

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА



1
ВИПУСК



КИЇВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА
ТА ДИЗАЙНУ ІМЕНІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА

МЕТОДОЛОГІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва та
дизайну імені Михайла Бойчука

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА:
МЕТОДОЛОГІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Випуск 1

Київ
ТОВ «ЮРКА ЛЮБЧЕНКА»
2019

УДК 378:7](062.552)

М65

М65 Мистецька освіта: методологія, теорія, практика: зб. наук. пр. : Вип. 1. / [редкол. В.П. Тименко (голова) та ін.]; Київська держ. акад. декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука. – Київ : ТОВ «Юрка Любченка», 2019. – 399 с.

У збірнику наукових праць подано результати наукових досліджень з проблем мистецької освіти, мистецтвознавства, дизайну, етнодизайну, культурології. Виокремлено інноваційний зміст, напрями, історію розвитку. Здійснено порівняльний аналіз вітчизняного та зарубіжного досвіду.

Для науковців, професорсько-викладацького складу закладів вищої мистецької освіти, викладачів професійно-художніх навчальних закладів, слухачів післядипломної освіти, докторантів, аспірантів, студентів.

УДК 378:7](062.552)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації «Мистецька освіта: методологія, теорія, практика» КВ №23580-13420 Р від 08.08.2018 р.

Рекомендовано до друку вченою радою Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (протокол №03/19-20 від 27 листопада 2019 р.)

Засновник: Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

Адреса редакції: 01103, м. Київ, вул. М.Бойчука, 32, тел./факс (044) 285 77 16

Наукова рада:

- Ничкало Н.Г.** доктор педагогічних наук, професор, дійсний член НАПН України
- Філіпчук Г.Г.** доктор педагогічних наук, професор, дійсний член НАПН України
- Дмитриченко М.Ф.** доктор технічних наук, професор, заслужений діяч науки і техніки України
- Яковлев М.І.** доктор технічних наук, професор
- Старченко О.Ю.** дійсний член Академії будівництва України
- Шльосек Ф.** доктор хабілітований, професор, іноземний член НАПН України (Республіка Польща)

Редакційна колегія:

- Тименко В.П.** доктор педагогічних наук, професор, заслужений діяч науки і техніки України (*голова редакційної колегії*)
- Чирчик С.В.** доктор педагогічних наук, доцент (*заступник голови редакційної колегії*)
- Торчевська Н.В.** кандидат педагогічних наук (*заступник голови редакційної колегії*)
- Горбань Л. В.** кандидат педагогічних наук (*відповідальний секретар*)
- Беата Анна Пехота** доктор гуманітарних наук у галузі опікунської та соціальної педагогіки (Республіка Польща)
- Титаренко В.П.** доктор педагогічних наук, професор, заслужений працівник освіти України
- Руденченко А.А.** доктор педагогічних наук, доцент
- Прядка В.М.** народний художник України (професор)
- Полтавець-Гуйда О.В.** заслужений художник України (доцент)
- Осадча О.А.** кандидат мистецтвознавства, доцент
- Петрук Р.І.** заслужений діяч мистецтв України (професор)
- Кадубовська С.С.** кандидат педагогічних наук, доцент (переклад)
- Міленіна М.М.** кандидат філологічних наук, доцент (переклад)
- Бровченко А.І.** кандидат педагогічних наук, доцент
- Дяченко А.В.** кандидат педагогічних наук

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and
Design

ART EDUCATION:
METHODOLOGY, THEORY, PRACTICE

COLLECTION OF SCIENTIFIC WORKS

VOLUME 1

Kyiv
«YURI LUBCHENKO» LLC
2019

УДК 378:7](062.552)

M65

M65 Art education: methodology, theory, practice: collaboration of sciences etc./[editorial board V.P. Timenko (chairman), etc.] ; Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design. Kyiv: «YURI LUBCHENKO» LLC, 2019. Issue 1. 399 p.

The collection of scientific works presents the results of scientific research on the problems of art education, art history, design, ethnic design, cultural studies. Innovative content, directions, history of development are distinguished. A comparative analysis of domestic and foreign experience of art education is carried out.

For scientists, teaching staff of higher artistic education institutions, teachers of vocational art schools, students of postgraduate education, doctoral students, graduate students, students.

УДК 378:7](062.552)

Certificate of state registration of the print media "Art Education: Methodology, Theory, Practice" KV №23580-13420 P of 08.08.2018.

Recommended for publication by the Scientific Council of the Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design (Minutes # 03/19-20 of November 27, 2019)

Founder: Kyiv State Academy of Decorative Arts and Design named after Mykhailo Boychuk

Editorial address: 01103, Kyiv 32 M. Boichuka St., tel/fax (044) 285 77 16

Scientific Council:

Nychkalo N.G. Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Full Member (Academician) of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine

Filipchuk G.G. Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Full Member (Academician) of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine

Dmytrychenko M.F. Doctor of Technical Sciences, Professor, Full Member (Academician) of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine

Yakovlev M.I. Doctor of Technical Sciences, Professor, Full Member (Academician) of the National Academy of Arts of Ukraine

Starchenko O.Yu. Full Member (Academician) of the Academy of Construction of Ukraine

Schlosek Frantisek Habilitated Doctor, Professor, Foreign Member of the National Academy of Sciences of Ukraine (Poland)

Editorial Board:

Tymenko V.P. Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Honored Worker of Science and Technology of Ukraine (*Chairman of the Editorial Board*)

Chyrchyk S.V. Doctor of Pedagogy, Associate Professor (*Deputy Chair of the Editorial Board*)

Torchevska N.V. PhD (Candidate of Pedagogical Sciences)(*Deputy Chair of the Editorial Board*)

Horban L.V. PhD (Candidate of Pedagogical Sciences) (*Executive Secretary*)

B.-A. Piekhota Doctor of Humanities in the field of guardianship and social pedagogy (Poland)

Tytarenko V.P. Doctor of Pedagogy, Professor, Honored Worker of Education of Ukraine

Rudenchenko A.A. Doctor of Pedagogy, Associate Professor

Pryadka V.M. People's Artist of Ukraine (Professor)

Poltavets-Guyda O.V. Honored Artist of Ukraine (Associate Professor)

Osadcha O.A. PhD (Candidate of Art History), Associate Professor

Petruk R.I. Honored Artist of Ukraine (Professor)

Kadubovska S.S. PhD (Candidate of Pedagogical Sciences), Associate Professor

Milenina M.M. PhD (Candidate of Philological Sciences), Associate Professor

Brovchenko A.I. PhD (Candidate of Pedagogical Sciences), Associate Professor

Diachenko A.V. PhD (Candidate of Pedagogical Sciences)

ЗМІСТ

Полтавець-Гуйда Оксана Вікторівна <i>Бути Бойчуківцями – висока честь і відповідальність</i>	10
--	----

РОЗДІЛ I

СУЧАСНА ДИЗАЙН-ОСВІТА: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ

Тименко Володимир Петрович, Бовсунівський Валерій Миколайович <i>Особливості вітчизняної дизайн-освіти в умовах інформаційного суспільства</i>	15
Rydenchenko Alla <i>Ethnic design as means to develop an ethnic identity by the students of the higher art educational establishments</i>	22
Ковальов Юрій Миколайович, Малік Тетяна Вячеславівна, Мхітарян Нвер Мнацаканович, Сафронов Валерій Костянтинівич <i>Дизайн та оптимізація простору: концепція сучасного підручника</i>	30
Сімонік Анатолій Степанович <i>Етнічна дизайн-освіта в Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука в контексті європейського розвитку</i>	36
Роїк Юлія Віталіївна <i>Етнодизайн як проблема зарубіжних наукових досліджень</i>	47
Никоненко Тамара Миколаївна <i>Концептуальні основи соціології мистецтва</i>	56
Рябова Наталія Олексіївна <i>Модель «Дизайн для всіх» як відображення естетики фінансової еліти американського суспільства</i>	62
Костюк Ірина Володимирівна <i>Соціальний міф у парадигмі тоталітарного суспільства: механізми впливу та сучасні трансформації</i>	68
Kurylova Aleksandra <i>The essence of the concept «art-pedagogy»</i>	74
Іщенко Вікторія Миколаївна <i>Соціокультурна сутність дизайну</i>	80
Лук'янов Денис Володимирович <i>Перспективи розвитку дизайну в Україні</i>	85

РОЗДІЛ II
ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО:
МЕТОДИЧНІ ІННОВАЦІЇ ТА ТРАДИЦІЇ

Полтавець-Гуйда Оксана Вікторівна <i>Дисципліни «Рисунок», «Живопис», «Композиція» у формуванні професійних навичок майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва та дизайнерів.....</i>	93
Лубенський В'ячеслав Іванович <i>Малювання оголеної натури за уявою.....</i>	102
Полтавець Наталія Вікторівна <i>Аналіз творів мистецтва як метод розвитку творчого потенціалу майбутніх художників-живописців.....</i>	113
Титенко Опанас Михайлович <i>Формування композиційних умінь у студентів образотворчого та декоративно-прикладного напрямів навчання закладів вищої мистецької освіти.....</i>	117
Голембовська Лідія Сергіївна <i>Драперії в постановках навчальної дисципліни «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису».....</i>	122
Гаранін Віктор Володимирович <i>Метод порівняння як засіб удосконалення навчальних робіт студентів з академічного рисунку.....</i>	132
Шаталіна Наталія Вікторівна <i>Структура художньо-композиційного діалогу як засіб формування професійних умінь студентів.....</i>	136
Дружиніна Марина Іонівна <i>Розвиток творчих здібностей студентів на заняттях з академічного рисунку</i>	140

РОЗДІЛ III
ДИЗАЙН ПРОДУКЦІЇ:
СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ПРОЕКТУВАННЯ

Самойлович Валентин Васильович <i>Роль опоряджувальних матеріалів у формуванні інтер'єрів будівель і споруд.....</i>	144
Бакалінська Христина Гайдісівна <i>Дизайн проектування колекцій одягу з елементами авангарду.....</i>	150
Костюкова Валентина Миколаївна <i>Історичний аспект розвитку спеціалізації художньої вишивки і моделювання костюма в Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука...</i>	155
Мельник Мирослав Тарасович <i>Історичний костюм як джерело натхнення стилістів, художників-модельєрів та дизайнерів одягу.....</i>	162

Васильєва Олена Сергіївна	
<i>Художньо-композиційні особливості структури костюма в дизайні дитячого форменого одягу</i>	170
Ковальов Юрій Миколайович, Петровський Максим Станіславович, Мокринцева Марія Олександрівна, Русалов Олександр Володимирович	
<i>Концептуальне проектування у підготовці студентів спеціалізації промисловий дизайн.....</i>	176
Васильківська Олена Іванівна	
<i>Мови паперопластики в рекламі об'єктів історично-культурної спадщини.....</i>	181
Глеба Віктор Юрійович	
<i>Принцип «Зробимо разом»: механізм арт-освіти в креативній індустрії.....</i>	186
Паур Ірина Василівна	
<i>Графічний дизайн поштових листівок початку ХХ ст. з видами м. Кам'яниця-Подільського</i>	190
Хиневич Руслана Вікторівна, Штонда Анна Олександрівна	
<i>Актуальні тенденції розвитку сучасного фотомистецтва.....</i>	197
Поп'юк Христина-Марія Іллівна	
<i>Особливості розвитку національно-орієнтованого графічного дизайну.....</i>	203
Кухаренко Ольга Євгенівна	
<i>Особливості проектування і адаптації парків для людей з фізичними вадами.....</i>	208
Пустовойтова Анастасія Сергіївна, Пащенко Анна Вікторівна	
<i>Особливості ландшафтного дизайну сучасного японського саду (на прикладі парку «Кіото» в м. Києві).....</i>	213
Грідіна Людмила Анатоліївна	
<i>Рівень взаємозалежності енергоефективних технологій та структурного формотворення в дизайні середовища.....</i>	220
Шпак Василь Олексійович, Шпак Ольга Василівна	
<i>Екслібріс. Від навчання до творчості.....</i>	225
Олійник Галина Степанівна	
<i>Розвиток творчих здібностей майбутніх фахівців дизайну при вивченні техніки квілінг.....</i>	233
Козлакова Галина Олексіївна	
<i>Графічна підготовка майбутнього інженера-педагога: проблеми методичного забезпечення.....</i>	238

РОЗДІЛ IV ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО І ЕТНОДИЗАЙН

Близнюк Микола Миколайович	
<i>Методична система навчання етнодизайну на основі використання інформаційних технологій: майбутньому художнику декоративно-прикладного мистецтва.....</i>	247
Осадча Олена Анатоліївна	
<i>Принципи сферичності в іконописі візантійської традиції.....</i>	255
Шмундяк Мар'яна Тарасівна	
<i>Вишивка як засіб художньої творчості об'ємно-просторової композиції.....</i>	269
Хижинський Володимир Вікторович	
<i>Професійна українська кераміка: тенденції та основні події 2018 року.....</i>	274
Луць Сергій Васильович	
<i>Сучасне ювелірне мистецтво Буковини: передумови розвитку та творчість митців.....</i>	281
Шумаков Любомир Валентинович	
<i>«Брокар» в українському декоративному текстилі та вишивці....</i>	288
Грінкевич Юлія Федорівна	
<i>Петриківський розпис від витоків до сьогодення.....</i>	299
Пономарьова Наталія Сергіївна	
<i>Мурал як потенційний засіб соціальної комунікації.....</i>	304

РОЗДІЛ V ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Torchevska Natalia	
<i>Application of information and communication technologies as a condition of enhancing the efficiency of self-study of students with the course "History of arts".....</i>	310
Полетаєва Ганна Нарайрівна	
<i>Дизайн персонажів в умовах конвергенції екранних мистецтв....</i>	318
Дециця Юрій Андрійович	
<i>Підготовка майбутніх бакалаврів графічного дизайну до застосування засобів комп'ютерного проектування у наукових дослідженнях</i>	323

РОЗДІЛ VI ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ. ПЕРСОНАЛІЇ

Прядка Володимир Михайлович <i>Оскольд та Дір – творці держави Русь-Україна.....</i>	329
Нагірняк Леонід Іванович <i>Творчий шлях художника-кераміста Л.Ф. Богинського.....</i>	336
Полтавська Юлія Віталіївна <i>Поєднані мистецтвом.....</i>	350
Зіненко Тетяна Миколаївна <i>Роль особистості у мистецькій педагогіці (педагогічні практики українських художників-керамістів).....</i>	358
Копайгоренко Василь Валентинович <i>Святі Лаврські пагорби – колыска академії Михайла Бойчука.....</i>	366
Поповіченко Сергій Анатолійович <i>Військово-історична мініатюра: витоки, характеристики, сучасний стан.....</i>	369
Кусько Катерина Сергіївна <i>Парадоксальне та закономірне в динаміці творчості Валентини Роєнко-Сімпсон (на матеріалі виставки «Recycled» у Національному музеї м. Львова імені Андрея Шептицького, 2017 р.).....</i>	375
Павельчук Іванна Андріївна <i>Українське килимарство як джерело етнічних традицій у художній та педагогічній діяльності Федора Кричевського (до проблем асиміляції постімпресіонізму в мистецтві України XX–XXI століть).....</i>	382
Ступаченко Вікторія Вікторівна <i>Метаморфози форм та інтерпретація в творчості художника і педагога Лідії Голембовської.....</i>	386

РЕЦЕНЗІЇ

Бернат Леонід Анатолійович Галькевич Тетяна Анатоліївна <i>Науковий каталог кіноплакатів як культурологічне джерело.....</i>	393
--	-----

*Оксана Вікторівна Полтавець-Гуйда –
в. о ректора Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука,
доцент, заслужений художник України*

БУТИ БОЙЧУКІВЦЯМИ – ВИСОКА ЧЕСТЬ І ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ

У листопаді 2018 р. Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука відзначив 80-річчя у новому статусі – статусі Академії. Відновлено історичну справедливість, на повен голос звучить ім'я Михайла Львовича Бойчука – художника-мученика, розстріляного разом із творчими побратимами в Биківні в 1937 р. Він був фундатором національної школи монументального мистецтва і одним зі співзасновників Академії образотворчого мистецтва України в 1918 році.

