

По-друге, специфіка навчання в магістратурі вимагає презентації власних наукових доробків (виступи на семінарах, наукових конференціях, у тому числі й міжнародних, захист наукових робіт).

У кінці X семестру студенти мають презентувати свій груповий проект у вигляді презентації із застосуванням зорових, аудіо- та відеоопор. Основними чинниками, що сприяють проведенню презентацій, є попереднє засвоєння мовного та мовленнєвого матеріалу з проведення презентацій в аудиторії, зразок презентації, проведеної в макрогрупі, підготовленої в аудиторному режимі, а також виробнича практика студентів.

Під час аудиторної роботи проведення презентації англійською мовою виноситься в окремий ЗМ і засвоюється за такими чотирма кроками, що зображено у вигляді рис. 1.

Такі вміння презентації, як уміння знаходити контакт з аудиторією, привернути увагу та втримати її протягом потрібного часу, донести потрібну інформацію та вплинути на аудиторію стануть важливим надбанням для подальшої професійної діяльності студентів-магістрів.

**Основними вимогами** до презентацій, підготовлених студентами в самостійному режимі, є:

- 3–4 студенти в мікрогрупі;
- тривалість звучання презентації – з розрахунку 5–7 хв на одного студента;
- проведення презентації в спеціально обладнаній комп’ютерній лабораторії;
- використання програми Power Point;
- залучення природних опор (технічних, аудитивних, зорових);
- наявність презентації на електронних носіях;
- наявність презентації в паперовому вигляді;
- дотримання вимог до спеціального мовного матеріалу;
- аналіз презентації викладачем та аудиторією, що проходить за схемою, зображеною на рис. 2:

### Evaluating a presentation

KISS stands for:

**K**eep  
**I**t  
**S**hort and  
**S**imple

RACE stands for:

**R**espond  
**A**nswer  
**C**heck  
**E**ncourage

На нашу думку, така організація самостійної роботи магістрів з “Ділової англійської мови” як структурного компонента навчального процесу з іноземних мов сприятиме ефективній підготовці

магістрів, майбутніх висококваліфікованих фахівців, здатних конкурувати на міжнародному ринку праці в умовах інтеграційних процесів.

УДК 792 (477.4)“18/19”

**Антошко М.О.**

### ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК СКЛАДОВА В ЕВОЛЮЦІЇ ДУХОВНОСТІ ПОДІЛЛЯ

*У статті розглядається український театр кінця XIX – початку XX століття. Висвітлюється театральна діяльність таких видатних людей, як: М. Старицький, М. Кропивницький, П. Саксаганський, М. Садовський та ін.*

*В статье рассматривается украинский театр конца XIX – начала XX века. Освещается театральная деятельность таких выдающихся людей, как: М. Старицкий, М. Кропивницкий, П. Саксаганский, Н. Садовский и др.*

*The article dedicated Ukrainian Theatre the second half of the XIX century – first half XX century. In article lights up the theatres active outstanding people, for example: M. Staritsky, M. Kropivnitsky, P. Saksagansky, M. Sadovsky and etc.*

Український музичний театр – невід’ємна частина української культури. Протягом XVIII і XIX століть він виробив певні характерні ознаки й особливості, значна частина яких передалася жанру української національної опери, що з’явився у другій половині XIX століття. Тому, вивчаючи шлях становлення й розвитку української опери, неможливо залишити осторонь багату й різноманітну культуру українського музичного театру, що відіграла важливу роль у формуванні типових ознак української оперної творчості.

Високої художньої довершеності досягає український театр у другій половині XIX століття. Розвиток капіталізму в Росії та Україні, процес соціального розмежування в місті й у провінціях, боротьба революційно-демократичних сил суспільства проти нових, реакційних заходів царизму в Україні, спрямованих на те, щоб придушити будь-які прояви національної культури, – усе це призвело до того, що у творчості драматургів (П. Мирного, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого) з’явилися народно-визвольні ідеї, а в театральній діяльності – високий громадський пафос.

Потреба в національному театрі саме в цей період була викликана зрілістю нації, духовними запитами народу, значенням, яку він надавав мистецтву в боротьбі за свої визвольні ідеали, у справі народної освіти і художньо-естетичного виховання.

Саме тому для українських діячів стає актуальним питання репертуару. Чим сучаснішим буде репертуар, тим більший інтерес викликатиме він у народного глядача, тим успішніше допомагатиме розв’язувати проблеми часу. Організація свого національного театру, заснованого на реалістичних принципах, з ідейно-художнім репертуаром для

українського народу була справою великої політичної ваги.

