейпів. Це зумовлює вихід інструмента в такі жанри, як ambient, experimental jazz та folk-fusion. Кросжанровість стає визначальною рисою нового покоління виконавців, які синтезують академічну базу з елементами джазової імпровізації та популярної музики (Лабинцева, 2014: 112).

Значну роль у поширенні цих інновацій відіграє сучасна композиторська школа. Твори Б. Мирончука та Я. Олексіва демонструють тісну співпрацю автора з виконавцем, що призводить до появи творів, де інструмент розкривається як багатофункціональний акустичний об’єкт. Такий підхід вимагає від музиканта не лише технічної майстерності, а й навичок імпровізації та роботи з електронним обладнанням.

Педагогічний аспект також зазнав трансформацій. Сучасні музичні навчальні заклади впроваджують навчальні дисципліни з цифрових технологій,

готуючи фахівця, здатного до творчої реалізації в різних медіа-форматах. Конкурси і фестивалі, зокрема міжнародного рівня, стимулюють молодих виконавців до пошуку унікального стилю, що поєднує національну ідентичність із глобальними музичними трендами.

Висновки. Важливу роль у розвитку акордеонно-баянного мистецтва України відіграють інноваційні процеси, які впливають на техніку гри, інструментарій, композиторську творчість та освітні методики. Тісний зв'язок академічних традицій із експериментальними практиками (електроніка, кросжанровість) дозволяє українській баянно-акордеонній школі займати провідні позиції на міжнародній арені. Сучасний виконавець постає як музикант-універсал, який вільно володіє арсеналом технічних засобів, зберігаючи при цьому глибинний мелодизм та емоційність, властиві національній культурі.

Список використаних джерел

1. Давидов, М. (2005). Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. 352 с.
2. Давидов, М. (1998). Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. Київ: Музична Україна.
3. Калюжна, Г. (2018). Сучасний баян у композиторській творчості та виконавській практиці. Мистецтвознавчі записки. Вип. 33. С. 154–161.
4. Лабинцева, О. (2014). Акордеонне мистецтво України в контексті європейських культурних зв'язків. (Дис. канд. мистецтвознавства). Київ.
5. Семешко, А. (2003). Баянно-акордеонний репертуар України. Вінниця: Нова книга. 192 с.
6. Суголов, Є. (2010). Специфіка звукотворення та артикуляції на баяні в сучасній музиці. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури.* Вип. 24. С. 268–275.

7. Черепанин, М. (2011). Українське акордеонне мистецтво: генезис та еволюція. *Вісник Прикарпатського університету.* Мистецтвознавство. Вип. 21. С. 45–52.

УДК 793.3:37.013

Остап ЖГУТ

студент 4-го курсу факультету

початкової освіти та мистецтва,

Дрогобицький державний педагогічний університет

імені Івана Франка

(м. Дрогобич, Україна)

ostap.zhhut@dspu.edu.ua

Ольга МАРТИНІВ

старший викладач кафедри вокально-хорового,

хореографічного та образотворчого мистецтва,

Дрогобицький державний педагогічний університет

імені Івана Франка

(м. Дрогобич, Україна)

o_martyniv@dspu.edu.ua

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ НАВЧАННЯ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ДИТЯЧИХ ТА ДОРОСЛИХ КАТЕГОРІЙ

У статті здійснено ґрунтовне теоретичне обґрунтування та порівняльний аналіз методик викладання бальної хореографії для різних вікових груп: дітей, підлітків та дорослих. Виявлено, що ефективність навчально-виховного процесу безпосередньо залежить від врахування психофізіологічних особливостей, сенситивних періодів розвитку та мотиваційних чинників виконавців. Деталізовано специфіку структури заняття, методів спеціальної фізичної підготовки, технічного вдосконалення та психологічного супроводу

для кожної категорії. Особливу увагу приділено андрагогічним принципам роботи з дорослими танцівниками (Hobby-class) та ігровим технологіям у роботі з дітьми категорії «Juveniles». Порівняльний аспект дослідження дозволяє оптимізувати тренувальні цикли в сучасних колективах спортивного бального танцю, забезпечуючи як спортивну результативність, так і загальний оздоровчий ефект.

Ключові слова: *бальна хореографія, вікові категорії, методика викладання, спортивний бальний танець, порівняльний аналіз, андрагогіка, психофізіологічний розвиток, спеціальна фізична підготовка.*

Ostap ZHHUT
4th-year Student of the Faculty of Primary Education and Art,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
ostap.zhhut@dspu.edu.ua

Olha MARTYNIV
Senior Lecturer at the Department of Vocal-Choral,
Choreographic and Fine Arts,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
o_martyniv@dspu.edu.ua

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL FOUNDATIONS OF BALLROOM DANCE TRAINING: A COMPARATIVE ANALYSIS OF CHILD AND ADULT CATEGORIES

The article provides a thorough theoretical substantiation and comparative analysis of teaching methods of ballroom choreography for different age groups: children, teenagers, and adults. It is established that the effectiveness of the

educational process directly depends on taking into account the psychophysiological characteristics, sensitive periods of development, and motivational factors of the dancers. The author details the specifics of the lesson structure, methods of special physical training, technical improvement, and psychological support for each category. Special attention is paid to the andragogical principles of working with adult dancers (Hobby-class) and game technologies in working with children of the «Juveniles» category. The comparative aspect of the study allows optimizing training cycles in modern ballroom dance clubs, ensuring both athletic performance and a general health-improving effect.

Keywords: *ballroom choreography, age categories, teaching methodology, competitive ballroom dance, comparative analysis, andragogy, psychophysiological development, special physical training.*

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку мистецької освіти бальна хореографія посідає особливе місце, оскільки інтегрує в собі естетичне виховання, фізичний розвиток та соціальну адаптацію особистості. Трансформація бального танцю в «спортивний бальний танець» (Competitive Ballroom Dance) призвела до значного ускладнення технічних стандартів та підвищення вимог до фізичної витривалості виконавців. Сьогодні танцювальні клуби об’єднують представників абсолютно різних вікових груп – від дошкільнят, які роблять перші кроки на паркеті, до дорослих осіб, що займаються в групах «Hobby-class» або «Senior».