Це славне ім'я носить заклад, який розпочинає свою історію ще у 1935 р., коли при Київському музеї декоративного мистецтва для підготовки до Першої Республіканської виставки українського народного мистецтва було організовано Експериментальні майстерні, до яких було запрошено талановитих народних майстрів з усіх областей України.

У 1938 р. (згідно з матеріалами енциклопедичного словника «Київ», 1982), коли на території Києво-Печерської лаври було відкрито Школу народних майстрів, яка у 1940 р. стала першим навчальним закладом декоративно-прикладного напрямку в центральній та східній Україні – Республіканським художньо-промисловим училищем. Пізніше заклад було реформовано в Київський художньо-промисловий технікум (1963-1999), Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (1999-2018) і нині – Київську державну академію декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

Строката історія Академії засвідчує складний шлях її становлення і утверджує справжнє відродження закладу, яке відбувається сьогодні, попри всі труднощі, що випали на його долю.

Академія імені Михайла Бойчука – єдиний заклад вищої освіти декоративно-прикладного мистецтва і дизайну на території центральної, північної, східної і південної України, який покликаний зберегти, розвивати і науково досліджувати національні традиції різних галузей народного мистецтва, який готує художників, здатних в епоху глобалізації зберігати національне обличчя в своїх проектах, створювати національно забарвлене етнокультурне середовище. Адже саме так утверджують себе сильні держави світу – від виробу до пакування, від інтер'єру до ландшафту – в усьому має відчуватися національний колорит, національна стилістика й символіка, що впродовж віків виробилася в тій чи іншій країні.

Тож не дивно, що доля Академії перегукується з утвердженням національної самобутності в самій Україні. Закладу неодноразово загрожувало знищення. Так, у 1963 р. чинності набув наказ про закриття відділення декоративно-прикладного мистецтва, не дивлячись на те, що саме завдяки талановитим художникам-прикладникам і було створено заклад.

До заснування навчального закладу причетні видатні діячі культури та мистецтва: народний художник України, перший лауреат премії імені Катерини Білокур Марфа Тимченко, народний художник України Марія Приймаченко, заслужені майстри народної творчості України Іван Скицюк, Іван Гончар, Тетяна Пата, Макар Муха, Поліна Глущенко, майстри народного мистецтва України Наталка Вовк, Параска Власенко, Олександра Кулик, Олександра Грядунова, художники-бойчукісти Іван Падалка та Василь Седляр.

Його створенню сприяли такі світочі українського малярства, як Микола Пимоненко, Олександр Мурашко, Іван Їжакевич, Фотій Красицький, Казимир Малевич, згодом Олександр Архипенко й Іван Кавалерідзе, Анатоль Петрицький й Олександра Екстер та інші.

Поступово, крок за кроком навчальний заклад, який розпочинав свою історію, як Експериментальні майстерні, шукає шляхи до створення системного навчального процесу, що допомагає вибудувати єдину систему. Вже на початку 50-х рр. гармонійне співвідношення між уніфікацією навчальних курсів фахових дисциплін і програмами, розробленими керівниками майстерень, надавало студентам змогу оволодіти навичками академічної школи паралельно із засвоєнням творчих методів керівників майстерень. Інноваційно було визначено структуру навчального закладу, скеровану головним чином на підготовку художників-виконавців, які б забезпечували гармонійне формування навколишнього середовища, побуту та виробництва. Більше уваги надавалося вивченню академічних дисциплін: збільшилася кількість годин на тиждень з рисунка, живопису, пластичної анатомії. З 1949 р. обов'язковими є штудії натури, для чого на роботу беруть демонстраторів пластичних поз (натурників). Функціональна переорієнтація зумовила й зміни методів навчання. Особливу увагу почали приділяти виконанню студентами спеціальних завдань з рисунка, кольорознавства, формотворення, композиції. Важливого значення набули практичні заняття у майстернях цільового і технічного призначення.

Попри стрімкий розвиток навчального закладу, доречно згадати й драматичні події, пов'язані з життям наших попередників. У 1962 р. керівництво училища намагалося зберегти спеціалізації декоративно-прикладного напрямку і отримати дозвіл на присвоєння закладові статусу вищого художнього училища з терміном навчання п'ять років. Проте, це питання вирішувалося в Москві, де замість відкриття нових спеціальностей декоративно-прикладного мистецтва («Художньої обробки металу» та

«Художньої обробки дерева»), було прийнято рішення припинити набір на всі спеціалізації декоративно-прикладного мистецтва.

Починаючи з 1988 р., за наполяганням творчих спілок і в першу чергу Спілки майстрів народного мистецтва України, були відроджені спеціалізації декоративно-прикладного мистецтва: художній розпис, кераміка, вишивка, ткацтво, художня обробка металу, художня обробка дерева. Технікум розпочинає підготовку фахівців декоративно-прикладного мистецтва, формується та удосконалюється як навчальний заклад, що готує молодших спеціалістів-майстрів на основі глибоких національних традицій і творчих надбань українського народного мистецтва. Відродженню спеціалізацій декоративно-прикладного мистецтва та їх формуванню й розвитку сприяли народний художник України, голова Національної спілки майстрів народного мистецтва України Володимир Прядка, народний художник України Сергій Нечипоренко, народний художник України, лауреат премії імені Катерини Білокур Марфа Тимченко, народний художник України, лауреат Державної премії Микола Стороженко, народний художник УРСР Михайло Дерезус, народні художники України В'ячеслав Приходько, Іван Скицюк та інші. З 1989 року відновився набір студентів на спеціалізації декоративно-прикладного мистецтва.

З того часу в нашому навчальному закладі традиції, закладені славними засновниками, майже не переривалися. З випускників формувалася та зростала велика родина художників, майбутніх членів творчих спілок, які творили мистецтво й поповнювали музейні фонди, ставали відомими, педагогами, відзначалися урядовими почесними званнями і відзнаками, преміями і нагородами.

Нині Академія імені Михайла Бойчука невпинно здійснює поступ, прагнучи стати потужним, сучасним вищим мистецьким навчальним закладом нашої держави. Також це має бути культурно-мистецький центр Печерського району Києва. Незабаром відкриється етнографічна експозиція, експонати до якої надійшли з приватних колекцій викладачів. Вагомою подією стане й відновлення музею краєвих дипломних робіт, де будуть представлені твори з 30-х років ХХ століття. Експозиція музею зацікавить багатьох гостей і студентів, адже вона наочно демонструватиме, як змінювалися стилі й напрями в декоративно-прикладному мистецтві протягом останніх 80-ти років. Як 50-ті рр. зі «сталінським ампіром» прийшли на більш стриманим в декоруванні 30-м і 40-м рокам, як різко змінився стиль у 60-ті рр. в бік спрощення форми й композиції, як поступово зростала складність і різноманітність у 70-ті й 80-ті рр., і, як, нарешті, з настанням Незалежності в мистецтві різко виросла зацікавленість у відродженні національного стилю, колориту й різноманітних технік наших славних пращурів, піднесено на новий щабель. Зросла, водночас, і свобода пошуків молодих художників із їх прагненням гідно увійти до світового мистецького простору. Також закінчується ремонт в галереї Академії

площею понад 100м², з окремим входом з вулиці, гардеробом і всіма необхідними зручностями. Тут пвдбуватимуться різноманітні виставки, мистецькі акції, що сприятимуть збагаченню культурного життя не лише працівників закладу й студенті, а й району та міста, зростанню освітнього та культурного рівня, завдячуючи майстер-класам, лекторіям, творчій атмосфері.

Академія також наближається до відкриття художнього салону, де будуть представлені вироби наших студентів, як це розповсюджено в мистецьких закладах Європи, що теж спрямовано на популяризацію Академії й національного українського мистецтва.

До святкування 80-річчя Академії силами викладачів-художників і дизайнерів розроблено багато цікавих, змістовних і корисних проєктів, які зроблять інтер'єри та екстер'єри корпусів закладу унікальними художніми об'єктами. Керамісти, на чолі з народним художником України, лауреатом Національної премії імені Т. Г. Шевченка, професором Петром Печорним, виготовляють серію керамічних панно для порталу головного корпусу.

Водночас зміцнюється і розширюється матеріально-технічна база кафедр, покращуються умови навчання студентів та праці викладачів.

Однією з проблем, яку необхідно вирішити – наближення технічного обладнання навчальних майстерень до сучасних умов виробництва. Сумно усвідомлювати, що технічне оснащення майстерень Академії далеке від того, яке пропонують студентам західноєвропейські закладів вищої освіти. Навіть невелика матеріальна допомога для розв'язання цієї проблеми, сприяла б розкриттю творчого потенціалу й таланту кожного студента.

Нещодавно закінчено капітальний ремонт скульптурної майстерні Академії, продовжується реконструкція приміщення кафедри монументально-декоративного і сакрального мистецтва, вже другий рік поспіль активно працює обладнана макетна майстерня промислового дизайну та комп'ютерних технологій, незабаром запрацює ще й майстерня графічного дизайну, де студенти вивчатимуть всі техніки друкованої графіки. Нового вигляду набуло кафе, яке миттєво стало популярним місцем відпочинку студентської артистично обдарованої молоді. Вони мають змогу у вільний від навчання час зустрічатися з друзями, обмінюватися думками й творчим досвідом, завдяки вільному доступу до Wi-Fi, користуватися мережею Інтернет, смакуючи поживні страви.

Академія імені Михайла Бойчука – чисельно невеликий навчальний заклад, де більшість студентів і викладачів знають один одного. Згодом випускники стають молодими колегами своїх наставників, входять в дружню родину художників і дизайнерів. Задля підвищення якості мистецької освіти й відповідаючи на численні звернення й прохання киян і жителів інших областей України, Академія має намір відкрити коледж як власний структурний підрозділ. Його учні здобуватимуть спеціальну середню освіту, продовжуючи її в Академії – вищу мистецьку освіту.

У 2018 р. в Академії відкрито аспірантуру за спеціальністю: 015 – Професійна освіта, яка нині здійснила свої перші набори. Аспірантами стали викладачі нашого закладу, випускники різних закладів вищої освіти.

Понад десять років щомісяця в закладі виходить багатотиражна газета «Мистець» – справжній літопис Академії. В ній відображено всі важливі події за ці роки, творчі акції, висвітлено питання навчального процесу тощо. Влітку 2018 р. у Міністерстві юстиції зареєстровано збірник наукових праць «Мистецька освіта: методологія, теорія, практика», в якому науковці мають змогу висвітлювати результати наукових досліджень з теоретичних, методологічних і методичних проблем мистецької освіти, мистецтвознавства, дизайну, етнодизайну, культурології, зокрема змісту, напрямів, історії розвитку, порівняльного аналізу вітчизняного та зарубіжного досвіду тощо.

Професорсько-викладацький колектив сприяє тому, щоб студентське життя було активним і насиченим. Організуються виставки, пленери, проводяться традиційні конкурси з рисунка, живопису, щорічний конкурс студентських робіт «Літо – творча пора», симпозіуми з каліграфії тощо. Силами викладачів і студентів оформлюються інтер'єри різних закладів Києва, виготовляються паркові скульптури.

Із розвитком рівня культури в нашій державі, безумовно, буде підвищуватися й економіка, а з нею і загальний добробут народу України. Наша країна має своє унікальне мистецьке обличчя, яке робиться руками митців.

Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука має талановитий художньо-педагогічний колектив, який гідно представляє мистецтво України в світі, вчить талановиту молодь, яка згодом стане справжньою мистецькою елітою держави.

РОЗДІЛ І

СУЧАСНА ДИЗАЙН-ОСВІТА: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ

UDC 378

Volodymyr Tymenko – doctor of pedagogy, professor, head of the department theoretical disciplines and professional Education of Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
E-mail: tymenkovp@gmail.com

УДК 378

Володимир Петрович Тименко – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теоретичних дисциплін і професійної освіти Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
E-mail: tymenkovp@gmail.com

Valeriy Bovsunivsky – senior Lecturer of the Department of Teaching Methods for Educational Subjects of KZ «Zhytomyr OIPPO» of Zhytomyr Oblast Council
E-mail: tymenkovp@gmail.com

Валерій Миколайович Бовсунівський – старший викладач кафедри методики викладання навчальних предметів КЗ «Житомирський ОІППО» Житомирської обласної ради
E-mail: tymenkovp@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ВІТЧИЗНЯНОЇ ДИЗАЙН-ОСВІТИ В УМОВАХ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА

Анотація. У статті актуалізовано проблему дизайн-освіти у закладах вищої освіти. Запропоновано здійснювати фахову підготовку дизайнерів-дослідників, художників-конструкторів (дизайнерів) і дизайнерів-виконавців із урахуванням вимог нового класифікатора професій.

Ключові слова: дизайн, педагогіка і психологія дизайн-освіти, художнє проектування.

FEATURES OF DOMESTIC DESIGN EDUCATION IN THE CONDITIONS OF THE INFORMATION SOCIETY

Summary. In the article the problem of design education in actual at higher educational establishments. It is suggested to carry out professional preparation of designers-researchers, artists-designers (designers) and designers-performers taking into account the requirements of new classifier of professions.

Key words: design, pedagogics and psychology are a design of education, artistic planning.

У сучасному інформаційному суспільстві інтелектуально-творчий ресурс особистості набуває все вагомішого значення як постійне і надійне джерело підвищення сукупного національного доходу. Світова практика переконливо доводить, що для успішного розвитку суспільства важливо взаємодоповнювати науку, мистецтво і виробничі технології, особливо в ході підготовки фахівців з дизайну для різних галузей життєдіяльності суспільства. Наукова, економічна і культурна сфери не лише взаємозалежні, вони глибоко проникають одна в одну, створюючи суспільне середовище,

сприятливе для розвитку творчого потенціалу, культурного самовираження майбутніх дизайнерів. Освітньо-культурний синтез естетичного і раціонального, художнього і утилітарного є методологічною основою для розвитку дизайн-освіти, для виявлення і підтримки інтелектуально і творчо обдарованої студентської молоді. Незважаючи на актуальність сучасної дизайн-освіти, вона не отримала системного й обґрунтованого висвітлення у вітчизняній педагогічній науці і практиці вищої школи.

Генезис та історичну ретроспективу розвитку дизайн-освіти досліджували Р. Силко [1], П. Татіївський [2]. Окремі проблеми дизайн-освіти виокремлено в працях А. Бровченка [3], Г. Максименко [4], В. Прусака [5]. Дослідниками зазначено, що дизайн-освіта XXI ст. має орієнтувати майбутніх фахівців дизайну не лише на пізнання цілісного світу, але й на проектування нової реальності, у якій би краса із доцільністю стали основою архітектонічної творчості, просторового формотворення художників-конструкторів у різних напрямках життєдіяльності українського суспільства. Художнє проектування має стати не лише методом конструктивної взаємодії особистості із предметним довкіллям, але й інтегрованим навчальним змістом мистецтва і технологій для студентів закладів вищої освіти (далі – ЗВО): педагогічних, художніх, технічних, культурологічних тощо.