Гнаний і переслідуваний політикою царського уряду, позбавлений права на життя і розвиток указами і розпорядженнями, український театр перебував у стані занепаду.

Особливо було нестерпним становище, коли після припинення польського повстання 1863 року по всій Росії прокотилася хвиля жорстоких репресій проти революційно-демократичного руху та посилювалось національне гноблення. Саме тоді царський міністр внутрішніх справ Валуєв заявив про заборону малоруської мови. Того ж року до Київського цензурного комітету був надісланий таємний циркуляр, яким заборонялось видання українською мовою будь-яких книг [1].

Державну владу непокоїла не тільки поява українських читанок, розрахованих на початкову освіту, але й драматичних творів, перекладених чи оригінальних, призначених для народної сцени. У всьому царський уряд ладен був бачити політику “українофільського” характеру, яка, на його думку, зіштовхувалася з політично небезпечною ідеєю малоруської винятковості.

Поява 18 травня 1876 року Емського указу, підписаного царем Олександром, була викликана саме цими причинами.

Указ категорично не припускав ні ввозу з-за кордону книг, написаних українською мовою чи перекладних, ні друкування в межах Російської імперії, а також заборонялося влаштувати малоросійський театр та формувати трупи для виконання п’єс на малоруському наріччі [1].

Залишались без змін цензурні правила, які обмежували тематику українських постанов. Зміст вистав міг торкатися селянського побуту, кохання, але в жодному разі – соціальних проблем. Заборонялось відображати на сцені історичні події, які нагадували б про колишні “вольності” українського народу і боротьбу за його незалежність. У п’єсах не допускалось, щоб такі персонажі, як: поміщик, інтелігент, чиновник або представник вищих верств населення розмовляв українською мовою, тому що ці персонажі повинні були розмовляти лише російською мовою.

Не допускалась на сцену також перекладна драматургія. Про це говорили у своїй “Записці” на 1-му Всеросійському з’їзді сценічних діячів (1897) І. Карпенко-Карий та П. Саксаганський.

Прагнення високоідейного репертуару театру 80–90-х років виражали діячі української культури, і це було проявом спільної боротьби двох народів за революційно-демократичні ідеали.

Трупи Кропивницького, Старицького, Карпенка-Карого пропагували та через художньо-сценічні образи утверджували демократичні ідеї. Показ і розкриття на сцені цих труп картин дійсного життя сприяли глибшому розумінню тих ідей “простими людьми”. Творча діяльність кращих українських труп порушувала питання сучасності. На їхній сцені, крім історичних, здебільшого йшли п’єси сучасної тематики. Тим привертати вони до себе увагу найширших кіл глядачів України й Росії.

Народний глядач йшов до такого театру, бо то був його вимріяний театр з близькими йому талановитими акторами, які показували реальне життя. Царська влада примушувала акторів звужувати коло тем, по кілька разів переробляти п’єсу, вихолощувати соціальний зміст образів, тривалий час затримувала виставу перед тим, як дати дозвіл на її постановку.

Отже, переслідування українського театру викликались не тільки тим, що це був театр український. Головна причина полягала в тому, що цей театр, прагнучи стати народним, напрямом своїм підносився до революційно-демократичних ідей передових людей тодішньої Росії. Таким чином, він опинявся в таборі ідейних супротивників царського самодержавства.

Правдиве відображення дійсності було особливою турботою реалістичної української драматургії

70–90-х років. У кращих п’єсах М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, І. Франка з’явилась нова тематика, яка свідчила про намагання акторів ширше охопити дійсність і розкрити характерні особливості класових тенденцій її розвитку. Драматурги прагнули вивести нові типи й образи, надати художньому зображенню життя сміливої політичної тенденційності, спрямованої на гостре викриття соціальних суперечностей суспільства.

За цією драматургією йшов український театр другої половини XIX століття. Нею ж визначались високий ступінь реалістичності мистецтва сцени, художні принципи акторської та режисерської майстерності.

Драматургія Старицького, Кропивницького, Карпенка-Карого розвивала реалістичний напрям української культури, зачинателями якого були Котляревський та Шевченко.