Проблема полягає в тому, що методика викладання часто сприймається як уніфікований набір вправ, що механічно переноситься з однієї вікової групи на іншу. Проте відсутність диференціації методів навчання призводить до низької результативності, втрати мотивації або навіть травматизму. Для дитини танець – це гра і пізнання, для підлітка – самоствердження та спорт, для дорослого – засіб рекреації та самореалізації. Відтак, наукове обґрунтування порівняльного аспекту методик викладання є критично необхідним для підвищення якості хореографічної освіти.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Теоретичну базу дослідження техніки бального танцю складають класичні праці А. Мура (європейська програма) та В. Лайрда (латиноамериканська програма), які визначили біомеханічні стандарти руху. Педагогічні аспекти роботи з дитячими колективами висвітлено в роботах Д. Бернадської та О. Мартиненко, де акцент зроблено на ігрових формах навчання. Питання психологічної підготовки та взаємодії в парі аналізували М. Мосьпан та В. Ковальчук. Особливості фізичного тренування танцівників ґрунтовно дослідили О. Бойко та С. Качуринець. Мистецтвознавчий контекст розвитку бальної хореографії представлений у розвідках О. Плахотнюка та К. Кінзерської. Попри наявність значного масиву літератури, порівняльний аналіз методик для полярних вікових груп (діти та дорослі) у контексті тренувань потребує додаткової деталізації.

Мета статті – здійснити порівняльний аналіз методик викладання бальної хореографії для різних вікових категорій, виявити специфічні особливості організації навчального процесу та запропонувати шляхи оптимізації тренувань для дітей, підлітків та дорослих.

Виклад основного матеріалу дослідження. Процес навчання бальної хореографії є багатогранним і потребує від педагога знань не лише хореографічного тексту, а й анатомії, фізіології та психології. Розглянемо особливості методичної роботи з кожною категорією.

Методика роботи з дітьми (категорія «Juveniles», 6–11 років). Дитячий організм у цей період характеризується інтенсивним ростом, проте скелет залишається гнучким і схильним до деформацій. Тому методика навчання на початковому етапі спрямована на формування «м'язового корсету» та правильної постави. Головним методом є ігровий метод. Як зазначає О. Мартиненко, гра дозволяє підтримувати увагу дитини протягом 45–60 хвилин, не викликаючи перевтоми (Мартиненко, 2017: 54). На заняттях з дітьми використовуються образи: «крок як у котика», «позиція як у принца/принцеси». Вивчення європейської програми (Повільний вальс, Квікстеп) починається з

роз’єднаних позицій для формування балансу. Важливим елементом є ритміка – розвиток здатності чути сильну і слабку долі, що є фундаментом для подальшого вивчення складних ритмів латиноамериканської програми (Самба, Ча-ча-ча). Структура заняття: 15 хв – розминка/ритміка; 30 хв – вивчення базових фігур; 15 хв – ігрові вправи на координацію.

Методика роботи з підлітками (категорії «Juniors», «Youth», 12–18 років). Це етап переходу до спорту вищих досягнень. Психофізіологічною особливістю є гормональна перебудова, що часто супроводжується різким ростом кінцівок та тимчасовим порушенням координації. Методика викладання стає аналітико-синтетичною. Педагог детально розбирає роботу стопи, колін, стегон та корпусу. Особливого значення набуває спеціальна фізична підготовка (СФП). С. Качуринець наголошує, що для підлітків важливо розвивати вибухову силу ніг та витривалість, оскільки змагальна програма збільшується до 5–10 танців (Качуринець, 2015: 91). У цей період вводиться поняття «партнерства» не лише як фізичного контакту, а як психологічної взаємодії. Тренер виступає в ролі психолога, допомагаючи парі долати конфлікти. Основний метод – «повторення під музику різного темпу» та відеоаналіз власного виконання.

Методика роботи з дорослими (категорії «Adults», «Hobby-class», 19+ років). Робота з дорослими учнями вимагає застосування принципів андрагогіки. Дорослі приходять у танцювальний зал зі сформованим руховим стереотипом, часто мають «затиски» в тілі через сидячу роботу. На відміну від дітей, дорослі потребують логічного пояснення: чому рука має рухатися саме так, як працює центр тяжіння. С. Архіпова вказує на важливість свідомого ставлення дорослого до навчання (Архіпова, 2019: 33). У «Hobby-class» методика зміщується в бік рекреації. Акцент робиться на соціалізації, вмінні вести партнерку та слідувати за партнером. Проте у категорії «Pro-Am» (професіонал з аматором) вимоги до техніки залишаються високими, але з урахуванням вікових обмежень суглобів. Структура заняття включає тривалу

розминку (20–25 хв) для запобігання травмам та блоки вправ на розслаблення хребта.

Для глибшого розуміння відмінностей проведемо порівняння ключових параметрів навчального процесу (див. табл. 1).

Таблиця 1. Порівняння методичних аспектів викладання

	Діти (6–11 р.)	**Підлітки (12–18 р.)**	**Дорослі (19+ р.)**
Домінуючий метод	Ігровий, імітаційний	Змагальний, аналітичний	Пояснювально-логічний
Тривалість заняття	45–60 хв	90–120 хв	60–90 хв
Акцент у техніці	Постава, ритм	Біомеханіка, швидкість	Координація, ведення
Фізичне навантаження	Загальнорозвиваюче	Спеціальна витривалість	Оздоровчо-корегуюче
Головна мотивація	Схвалення батьків, гра	Спортивний розряд, успіх	Рекреація, самовираження

У дитячих групах спеціальна фізична підготовка (СФП) має характер загальної фізичної підготовки (ЗФП) – це вправи на гнучкість («кошик», «шпагати») та стрибучість. У підлітків СФП стає вузькоспрямованою: наприклад, використання обтяжувачів для ніг при відпрацюванні латиноамериканського ходу або робота з еспандерами для зміцнення «рамки» в стандарті (Бойко, 2019: 72). Для дорослих СФП трансформується у пілатес або стретчинг, спрямований на збереження мобільності суглобів та компенсацію вікових змін.

Важливим аспектом методики є стиль спілкування педагога. З дітьми тренер – це добрий наставник і казкар, з підлітками – авторитетний лідер, стратег, який веде до перемоги, а з дорослими – партнер, консультант, який поважає соціальний статус учня. М. Мосьпан підкреслює, що психологічний клімат у колективі є вирішальним фактором збереження контингенту танцівників (Мосьпан, 2019: 71). Якщо підлітки готові терпіти жорстку критику заради результату, то для дорослих такий підхід є неприпустимим і веде до припинення занять.