Психолого-фізіологічні основи дизайн-діяльності досліджено значно менше. У той же час слід зазначити, що існує різниця між інтелектуальною і творчою обдарованістю, яку необхідно дослідити. Творча обдарованість може бути властивою художнику-графіку чи художнику-живописцю, для якого задоволення приносить не результат, а процес творчої діяльності. А діяльність дизайнера спрямовано на результат, на майбутню нову форму матеріального довкілля. Отже, дизайнеру властива інтелектуальна обдарованість, якою забезпечується гармонійна адаптація людини із середовищем.

Метою статті ми обрали формулювання окремих теоретичних положень (пролегоменів), які мають значення для педагогіки дизайн-освіти. Так, інформаційно-особистісне креативне середовище, яким стимулюється інтегративність бажання-думки-предметної дії, виявляється у проектно-творчій діяльності дизайнера, у взаємодоповнюваності художньої, наукової, технічної творчості. Саме синтез наукової, художньої і технічної творчості утворює нову якість – проект або дизайн. Дизайн – це художнє проектування, в якому забезпечується синтез наукових знань, інженерно-технічного мислення і художньо-образної уяви, об'єкти якого спрямовані на формотворення предметного довкілля (за О. Святоцьким).

У процесі наших досліджень було визначено, що поняття «дизайн» в українських і зарубіжних історичних джерелах позначалося своєрідними термінами: «утилітарна естетика» (за П. Чубинським), «практична естетика» (за Г. Земпером), «художня праця» (за А. Луначарським), «протодизайн», «етнодизайн» тощо. Поширеним у мистецтвознавчій літературі, зокрема, класифікаціях мистецтв за О. Нестеренко і М. Каганом, є термін

«архітектонічна творчість», різновидами якої є формотворчо-просторові мистецтва: архітектура, декоративно прикладне мистецтво і дизайн.

Порівняльний аналіз систем дизайн-освіти у різних державах світу свідчить, що провідними дизайнерськими освітніми системами були британська, німецька, італійська та американська. Нині ми приглядаємося до національного дизайну країн – «азіатських тигрів»: Китаю, Тайваню, Сінгапуру, Південної Кореї, Японії. Саме там у поточний момент дизайн-освіта є системою інтелектуальних змістів, спрямованих у майбутнє. Поширення набуло поняття «етнічний дизайн», який має риси не стільки комерційного, скільки екологічного.

Для Заходу проблема художнього конструювання (або дизайну) була самостійною, такою, яку окремо треба було розв'язувати і реалізувати, а про японських фахівців (робітників, інженерів, конструкторів) можна сказати, що вони майже всі природжені дизайнери, творці гарних речей, люди зі смаком. Отже, економічне диво Японії – це швидше диво японського народу – працівника, творця, який не просто вміє продуктивно працювати, але й працювати так, що його продукція відповідає високим естетичним і економічним показникам, смаком, адекватною функціональною відповідністю конкурентоспроможного товару, потребам споживачів.

З огляду на це, становлення і розвиток українського національного дизайну варто було б здійснювати на методологічних засадах японської дизайн-освіти. Водночас, важливим є екологічний напрям дизайн-діяльності, що започатковувався Київською державною академією декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. Спільно з експертами цього закладу вищої дизайн-освіти нами видано підручник «Основи дизайну» для 10 і 11 кл. профільних шкіл України. Звернемо увагу на методичні особливості змісту підручника «Основи дизайну» для 10 класу:

Розділ 1. ВСТУП

- § 1. Дизайн як вид проектної діяльності: становлення, розвиток, перспективи.
- § 2. Особливості організації робочих місць дизайнерів-графіків і веб-дизайнерів у виробничих та навчальних умовах.

Розділ 2. ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ У ДИЗАЙН-ПРОЕКТАХ

- § 3. Тестові завдання на візуалізацію.
- § 4. Графічне відображення української мови як візуальний засіб виразності дизайну.
- § 5. Основи композиції та кольорознавства.
- § 6. Аналіз тестових та художньо-графічних вправ (виконаних за методикою А. Сімоніка).

Розділ 3. ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН

- § 7. Знакові зображення та закономірності їх утворення. Види знаків.
- § 8. Шрифт як складова образно-знакової системи.
- § 9. Образно-асоціативні характеристики шрифтів.
- § 10. Дизайн пакувань у системі візуальних комунікацій.
- § 11. Дизайн книги. Історія і сучасність.
- § 12. Друкована реклама та види сучасних друкованих засобів інформації.

Розділ 4. ВЕБ-ДИЗАЙН

- § 13. Вступ до веб-дизайну.
- § 14. Основи проектування інформаційного середовища – веб-сайту.
- § 15. Комп'ютерна графіка у веб-сайтах.

§ 16. Розмітка гіпертексту HTML.

§ 17. Анімація. Flash-технології.

§ 18. Технологія створення веб-сайтів в інформаційному середовищі Інтернет.

Розділ 5. РЕЗЕРВ ЧАСУ (за вибором учителя)

§ 19. Прийоми роботи з графічним редактором Adobe Photoshop.

§ 20. Психологічні основи дизайн-діяльності.

Підручники можуть бути адаптовані для навчання методичних основ дизайну у закладах вищої педагогічної освіти. Нами розроблено і апробовано в різних ЗВО України курс «Педагогіка і психологія дизайн-освіти». На основі емпіричних відомостей здобутих під час апробації ми дійшли висновку, що інвайронментальний (середовищний) підхід, покладений в основу такого курсу, є необхідним для підготовки майбутніх фахівців дизайну в ЗВО. До того ж, у зарубіжній психолого-педагогічній науці уже розвивається новітній напрям «Інвайронментальна психологія» і середовищний зміст освіти.

В умовах інформаційного суспільства дизайн-діяльність у професійній освіті розглядається як технологія художнього проектування, що доповнюється іншими суміжними технологіями: технічного проектування і ІТ-проектування.

У більшості розвинених європейських країн у загальних закладах освіти уже впроваджено навчальний предмет «Дизайн і технології».

Звернемося до історії окресленого питання в закладах вітчизняної освіти кінця ХХ століття. Так, у 1989 р. набула чинності постанова колегії Міністерства УРСР і управління Спільки дизайнерів УРСР, відповідно до якої у заклади народної освіти було впроваджено нову дисципліну – «Основи дизайну». В інформаційному збірнику Міністерства народної освіти Української РСР від 24 грудня 1989 р. розміщувалися для експериментальної апробації програми середньої загальноосвітньої школи «Основи дизайну» для 2-11 класів. У передмові до програми зазначалося, що однією з форм активізації технічної та художньої творчості учнів є створення класів для вивчення основ художнього конструювання (дизайну).

Ознайомлення учнів із основами дизайну уможливило їм свідомо оцінювати якість промислової продукції, об'єкти житлової, виробничої і соціально-культурної сфери, виконувати художньо-конструкторську розробку нескладних промислових виробів на основі вимог ергономіки.

Реалізація програми сприяла розвиткові творчої думки учнів, формуванню в них розвинених естетичних смаків.

Основними завданнями викладання предмету були: формування в учнів діалектико-матеріалістичного світогляду; розвиток художньо-конструкторського мислення; набуття навичок комплексного вирішення технічних, економічних і естетичних завдань відповідно до вимог художнього конструювання промислових виробів; навчання учнів використання ергономічних відомостей при проектуванні виробів шляхом максимального урахування людського фактора; прищеплення умінь використовувати графічні і пластичні засоби для вирішення творчих завдань; розвиток естетичного смаку на прикладі кращих зразків вітчизняного і

світового промислового мистецтва; вироблення правильних критеріїв оцінювання творів промислового мистецтва; формування правильного і творчого використання кращих традицій вітчизняного і світового промислового мистецтва у практичній діяльності; розвиток критичного і конструктивного мислення; вироблення у школярів різноманітних прийомів художньо-конструкторських засобів вираження творчої думки; формування бачення зв'язку між змістом і формою.

У 1990 р. чинності набуло Положення про майстерню дизайнерського навчання у загальноосвітній школі, що створювалися у школах, де викладалися основи дизайну.

Наприкінці 90-х рр. ХХ ст. державними органами було прийнято такі нормативні документи щодо становлення і розвитку національного дизайну: Постанова Кабінету Міністрів України від 30.07.1996 р. № 876 «Про ради з дизайну», постанова Кабінету Міністрів України від 20.01.1997 р. № 37 «Про першочергові заходи щодо розвитку національної системи дизайну та ергономіки і впровадження їх досягнень у промисловому комплексі України, об'єктах житлової, виробничої і соціально-культурної сфер».

З урахуванням важливості дизайн-діяльності в інформаційному суспільстві нами створено паспорт спеціальності 13.00.02 – теорія і методика навчання технологій, затверджений постановою Вищої атестаційної комісії України «Про затвердження паспортів спеціальностей» від 30 березня 2011 р. N 56-06/3, з яким можна ознайомитися за посиланням: [http://27-196.document.cc.colocall.Com/Pro trzatverdzhennjatrasportiuvtvsact56822.html](http://27-196.document.cc.colocall.Com/Pro%20trzatverdzhennjatrasportiuvtvsact56822.html)).

За цим паспортом здійснюються захисти науково-дослідних робіт з дизайну і технологій. Зокрема, у паспорті виокремлено такі основні напрями науково-дослідних робіт з дизайн-діяльності:

Основи графічної підготовки, дизайну, етнодизайну в технологічній освіті.

Технічна і архітектонічна творчість, основи винахідництва у системі технологічної освіти.

Зарубіжний досвід вивчення технологій та дизайну в школі й технологічної освіти у ЗВО.

Наступність дошкільної, шкільної і позашкільної дизайн-діяльності.

Особливості навчання елементів дизайну і технологій у початковій школі.

Формування інформаційної, проектної і технологічної культури особистості учня в процесі навчання технологічних дисциплін.

Проектування комплексного предметно-розвивального середовища для занять з технологічних дисциплін.

Основи ергономіки у процесі навчання технологій.

Історія становлення і розвитку технологічної освіти.

Разом з тим, до державного стандарту базової і повної середньої освіти (2011 р.) включено ключову *проектно-технологічну компетентність* учнів. До освітнього стандарту освітньої галузі «Технології» (2011 р.) за нашою пропозицією було додано такі назви тематичних блоків:

Проектування в основній школі: проектні технології як засіб інтелектуальної діяльності людини у сфері матеріального виробництва.

Проектування предметів навколишнього природного середовища.

Етнодизайн.

Використання інформаційно-комунікаційних технологій у проектній діяльності.

Проектування у старшій школі: загальні відомості про дизайн як провідний засіб формотворення предметного середовища.

Використання інформаційно-комунікаційних технологій у проектній діяльності.

Відповідно до стандарту проектних технологій нашу науково-педагогічну діяльність спрямовано на обґрунтування і розроблення програмового та навчально-методичного забезпечення неперервної дизайн-освіти: вищої професійно-мистецької, професійної (професійно-технічної), профільної (допрофесійної), допрофільної (5-9 кл.), початкової (1-4 кл.).

Отже, підкомісія 022 «Дизайн», що включена до структури Науково-методичної комісії з культури і мистецтва, має підстави для співпраці з підкомісією 0140-2 – середня освіта (трудове навчання і технології).

Методологічною основою експериментального процесу фахової підготовки дизайнерів нині постає «трикутник» трьох основних функцій сучасного дизайну: комунікативно-естетичної, соціально-культурної і утилітарно-споживчої. Визначення функцій дизайну доцільно розглядати з урахуванням нового класифікатора професій, де відображено державне замовлення на фахівців з дизайну. Ми звернули увагу, що комунікативно-естетична функція дизайну виявляється у діяльності *дизайнера-дослідника* (за класифікатором професій код 2452.1). Це рівень дизайнера-магістра, здатного до наукової творчості у напрямі дизайн-освіти, до розробки сучасної теорії і методики дизайну. Код професії дизайнера-дослідника прирівнюється до професії мистецтвознавця (образотворчого і декоративно-прикладного мистецтв). Основна відмінність дизайнера-магістра від дизайнера-бакалавра – це його спроможність до викладацької, науково-педагогічної діяльності. На жаль, в Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука в освітньо-професійну програму дизайнерів-магістрів і дисципліни за вибором не включено педагогічний блок навчальних дисциплін: «Арт-педагогіку вищої школи», «Методику навчання мистецьких дисциплін», «Психолого-педагогічні основи викладацької діяльності у закладах мистецької освіти». Це позбавляє права дизайнерів-магістрів на працевлаштування у закладах мистецької освіти різних рівнів.

Нині Академія розпочала дослідження за темою: «Теоретичні і методичні засади формування професійної компетентності з етнодизайну у студентів закладів вищої мистецької освіти». Метою науково-дослідної роботи є: обґрунтувати, розробити і апробувати методичну систему формування професійної компетентності дизайнерів і художників декоративно-прикладного мистецтва (РК №0119U001091). До науково-дослідної роботи залучаються не лише педагогічні, науково-педагогічні працівники, а й аспіранти, магістри, що у подальшому будуть залучені до викладацької діяльності у галузі професійно-мистецької освіти.

Соціокультурна функція дизайну притаманна *художнику-конструктору* (код професії 2452.2). Це рівень дизайнера-бакалавра, спроможного продукувати дизайнерські пропозиції, художні проекти. У класифікаторі професій передбачено такі види дизайну для художників-

конструкторів: дизайнер візажу, зачісок; дизайнер графічних робіт, мультимедійних об'єктів; дизайнер інтер'єру, меблів; дизайнер одягу, тканин; дизайнер промислових виробів та об'єктів і пакування. Є ще дизайнер ландшафтів, фітодизайнер.

Утилітарно-споживча функція дизайну виявляється на рівні *дизайнера-виконавця* (код професії 3471). Це рівень молодшого спеціаліста, який виготовляє пошукові макети відповідно до дизайнерських пропозицій художника-конструктора. Наявність професій дизайнера у вітчизняному класифікаторі вимагає за сучасних умов створення навчально-методичних комплексів типу «університет-коледж». У такому разі вивчення фахових дисциплін із основ дизайну стане систематизованим і послідовним, навчальні плани коледжів і університетів будуть узгоджені, а державні потреби у дизайнерах, зафіксовані новим класифікатором професій, будуть взяті до уваги закладами вищої педагогічної освіти.

За сучасних умов української дизайн-освіти (з її доктриною особистісно зорієнтованого і компетентнісного підходів до навчання) взаємодія внутрішнього інформаційно-особистісного, зовнішнього інформаційно-соціального і навчального інформаційно-комунікаційного середовищ має стати пріоритетною теоретичною засадою для сучасної професійної дизайн-освіти. Окрім фундаментальної підготовки майбутніх дизайнерів із рисунка, живопису, основ композиції, кольорознавства, пластичної анатомії, історії мистецтв, нарисної геометрії, основ екології особливу увагу необхідно звертати на специфіку інформаційно-особистісного середовища майбутніх дизайнерів, на їхнє емоційно позитивне ставлення до форм довкілля, на поняття «інвайронментальна психологія», «психологія дизайн-освіти», «педагогіка дизайн-освіти», «основи архітектонічної творчості». Акцентуємо увагу, що об'єкти довкілля, а точніше їх форми можна класифікувати з урахуванням диференційованого діагностичного опитувальника Є. Климова, призначеного для профорієнтації учнівської молоді. Напрями професійної діяльності класифіковані Є. Климовим за такими типами: людина-природа, людина-техніка, людина-людина, людина-художні образи і людина-знакові системи. Така класифікація може стати основою для структурування змісту курсу «Основи дизайну» у педагогічних навчальних закладах, що дозволить виявити у закладах загальної і позашкільної освіти учнів, здібних до дизайн-діяльності і забезпечити їм відповідну профорієнтацію.