Видатні українські драматурги розуміли, що для успішного розв’язання суспільних завдань часу потрібно глибоко й всебічно знати життя народу, його думи, убоління, його горе й радість, його боротьбу проти приниження людської гідності. Органічні зв’язки з життям, боротьбою свого народу, глибоке вивчення його духовного складу – найкраща школа для таланту письменника, мірило суспільно-політичної цінності його художньої творчості.

Не всіма своїми п’єсами їм щастило досягати мети, стверджувати ці прагнення. Проте у кращих драматичних творах та постановках драматургії, які водночас були режисерами й акторами, розкривали типові соціальні явища дійсності, характерні ознаки основних соціально-економічних змін. Саме ці зміни найбільше впливали на життя суспільства, позначалися на побуті народу.

Правдивий показ життя і побуту зі сцени глибоко впливав на глядача, який тепер зовсім не був схожий на свого попередника – глядача 30–40-х років. Так звані “побутові” п’єси М. Кропивницького і М. Старицького відбивали переломні явища в соціально-економічному і політичному житті суспільства. І чим реальнішим, глибшим, правдивішим було зображене у виставі життя, тим

переконливішими були типи, характернішими були їх вчинки, тим реалістичнішою була вистава й акторське мистецтво в ній. Крім того, побутова п'єса того часу витісняла водевіль і мелодраму, якими були насичені репертуари багатьох українських труп [2].

Правдивий підхід до зображуваних явищ життя характеризував й основну тенденцію розвитку українського театру 80–90-х років. Драматургічна творчість М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого значною мірою визначала ту тенденцію, зумовлюючи водночас характер репертуару і мистецтва акторів цих театрів.

У цьому можна глибоко переконатися, розглядаючи драматургічну творчість М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого. П'єси цих видатних драматургів і становили основу репертуару українських труп другої половини XIX століття [2].

П'єси М. Старицького, як і М. Кропивницького та І. Карпенка-Карого, майже неможливо розглядати поза їх сценічним утіленням. Драматург писав їх заради важливих цілей і завдань українського театру, розраховуючи на конкретну трупу та на масового народного глядача.

Глибокий інтерес до побуту народу, знання його етнографії і пісенних багатств творчо зблизили М. Старицького з М. Лисенком і надали певної оперно-музичної жанровості майже всій його драматургічній і сценічній творчості. Так, щодо музично-драматичного жанру написані ним за мотивами Гоголя оперети “Різдвяна ніч” і “Сорочинський ярмарок”, опери “Утоплена” і “Тарас Бульба”.

Успіх вистав за п'єсами М. Старицького значною мірою залежав від їх високих сценічних якостей. Як людина глибоко театральна, інсценізуючи прозовий твір, М. Старицький бачить його на сцені в живому звучанні акторського слова, характерній поведінці дійових осіб, у реальній побутовій обстановці. Чергування сцен у виставах М. Старицького відповідає наростанню драматичного конфлікту; в досить поширених ремарках малюється природа, в них же подаються вказівки історико-етнографічного характеру; драматична колізія розкривається автором в органічному зв'язку з музично-пісенними особливостями народного світовідчування.

“Ніч під Івана Купала” за повістю Шабельської “Наброски карандашом”, “Циганка Аза” за повістю Ю. Крашевського “Хата за селом”, “Зимовий вечір” за Е. Ожешко, “Юрко Довбиш” за романом К.Е. Францоza – усі ці твори стали відомі українському глядачеві завдяки М. Старицькому.

М. Старицький збагачував репертуар українських труп п'єсами на історичну тематику. До них відносяться п'єси: “Богдан Хмельницький” та “Оборона Буші”, в яких драматург відтворив героїчну боротьбу українського народу проти шляхетсько-польських окупантів та висловив прагнення до возз'єднання України з Росією.

М. Старицькому як драматургові й особливо режисерові належить провідна роль в організаційно-творчому становленні музично-драматичного жанру –

самостійного в українському театральному мистецтві. Ніколи до нього не набував цей жанр таких професійних форм і високих художніх якостей. Разом з М. Лисенком він закладав основи українського професійного оперного мистецтва. Трупа Старицького так і називалася – музично-драматичною. Розуміння цього факту особливо важливе, тому що змінює поширені погляди на всю театральну діяльність М. Старицького і по-новому визначає місце, роль і значення його творчості в історії українського театру.

Режисурі М. Старицького властиве було не тільки вміння прекрасно розробляти масові сцени, підкоряти єдиному задумові всю складну партитуру спектаклю з досить міцним фольклорно-етнографічним елементом у дії, але й глибоке соціально-психологічне тлумачення твору.