Вибір хореографічного матеріалу також підпорядковується віковому цензу. Для дітей – це чітко регламентовані базові фігури (Basic), що виключають складні лінії корпусу. Для підлітків – варіації відкритого класу з використанням акробатичних елементів (у межах правил). Для дорослих – елегантні композиції, що підкреслюють їхню харизму та життєвий досвід, часто з акцентом на інтерпретацію музики, а не на швидкість виконання.

Висновки. Порівняльний аналіз методик викладання бальної хореографії засвідчив, що вік танцівника є визначальним фактором при виборі методів, форм та засобів навчання. Для дитячої категорії пріоритетним є ігровий підхід, що закладає фундамент координації та ритмічності. Для підлітків домінуючим є спортивний аспект, що потребує інтенсивного фізичного та психологічного навантаження. Для дорослих методика базується на свідомому навчанні з акцентом на оздоровлення та рекреацію.

Ефективність сучасного хореографічного колективу залежить від здатності тренера диференціювати тренувальні програми, враховуючи не лише спортивні цілі, а й психофізіологічний стан кожної вікової групи.

Список використаних джерел

1. Архіпова, С. П. (2019). Андрагогіка: навчально-методичний посібник. Черкаси: ЧНУ ім. Б. Хмельницького. 124 с.

2. Бернадська, Д. П. (2018). Методика викладання бального танцю для дітей дошкільного віку. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології.* № 7 (81). С. 22–30.

3. Бойко, О. С. (2019). Теоретико-методичні основи фізичної підготовки в спортивних танцях: навч.-метод. посіб. Львів: ЛДУФК. 120 с.

4. Качуринець, С. І. (2015). Фізична підготовка кваліфікованих танцюристів на етапі спеціалізованої базової підготовки. *Слобожанський науково-спортивний вісник.* № 2. С. 89–93.

5. Кінзерська, К. Ю. (2017). Мистецтво бального танцю: історико-культурний аспект. Вісник НАКККіМ. № 3. С. 98–102.

6. Мартиненко, О. В. (2017). Методика роботи з хореографічним колективом: навч. посіб. Бердянськ: БДПУ. 228 с.

7. Мосьпан, М. О., Ковальчук, В. І. (2019). Психологічна підготовка спортсменів-танцюристів. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова.* Вип. 3. С. 70–75.

8. Мур, А. (2010). Бальні танці. Техніка Європейської програми. Київ: Либідь. 180 с.

9. Плахотнюк, О. А. (2020). Стильові особливості та виконавські тенденції сучасного бального танцю. *Культура України.* Вип. 68. С. 135–144.

10. Соронович, І. М. (2016). *Педагогіка хореографії:* підручник. Київ: КНУКіМ. 248 с.

11. Laird, W. (2014). The Technique of Latin American Dancing. London: IDTA. 248 p.

УДК 793.3:7.01

Єва МАРШАЛОК
студентка 4-го факультету
початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
yeva.marshalok@dspu.edu.ua

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

ТРАНСФОРМАЦІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА: ВІД КЛАСИЧНИХ КАНОНІВ ДО СУЧАСНИХ ПОШУКІВ

У статті здійснено аналіз становлення та розвитку танцю як універсальної мови людської культури. Досліджено історико-культурні передумови виникнення танцювальних рухів, починаючи від архаїчних ритуалів та обрядодій. Проаналізовано специфіку трансформації танцювальних стилів у контексті зміни культурних парадигм: від канонічності балету до свободи модерну та постмодерних пошуків сучасного контемпорарі. Визначено роль народного танцю як носія національної ідентичності та джерела натхнення для сценічних форм хореографії. Стаття пропонує цілісний погляд на танець як динамічну систему, що відображає інтелектуальний та духовний поступ людства.

Ключові слова: *хореографія, генеза танцю, класичний танець, народно-сценічний танець, сучасна хореографія, стильова еволюція, мистецька парадигма.*

Yeva MARSHALOK
4th-year Student of the Faculty of Primary Education and Art,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
yeva.marshalok@dspu.edu.ua

Olha MARTYNIV
Senior Lecturer at the Department of Vocal-Choral,
Choreographic and Fine Arts,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
o_martyniv@dspu.edu.ua

TRANSFORMATION OF CHOREOGRAPHIC ART: FROM CLASSICAL CANONS TO CONTEMPORARY SEARCHES

This article analyzes the formation and development of dance as a universal language of human culture. The study explores the historical and cultural prerequisites for the emergence of dance movements, originating from archaic rituals and ceremonial practices. It examines the specifics of dance style transformations within shifting cultural paradigms: from the canonical structure of ballet to the freedom of modernism and the postmodern explorations of contemporary dance. The role of folk dance as a bearer of national identity and a source of inspiration for staged choreographic forms is defined. The article provides a comprehensive perspective on dance as a dynamic system that reflects the intellectual and spiritual progress of humanity.

Keywords: *choreography, genesis of dance, classical dance, folk-stage dance, modern choreography, style evolution, art paradigm.*

Постановка проблеми. Танець – це одна з найдавніших форм людського самовираження, яка передувала появі вербальної мови та писемності. Протягом тисячоліть він еволюціонував від примітивних ритмічних рухів, пов’язаних із магічними культами, до складних філософсько-естетичних систем сучасності. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі актуальність дослідження природи танцю зумовлена необхідністю систематизації величезної кількості стилів та напрямів, що виникли внаслідок глобалізаційних процесів та міжкультурної взаємодії. Розуміння витоків танцю та логіки його стильової трансформації дозволяє глибше усвідомити місце хореографії в системі гуманітарних знань та її роль у формуванні духовних цінностей особистості.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Питання теорії та історії хореографії були предметом прискіпливої уваги багатьох дослідників. Процеси становлення балетного театру та академічного танцю в Україні ґрунтовно дослідив Ю. Станішевський. Мистецтвознавчий аспект розвитку танцю та його естетичну природу аналізували С. Безклубенко (теорія культури) та Ю. Гончаренко. Особливості народно-сценічної хореографії та її лексичне багатство дослідив К. Василенко. Питання синтезу мистецтв у сучасній хореографії підіймала Д. Бернадська, а композиційні засади танцю висвітлював О. Голдрич. Теоретичні основи розвитку сучасної хореографії в Україні вивчали В. Шкоріненко та О. Плахотнюк. Попри значну кількість праць, існує потреба в узагальнюючому дослідженні, яке б поєднало історичний шлях танцю від архаїки до новітніх стилів у єдину еволюційну лінію без ідеологічних нашарувань минулого.