У ході діагностики дизайн-обдарованості нами з'ясовано, що окрім ознак технологічної лінії професійно-творчого мислення майбутніх дизайнерів, пріоритетне значення має емоційно-позитивне ставлення майбутніх дизайнерів до тих чи інших форм об'єктів довкілля. Так, форми об'єктів середовища «людина-природа» приваблюють дизайнерів ландшафтів, конструкції об'єктів середовища «людина-техніка» є особистісно ціннісними для промислових дизайнерів, середовище «людина-людина» частіше обирають дизайнери костюма, середовище «людина-

художні образи» є пріоритетним для дизайнерів інтер'єрів, а от середовище «людина-знакові системи» – це світ графічних дизайнерів (у т.ч. веб-дизайнерів). Отже, кожний із утилітарних напрямів технологічної діяльності людини має відповідний напрям художнього проектування.

Висновок: підготовка майбутніх дизайнерів є актуальною проблемою сучасної педагогіки вищої школи, що вимагає проведення відповідних наукових досліджень, нормативно-правового і практичного забезпечення педагогіки і психології дизайн-освіти.

Література

1. Силко Р.М. *Розвиток методики прикладного мистецтва Готфрідом Земпером у художньо-промислових школах Західної Європи (друга половина XIX століття)*: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 05.01.03. Київ, 2002. 23 с.

2. Татіївський П.М. *Особливості становлення та перспективи розвитку дизайну в Україні*: автореф. дис. ... канд. техн. наук: 05.01.03. Київ, 2002. 23 с.

3. Бровченко А.І. *Формування фахової компетентності з основ етнодизайну у майбутніх учителів трудового навчання*: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2011. 21 с.

4. Максименко Г.Є. *Формування художньо-графічних умінь майбутніх дизайнерів у процесі вивчення фахових дисциплін*: автореф. ... канд. пед. наук: 13.00.04. Київ, 2009. 20 с.

5. Прусак В.Ф. *Організаційно-педагогічні засади підготовки майбутніх дизайнерів у вищих навчальних закладах України*: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04. Київ, 2009. 20 с.

6. Тищенко В.П., Торчевська Н.В. *Дизайн, інформатика, технології як мистецтво: навч. посіб.*; за ред. В.П. Тищенко. Київ: КДАДПМД імені Михайла Бойчука, 2018. 296 с.

UDC 378

*Alla Rydenchenko – pedagogical sciences doctor, docent, arts and crafts department dean, monumental and decorative art cathedra professor of Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
E-mail: 0977797791@ukr.net*

УДК 378

*Алла Андріївна Руденченко – доктор педагогічних наук, доцент, декан факультету декоративно-прикладного мистецтва Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
E-mail: 0977797791@ukr.net*

ETHNIC DESIGN AS MEANS TO DEVELOP AN ETHNIC IDENTITY BY THE STUDENTS OF THE HIGHER ART EDUCATIONAL ESTABLISHMENTS

Summary: *substantiation of the theoretical basis for the ethnic identity development, specification of the main environmental approach to the ethnic design study, generalization of the methods to locate the aptitude for artistic design in ethnic style within future design specialists. Methodology. In order to create research scientific provisions the author uses the methodology of the bioenergetic and geographic determinism – social and biological ethnos understanding, represented in the national science by L. Humilyov concept that describes*

ethnos as a natural, biological phenomenon. One can achieve social and biological understanding of the personal ethnos by self-understanding and ethnic self-identification – an apt personal understanding of the one's own ethnic culture, supporting the organic unity with one's own environment. Scientific innovation: the author substantiates the theoretical model of the design and educational environment in the higher educational establishments, taking into consideration: first, the paradigms of the new social movement – anti-globalism; second, the methodology of the bioenergetic and geographic determinism – a social and biological understanding of the ethnos through self-understanding and ethnic self-identification. Conclusions.

Key words: *ethnic design, ethnic identity, students of the higher art educational establishments.*

Current complicated social and economic situation requires the creation of a new study and upbringing conceptual model. We can create such model based on the new philosophic and psycho-pedagogical scientific knowledge branch of the ethnic design. Pedagogues should realize that a productive creative activity of the students is the activity, which forms additional motives, personal qualities that help to achieve ethnic design artistic results, to form the activity ways in the revived authentic artistic crafts branch. This art and labor activity needs the active functioning of the sensory and mental processes.

Folk art influence on the personal awareness development, aesthetic preferences, and moral values was the subject of the scientific research by V. Butenko, I. Zyazun, G. Vasyanovytych, V. Tytarenko, V. Fiol etc. E. Markov, L. Masol, N. Myropolska, O. Rostovskiy, O. Rudnytska, G. Tarasenko and others study this subject in art education context. Despite the fact that the educational plan for the students of the higher educational establishments generally includes folk art skills, arts and crafts, design, the researchers acquired insufficient information using the basis of the integrated, interdisciplinary approach as an ethnic design sub-discipline. No Ukrainian scientist has dedicated special research to the subject of the national and ethnic identity development with the help of the ethnic design yet.

The goal and the task: the foundation of the theoretical ethnic identity development basis, the specification of the main ethnic design study approach, the generalization of the methods to identify the future design specialists that have artistic design aptitude in the ethnic style.

The main subject. The specialists analyzed the empiric experience of the ethnic design aptitude detection among the higher art educational establishments' students in the context of the ethnic genesis theory by L. Humiilyov. According to the theory, the ethnos is a collective of the individuals that opposes itself to all other collectives. Ethnos is more or less stable, although its existence in the time is finite.. It is difficult to find some real feature in order to define ethnos, except the recognition of each individual: «we are one way, the rest – the other». Ethnic genesis is the disappearance and appearance of the ethnos, the creation of the principal differences between them and the character of the ethnic succession.

L. Humiilyov also states that ethnic structure always appears under the definite and unique circumstances, in another environment, which leaves a trace on

the further development [1]. According to this, the particular environment, organically connected to the ethnic group, predetermines the natural aptitude among future ethnic design specialists. Thus, the ethnic design formation that takes into account the peculiarity of the national form and décor corresponds completely to this important statement from ethnic genesis theory by L. Humiilyov.

The biochemical energy of the biospheric living matter sustains the system connections in the ethnos and the unity of the ethnos. The passion of the gifted individual determines the consumption of the energy to maintain the connections. Humiilyov considers the cosmic energy (passionary) impulses, which create *passioneries*, to cause the appearance of the new ethnos. The passionaries are the source of the new genetic traits that appear as a mutation result. Consequently, a passionary spirit, high aspirations, the capacity for self-sacrifice or sacrificing others in the name of the real or illusionary goal characterize them. Passionary spirit gives historical dynamics and energy to the ethnos [5]. Thus, it is important to consider the aptitude of the future ethnic designers as a «God's gift», a passionary phenomenon.

We may consider the ethnic identity an inner quality of the ethnic personality, which has the characteristics of the ethnic design gift – the ability of the art projection in the ethnic style. It is possible to describe the ethnic identity as a «living matter», the passionary impulse the trajectory of its development. Ethnic pedagogy of the different educational systems record the empirical experience of the ethnic design aptitude detection as a «God's gift», caused by «passinary impulse». Thus, V. Makhinov, while analyzing the empiric experience of the German folk pedagogy admits that German pedagogic traditions represent their material and spiritual culture, embodied in the «folklore, folk customs, fests and rituals, folk games»[4]. However, this researcher has no goal to find out the features of the different ethnic groups that lived on German territory. That is why his research papers do not describe, for example, the ethnic formation and decoration peculiarities of the ukr's that developed in the organic union with the environment of the Rugen Island.

V. Kramar actualizes the empiric experience of the Ukr ethnic group in her study *Ethnical and cultural development of the personality in P.Chubynskiy's educational and pedagogical legacy (1839-1884)*. The author discovered a new retrospective in the development of the Ukrainian ethnic culture – from the German-Slavic tribes of the Northern Germany, Rugen Island in particular. The Ukran tribe (German Vucrani, Wocranin) lived in the deserted lands between North-European dry land and Baltic Sea. People started calling this territory «Ukraine» (German. Vocronin, Ucraina, Ukera, Ucura) (researcher E. Nippert) [6]. The authentic traditions of the Pallabic Slavs, Slavic-German tribes are still barely undiscovered by the ethnic design researches, although the traditions have a direct relation to Ukrainian ethnic style of the form creation and decoration. The artifacts at the Ukranenland (German) – an archeological museum-village, an open-air museum in Torgelow, Northeastern Germany (Mecklenburg-West Pomerania), Brandenburg, preserves this style. The students and the teachers of the higher art

educational establishments have an opportunity to start a joint study of the museum exhibits and their comparison with the exhibits from the Ukrainian ethnographic museums.

We substantiate the ethnic design aptitude by considering theory of multiple intelligences by an American psychologist H. Gardner, first publicized over three decades ago in his book *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. The theory has a worldwide recognition, as one of the most innovative theory of the human intelligence studies. According to Gardner, humans do not have a single intelligence (usually called g factor, short for general intelligence). In fact, while being unique creatures, we, humans, have a number of relatively autonomous intelligences. The intelligences are of the equal importance. More so, one of the intelligences can be dominant, while others are «dormant» [2]. H. Gardner proposed nine relatively autonomous intellectual abilities: verbal-linguistic, logical-mathematical, musical-rhythmic, bodily-kinesthetic, visual-spatial, interpersonal, intrapersonal, naturalistic, existential intelligence.

For example, visual-spatial intelligence is a heightened ability to percept pictures and images that result into precise visual world imagination and personal visual impressions recreation. Improving sensory-motoric perception develops this intelligence. A painter, a sculptor, an architect, a gardener, a cartographer, an engineer and a designer – all transfer their imaginary images onto the things they create or change. Visual perception combines with previous knowledge, experience, emotions and images, allowing the creation of the new vision for other people.

People with developed visual-spatial intelligence are able to keenly percept colors, lines, state, shapes, space and connection between these elements. It means that the ethnic design aptitude for form creation and décor is an integral personal quality, which manifests in mutual improvement of the visual-spatial, naturalistic and existential abilities within the future design specialists.

Based on the theory of multiple intelligences, there is the «multiple intelligences» network of the educational establishments, which acquired a vast experience in finding the individual intellectual abilities, particularly characteristic to future ethnic design specialists, – it is the synthesis of the naturalistic, visual-spatial and existential abilities (see Table 1).

In personal creative process a designer tries to correlate the infinite plethora of the lines, sizes, light and shadow play, technical shapes, created by the external, object reasons, subject to the laws of nature, with perception peculiarities of an individual. People are well aware of the influence on human by the size, proportion, color and light resolution of the objective-spatial environment. And the designers skillfully apply this knowledge in their creative process.

In personal construct theory, G. Kelly uses the term *personal construct* that is functionally similar to *metaprogram* term. Personal construct is a manmade evaluation etalon, with the help of which an individual understands the objects, the similarities and differences between them and others. [9]. Future ethnic designers possess such personal constructs. The originality of their personal constructs is in

the fact that the ethnic and cultural environments of the Ukrainian historical and ethnographical regions create them.

The environment (social, natural) affects the future designers, contributes to the formation of certain cultural examples. That is why we can assume that individual conciseness remembers the appearance and the structure of the object environment. They influence metaprogram creation and the human in one's life, while choosing a certain object environment, transforms the object environment according to personal dominant cultural examples, representing personal qualities, world apprehension.

Table 1

The abilities of the ethnic design student and their characteristic qualities

Abilities	Characteristic qualities
Existential ability – the ability and tendency to question the life, death and other existential manifestations of the essential human existence forces	Asks the question «Who an I»? Interested in supernatural, everything beyond subjective worldview; asks about the meaning of life. Follows folk traditions, interested in the sources of the ethnic culture, knows prayers, uses them according to confessional traditions, knows and applies meditation; attends religious establishment; adheres to religious holidays.
Natural ability – the ability to sense organic unity with the nature, «living matter»	Competent in recognition and classification of different flora and fauna kinds in the natural environment; sensitive to natural phenomena and precipitation, clouds, mountains formation etc.; interested in bionic constructions; show a tendency to landscaping, park art.
Visual-spatial ability – the ability to keenly perceive apparent-spatial world (hunter, scout or guide) and transfer the perception into images (designer, architect)	The ability to differentiate colors, perceive spots, lines, silhouettes, shapes, space and relations between these elements The ability to clearly imagine optical or spatial ideas in graphical form and the appropriate orientation in the spatial matrix. The need for form creation and décor in the ethnic style, to use color gammas and symbolic ornaments< while considering historical and ethnographical regions.

Therefore, it is possible to create pedagogically efficient environment not only for effective study of the ethnic design, but also for the pedagogical diagnostics of the students' aptitude development level for the artistic projection of the object environment in the ethnic style. This is important for the designers that work in the ethnic design field. Their goal is to transform object environment according to national cultural examples and traditions. The existence of worldview basis, predetermined by the object environment provides the base for the quick and adequate mutual understanding between the members of the ethnos. At the individual level, it provides personal self-identification: helps to find the group a person belongs to, and to control personal structure and direction. «In the art the term *classics* represents this basis. In classical achievements social and cultural situations have a clear definition, obvious and acceptable for the majority of the audience» [3, p. 13].

It is problematic to master ethnic design, if students have no «trust» in the ethnic environment, personal ethnic traditions. It shows the emotional inferiority,

incomplete formation of the cultural idea, dynamic imbalance between the reception and the provision of the information (verbal, sensory, structural), inability for project actions. Upbringing through the folk culture, ethnic and cultural environment provide the love for the nation.

Because of this, the environmental approach is socially necessary condition for the ethnic design study by the students on the current stage. We perceive the modern social and cultural phenomenon of the ethnic design as a functional and aesthetic harmonization of the visual and informational space and folk traditions in the *human-environment* relation, in the diversity, represented by such connection.

In the «human-environment» relation, the highlighted term *personal space* is essential for personal life and activity. Personal space has an important part in the context of the harmonic interrelations and optimal realization of the personal energy potential. The solution of the «finding one's place» problem, the actualization of the corresponding environmental natural perception happens by the provision of the flexible design system. During this, the scientific prediction of the surrounding influence on the personal and environmental formation is important. Personal environment is also an important psychologic and pedagogic condition for the development of the Ukrainian design education theoretical model.

Artistic evaluation of the students' creativity development level in ethnic style includes the motivational sphere, providing the realization of the positive motivation necessity and stimulation to acquire artistic skills; cognitive sphere, providing each student's intellectual and personal artistic skills direction, methodic action sequence to solve personal artistic tasks. Informative-active sphere provides the students with artistic skills during the study, real modeling tasks, in particular artistic by the content and form, thus developing the artistic skills in different fields of the professional training. Evaluative-reflexive sphere provides the correction of acquired artistic skills improvement methods based on diagnostics, evaluation and self-evaluation of the results by the students.

To provide pedagogical diagnosis of the students artistic creation development level in ethnic style it is necessary to follow pedagogical conditions – encouragement to do independent activities, for the stimuli to develop strong will of the students, encouragement for self-improvement, creating the aspiration to complete the study tasks and personal artistic tasks in the educational establishment in time, properly, while following personal duty and responsibility.