Виборюючи разом з М. Кропивницьким право на свій національний театр, дбаючи про чистоту його репертуару, М. Старицький робив велику справу як режисер, відтворюючи на сцені українського театру життя народу з його невичерпним етнографічно-фольклорним багатством.

У трупі Старицького актор здобував від режисури першу науку в серйозній професійній сценічній творчості. Тверда репертуарна лінія, глибоке ознайомлення з обраною для постановки п'єсою, детальна характеристика образів і творча робота над здійсненням вистави – усе це свідчило про високе покликання режисера-керівника трупи.

Режисерська робота з кожним учасником масових сцен забезпечували виставам М. Старицького нечуваній успіх. Блискуче розроблені масові сцени з етнографічною точністю деталей (костюм, реквізит, парики, грим тощо), з високою вокально-музичною і виконавською культурою учасників дихали народністю.

Почуття міри, притаманне художникові, не зраджувало М. Старицького ні в питаннях загального плану вистави, ні у мізансценуванні її окремих картин з піснями, танцями, музикою, оперними аріями і дуетами.

Щодо сценічного оформлення автор детально описує обстановку дії: в описі переважають пейзажі з горами та околицями, місяцем і скелями тощо.

Продовжувачем подальшого розвитку українського театру був друг та соратник М. Старицького – М.Л. Кропивницький.

М. Кропивницький, піклуючись про репертуар рідного театру, звертався до класичних творів вітчизняної літератури. Ставилися на сцені такі п'єси, як: “Вій” за Гоголем, “Невольник”, “Титарівна” за Шевченком, “Енеїда” за Котляревським та ін.

Турбота про репертуар для труп, на чолі яких стояв драматург багато років, змушувала його давати для сцени п'єси “легкого” і мелодраматичного жанру. Серед них є і переробки та запозичення, але вони не визначають основну ідейно-художню цінність великої драматургічної спадщини письменника, до них відносяться: оперета – дивертисмент на три дії під назвою “Зальоти соцького Мусія”, водевілі “Помирились”, “За сиротою і бог з калитою” та багато інших [5].

Українська драматургія, як і театр другої половини XIX століття, немислимі без таких класичних драм і комедій М. Кропивницького, як “Дай серцю волю, заведе в неволю”, “Доки сонце зійде, роса очі виїсть”, “По ревізії”, “Глитай, або ж Павук”, “Дві сім’ї”, “Чмир”, “Олеся”, “Зайдиголова”. Глядач багатьох міст України з особливим інтересом сприймав вистави цих п’єс.

У творчій роботі над образами-типами з п’єс М. Кропивницького визрівали таланти неперевершених згодом майстрів української сцени – М. Садовського, П. Саксаганського, М. Заньковецької, Г. Затиркевич-Карпинської та інших.

Поклавши край аматорщині у професійному театрі, М. Кропивницький ствердив ту вимогу театру, виконання якої свідчило про серйозні творчі принципи його мистецтва. Надаючи першорядну роль акторові, він водночас визначив права і місце режисера у процесі творення вистави. Він перший в історії української режисури дав зразки глибокого аналізу образів, поставивши перед акторським мистецтвом складні завдання.

Розуміння М. Кропивницьким завдань режисера в українському театрі того часу виходило за межі творчої організації вистави як такої. З поняттям ансамблю у М. Кропивницького органічно пов’язувались переконання в потребі вільних творчих змагань між товариствами та окремими акторами, а також виховання та об’єднання розпорошених кращих сил українського театру. У першому він убачав засіб творчого зростання й удосконалення акторського та режисерського мистецтва, у другому – запоруку розвитку української театральної культури.

Виділяючи як основне “роботу мислі” актора у процесі творення ним образу, надаючи особливого значення емоційно-пристрасному вияву змісту ролей засобами акторської творчості, М. Кропивницький наполегливо удосконалював власну виконавську майстерність. Він розумів, що життєва правда, перенесена актором на сцену, вимагає багатьох художніх факторів, щоб стати справжнім мистецтвом. Справжній актор – творець, на думку М. Кропивницького, мусить знати життя, вивчати, спостерігати і з нього брати ті потрібні тільки йому самому дані, з яких потім створюється на сцені образ зі складними рисами людського характеру.

Своєю природою мистецтво М. Кропивницького було близьке до мистецтва “переживання” і лежало у тій самій площині, що й мистецтво Щепкіна та Станіславського [5].