Мета статті – простежити історичний шлях становлення танцювального мистецтва, виявити ключові етапи його стильової диференціації та проаналізувати особливості основних видів хореографії в контексті їхнього соціокультурного значення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Генезис танцю тісно пов’язаний з антропогенезом. У первісному суспільстві танець виконував не естетичну, а передусім комунікативну та магічну функції. Ритмічні рухи навколо вогню, імітація поведінки тварин під час полювання, ритуали родючості – все це було способом гармонізації стосунків людини з навколишнім світом. Як зазначає С. Безклубенко, танець виник як «спосіб емоційного та фізичного розвантаження, а згодом трансформувався у складний засіб трансляції культурних смислів» (Безклубенко, 2002: 145).

З розвитком цивілізацій танець стає невід’ємною частиною виховання гармонійної особистості. Однак справжній перелом у розвитку танцю як професійного мистецтва стався в епоху Відродження та бароко, коли виник балет. Створення Королівської академії танцю у Франції (1661 р.) П’єром Бошаном ознаменувало початок кодифікації танцювальних рухів та закріплення п’яти основних позицій ніг, що стали фундаментом світової хореографії.

Класичний танець став вершиною хореографічної думки. Він базується на принципах виворотності, вертикальності корпусу та суворої регламентації. Як підкреслює Ю. Станішевський, класична система є універсальною лексичною базою, що пройшла шлях від італійських та французьких академічних шкіл до створення монументальних вистав світового рівня (Станішевський, 2003: 56). Класичний танець є втіленням ідеалу краси та дисципліни тіла, що вимагає багаторічної підготовки.

Паралельно з професійним балетом завжди існував *народний танець*. Це фундамент усієї хореографічної культури. Кожен етнос через пластику висловлює свій темперамент, побут та історію. К. Василенко підкреслював, що «народний танець – це жива історія народу, зафіксована в рухах» (Василенко, 1996: 45). В Україні народно-сценічний танець набув надзвичайної віртуозності завдяки діяльності П. Вірського, який трансформував автентичний фольклор у високе сценічне мистецтво.

ХХ століття принесло радикальні зміни у світовідчуття, що породило *сучасну хореографію*. На противагу канонам балету виник танець модерн. Його

фундаторка Айседора Дункан проголосила повернення до природності та свободи рухів. Подальший розвиток цього напряму призвів до появи контемпорарі (contemporary dance), який є синтезом багатьох технік і фокусується на дослідженні можливостей людського тіла. О. Плахотнюк зазначає, що сучасний танець сьогодні є «майданчиком для інтелектуальної рефлексії та пошуку нових пластичних ідентичностей» (Плахотнюк, 2020: 136).

Порівнюючи класичну та сучасну системи, можна виділити наступні відмінності:

- класика прагне вгору (елевація), модерн – до підлоги (groundedness);
- лексика у класичному танці канонічна, у сучасному – кожна вистава створює власну унікальну мову;
- якщо балет – це створення ідеалізованої казки, то сучасний танець – це інтелектуальне та емоційне оголення реальності.

Особливе місце в сучасному культурному просторі посідає *бальна хореографія*. Вона пройшла шлях від побутових танців до спортивного бального танцю. Сьогодні бальна хореографія є потужним засобом соціальної комунікації та фізичного розвитку для людей різного віку.

Висновки. Танцювальне мистецтво пройшло складний шлях еволюції – від синкретичної єдності з магічним обрядом до повної автономності та багатоманітності форм. Сьогодні хореографія представлена широким спектром напрямів: від суворих канонів академічного балету до імпровізаційної свободи сучасного танцю.

Танець є динамічною структурою, яка чуйно реагує на зміни в соціальному та інтелектуальному житті суспільства. Класичний танець залишається фундаментальною освітньою базою, тоді як народний танець забезпечує тяглість національної традиції. Сучасна хореографія відкриває необмежені можливості для експерименту, стираючи межі між різними видами мистецтв.

Список використаних джерел

1. Безклубенко, С. Д. (2002). Теорія культури. Київ: КНУКіМ. 323 с.
2. Бернадська, Д. П. (2005). Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ: КНУКіМ. 182 с.
3. Василенко, К. Ю. (1996). Лексика українського народно-сценічного танцю: навч. посіб. Київ: Мистецтво. 494 с.
4. Голдрич, О. (2006). Хореографія: посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Львів: СПОЛОМ. 160 с.
5. Гончаренко, Ю. В. (2018). Хореографія: основи класичного танцю: навчально-методичний посібник. Запоріжжя: ЗНУ. 239 с.
6. Плахотнюк, О. А. (2020). Стильові особливості та виконавські тенденції сучасного бального танцю. *Культура України.* Вип. 68. С. 135–144.
7. Соронович, І. М. (2016). Педагогіка хореографії: підручник. Київ: КНУКіМ. 248 с.
8. Станішевський, Ю. О. (2003). Балетний театр України: 225 років історії. Київ: Музична Україна. 440 с.
9. Шкоріненко, В. О. (2003). Народний танець у традиційній і сучасній культурі України. Київ: КНУКіМ. 162 с.

УДК 792.8.071.2(477.83)

Елеонора ЧЕРЕДНІЧЕНКО
студентка 4-го курсу факультету
початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
eleonora.cherednichenko@dspu.edu.ua

ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ АРТИСТА БАЛЕТУ (НА ПРИКЛАДІ ЛЬВІВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. ЮРІЯ ДРОГОБИЧА)

У статті здійснено комплексний аналіз специфіки професійної діяльності артистів балету в контексті функціонування сучасного музично-драматичного театру. На прикладі творчої практики Львівського академічного обласного музично-драматичного театру ім. Юрія Дрогобича обґрунтовано необхідність формування «синтетичного» типу виконавця, здатного до органічного поєднання високої хореографічної техніки з глибоким психологізмом акторської майстерності. Досліджено психофізичні аспекти праці танцівників у режимі багатожанрового репертуару, виявлено роль балетної трупи у створенні цілісної візуально-пластичної партитури вистави. Особливу увагу приділено викликам, пов'язаним із професійною універсальністю та адаптивністю виконавців в умовах діяльності регіонального академічного закладу, що виступає потужним осередком збереження національних традицій та пошуку нових мистецьких форм.