Let us formulate the oriented pedagogical conditions: positive psychological climate of the artistic students community during the study; the possibility to develop reflexive abilities of the students: self-evaluation, self-improvement, the discussion of the personal tasks results, understanding of the social-artistic values, intellectual possibilities: free and original thinking, search for the new ideas, logics, high erudition, argumentation skills; individual-personal qualities; independence, communication, emotionality, integrity, talent sense etc.; moral qualities: honesty, kindness, willpower, organization, efficiency, purposefulness, adherence to principles, responsibility; artistic-creative: developed fantasy and

imagination, intuition, the ability to see unusual in the mundane, inspiration, free artistic self-expression. The student should consider artistic study goals, realization be each student «Will I be able to reach my goal?». The affirmative answer to these questions informs about the possession of the artistic skills by each individual.

The second pedagogical condition is the dialogue cooperation *student – teacher*, as a study part that provides having such mandatory artistic activity skills as *analysis through synthesis, brainstorming*, and empiric knowledge improvement methods: associations, comparison, generalization, abstraction.

The third pedagogical condition is the development of the student's reflective position i.e. the use of the self-evaluation and self-analysis of a certain activity progress. Pedagogical reflection is a personal vision in a creative position that influences the creative personality, while activating the subject to gain knowledge, skills, and qualifications in certain specialities, artistic in particular. I. Negovskyi defines the actions that indicate an advanced reflection and skills: analysis of the possible task solutions; self-evaluation of the readiness to solve the task; transformation of the study task into creative. [5]. Therefore, during artistic skills development it is necessary to take into account the interaction with the fellow students and teachers and to designate the end goal. It is also important to predict personal abilities in the further development of the personal skills quality.

The fourth pedagogical condition is the creative activity of the future designers that teaches the independent solution of the practical tasks and the analysis of the difficult situations. The activity provides the students with the knowledge, skills, qualifications and methods that are crucial for the further self-improvement of the identity. The analysis of the modern designer study plans confirms that the independent activities of the students take around 45% of the academic time (according to the Bologna process, this number should be 50-55%). This work amount causes the constant learning and independent learning of the most academic subjects in accordance with the speciality study plan and with the specificity of the art. Thus, the students works without the direct involvement of the teacher, but under the mediated supervision of the teacher.

The fifth pedagogical condition is the systematic conduction of the creative trainings, among which the *master class* is one of the most distinguished and the best achievements in the professional activity. The master class greatly improves the level of the creative skills and leads to the increase of the creative activity interest and the need for such activity. Trainings bolster the development of the abstract and logic thinking, train the brain, and develop a number of rather necessary psychological qualities, such as willpower, self-improvement, and discipline. Most importantly, trainings are a peculiar technology to form the creative skills. Practical development of the creative skills should begin with the study of the theoretical and practical subjects. Students should apply the acquired skills during the creation of the unique artistic piece.

Hereby, pedagogical conditions, defined by the functions, contest and structure of the future designer professional activity, use three approaches:

systematic, administrative and technologic [7]. The systematic approach, considers the professional activity in terms of the integrity, functionality and organization. Administrative approach provides the prognosis and the management of the activity, the monitoring and diagnostics of the research and results. The technologic approach highlights the skill to apply the advanced «know-how» technologies, in particular with the help of the CAD automatic design system.

We share such positive instructions of the famous researchers and the main factors of the pedagogical conditions. The conditions assist the detection of the creative skills within the students: the creation of the creative environment during the pedagogical process; the application of the scientific, material and educational equipment (electronic books, special literature, access to the better works of art and design, artistic supplies: canvas, paint, brushes, solvent etc.); *student-teacher* and *student-students* cooperation, based on the creative communication; the development and implementation of the advanced technologies (software, first of all CAD automatic design systems); balanced government and self-government of the system as an academic (curricular) and extracurricular self-study; active involvement of the students into the scientific and research activity: conduction of the *master classes*, art subjects trainings; participation in the student exhibitions, republic and national forums.

Regrettably, ethnic pedagogy pays not enough attention to the matter of the detection and pedagogic support to the ethnic genius within the representatives of a certain ethnic group. Nevertheless, the folk sayings describe a genius as a «Jack of all trades, master of none», who «goes with the flow». We think that such aphorisms demonstrate the traditional folk attitude towards genius, which is similar to our modern definition of the ethnic design aptitude within the students of the higher art educational establishments.

Conclusions. Hence, ethnic design study positively influence the complete development of the design and creative aptitude within the students in the higher art educational establishments. It is pedagogically sound to emphasize the meaning of the personal-value object-development environment for the location and development of the gifted students' skills. Our priority task for the achievement of the goal is the clarification of the term *axio-environmental diagnostics* as the experimental situations creation method, design activity method, which is efficient for the pedagogical diagnostics of the aptitude for the design-artistic activity within the students.

References

1. Humiilyov L.N. *Etnogenez I bisfera Zemli*. M. : Eksmo, 2007. 736 s.
2. Gardner H. *Struktura mnozhestvennogo intelekta*. M., 2007. 512 s.
3. Zyazun I. A. *Pedagogika i psykhologiya profesiynoi osvity: rezultaty doslidzhenn_ i perspektyvy*. K. : Akad. ped. nauk Ukrainy; In-t-t pedagogiky i psykhologiya psikhologii prof. osvity, 2003. 678 s.
4. Klepko S. F. *Kontseptsiya integratyvnoi osvity. Tekhnologiy integratsiy zmistu osvity* : rb. nauk. pr. K.-Poltava: NMCZO, 2002. Vyp. 1. S. 83-99.

5. Megovskiy I. V. *Osoblyvosti refleksiy navchalnoy diyalnosti v uchniv starshoi shkoly* [Elektronniy resurs]. Visnyk Chernigivskogo drezhavnogo pedagogichnogo universytetu: zb. nauk. prats`. Seria «Pedagogichni nauky». 2008. № 5. Rezhum dostupu: <http://www.nbu.gov.ua>

6. Makhinov V. M. *Tradytsiy vykhovannya v nimets`kiy narodniy pedagogizitsi*: avtoref. dys. ... kand. ped. nauk : 13.00.01; Kyivskiy universytet im. Tarasa Shevchenka. K., 1993. 23 s.

7. Orlova O. O. *Ekologichniy factor formoutvorenniya v dyzaini*: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : spec. 05.01.03; Khark. derzh. akad. dyzainu i mystets. Kh., 2003. 20 s.

8. Shnyrelman V. *A Lev Humiilyov: ot «passionarnogo napryazheniya» do «nesovmestimisti kultur»*. Etnograficheskoeye obozreniye, 2006. № 3. S. 8-21.

9. Kelly G. A. *The Psychology of Persona] Constructs*. Vol. 1: A Theory of Personality. Vol. 2: Clinical Diagnosis and Psychotherapy. New York : Norton. 1955. 345 p.

UDC 71+72

Yuri Kovaluov – Doctor of Technical Sciences, Professor, Professor of the Industrial Design Department of the Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
E-mail: yurnk61@ukr.net

Tetyana Malik – PhD, Professor, Head of the Department of Design of Environment of the Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
E-mail: 3t@ukr.net

Nver Mkhitaryan – Doctor of Technical Sciences, Professor, honorary director of the Institute of Renevable Energy of National Academy of Sciences of Ukraine
E-mail: nver@mkhitaryan.net

Valeriy Safronov – PhD of Technical Sciences, Associate Professor, Dean of the Faculty of Design of the M. Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design,
E-mail: dkino@ukr.net

УДК 71+72

Юрій Миколайович Ковальов – доктор технічних наук, професор, професор кафедри промислового дизайну Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
E-mail: yurnk61@ukr.net

Тетяна Вячеславівна Малік – кандидат архітектури, професор, завідувач кафедри дизайну середовища Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука
E-mail: 3t@ukr.net

Нвер Мнацаканович Мхітарян – доктор технічних наук, професор, почесний директор Інституту відновлюваної енергетики НАН України
E-mail: nver@mkhitaryan.net

Валерій Костянтинович Сафронов – кандидат технічних наук, доцент, декан факультету дизайну Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука
E-mail: dkino@ukr.net

ДИЗАЙН ТА ОПТИМІЗАЦІЯ ПРОСТОРУ: КОНЦЕПЦІЯ СУЧАСНОГО ПІДРУЧНИКА

Анотація. Обґрунтовується необхідність створення нового підручника, розглядаються його відмінності від існуючої навчально-методичної літератури,

пропонуються нові методи і моделі, розкриваються тезаурус та структура, наводяться численні приклади, оцінки і порівняння.

Ключові слова: дизайн середовища, проектування, багатокритеріальна оптимізація, теорія самоорганізації складних систем, система сприйняття людини, психотипи, мотивації і потреби, середовище перебування, типологія архітектурних об'єктів, архітектурні стилі, інформаційна інфраструктура, дизайнерські рішення.

THE SPACE DESIGN AND OPTIMIZATION: CONCEPTION OF THE MODERN TEXTBOOK

Summary. *The necessity of a new textbook is substantiated, its differences from existing educational literature are discussed, new methods and models are offered, the thesaurus and structure are revealed, numerous examples, estimations and comparisons are given.*

Key words: *environment, design, multicriterial optimization, theory of self-organization of complex systems, human perception system, psycho-types, motivations and needs, habitat, typology of architectural objects, architectural styles, informational infrastructure, design solutions.*

Постановка проблеми, її актуальність. При проектуванні складної системи, якою і є середовище перебування, необхідно враховувати особливості людського сприйняття і психічної організації, багаторівневий характер середовища, велику кількість обмежень, у тому числі ресурсних, естетичних, історичних та інших чинників, які є неоднорідними і незвідними один до одного.

Актуальними є дві взаємопов'язані проблеми: розробка наукового апарату, що дозволяє формалізувати процеси створення і оптимізації середовища перебування з урахуванням перелічених особливостей середовища і людини, а також навчання його використанню майбутніх архітекторів і дизайнерів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У [1] запропонована аксіоматична хвильова модель С- простору та теорія самоорганізації складних систем, у [2] на цій основі розглядаються задачі моделювання і оптимізації ергатичних і організаційних систем у будівництві і авіації, у [3-6] розглядаються окремі аспекти проектування житла і архітектурного середовища; велика увага приділяється технологіям енергозбереження та впровадженню нетрадиційних та відновлюваних джерел енергії [7-8], а також інформаційному насиченню міського середовища [9].

Таким чином, авторами в основному розв'язано проблему створення наукового апарату моделювання та оптимізації середовища та проведено його тестування при вирішенні різних задач проектування; накопичений досвід дає підстави для його масштабного впровадження у навчальний процес.

Що ж до другої проблеми, то з аналізу існуючої навчально-методичної літератури [10-13] випливає висновок щодо розподілу задач проектування середовища за різними дисциплінами, які методично не пов'язані між собою (при тому, що ще у Вітрувія [14] можна знайти багато ознак системного

підходу до проектування). Одним із наслідків є складність навчання архітекторів і дизайнерів та не розуміння ними системного характеру проблеми створення середовища перебування й не знання сучасних методів оцінювання і оптимізації складних систем.

Ключовою ланкою, скерованою на усунення цих недоліків, є створення нового підручника, який поєднує як системне розуміння проблеми на основі нової наукової парадигми, так і передові методики навчання.

Мета статті, методи дослідження – представити тезаурус підручника «Оптимізація середовища перебування», у якому процес проектування середовища розглядається як задача багатокритеріальної обмеженої оптимізації із неоднорідними показниками і критеріями, що розв'язується на основі теорії самоорганізації складних систем.

Результати дослідження. Основний зміст підручника викладено у чотирьох частинах:

1. Обґрунтування наукового апарату.
2. Проектування середовища як реалізація сценарію самоорганізації.
3. Особливості комфортних середовищ існування для різних психологічних типів.
4. Оцінки і порівняння.

Обґрунтування наукового апарату. Проектування середовища перебування являє собою багатокритеріальну обмежену оптимізаційну задачу, особливістю якої є неоднорідність і лише часткова формалізованість параметрів середовища і критеріїв оптимізації. Ці характеристики є причиною практичної неможливості застосування класичних методів оптимізації.

Саме середовище є складною системою із властивостями відкритості, емерджентності, нелінійності взаємодій тощо, що вже на аксіоматичному рівні відрізняє її від геометричних і математичних об'єктів.

Звідси випливає необхідність використання, з метою моделювання і оптимізації середовища, апарату хвильової моделі С-простору, аксіоматика якого відповідає властивостям складних систем і дозволяє моделювати середовище перебування, а також теорії самоорганізації складних систем, як основи стратегії оптимізації, що зводиться до вибору одного з сценаріїв самоорганізації і його реалізації аж до досягнення бажаного результату.

Вводиться поняття «психологічного комфорту» як основи для вибору і формалізації критеріїв якості середовища, для чого наводяться результати наступного дослідження.

Апарат теорії самоорганізації застосовується для моделювання особистості людини і системи його взаємодії з середовищем. Відносна розвиненість тих чи інших каналів взаємодії з середовищем визначає психотип людини (споглядач, егоїст, борець, заповзятливий дослідник, богемна особистість, збалансована особистість), його мотивації, потреби, патерни поведінки, соціальну групу і, у кінцевому рахунку, умови психологічного комфорту.

Результатом відповідного тестування і розрахунків є «формула комфорту», масштабована від особистості до психотипу і соціальної групи, яка і виступає у якості своєрідної цільової функції.

Проектування середовища як реалізація сценарію самоорганізації. На цьому етапі наводяться нормативи, методики і приклади проектування різних рівнів організації середовища.

Зокрема, для зовнішнього середовища наводяться принципи формування середовища, характеризуються об'єкти міського середовища, розглядаються організація предметно–просторового та візуального наповнення середовища та основні засоби забезпечення комфортності.

Для внутрішнього середовища житлових і громадських будівель розглядаються стиліформування житлових будинків, естетика громадських інтер'єрів, їх предметно–просторове наповнення, а також дизайн фірмового стилю.

Наступним кроком є обґрунтування кореляцій між умовами комфорту і конкретними архітектурними та дизайнерськими рішеннями. Параметри середовища, критерії оптимізації, архітектурні та дизайнерські рішення групуються за рівнями сприйняття середовища (єдність і відкритість, виразність і безпека, функціональність і трансформованість, організованість у просторі-часі, сенсорний комфорт), масштабуються від окремого житла до міського середовища і пов'язуються відносинами самоподібності для забезпечення емерджентності середовища.

Ще одним фактором є урахування змінності потреб на протязі життєвого циклу людини, що і визначає типологію об'єктів середовища. Певні нюанси в організацію середовища вносить потенціал особистості, що виявляється в диференціації всередині психотипу і корекції умов комфорту. В якості обмежень виступають нормативні вимоги з безпеки, екології, ергономіки, санітарно-гігієнічні норми тощо. Оптимізації полягає в розподілі ресурсів таким чином, щоб рішення дали найкращий комфорт; при цьому умова емерджентності не дозволяє абсолютизувати один із показників, нехтуючи іншими.

Залежно від запланованого рівня деталізації середовища, в рамках обраного сценарію самоорганізації, розглядається більша або менша кількість етапів, а прогнозовані характеристики С- множин слугують для уточнення параметрів середовища, що проектується. Відзначимо, що відмінності характеристик середовищ перебування, комфортних для різних психотипів, вимагають і територіального розмежування, і вирішення проблем сумісності та інформаційної єдності середовища. Сформульовано загальні принципи розміщення інформаційних та рекламних систем, критерії їх оптимальності, правила розміщення у різних зонах міста, наведено підсумки оцінювання та аналізу існуючих систем та приклади проектування окремих рекламних та інформаційних елементів.