Особливу роль в українському театрі відігравав І. Карпенко-Карий, який був ідейним натхненником того періоду, коли мистецтво української сцени підносилось до високого рівня критичного реалізму; його драматургічна творчість визначала в репертуарі театру появу гостро соціальної драми і комедії з неперевершеними на той час в українській драматургії ідейно-художніми якостями. Він був відданим справі народного театру діячем, керівником театрального товариства, людиною, яка, розуміючи народність джерел і завдань мистецтва сцени, виборювала право на існування українського

театру, піклувалася про об’єднання розпорошених сил українського акторства.

На виставах його драм і комедій глядача вражали чіткість і безкомпромісність ідейних переконань основних персонажів, завжди напружений драматичний конфлікт, глибина, з якою драматург розкриває характери і вчинки дійових осіб, висока довершеність драматургічної композиції твору, відсутність етнографічної орнаментальності сюжетної дії.

Відверто і з великою викривальною силою показував драматург типові явища розвитку капіталізму в Україні, розкривав хижацьку ідеологію буржуазії. Більш рішуче, ніж у М. Старицького або у М. Кропивницького, гноблені й обкрадені люди праці не скоряються долі у п’єсах І. Карпенка-Карого.

Історичні теми порушуються у деяких драмах та комедіях драматурга, таких, як: “Бондарівна”, “Розумний і дурень”, “Мартин Боруля”, “Сто тисяч”, “Батькова казка”, “Чумаки”, “Сава Чалий”, “Хазяїн” та ін.

Ідея створення театру для народу пронизувала мистецьку діяльність однодумця І. Карпенка-Карого – П. Саксаганського, який свої творчі принципи блискуче розкривав у сценічному втіленні творів І. Карпенка-Карого.

П’єси класика української драматургії потребували нових принципів сценічної інтерпретації. Глибина соціального розкриття образів у них, напружено-драматичний сюжет, багатство психологічних відтінків у поведінці, вчинках і характері персонажів, розгортання дії переважно у стінах інтер’єра – усе це потребувало нової, досконалої режисерської роботи – від нових принципів мізансценування до обробки деталей образу. П. Саксаганський блискуче розв’язував ці вимоги у своїй творчій праці.

Крім загальновідомих праць “Моя робота над роллю” та “До театральної молоді”, П. Саксаганський залишив незакінчену працю “До молодих режисерів”, яка найповніше розкриває характер й особливості режисерських поглядів і сценічної практики її автора.

Режисерська робота над п’єсою, на думку П. Саксаганського, повинна мати такі послідовні етапи: ознайомлення з п’єсою та провідною думкою автора, вивчення епохи, в якій діяли персонажі п’єси, аналіз п’єси, характеристики дійових осіб, детальний план виконання п’єси на сцені, який має складатися з писаної партитури для акторського ансамблю та із записів усього того, що потрібно для зовнішнього оформлення п’єси; робота з акторами, робота з технічним персоналом театру та генеральна репетиція.

У роботі режисера з акторами П. Саксаганський уявляв сценічний досвід попередників і таких великих сучасників, як Кропивницький і Станіславський.

Діяльність корифеїв українського театру відіграла значну роль у розвитку українського мистецтва. А традиції М. Заньковецької, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, П. Саксаганського й М. Садовського продовжують подальший розвиток у діяльності багатьох сучасних акторів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архимович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. – К.: Мистецтво, 1964. – Ч. 1. – 309 с.
2. Марьяненко И. Прошлое украинского театра. Воспоминания. – К.: Искусство, 1954. – 250 с.
3. Станішевський Ю.О. Режисура в українському радянському театрі. – К.: Наукова думка, 1973. – 277 с.
4. Українська Радянська Енциклопедія. – К., 1965. – Т. 17. – С. 604–609.
5. Український Драматичний театр: Нариси історії: У 2 т. – К.: Наукова думка, 1967. – Т. 1. – 576 с.