Ключові слова: *артист балету, музично-драматичний театр, хореографія, професійна діяльність, театр ім. Юрія Дрогобича, сценічне мистецтво, пластичне вирішення.*

Eleonora CHEREDNICHENKO
4th-year Student of the Faculty of Primary Education and Art,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
eleonora.cherednichenko@dspu.edu.ua

PECULIARITIES OF PROFESSIONAL ACTIVITY OF A BALLET ARTIST (ON THE EXAMPLE OF THE LVIV ACADEMIC REGIONAL MUSIC AND DRAMA THEATER NAMED AFTER YURI DROHOBYCH)

The article provides a comprehensive analysis of the specifics of the professional activity of ballet artists within the context of a modern musical and drama theater. Using the creative practice of the Lviv Academic Regional Music and Drama Theater named after Yuriy Drohobych as a case study, the necessity of forming a "synthetic" type of performer is substantiated-one capable of organically combining high choreographic technique with deep psychological acting skills. The psychophysical aspects of dancers' work in a multi-genre repertoire are explored, and the role of the ballet troupe in creating a holistic visual and plastic score of the performance is identified. Particular attention is paid to the challenges associated with the professional universality and adaptability of performers within a regional academic institution, which serves as a powerful center for preserving national traditions and searching for new artistic forms.

Keywords: *ballet artist, music and drama theater, choreography, professional activity, Yuri Drohobych Theater, performing arts, plastic solution.*

Постановка проблеми. Професійна діяльність артиста балету в системі сучасного театрального мистецтва України вимагає високого рівня універсалізму, що зумовлено тенденціями до жанрового синтезу. Особливо гостро це питання постає у музично-драматичних театрах, де хореографія не є автономним видом мистецтва, а виступає потужним інструментом

драматургічної експресії. Актуальність дослідження діяльності артистів балету Львівського академічного обласного музично-драматичного театру ім. Юрія Дрогобича зумовлена необхідністю осмислення ролі «синтетичного артиста» у регіональному культурному просторі, де балетна трупа забезпечує пластичне наповнення різножанрового репертуару – від класичної драми до мюзиклу.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Теоретичним підґрунтям роботи стали праці провідних українських мистецтвознавців. Історію та розвиток балетного театру в Україні ґрунтовно висвітлив Ю. Станішевський. Естетичну природу танцю та його місце в системі культури аналізував С. Безклубенко. Специфіку професійної підготовки та психологічні аспекти творчості артистів балету досліджували А. Підлипська та С. Забрежнєва. Питання функціонування хореографії у структурі театральної вистави висвітлено у працях О. Чепалова та В. Шкоріненка. Разом з тим, діяльність балетної трупи саме Дрогобицького театру потребує додаткового наукового висвітлення в контексті сучасних виконавських практик.

Мета статті – виявити ключові особливості професійної діяльності артиста балету в музично-драматичному театрі на прикладі колективу Львівського академічного обласного музично-драматичного театру ім. Юрія Дрогобича та проаналізувати чинники, що впливають на формування професійної ідентичності виконавця.

Виклад основного матеріалу дослідження. Професійна діяльність артиста балету в музично-драматичному театрі суттєво відрізняється від роботи в класичному балетному театрі. Головною особливістю є необхідність синтезування хореографічної техніки з глибинним психологізмом акторської гри. У театрі ім. Юрія Дрогобича артист балету постає як універсальна творча одиниця. Як зазначає А. Підлипська, сучасна професійна культура танцівника передбачає не лише володіння тілом, а й здатність до інтелектуальної рефлексії над роллю (Підлипська, 2020: 114). У дрогобицькому театрі це проявляється через активну залученість балету до драматичних вистав, де танець стає засобом розкриття підтексту. Фундаментом щоденної праці залишається

класичний екзерсис, який, за словами Г. Березової, є універсальною базою для будь-якої хореографічної форми (Березова, 2019: 42). Проте специфіка репертуару вимагає від артистів володіння також народно-сценічним танцем, що є критично важливим для постановок за творами української класики. Ю. Станішевський підкреслював, що саме в українському театрі танець завжди був органічно вплетений у драматичну тканину, підсилюючи емоційну дію (Станішевський, 2003: 215).

Важливим складником професійної діяльності є психофізичне навантаження. Артисти балету в Дрогобичі працюють в інтенсивному режимі, поєднуючи репетиційну роботу з частими гастрольними виїздами, навіть у теперішній час війни росії проти України. Це вимагає від них не лише витривалості, а й високої адаптивності до різних сценічних майданчиків. С. Забрежнєва наголошує, що психологічна стійкість є запорукою професійного довголіття артиста, оскільки стресові чинники безпосередньо впливають на фізичний стан і координацію (Забрежнєва, 2021: 48). У структурі вистав нашого театру, в якому я працюю, як артистка балету – в сучаснмх мюзиклах чи пластичних драмах, балет виконує функцію «колективного героя», що потребує від кожного виконавця ідеального відчуття ансамблю. В. Шкоріненко зауважує, що в таких умовах танець перестає бути вставним номером і стає «емоційним вибухом», що завершує режисерську думку (Шкоріненко, 2022: 91). Окрім того, сучасні пошуки театру спрямовані на використання елементів контемпорарі, що вимагає від артистів балету вивчення новітніх технік руху та імпровізації. О. Чепалов стверджує, що сучасний хореографічний театр тяжіє до метафоричності, де рух стає еквівалентом філософського поняття (Чепалов, 2017: 138). Це знаходить відгук у нових постановках музично-драматичного театру ім. Юрія Дрогобича, де балетна трупа створює складні візуальні образи, що стирають межі між словом і жестом.