У цьому контексті, як перспективне завдання, слід розглядати створення інтелектуального середовища перебування із автоматичним

перенастроюванням його параметрів в залежності від ситуації. Прообразом такого середовища є уже існуючі системи типу «смарт-хаус» та «інтелектуальне місто»; повний розвиток цієї ідеї вимагає створення нових пристроїв, матеріалів і технологій, що супроводжується аналізом надійності, ефективності, ергономічності і економічної доцільності отриманих рішень.

Найважливішою складовою інтелектуального середовища має стати система управління, що забезпечує, на підставі постійного моніторингу, цілеспрямовану корекцію її параметрів. У процесі її функціонування задіюються сучасні аналітико-інформаційні методи, теоретико-множинний підхід, системний аналіз, методи оптимізації та прийняття рішень, дані прийняття рішень (Data Science і Big Data), метод експертного оцінювання, теорія ймовірності і математична статистика, регресійно-кореляційний аналіз і інтелектуальна обробка даних (Data Mining).

Нарешті, відзначимо ще один аспект проектування – проблему збереження історичної спадщини і вписування сучасних об'єктів у існуюче середовище. Зрозуміти «дух епохи» і уникнути прикрих помилок допоможуть результати дослідження, на основі того ж апарату теорії самоорганізації складних систем, еволюції людської свідомості у різні історичні епохи [15].

Особливості комфортних середовищ існування для різних психологічних типів. За подібним, хоча і дещо відмінному наборі об'єктів середовища (пренатальні центри, дитячі сади, школи, ..., меморіальні комплекси), цілі проектування, що впливають з умов комфорту, та відповідні стилістичні рішення будуть істотно відрізнятися.

Наприклад, для споглядачів – людей з розвиненою інтуїцією – спільною ціллю буде максимальна відкритість для взаємодії із зовнішнім світом. Але у залежності від потенціалу, що визначає розвиненість цього каналу сприйняття, реалізація цілі може істотно відрізнятися. Навіть сам тип житла буде змінюватися – від печери або келії ченця, «скляного будинку» екстібіціоніста, що милується природою і показує себе, до приватного міського будинку в еко- або біостилі для людини, що піклується про єдність з природою, але не готова пожертвувати заради цього міським комфортом. Ще більшими відмінностями будуть характеризуватися об'єкти середовища для різних психотипів.

Особливістю цієї частини має стати велика кількість ілюстрацій, які розкривають можливі стилістичні рішення, прикладів, що аналізуються з точки зору досягнення специфічних для кожного з психологічних типів показників комфорту, а також посилань на різні нормативи.

Оцінки та порівняння. Результати проектування, а також реально існуючі середовища перебування потребують об'єктивної оцінки. Однак оцінка повинна враховувати і суб'єктивну складову, допускаючи настроювання на переваги як психотипу, так і окремих особистостей. Ще однією умовою є можливість виявлення «слабких місць» існуючих або запроектованих середовищ, а також ефекту в результаті реалізації тих чи

інших рішень. На основі теорії самоорганізації складних систем була розроблена така методика, що включає метод експертного оцінювання, а також способи визначення вагових коефіцієнтів показників середовища та інтерпретації результатів оцінювання. Виклад методики має супроводжуватися прикладами оцінки різних рівнів організації, а також окремих об'єктів довкілля.

Цю методику також можливо застосувати до тих чи інших систем проектування середовища. Планується проаналізувати з цих позицій традиційні індійську (васту) та китайську (фен-шуй) системи, що буде корисним для формування історичного підходу у студентів.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Таким чином, описаний вище підручник відрізняється від існуючих системним характером, наявністю оригінального наукового апарату, поєднанням теоретичних і прикладних підходів, аналізом як сучасних тенденцій, так і історичного досвіду створення середовища перебування. Наявність такого підручника дозволить у майбутньому з єдиних позицій переглянути робочі програми професійно-орієнтованих дисциплін при підготовці як бакалаврів, так і магістрів, досягаючи синергетичного ефекту і допомагаючи створити унікальну і притаманну тільки Академії школу підготовки архітекторів та дизайнерів.

Література

1. Ковалев Ю.Н. *Геометрическое моделирование эргатических систем: разработка аппарата*: [Монографія]. К.: КМУГА, 1996. 134 с.
2. Мхитарян Н.М., Бадеян Г.В, Ковалев Ю.Н. *Эргономические аспекты сложных систем*: [Монографія]. К.: Наук. думка, 2004. 600 с.
3. Мхитарян Н.М. *Энергетика и комфорт*: [Монографія]. К.: Наукова думка, 2011. 440 с.
4. Mkhitaryan Nver M. *Man and Dwelling*. Gangemi Editore International Publishing, 2017. 320 p.
5. Малік Т.В. *Интер'єри готелю з фізкультурно-оздоровчим комплексом та СПА-центром*. Зб. матер. наук.-практ. конф. «Художні практики на початку XXI ст.: новації, тенденції, перспективи». К.: КДІДПМіД, 2016.
6. Тімохін В.О. Шебек Н.М., Малік Т.В. та ін. *Основи дизайну архітектурного середовища*: [Підручник]. К.: КНУБА, 2010. 400 с.
7. Мхитарян Н.М. *Энергосберегающие технологии в жилищном и гражданском строительстве*: [Монографія]. К.: Наук. думка, 2000. 420 с.
8. Мхитарян Н.М. *Гелиоэнергетика: системы, технологии, применение*: [Монографія]. К.: Наук. думка, 2002. 320 с.
9. Сафронов В.К., Сафронова О.О. *Проблема впорядкування рекламно-інформаційного простору міста Києва*. Теорія і практика дизайну, 2016. Вип. 9. С. 208-216
10. Dodsworth S., Anderson S. *The Fundamentals of Interior Design* Fairchild Books, 2015/-208 p.
11. Pile John F. *Interior Design* Pearson, 2007.

12. Малік Т.В. *Матриця з проектування як стрижень навчання дизайнера середовища*. Концепція сучасної мистецько-дизайнерської освіти України в умовах євроінтеграції. Зб. матер. Міжнар.наук.-метод. конф. ПВС і молодих учених. – Харків: ХДАДМ, 2015. – С. 68-71.

13. Король В.П. *Архітектурне проектування житла*: Навч. посіб. К.: ФЕНІКС, 2006. 208 с.

14. Витрувій. *Десять книг об архітектурі*. Архитектура-С, 2006. 328 с.

15. Ковалев Ю.Н., Мхитарян Н.М., Ницын А.Ю. *Самоорганізація свідомості людини і зображення простору в мистецтві живопису від палеоліту до Ренесансу* [Монографія]. Київ: ДІА, 2014. 236 с.

UDC378.147

Anatoliy Simonik – designer-teacher

E-mail: i@kdidpamid.edu.ua.

УДК 378.147

Анатолій Степанович Сімонік – дизайнер-викладач

E-mail: i@kdidpamid.edu.ua.

ЕТНІЧНА ДИЗАЙН-ОСВІТА В КИЇВСЬКІЙ ДЕРЖАВНІЙ АКАДЕМІЇ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ ІМЕНІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО РОЗВИТКУ

Європейський та світовий простір наповнено різноманітними етнокультурами, які можуть доповнювати одна одну для загальнолюдської користі і розвитку. Етнокультурні, природні та соціально-економічні особливості кожної країни зумовлюють розвиток етнодизайну та його художньо-освітньої системи. Так, художньо-освітня система Великобританії (Англія, Уельс, Шотландія, Північна Ірландія) базується на давніх традиціях (початкова освіта з 5-11 років, середня освіта з 11-16 років, вища з 18 років), де навчання зорієнтоване на комплексному вивченні пластичних видів мистецтв, ремесел та дизайну, розвиваючи таким чином, уяву, фантазію, набуття візуального, тактильного досвіду, творчі виражальні здібності. На такій основі; розвинутих відчуттів, навиків, знань, вмінь базується вища дизайн-освіта, де вчать досліджувати і вирішувати техніко-технологічні та естетичні завдання і проблеми.

Прикладом може слугувати Manchester School of Art – найбільша артшкола в Манчестері, де здійснюється підготовка з різноманітних видів мистецтв, у тому числі декоративно-прикладного (кераміка, скло, вишивка, ювелірні прикраси, виготовлення одягу), анімації, акторського мистецтва а також різних спеціалізацій дизайну та архітектури. Міждисциплінарне навчання відбувається у поєднанні практичних робіт і теорії, які спрямовані на розвиток евристичного мислення.

Якщо дизайн-освіта в Німеччині базується на ремісничих видах мистецтва, розвитку раціонально-логічного образного мислення (Мюнхенська Академія мистецтв (Akademie der Bildenden Künste München), вища школа дизайну (die Hochschule für die Gestaltung), м. Оффенбах, вища школа мистецтва і дизайну Бург Гібихентштайн, Галле (Burg Giebichenstein

Kunsthochschule Halle)), то дизайн-освіту Франції та Італії наближено до ментальності українців, тобто до асоціативно-емоційного образного мислення, базуючись на тисячолітній історії культури та мистецтв, Istituto Marangoni Paris, Accademia Italiana у Флоренції (Istituto Europeo di Design (IED) з філіалами в Венеції, Мілані, Римі, Турині, Флоренції та ін. містах).

У північноєвропейських країнах таких як: Данія, Нідерланди, Норвегія, Фінляндія візуально-комунікативні види мистецтв, етнічно-декоративні ремесла та дизайн є також основними напрямками у навчанні на всіх рівнях, починаючи з дошкільного виховання, надаючи особливої уваги розвитку естетичних відчуттів та функціонально-доцільного мислення. Таким чином, формування світогляду дітей та підготовка дизайнерів, відбувається на основі етно-ремісничого, еко-технологічного, функціонально-практичного осмислення дійсності.

У Швеції, починаючи з дошкільної та загальноосвітніх шкіл, обов'язковим комплексом мистецьких дисциплін є візуальні мистецтва, етнічні ремесла (текстильні роботи, обробка деревини, металу, тощо), впроваджуються ігрові заняття, вправи для розвитку творчої активності.

Поєднання етнічних ремесел та інших видів мистецтв у розвитку художньо-естетичного дизайнерського мислення притаманне також освітнім системам Естонії, Латвії, Литви, Польщі.

У Білорусії, Росії, Вірменії, Азейбарджані та інших колишніх республіках СРСР, у дошкільних закладах та загальноосвітній школі, переважно приділяється увага академічному образотворчому мистецькому розвитку. Дизайну навчають у спеціалізованих вищих навчальних закладах, серед яких провідними є МДХПА ім. С.Г. Строганова (Росія), С-ПХПА ім. А.Л. Штігліца (Росія), УДАХА (Росія) та БДАМ (Білорусь).

Україна, у контексті європейського та світового розвитку має свої характерні якості, котрі можуть бути важливими для загальнолюдської користі і розвитку. З врахуванням етнокультурного менталітету, психоемоційної структури організму які є фундаментальними основами свідомості, поведінки, трудової діяльності людини має вибудовуватись освітня система кожної країни і України зокрема.

На думку М. Костомарова, В. Липинського, М. Цимбалістого та інших науковців, саме українська психічна структура відрізняється з-поміж інших своїм емоційно-почуттєвим характером. Таким чином, для нашої освіти процес пізнання через відчуття має особливий сенс тому, що дозволяє зберігати психічну структуру українця, розвивати і удосконалювати її. Основним завданням має бути діагностика здатностей, здібностей, таланту дитини та її всебічний індивідуальний розвиток з метою бути максимально ефективно корисним у майбутній своїй діяльності на благо суспільства.

Україна, як і кожна країна, має декілька етнокультурних регіонів з освітньо-мистецькими центрами, такими як Прикарпатський і Карпатський регіон з центром у Львові, Львівська державна академія декоративно-прикладного мистецтва (далі – ЛДАДПМ); Волинь, Луцький державний

технічний університет, де на кафедрі дизайну, під керівництвом О. Хмельовського вивчаються місцеві етнокультурні надбання; південний з центром в Одесі, Одеське художнє училище ім. М. Б. Грекова; Східний з центром у Харкові, Харківська державна художня академія, де в останні роки в навчальному процесі особливу увагу приділено вивченню місцевої етнокультури. Центральний, північний та частково східний регіон із центром у Києві, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука, в якій у 1988 р., за ініціативою П. Татіївського (в подальшому першого ректора тоді – інституту) було відроджено спеціальності національних видів мистецтв із метою розвитку на їх основі етно-дизайну. Серед багатьох художніх академій в Україні, існує лише два заклади вищої освіти – ЛДАДПМ та КДАДПМД ім. Михайла Бойчука, де поєднується викладання національних видів мистецтв та дизайну, у відповідності до моделей кращих європейських закладів вищої освіти.

Етно освітній напрям підготовки фахівців в КДАДПМД імені Михайла Бойчука. Безперервна дизайн-освіта в Україні, від дошкільної до вищої, має враховувати етнічні фізіологічні особливості розвитку дітей, організації їх психічних процесів (сприйняття, увагу, пам'ять, мислення). На такій методологічній основі, в МОН України, у 2010 р., було затверджено «Програму для профільного навчання учнів загальноосвітніх навчальних закладів», спеціалізація «Основи дизайну» для 10-12 кл., розробленої в Інституті педагогіки НАПН України, де враховувалися результати багаторічних емпіричних і наукових досліджень групи науковців – Тименко В., Сімоніка А., Божко Т., Шведової Ю. та ін. Згідно з цією програмою для учнів початкової школи (1-4 кл.) пропонується ознайомлення з візуальними засобами виразності яка має відбуватись через підсвідоме відображення короточасних емоцій, відчуттів, більшою мірою кольорографічно ніж об'ємно-пластично, а також візуалізація окремих звуків, ароматів, смаку. На цьому етапі діти знайомляться з виражальними засобами візуальної мови на рівні відчуття, інтуїції, емоційного сприйняття.

В основній школі (5-9 кл.) має відбуватися формування естетичного сприйняття етнічних видів мистецтв засобами візуального аналізу, емпатію їх виражальних засобів, де акцентується увага на естетичних властивостях різних пластичних матеріалів.

Згідно з програмою навчання в 10-12 класах пропонується вивчення візуальної мови на рівні профільного спрямування. Візуальні засоби художньої виразності вивчаються, як відчуттєво так і аналітично, логічно, знаково змістовно за методом «Верифікація засобів художньої виразності». Відпрацьовуються вправи для поглибленого усвідомлення етнічних особливостей мови дизайну та інших мистецтв, їх синтезованого впливу на людину. Згідно з профільним спрямуванням (графічний дизайн, промисловий, дизайн середовища), виконуються завдання – створення художнього образу на площині, об'ємно чи об'ємно-просторово.

Метою профільного навчання є забезпечення загальноосвітньої підготовки учнів, їхньої поглибленої допрофесійної підготовки, спрямування старшокласників на реальне життєве та професійне самовизначення. Найсприятливіші умови для розвитку здібностей можуть бути створені під час профільного навчання в старшій школі за програмою «Основи дизайну». Адже дизайн – це міждисциплінарна діяльність, у якій забезпечується синтез етнічного художньо-образного мислення, техніко-технологічної творчості та наукових знань. Дизайн – це евристичне мислення, передбачення і проектування майбутнього. Зміст предмету «Основи дизайну» реалізує нагальну потребу у предметно-перетворюючій діяльності, як завершальній фазі будь-якого блоку продуктивної навчальної діяльності (відчуття, задум, пошук інформації, обробка, синтезування інформації – інтелектуальна діяльність; утілення проектної пропозиції у формі словесного, колірно-графічного, предметно-пластичного проекту).