УДК 371.136

**Бабінець С.**

**СИСТЕМНИЙ ПІДХІД ДО ОЦІНЮВАННЯ ДІЯЛЬНОСТІ УЧАСНИКІВ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОГО ЗАГАЛЬНООСВІТНІХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ ЯК ЗАСІБ ПІДВИЩЕННЯ ЯКОСТІ ОСВІТИ**

*У статті аналізується проблема оцінювання діяльності учасників навчально-виховного процесу (керівників, педагогічних працівників), комплекс спеціальних дидактичних досліджень щодо організації і проведення їх оцінювання за визначеними критеріями (показниками) та механізми оцінки ефективності діяльності загальноосвітніх навчальних закладів.*

*В статті аналізується проблема оцінювання діяльності учасників навчально-виховного процесу (керівників, педагогічних працівників), комплекс спеціальних дидактичних досліджень щодо організації і проведення оцінювання по визначених критеріях (показателях) і механізми оцінки ефективності діяльності загальноосвітніх навчальних закладів.*

*The author analyzes the problems in evaluation the activity of the parties of educational process (officials, teachers, tutors) in secondary schools. S. Babinets also makes an analysis of a complex research work which concerns the organization and conduction the evolution of the above mentioned parties of educational process according to the designed criteria. Mechanisms of evaluation of the efficiency of secondary schools activity are proposed in the paper.*

Актуальність проблеми дослідження. Зміна парадигми освіти висуває низку цікавих і важливих завдань. Одне з них спрямоване на забезпечення якості освіти та вимагає змін щодо здійснення оцінювання діяльності учасників навчально-виховного процесу (керівників, педагогічних працівників) загальноосвітніх навчальних закладів. Оцінювання діяльності учасників навчально-виховного процесу (керівників, педагогічних працівників) є важливою теоретичною і практичною проблемою системи загальної середньої освіти, оскільки від педагогічних працівників значною мірою залежить можливість ефективного виконання основної вимоги суспільства – забезпечення рівного доступу підростаючого

покоління до якісної освіти.

*У центрі уваги постає об'єктивна потреба у дослідженні проблеми оцінювання діяльності учасників навчально-виховного процесу (керівників, педагогічних працівників) та здійсненні комплексу спеціальних дидактичних досліджень щодо організації і проведення їх оцінювання за визначеними критеріями (показниками).*

*Рівень дослідженості проблеми.* Вивчення питання підготовки педагогічних кадрів системи середньої школи пов'язане з науковими працями В.І. Астахової, М.З. Згуровського, І.А. Зязюна, В.Г. Кременя, В.І. Лугового, Н.Г. Ничкало, Л.А. Онишук, С.О. Сисоєвої та ін.; розробки моделей діяльності педагогічних працівників – Ф.В. Герасина, Н.В. Кузьміної, А.А. Реана та ін.

У сучасних дослідженнях оцінювання діяльності учасників навчально-виховного процесу (керівників, педагогічних працівників) розглядається паралельно з оцінюванням ефективності діяльності загальноосвітніх навчальних закладів. Механізми контролю та оцінки ефективності діяльності загальноосвітніх навчальних закладів у системах освіти європейських країн розглядали російські вчені. Зокрема, С.С. Шишов, В.А. Кальней наголошують на тому, що контроль та оцінка діяльності системи освіти в Європі стали невід'ємним елементом державної політики у сфері освіти. Дослідники означеної проблеми визначили основні причини здійснення контролю та оцінки діяльності системи освіти. Щоб бути використаними з певною метою, результати оцінки діяльності повинні мати три якості: мають бути “валідними” (чітко відповідати програмам викладання), об'єктивними і стабільними, доступними [4, 24].

Варто зазначити, що вченими проаналізовано і механізми оцінки ефективності діяльності загальноосвітніх закладів. У більшості європейських країн рівень діяльності навчального закладу оцінюється внутрішнім інспекторським корпусом на основі критеріїв правового, адміністративного і педагогічного рівнів. Водночас нинішні реалії розширення автономії навчальних закладів є сьогодні пріоритетними під час оцінювання їх діяльності як у Західній, так і у Східній Європі. Проаналізовані дослідження засвідчили, що оцінювання є внутрішнім і зовнішнім.

Отже, внутрішнє оцінювання здійснюється виконавцем педагогічного замовлення своїми силами та спрямоване на поліпшення якості умов, процесу та результату. Зовнішнє оцінювання здійснюється незалежною експертною радою. Його дані дають змогу проводити експрес-оцінювання.

У контексті вищевикладених міркувань цікавою є позиція українських учених (О. Локшина) щодо оцінювання навчальних досягнень учнів. При цьому дослідником виокремлено дві основні функції зовнішнього оцінювання навчальних досягнень учнів – сертифікаційну та діагностичну. Оцінювання з метою сертифікації здійснюється у вигляді державних, національних і випускних іспитів. Оцінювання з метою діагностики здійснюється у вигляді моніторингового тестування. Зовнішнє