Професійна діяльність артиста балету Львівського академічного обласного музично-драматичного театру ім. Юрія Дрогобича є складним та багатогранним процесом, що ґрунтується на фундаментальному синтезі

академічної хореографічної освіти та глибинного драматичного мистецтва. Аналіз творчої практики дрогобицької трупи дозволяє стверджувати, що в умовах сучасного музично-драматичного синтезу артист балету остаточно трансформується з технічного виконавця в універсальну творчу одиницю, здатну до тонкої пластичної інтерпретації складних режисерських задумів. Ключовою характеристикою професіоналізму в такому середовищі стає високий рівень адаптивності, що дозволяє виконавцю вільно перемикатися між різними хореографічними мовами – від класичного канону та народно-сценічного танцю до новітніх технік контемпорарі та пластичної драми. Важливим аспектом постає інтелектуальна рефлексія артиста, яка забезпечує не просто механічне виконання рухів, а створення повноцінного сценічного образу, що виступає живим «пластичним підтекстом» до основної драматичної дії вистави. Окрім того, специфіка праці в регіональному академічному театрі вимагає від танцівника надзвичайної психофізичної стійкості, що є критично важливою для підтримки високої виконавської форми в умовах інтенсивної гастрольної діяльності та сучасних суспільних викликів.

Висновки. Досвід музично-драматичного театру ім. Юрія Дрогобича переконливо доводить, що сучасна балетна трупа є не допоміжним елементом, а повноправним співавтором художньої цілісності вистави, чия професійна ідентичність формується на перетині академічної дисципліни та відкритості до сміливих мистецьких експериментів. Це робить діяльність колективу вагомим чинником розвитку сучасної хореографічної культури України.

Список використаних джерел

1. Березова, Г. М. (2019). Класичний танець у вищих навчальних закладах мистецтв України. Київ: Музична Україна. 240 с.

2. Забрежнєва, С. Г. (2021). Психологічні особливості творчої діяльності артистів балету. *Мистецтвознавча думка.* № 14. С. 45–51.

3. Підлипська, А. М. (2020). Професійна культура артиста балету: теоретичний аспект. *Вісник КНУКіМ.* Серія: Мистецтвознавство. Вип. 42. С. 112–118.

4. Станішевський, Ю. О. (2003). Балетний театр України: 225 років історії. Київ: Музична Україна. 440 с.

5. Чепалов, О. І. (2017). Хореографічний театр XX століття: світові тенденції та український контекст. Харків: ХДАК. 320 с.

6. Шариков, Д. І. (2018). Класифікація сучасної хореографії. Київ: КиМУ. 168 с.

7. Шкоріненко, В. О. (2022). Народно-сценічний танець у структурі вистави музично-драматичного театру. *Культура і сучасність.* № 2. С. 89–94.

УДК 793.3:37.013

Анастасія ШАКАЛЕЦЬ
студентка 3-го курсу факультету
початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
(м. Дрогобич, Україна)
anastasiia.shakalets@dspu.edu.ua

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

ПАРТЕРНА ГІМНАСТИКА У СТРУКТУРІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТРЕНАЖУ: ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТ

У статті здійснено ґрунтовне теоретичне обґрунтування та аналіз методики застосування партерної гімнастики (екзерсису на підлозі) як фундаментального складника хореографічної підготовки для різних вікових груп. Досліджено вплив вправ у партері на формування апломбу, виворотності та еластичності м'язово-зв'язкового апарату. Виявлено, що ефективність навчально-тренувального процесу безпосередньо залежить від врахування психофізіологічних особливостей виконавців та правильного розподілу статичних і динамічних навантажень. Деталізовано специфіку вправ для дітей, підлітків та дорослих, обґрунтовано доцільність інтеграції елементів йоги та пілатесу в сучасний хореографічний тренаж. Доведено, що партерна

гімнастика є критично необхідною ланкою для оптимізації технічного розвитку та запобігання професійному травматизму.

Ключові слова: *партерна гімнастика, хореографічний тренаж, вікова диференціація, виворотність, гнучкість, спеціальна фізична підготовка, методика викладання.*

Anastasiia SHAKALETS
3rd-year Student of the Faculty of Primary Education and Art,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
anastasiia.shakalets@dspu.edu.ua

Olha MARTYNIV
Senior Lecturer at the Department of
Vocal-Choral, Choreographic and Fine Arts,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Ukraine)
o_martyniv@dspu.edu.ua

FLOOR GYMNASTICS IN THE STRUCTURE OF CHOREOGRAPHIC TRAINING: PRACTICAL ASPECT

The article provides a thorough theoretical justification and analysis of the methodology of applying floor gymnastics (floor barre) as a fundamental component of choreographic training for various age groups. The study explores the impact of floor exercises on the formation of aplomb, turnout, and the elasticity of the musculoskeletal system. It is found that the effectiveness of the training process directly depends on accounting for the psychophysiological characteristics of the performers and the proper distribution of static and dynamic loads. The specifics of exercises for children, adolescents, and adults are detailed, and the feasibility of

integrating elements of yoga and Pilates into modern choreographic training is justified. It is proven that floor gymnastics is a critically necessary link for optimizing technical development and preventing professional injuries.

Keywords: *floor gymnastics, choreographic training, age differentiation, turnout, flexibility, special physical training, teaching methodology.*

Постановка проблеми. Сучасний стан розвитку хореографічного мистецтва висуває надвисокі вимоги до фізичного апарату танцівника. Незалежно від обраного напряму – будь то класичний, бальний чи сучасний танець – виконавець повинен володіти винятковою координацією, силою та пластичністю. Одним із найефективніших засобів досягнення таких результатів є партерна гімнастика. Це система спеціальних вправ, що виконуються на підлозі (у партері) і спрямовані на підготовку м’язів та суглобів до подальшого екзерсису біля станка чи на середині залу.

Актуальність теми зумовлена необхідністю пошуку нових методичних підходів до навчання, які б дозволили швидше та якісніше розвивати професійні дані учнів, мінімізуючи при цьому ризик травм. Особливої ваги набуває питання вікової диференціації, оскільки механічне копіювання вправ без урахування анатомічних особливостей дитини чи дорослого може призвести до негативних наслідків для здоров’я.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Теоретичні засади партерного тренажу були закладені ще у XX столітті видатним педагогом Б. Князєвим, який створив систему «балету на підлозі» як засіб реабілітації та вдосконалення техніки. У вітчизняному науковому просторі питання фізичної підготовки хореографів досліджували О. Бойко, С. Качуринець, О. Мартиненко та інші. Зокрема, С. Качуринець наголошує на важливості спеціальної фізичної підготовки (СФП) як бази для технічної майстерності (Качуринець, 2015: 89). О. Мартиненко у своїх працях детально розглядає ігрові методи роботи з молодшими школярами, що є надзвичайно важливим для початкового етапу навчання (Мартиненко, 2017: 45). Питаннями корекції постави та розвитку

гнучкості займалися також фахівці зі спортивної медицини та пілатесу, чиї здобутки сьогодні активно інтегруються в хореографію.