У вищій школі візуальна мова (мова дизайну) вивчається та вдосконалюється на рівні професійного етнічного відчуття, уяви, образного мислення, аналітичного осмислення набутого досвіду, знань. Формування професійного відчуття візуальної мови починаючи з першого курсу, у процесі вивчення предмету «Основи композиції», що є фундаментальною основою художньої творчості, вивчення якої охоплює кілька семестрів, включаючи «Літня біонічна практика» першого курсу та «Ознайомча практика з пам'ятниками мистецтва та архітектури», другого курсу. Подальше вдосконалення професійної мови дизайну відбувається на всіх курсах, у процесі вивчення предмету «Формотворення», «Проектування», «Макетування» та інших.

На нашу думку, формування професійних відчуттів, знань, вмінь, навичок, естетичної компетентності майбутнього дизайнера, художника, архітектора має охоплювати:

1. Розкриття здібностей до художньої творчості – у процесі виконання завдань, через художнє відображення (кольорографічно, об'ємно-пластично) своїх емоцій, настрою, психофізичного стану, звучання музичних інструментів, поетичних творів, об'єктів природи.

2. Удосконалення професійного зорового відчуття засобів художньої виразності – у процесі виконання вправ через зоровий аналізатор, пошук найвиразніших засобів.

3. Розкриття здібностей до аналітичного мислення – у процесі самовиразу, самоаналізу та вибору засобів художньої виразності, аналізу засобів художньої виразності композиції в цілому після виконання завдання.

4. Пізнавальний аспект – набуття знань про закономірності у процесі самовираження, самоаналізу. Він водночас передбачає пізнання закономірного у засобах вираження під час спостереження за біоформами, біопроцесами.

5. Набуття художніх професійних навичок – під час виконання вправ із використанням різних матеріалів та застосуванням різної техніки. Постійно вдосконалюючи процес за алгоритмом: візуально відчуваю – усвідомлюю – відображаю.

6. Набуття художньо-творчого досвіду – під час виконання завдань, створення виразних художньо-образних композицій, що відповідають тому чи іншому психофізичному стану автора та художньо-проектній ситуації.

7. Набуття художньо-естетичної компетентності – через відчуття, усвідомлення того, що таке засоби художньої виразності, їх характерні ознаки, як вони відображають творчий задум та можуть впливати через зорове сприйняття на психофізичний стан людини. Усвідомлення та володіння художньо-естетичними термінами, поняттями.

8. Набуття екстрасенсорних здібностей – у процесі виконання комплексу вправ, починаючи від візуалізації самонастрою, кольорографічного та об'ємно-пластичного відображення звуків вербальної мови, музичних творів, поезії, відчуття ароматів, смаку, природних явищ.

9. Розвиток синтезу відчуттів та набуття досвіду у поєднанні різних видів мистецтв, різних мовних засобів для їх синтезованої дії на людину.

Процес удосконалення візуальної мови є безкінечним і застосування її має відбуватись у широкому діапазоні: вираження миттєвих емоцій, уяви, образного бачення, аналітичного співставлення, мислення, ідеї. Візуальна мова, як і інші мови, може сприяти налаштуванню людини на ту чи іншу працю чи відпочинок, а також – до арт-терапевтичної дії.

Послідовне виконання всіх завдань забезпечує цілісність, системність художнього мислення, формування творчих професійних здібностей на основі інтегрованого сприйняття, усвідомлення єдності природи, людини та різних видів мистецтв (див. таблиця 1).

Розвиток синтезу відчуттів візуальної мови та інших мов, набуття чуттєвого досвіду підпорядкування різних мов синергетичній дії згідно біоенергетичного, біоритмічного рівня, набуття професійних навичок і знань під час виконання тестових вправ та їх аналізу, розкривають можливість підготовки фахівців нового спрямування в галузі біоенергоритмічного та арт-терапевтичного дизайну.

Арт-терапевтичний напрям підготовки фахівців «Арттерапевтичний дизайн». З давніх-давен людство свідомо і підсвідомо поцінює мистецтво як джерело здоров'я і життєзабезпечення. І тому люди захоплювались музикою, живописом, співом, танцювальними рухами тощо. За визначенням учених, лікарів арт-терапевтів, лікування мистецтвом – є одним з найбільш ефективних методів стабілізації здоров'я хворого, особливо того, хто страждає від психологічного розладу, неправильної роботи серця, судин та інших недуг.

Знання про синтезовану дію мови дизайну (засобів художньої виразності) та інших чинників на людину, їх біоенергоритмічну відповідність тому чи іншому психофізичному стану дозволяють визначити завдання для синергетичної арт-терапевтичної дії дизайну та інших видів мистецтв, задля поліпшення здоров'я нації. З цього огляду з'явився новий напрям у фаховій діяльності – «Арттерапевтичний дизайн» та новий вид професії Артдизайнер терапевтичного та біоенергоритмічного спрямування. Це особливі спеціалісти які тонко відчують мови різних видів мистецтв і здатні гармонійно поєднувати візуальні, вербальні, поетичні, музичні, ароматичні та інші засоби впливу на здоров'я людей мистецько-естетичними засобами.

Наприклад, для: психорегуляції, кореляції розвитку органів відчуття, кореляції роботи серця, координації пластики рухів, регуляції, стимулювання роботи мозку.

До синтезу засобів арттерапевтичного впливу можуть бути запропоновані:

1. *Дизайн середовища як поєднання багатьох видів мистецтв.*
2. *Графічний дизайн.*
3. *Дизайн ландшафту.*
4. *Твори декоративно-прикладного мистецтва.*
5. *Образотворче мистецтво.*
6. *Фітодизайн (фітотерапія).*
7. *Кольорознавство (кольоротерапія, світлотерапія).*
8. *Музика (звукотерапія).*
9. *Слово, красномовство, поезика (словотерапія).*
10. *Запахи, аромат (аромотерапія).*
11. *Мінералогія (мінералотерапія) та інше.*

Основне завдання з арт-терапевтичного дизайну – це створення оточуючого біоенергетичного, біоритмічного середовища, яке у синтезі різних видів мистецтв за лікувальною методикою лікаря (арт-терапевта) сприятиме підтримці або відновленню людського здоров'я. На першому етапі арттерапевтичної діяльності дизайнер робить добір із існуючого мистецького матеріалу (візуальних, музичних, поетичних та інших видів мистецтв), що у синтезі найбільше відповідає лікувальній методиці. У подальшому дизайнер сам або у співпраці з поетами, музикантами, красномовцями, акторами та іншими фахівцями створює функціонально-лікувальні мистецькі твори згідно арт-терапевтичним вимогам.

До речі, розповсюдженою практикою психофізичної реабілітації воїнів АТО є не лікування пігулками, а виконання арттерапевтичних малюнків.

Біоенергоритмічний напрям підготовки фахівців. «Біоенергоритмічний дизайн». Сучасні знання про біосвіт, функціонування людини, мову мистецтва, дозволяють визначати нові напрями вдосконалення й поширення практичного розвитку дизайну, а саме: біоенергоритмічну узгодженість об'єктів дизайну, людини і природи. Такі завдання потребують визначення нового спрямування щодо фахової підготовки та практичної діяльності дизайнера, що називається «Біоенергоритмічний дизайн». Одним з основних завдань такого напрямку має бути видозміна предметного середовища у відповідності до закономірностей біоенергетичної, біоритмічної (функціональної) зміни стану людини впродовж доби, сезону, року або життєвого циклу.

У цьому контексті треба усвідомити, що дизайнер – це фахівець, діяльність якого спрямовано на створення художнього твору, який стимулює чуттєві, фізичні, інтелектуальні здібності людини для виконання життєвої функції протягом доби, сезону, року та життєвого циклу.

Об'єктами біоенергетичного дизайну (художнього проектування) можуть бути:

1. Предмети, або рукотворне середовище, яке має відповідати одному біоенергетичному рівню зокрема: відповідно до першого біоенергетичного рівня – об'єкти для відпочинку, оптимального чуттєвого сприйняття, розслаблення, сну; до другого біоенергоритмічного рівня – об'єкти для

оптимальної роботи мозку, розумової праці (функціональний стан бадьорість, зосередженість); до третього рівня (підвищена напруженість) – предмети, середовище для стимулювання фізичної дії, рухливості, гри.

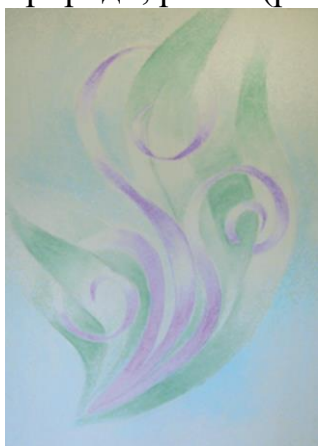
2. Предмети або предметне середовище, яке закономірно послідовно видозмінюється (як трансформер) у відповідності до двох або трьох біоенергоритмічних рівнів (робота-відпочинок) за добу, за сезон, за рік або життєвого циклу.

3. Ритмічно мінливе біоенергетичне середовище, яке може автоматично видозмінюватися відповідно до природних умов та функціонального стану людини.

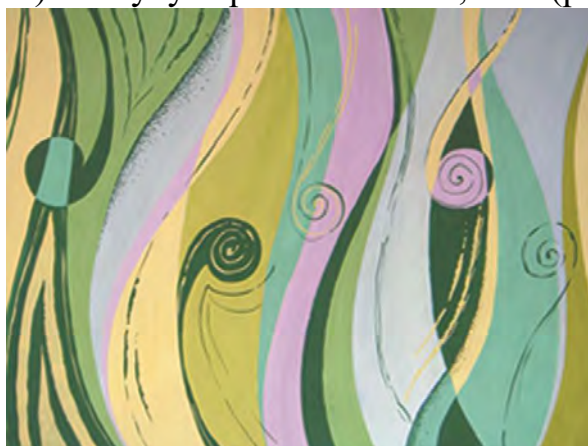
Є переконання, що українська дизайн-освіта та дизайнерська практика в майбутньому базуватимуться на етнічній емоційно-образній основі, яка відповідає національній ментальності та вимогам сучасності і, таким чином, може стати високопродуктивною, конкурентоспроможною і самобутньою.

Дизайн-освіта з культурно регіональними видами мистецтв в майбутньому можуть стати центрами етнодизайну.

Приклад. **Один біоенергетичний рівень. Асоціативно-емоційне дизайн-творення.** Розробка комплекту меблів для відпочинку в саду, відштовхуючись від самонастроювання, вчування, входження в проектну ситуацію та асоціативне відображення біоенергоритмічного (функціонального) стану людини, пробудження, легка бадьорість (рис. 1), природи, ранок (рис. 2) та звуку вербальної мови, «Й» (рис. 3).



1.



2



3

Приклади асоціативно-емоційних дизайн-творень:

Рисунок. 1. Пробудження, бадьорість

Рисунок. 2. Природа, ранок

Рисунок. 3. Звук вербальної мови «Й»



Рисунок. 4. Проект меблів

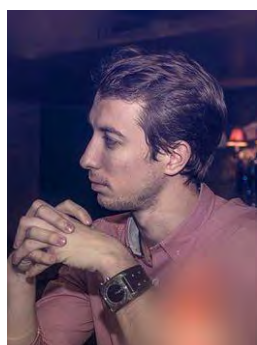
Таблиця 1

Формування візуального сприйняття, мислення та образного мовлення

Перцептивний рівень сприйняття та мовлення	Естетичний рівень сприйняття та мовлення	Художній рівень відчуття, мислення, мовлення	Фахове мислення, сприйняття та образне мовлення
<p>Відчуття довілля. Етнічно чуттєве, емоційне, сприйняття інформації через зір, слух, тактильне, нюх, смак. Розвиток відчуттів рідних мов (вербальної, візуальної, пластичних та ін.). Накопичення вражень.</p>	<p>Естетичні відчуття, враження, емпатія. Естетична, етнічна орієнтація. Формування естетично-етнічного відчуття довілля. Формування художньо-творчої, мисленнєвої дії та пластики рухів</p>	<p>Відображення різними мовами асоціативно-емоційного образно-етнічного бачення світу. Спроба створити художній твір (дизайн, поезія, Образотворче мистецтво, проза, музика, танці).</p>	<p>Формування фахового образно-етнічного мислення. Порівняльний аналіз. Аналітичне, евристичне мислення. Моделювання ситуації. Засвоєння теоретичних основ композиції.</p>
<p>Відображення рідною мовою емоцій, відчуттів різними мовними засобами (вербально, візуально, через пластику рухів тощо).</p> <p>Програма «Художня праця» - авт. Тименко В.П. <u>Початок розвитку етнічно-мовного мислення.</u></p> <p>Дошкільнята. Початкова школа (1-4 класи) →</p>	<p>Відображення естетичних вражень від властивостей різних матеріалів, через естетично-етнічне мовлення (візуальне, вербальне, звукове, через пластику рухів).</p> <p>Програма «Етнічний дизайн» - Тименко В.П. та ін. <u>Розвиток естетично-етнічного мовного мислення.</u></p> <p>Основна школа (5-9 класи) →</p>	<p>Образне відображення естетично-етнічних відчуттів, задуму твору (візуально, вербально, звуком, пластикою рухів). Програма для 10 кл. «Основи дизайну» - Сімонік А.С., Божко Т.О., Тименко В.П. «Основи дизайну» для 11 кл. - Сімонік А.С., Тименко В.П. <u>Розвиток образно-етнічного мовного мислення, відчуття синтезованої дії різних мистецтв.</u></p> <p>Старша школа (10-12 класи) →</p>	<p>Евристичне переосмислення сутності оточуючого світу. Формулювання теми, ідеї художнього твору та її етнічно-образне мовне відображення візуально (кольорографічно, об'ємно-пластично), письмово (текст), вербально. Програма «Засоби виразності» Сімонік А.С. Вища школа</p>



Успіхи випускників КДАДПМД ім. Михайла Бойчука в різних галузях дизайну, в різних країнах світу, свідчить про вірно обраний напрям.



Максим Шкіндер – провідний дизайнер McLaren(a), Англія



Святослав Конаховский – дизайнер, Австрія



Олег Суздалсв – дизайнер, лауреат міжнародного конкурсу дизайнерів, архітекторів Maniglia Nuova 2013 р. переможець Міжнародного конкурсу Maniglia Nuova 2015, лауреат Міжнародного конкурсу дизайнерів Модус Дверная Фурнитура, 2018 р.



Юрій Мотієнко – дизайнер, засновник MODULE HOUSE.



Гріт Кантіані (Інна Дубовик) м. Турин, Італія



Олександр Шмоняк – дизайнер, керівник проекту, Київ



Олексій Махінько – дизайнер, Канада

Література

1. Сімонік А. С., Вдовченко В.В., Тименко В. П. *Промисловий дизайн. Програма для 10–11 класів*. Профільне навчання. Сільська школа України. № 31 (103). 2004. 10-20 с.
2. Сімонік А. С., Вдовченко В. В., Тименко В. П. та інші *Профільне навчання за напрямом "промисловий дизайн" 10–11-ті класи*. Дизайн-освіта: профільне навчання старшокласників. Програми, календарні плани. К. Вид. дім «Шкіл. світ». Вид. Л. Галіцина. 2006. 73–88 с.
3. Сімонік А. С. *Дизайн середовища. Програма і методичні рекомендації для профільного навчання учнів 10-11 класів загальноосвітніх навчальних закладів*. Освіта і управління. 2007. Т.10. №3-4. 163-196 с.
4. Сімонік А.С., Тименко В. П. Антонович Є. А. *«Основи дизайну» Програма профільного навчання для загальноосвітніх навчальних закладів з трудового навчання у 10–12 кл.* Освіта і управління. Т.11. 2008. 116-149 с.
5. Сімонік А. С., Божко Т. О., Тименко В. П. *Основи дизайну: Підручник для 10 кл.* Профільний рівень. В. К. Педагогічна думка. 2010. 303 с.
6. Сімонік А. С. *Верифікація художніх засобів виразності при візуалізації звуків рідної мови*. Міжн. конгрес з етнодизайну. Полтава 2010.
7. Сімонік А. С. *Пошуки природних особистісних начал у набутті дизайнерської грамоти*. Міжнародний конгрес з етнодизайну. Полтава 2014.
8. Сімонік А.С., Тименко В.П. *Основи дизайну: ел. підручник для 10 кл. загальноосв. навч. закл. Профільний рівень*. К. «Разумники». 2011.
9. Сімонік А.С., Тименко В.П. *Основи дизайну: ел. підручник для 11 кл. загальноосв. навч. закл. Профільний рівень*. К. «Разумники». 2012.
10. Сімонік А.С. *Засоби виразності (біоенергетичні, біоритмічні аспекти)*. Тов. «Юрка Любченка», К. 2018. 266 с.