Мета статті – проаналізувати методичні особливості проведення партерної гімнастики для різних вікових категорій, виокремити ключові блоки вправ та обґрунтувати їхній вплив на технічний розвиток танцівника.

Виклад основного матеріалу дослідження. Партерна гімнастика у структурі хореографічного заняття виконує роль фундаменту. Її головна перевага полягає у можливості працювати з розвантаженим хребтом. Коли танцівник стоїть вертикально, значна частина його енергії витрачається на утримання балансу (апломбу), що заважає зосередитися на ізольованій роботі певних м'язів. У положенні лежачи або сидячи ця проблема зникає, що дозволяє досягти максимальної амплітуди рухів (Бойко, 2019: 56).

Методика роботи з дітьми молодшого шкільного віку (6–10 років). На цьому етапі партерна гімнастика має за мету виправлення природних недоліків (кіфоз, лордоз, плоскостопість) та розвиток виворотності. Дитячий скелет перебуває у стані активного формування, тому навантаження мають бути помірними та переважно динамічними. Як зазначає Д. Бернадська, для дітей цього віку найбільш прийнятним є імітаційно-ігровий метод (Бернадська, 2018: 24). Вправи на підлозі отримують образні назви. Наприклад, вправа «Метелик» спрямована на розкриття тазостегнових суглобів, а «Рибка» чи «Кільце» – на розвиток гнучкості хребта. Важливо приділяти увагу роботі стопи (point та flex), оскільки від сили гомілкостопу залежить якість майбутніх стрибків. Педагог повинен стежити за тим, щоб діти не «затискали» плечі та шию під час виконання зусиль, що є частою помилкою у початківців.

Партерна гімнастика для підлітків та професійних учнів (11–16 років). У цьому віці акцент зміщується у бік спеціальної фізичної підготовки. Підлітковий період супроводжується інтенсивним ростом кісток, за яким м'язи не завжди встигають. Це призводить до тимчасової втрати координації. Партерна гімнастика допомагає «зібрати» тіло, зміцнити прес та спину. Методика включає велику кількість повторів та тривалу статику.

Використовуються складні комбінації: наприклад, виконання battement tendu та grand battement лежачи на боці. Це дозволяє контролювати виворотність працюючої ноги та стабільність тазу без опори на станок. О. Бойко підкреслює, що саме через партерний екзерсис формується «виворотне мислення», коли танцівник привчається утримувати п’яту вперед на рівні м’язової пам’яті (Бойко, 2019: 78). Крім того, на цьому етапі доцільно вводити вправи на розтягнення (стретчинг) з використанням допоміжних засобів (гумові стрічки, блоки), що дозволяє збільшити амплітуду кроку.

Особливості роботи з дорослими (Hobby-class та професіонали 18+). Для дорослих аматорів партерна гімнастика часто є засобом рекреації та корекції тіла. Оскільки суглоби дорослої людини вже не мають такої еластичності, як у дитини, методика повинна бути максимально обережною. Тут доцільно використовувати принципи пілатесу та йоги, де велика увага приділяється диханню та глибоким м’язам-стабілізаторам. С. Архіпова зазначає, що в роботі з дорослими важливо спиратися на свідоме розуміння біомеханіки руху (Архіпова, 2019: 42). Дорослий учень повинен знати, за рахунок яких м’язів відбувається рух. Партерна гімнастика для цієї категорії включає блоки на розслаблення хребта, мобілізацію кульшових суглобів та зміцнення «центру» (м'язів живота). Це не лише готує до танцю, а й має значний оздоровчий ефект, запобігаючи остеохондрозу та іншим професійним захворюванням сучасного мешканця міста.

Типове заняття партерною гімнастикою повинно складатися з кількох послідовних етапів:

- *Розігрів (Warm-up):* вправи для стоп, легкі оберти головою, розігрів кистей.
- *Робота над виворотністю:* «жабка», розкриття ніг у положенні сидячи та лежачи.
- *Розвиток гнучкості:* нахили корпусу, «кошик», «човник», вправи на розтягнення задньої поверхні стегна.

- *Силовий блок:* вправи для зміцнення м’язів преса (нижнього та верхнього), спини та сідниць.
- *Заминка та розслаблення:* вправи на дихання та легкий самомасаж.

Така послідовність забезпечує поступове включення всіх систем організму. Важливо пам’ятати про індивідуальний підхід: те, що для одного учня є нормою, для іншого може бути травмонебезпечним. Педагог має постійно коригувати положення корпусу кожного вихованця, оскільки в партері дуже легко припуститися помилки (наприклад, прогинання у попереку під час підйому ніг), яка нівелює весь позитивний ефект (Соронович, 2016: 112).

Висновки. Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що партерна гімнастика є невід’ємною частиною сучасного хореографічного тренажу. Вона забезпечує м’яку, але ефективну підготовку тіла до складних навантажень. Для дітей партер – це можливість сформувати правильні професійні дані в ігровій формі; для підлітків – засіб зміцнення м’язового корсету та вдосконалення техніки; для дорослих – шлях до свідомого володіння тілом та збереження здоров’я.

Список використаних джерел

1. Архіпова, С. П. (2019). Андрагогіка: навчально-методичний посібник. Черкаси: ЧНУ ім. Б. Хмельницького. 124 с.

2. Бернадська, Д. П. (2018). Методика викладання бального танцю для дітей дошкільного віку. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології.* № 7 (81). С. 22–30.

3. Бойко, О. С. (2019). Теоретико-методичні основи фізичної підготовки в спортивних танцях: навч.-метод. посіб. Львів: ЛДУФК. 120 с.

4. Качуринець, С. І. (2015). Фізична підготовка кваліфікованих танцюристів на етапі спеціалізованої базової підготовки. *Слобожанський науково-спортивний вісник.* № 2. С. 89–93.

5. Мартиненко, О. В. (2017). Методика роботи з хореографічним колективом: навч. посіб. Бердянськ: БДПУ. 228 с.

6. Мосьпан, М. О., Ковальчук, В. І. (2019). Психологічна підготовка спортсменів-танцюристів. *Науковий часопис НПУ.* Вип. 3. С. 70–75.

7. Соронович, І. М. (2016). Педагогіка хореографії: підручник. Київ: КНУКіМ. 248 с.

8. Laird, W. (2014). The Technique of Latin American Dancing. London: IDTA. 248 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

1. **Наталія АНАНЕНКО** – провідний концертмейстер кафедри вокального-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) natalia.ananenko@dspu.edu.ua

2. **Андрій БОЖЕНСЬКИЙ** – аспірант кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка; заступник директора з виховної роботи Дрогобицького музичного фахового коледжу ім. В. Барвінського (м. Дрогобич, Україна) a.bozhenskyi@gmail.com

3. **Володимир ВИСОЦЬКИЙ** – 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

4. **Марія Катерина ДІДЕНКО** – студентка 3-го курсу факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) mariia.didenko@dspu.edu.ua

5. **Остап ЖГУТ** – студент 4-го курсу факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) ostap.zhhut@dspu.edu.ua

6. **Оксана ЖИГАЙЛО** – кандидат психологічних наук, доцентка 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

7. **Мєдінє КАДИРОВА** – студентка 4-го курсу факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) miedinie.kadyrova@dspu.edu.ua

8. **Наталія КАЛИТА** – кандидат педагогічних наук, доцентка кафедри педагогіки та методики початкової освіти, заступник декана з навчальної роботи та міжнародної співпраці факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) n.kalyta@dspu.edu.ua

9. **Тарас КЛИМКОВСЬКИЙ** – аспірант кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) taras.klymkovsky@dspu.edu.ua

10. **Галина КОВАЛЬ** – провідний концертмейстер кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) kapelmejster50@gmail.com

11. **Тамара КОЗІЙ** – провідний концертмейстер кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) tamara.koziy@dspu.edu.ua

12. **Ірина КОСТИШИН** – студентка 4-го курсу факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) iryna.oliinyk@dspu.edu.ua

13. **Олег ЛЕГКИЙ** – студент 4-го курсу факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) oleh.lehkyi@dspu.edu.ua

14. **Світлана ЛУЦІВ** – кандидат педагогічних наук, доцентка кафедри фундаментальних дисциплін початкової освіти факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) s.lutsiw@dspu.edu.ua

15. **Любомир МАРТИНІВ** – кандидат мистецтвознавства, доцент, провідний концертмейстер кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, заступник декана з наукової та виховної роботи факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) l_martyniv@dspu.edu.ua

16. **Ольга МАРТИНІВ** – магістр хореографії, член Національної хореографічної спілки України, 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

17. **Василина МАТІЙЦІВ** – студентка 4-го курсу факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) vasylyna.demkiv@dspu.edu.ua

18. **Ірина МАТІЙЧИН** – 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) matiichyniryna@dspu.edu.ua

19. **Єва МАРШАЛОК** – студентка 4-го факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) yeva.marshalok@dspu.edu.ua

20. **Роман МАЧИШИН** – аспірант кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Львів, Україна) roman.machyshyn@dspu.edu.ua

21. **Марія МЕДВІДЬ** – студентка 4-го факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна), вчитель мистецтва у Боберківському закладі

загальної середньої освіти І–ІІІ ступенів та Шандровецькій гімназії імені Василя Борути mariia.medvid.mz@dspu.edu.ua

22. **Ірина МИСЬКО** – студентка 4 курсу факультету української та іноземної філології, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) iryna.pendziur@dspu.edu.ua

23. **Юлія НОСАЧ** – студентка 4-го курсу факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) stakan1201@gmail.com

24. **Анастасія РЕШЕТНИК** – студентка 4-го курсу факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) nasty.popm@gmail.com

25. **Галина САВЧИН** – 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

26. **Володимир САЛІЙ** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) mega.vvllaadd@ukr.net

27. **Михайло СИДОР** – 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

28. **Лілія СТАХІВ** – кандидат педагогічних наук, доцентка кафедри педагогіки та методики початкової освіти факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) l.stahiv@dspu.edu.ua

29. **Наталія СТОРОНСЬКА** – кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер, доцентка кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки факультету початкової освіти та мистецтва,

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) nataliastoronska@gmail.com

30. **Христина ФЕРИН** – студентка 3-го курсу факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) khrystyna.feryn@dspu.edu.ua

31. **Назарій ХАЛАНЧУК** – аспірант кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) nazarii.khalanchuk@dspu.edu.ua

32. **Ангеліна ЧАКАВА** – студентка 3-го курсу факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) anhelina.chakava@dspu.edu.ua

33. **Елеонора ЧЕРЕДНІЧЕНКО** – студентка 4-го курсу факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) eleonora.cherednichenko@dspu.edu.ua

34. **Анастасія ШАКАЛЕЦЬ** – студентка 3-го курсу факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) anastasiia.shakalets@dspu.edu.ua

35. **Христина ШЕВЧУК** – студентка 3-го курсу факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) khrystyna.shevchuk@dspu.edu.ua

36. **Володимир ЩУДЛАК** – студентка 4-го курсу факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) volvatslav@gmail.com

37. **Вероніка ЮХНЕЙ** – студентка 4-го курсу факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) veronikakytsik@gmail.com

38. **Наталія ЯБЛІНСЬКА** – студентка 3-го курсу факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) nataliia.yablinska@dspu.edu.ua

39. **Жанна ЯСЕНИЦЬКА** – член Спілки дизайнерів України, старший викладач кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна) z_yasenitska@dspu.edu.ua

Електронне наукове видання

ПРОБЛЕМИ ПОЧАТКОВОЇ ОСВІТИ ТА МИСТЕЦТВА

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

Верстка і макетування – **Любомир МАРТИНІВ**

Здано до набору 01.06.2026 р. Формат 60х90/8*0,93. Гарнітура Times. Ум. друк. арк. 28,133.