UDC 378.147

*Yulia Royik – postgraduate student of
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of
Decorative Applied Arts and Design*

E-mail: yuliaroik@ukr.net

УДК 378.147

*Юлія Віталіївна Роїк – аспірант Київської
державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну імені
Михайла Бойчука*

E-mail: yuliaroik@ukr.net

ЕТНОДИЗАЙН ЯК ПРОБЛЕМА ЗАРУБІЖНИХ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Анотація. У статті розглянуто досвід із впровадження етнодизайну в закладах вищої мистецької освіти зарубіжних країн, зокрема Японії, Великої Британії, Німеччини, Італії. Акцентовано увагу, що методична система навчання етнодизайну повинна охоплювати як технологію художнього проектування (дизайнера), так і технологію технічного проектування (інженера-конструктора); першоосновою мають бути національні традиції.

Ключові слова: дизайн-освіта, етнодизайн, декоративно-прикладне мистецтво, антиглобалізаційний рух.

ETHNODESIGN AS A PROBLEM OF FOREIGN SCIENTIFIC RESEARCH

Summary. *The article deals with the experience of introduction of ethnodizaine in the institutions of artistic education of foreign countries, in particular Japan, Great Britain, Germany, Italy. Attention is drawn to the fact that the teaching methodology of ethno design should include both the technology of artistic design (designer) and the technology of engineering design (engineer-designer), and of course, the national traditions should be the basis.*

Key words: *design education, ethno design, arts and crafts, anti-globalization movement.*

Актуальність теми. Нині у світі все інтенсивнішим стає антиглобалізаційний рух етнічних спільнот, що прагнуть зберегти національну своєрідність культури, мистецтва, освіти. Особливе місце в антиглобалізаційному русі належить закладам вищої мистецької освіти, які здійснюють підготовку у сфері архітектонічного мистецтва, зокрема архітектури, дизайну та декоративно-прикладного мистецтва. Саме такі просторові види мистецтва гармонійно поєднують функціональні й естетичні характеристики, увиразнюють етнічну художньо-матеріальну культуру, національну за змістом, формою та декором.

В Україні триває пошук нових ідей для розбудови системи мистецької освіти, яка має відповідати міжнародному рівню знань. Не враховувати досвід міжнародної освіти, в умовах інтеграції України в загальноєвропейський простір, неможливо. Трансформація системи дизайнерських цінностей формує нове ставлення до традиційних норм і принципів. Саме це породжує нові завдання щодо осмислення понять національного, традиційного в дизайні та мистецтві в цілому та зумовлює необхідність поглибленого вивчення досвіду зарубіжних країн у цій галузі.

Інтеграція суспільства в європейську спільноту, зміцнення культурно-освітніх та соціально-економічних зв'язків України із зарубіжними державами, модернізація системи дизайн-освіти зумовлюють науковий інтерес до ретроспективи взаємин з європейськими країнами у культурно-мистецькій та освітянській сферах, активізація яких спостерігалася у першій половині ХХ ст.

Суперечність, яка склалася між інтенсивним розвитком професійно-технологічної, професійно-мистецької та професійно-педагогічної дизайн-діяльності в Україні, її недостатнім науково-теоретичним обґрунтуванням, з одного боку, та наявністю історичного досвіду українсько-європейських зв'язків, які забезпечували єдність теорії і практики художньо-промислової освіти, з іншого, зумовили вибір теми статті: «Етнодизайн як проблема зарубіжних наукових досліджень».

Аналіз основних досліджень та публікацій. Джерельною базою для цієї роботи стали видання, які розкривають в історичній динаміці ключову

сутність єдності дизайну та народних ремесел в освіті розвинених країн світу. Серед них Велика Британія, Німеччина, Італія, Франція та Японія.

Ретроспективу розвитку дизайн-освіти та її теоретичну основу ґрунтовно досліджували В. Тименко, О. Рудницька, Б. Тимків, Л. Оршанський та Р. Силко [5], П. Татіївський [6], О. Фурса [8] та ін.

Мета та завдання статті: встановити, досвід яких європейських країн слід адаптувати для модернізації дизайн-освіти в Україні, а саме впровадження етнодизайну в заклади вищої освіти мистецького профілю.

Виклад основного матеріалу. Досліджуючи становлення етнодизайну в країнах світу та в Україні, в першу чергу слід розглянути ретроперспективу розвитку саме дизайн-освіти.

Як відомо, дефініція «дизайн», започаткована на Заході, набула поширення в Україні лише наприкінці ХХ ст. Водночас, науковцями використовувалися терміни «художнє конструювання», «художнє проектування», «технічна естетика», «технічна творчість», «промислове мистецтво» тощо. Існує думка, що технічна естетика є теоретичною основою дизайну. Заперечуючи зазначене вище, першооснову дизайну, на наше переконання, слід досліджувати саме в мистецькій освіті, в декоративно-прикладному мистецтві, в народних ремеслах. Адже зміст усіх цих словосполучень зводиться до мистецтва.

Сучасний термін «дизайн-освіта» походить від історично віддаленої художньо-промислової освіти (забезпечувалась підготовка фахівців художньо-технічного напрямку, спеціалістів, які своєю діяльністю мали естетично організувати навколишнє середовище, побут, виробничу сферу [3, с. 32]). Художньо-промислова освіта бере початки з середини ХІХ ст.

В. Даниленко зазначає, що дизайнерська освіта, як правонаступниця художньо-промислової освіти в Україні, зароджується у 20-х рр. ХХ ст., коли започатковувалися перші художньо-промислові школи.

Підкреслимо, що підготовка дипломованих дизайнерів розпочалася в Україні, як і за кордоном, після Другої світової війни. У 1940-60-ті рр. були засновані ЗВО, які готують фахівців (дизайнерів) для промисловості, а в 80-90-х рр. ХХ ст. створювалися кафедри дизайну, які здійснювали підготовку та випускали дипломованих дизайнерів різних спеціалізацій. Профільною в цих закладах була підготовка майстрів-художників для промисловості, оскільки вони розвивались як вищі художньо-промислові заклади. Станкові форми образотворчого мистецтва посідали більш скромне місце, домінувала теорія «виробничого мистецтва» [2, с. 175].

Разом з тим, у 60-80 рр. ХХ ст. у закладах вищої та професійної освіти поширення набула технічна творчість, що являла собою форму організації дозвілля учнівської молоді з метою розвитку технічних здібностей, трудового і політехнічного виховання, ґрунтовного вивчення світу техніки, опанування техніки й технології креслення, моделювання, конструювання, технічної естетики. Результатом технічної творчості було створення нового продукту,

якісно відмінного від стереотипно очікуваного результату, а найвищим рівнем технічної творчості вважалось винахідництво [1, с. 76].

Викладене вище уможливує висновок про те, що під впливом ідеологічних концепцій художньо-промислової освіти набула пріоритету в закладах мистецької освіти України та інших країн. В останній третині ХХ ст. дизайн перетворився на глобальне явище постіндустріального суспільства, котре охоплювало нові сфери проектної практики.

Досліджено, що на рівні вищої дизайнерської освіти у II полов. ХХ ст. – початку ХХІ ст. має місце тенденція до синтезу технічного і художнього напрямів, поєднання науково-дослідницької діяльності з художньо-педагогічною і техніко-технологічною.

Унаслідок аналізу історичної ретроспективи розвитку дизайну в Україні та європейських країнах виокремлено й охарактеризовано його основні етапи, які співвіднесено зі зміною значення поняття «дизайн» (Таблиця 1).

Таблиця 1

Основні етапи становлення дизайну



Сучасний етнодизайн західних країн пронизано суперечливими тенденціями: він відрізняється від прикладного мистецтва ХІХ ст. прагненням до лаконічності мови й багатозначності змістів, до оголеності матеріалу й фантастичному перетворенню його в певний новий матеріал, спрямованістю в майбутнє й у той же час постійним спогадом про минуле.

У сучасному зарубіжному етнодизайні національно своєрідними за формою є ландшафти, інтер'єри, костюми, технічні конструкції, які вирізняються етнічною своєрідністю стилів, що гармонійно поєднують функціональні й естетичні характеристики.

Виразнішими стають суперечності між теоретико-методичними засадами навчання дизайну у зарубіжних і вітчизняних закладах вищої мистецької освіти. Для зарубіжних методик навчання дизайну студентів характерна взаємодоповнюваність художнього проектування, технічного конструювання та технологій виготовлення, тому дизайн розглядається як засіб формотворення для тиражування в технологічних процесах. Натомість у переважній більшості вітчизняних закладів вищої освіти програмове та навчально-методичне забезпечення з дизайну зорієнтоване на суто мистецьку підготовку та розробляється без урахування специфічного напрямку з етнодизайну. Тому в зарубіжних методиках дизайн є субдисципліною технологій, а у вітчизняних методиках – образотворчого мистецтва.

Філософські засади навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких закладів розглядалися з урахуванням парадигми нового соціального руху – антиглобалізму, що відповідає духу сучасності (Е. Азроянц, М. Біндбков, Л. Ларуш, С. Перегудов, В. Сакович та ін.). Саме етнодизайн є природною реакцією суспільної свідомості на новітнє світове явище глобалізму. Антиглобалізм спрямовується від загального етнокультурного до одиничного, особистісного. Тому важливо, щоб ЗВО мистецького профілю перетворилися на координаційні центри етнодизайну в кожному з історико-етнографічних регіонів України.

Витоками сучасного етнодизайну можна вважати прикладне мистецтво та художню працю – види діяльності, спрямовані на виготовлення творів і предметів мистецтва, декоративно-ужиткових виробів, що використовуються для побутових приміщень, інтер'єрів, одягу тощо.

Отже, в сучасних умовах українську дизайн-освіту, як нову модель дизайнерської підготовки, потрібно будувати на засадах інтеграції декоративно-ужиткового мистецтва та професійного дизайну, користуючись при цьому національними духовними традиціями, надаючи більш широкого значення поняттю «етнодизайн», який є невичерпним джерелом для розвитку предметного середовища.

Етнічний напрям в дизайні, який ще називають етнодизайном чи «фолк»-дизайном [2], нині набув поширення і передбачає використання народних традицій у дизайні виробів та інтер'єру. Він спрямований на збереження етнічної культури в епоху глобалізації (стирання меж між

культурами різних народів). Здебільшого етнодизайн черпає натхнення у творах декоративно-прикладного мистецтва.

Етнодизайн виступаючи посередником між промисловістю і народним мистецтвом, перш за все об'єднує точні й гуманітарні науки, одночасно залучаючи чуттєві здібності та духовність людини.

Для кращого розуміння сучасного стану та розвитку етнодизайну в закладах вищої мистецької освіти країн світу, в статті проаналізовані основні особливості етнодизайну Німеччини, Великої Британії, Італії, Франції, Японії.

Виявлено, два основних підходи до дизайн-освіти: позанаціональний (англо-німецький, академічний) та національний (культурний, звернений до ремісничих традицій: Японія, Італія).

Визначено, що найпомітнішими фундаторами позанаціонального раціонал-функціоналізму в дизайні ХХ ст. стали Велика Британія та Німеччина.

Велика Британія першою у світі сприйняла критичне ставлення до промислових досягнень певної частини суспільства, що й стимулювало її до генерування перших у світі концепцій естетизації тих досягнень. Британські концепції художньо-предметної діяльності в індустріальну добу основним своїм стрижнем мали ідеї функціоналізму як панацеї від несмаку в масовій промисловій продукції, пройшовши еволюцію від пафосу зв'язку мистецтв і ремесел до проголошення відриву від ремісничих традицій минулого.

Оскільки Велика Британія має промисловий характер нації, то позанаціональний функціоналізм ХХ ст. можна трактувати не лише як позанаціональне явище, але і як національне британське.

В американських державних школах, на відміну від європейських, художню освіту завжди розглядали як предмет, необхідний для промисловості. Доведено, що загалом професійна освіта і навчання у США відіграють провідну роль у підготовці молоді до праці, забезпечуючи знаннями й навичками, необхідними для досягнення успіху на робочому місці.

У педагогічній практиці викладачі-дизайнери втілювали основне кредо – художник, ремісник, технолог в одному фахівці, що також знайшло втілення в інших навчальних закладах і вплинуло на розвиток прикладного та образотворчого мистецтва.

Німеччина. Становлення дизайн-освіти в Німеччині почалося зі школи *Баухаусу*. Баухаус – вища школа будівництва і художнього конструювання. Її педагоги, серед яких архітектор Вальтер Гропіус, художник, математик та вчений-природознавець Йоганнес Іттен, скульптор Гергард Маркс, розробляли естетику функціоналізму, принципи сучасного формоутворення в архітектурі і дизайні, займались формуванням матеріально-побутового середовища засобами пластичного мистецтва. Баухауз чинив значний вплив на розвиток дизайнерської освіти не тільки в Німеччині, а й у всьому світі.

Іншим яскравим явищем у галузі дизайнерської педагогіки було Вище училище дизайну в Ульмі. Воно було створене в 1953 р. за програмою, яку запропонував учень Баухауза Макс Білль. Ця школа стала джерелом поширення функціоналістського дизайну в світі протягом другої половини ХХ ст. Саме на цей час досить поширеним було модерне нефігуративне мистецтво, що стало основою позанаціональних дизайнерських форм.

Представники цих шкіл стали представниками конструктивізму та функціоналізму, утверджували естетику доцільності, раціональності, чітких утилітарних форм, очищених від декоративізму, модерну, а також прагнули до активної співпраці з промисловими підприємствами.

Теоретичне осмислення дизайну як нового виду художньо-проектної діяльності вперше спробували здійснити Г. Земпер, У. Морріс, Ф. Рело, Дж. Рьоскін, які, підтримуючи європейський рух «Мистецтво та ремесло» та заклики «повернення до ремесла», боролися проти занепаду архітектури, прикладного мистецтва та художнього виробництва [7].

Цінним для відродження та впровадження етнодизайну в дизайн-освіту України є досвід Готфріда Земпера (1803–1879) – видатного німецького архітектора, інженера, теоретика мистецтва, педагога, праці якого вплинули на становлення і розвиток теорії художнього формотворення кінця ХІХ ст. Ним було сформульовано пропозиції щодо шляхів реформування художньо-промислової освіти на підґрунті системних досліджень у галузі прикладного мистецтва, обґрунтовано різницю між технікою і тектонікою, технічною творчістю «конструктивістів» (інженерів-конструкторів, раціоналізаторів, винахідників) і тектонічною творчістю митців (архітекторів, художників декоративно-прикладного мистецтва, дизайнерів) [4].

Італія. Дизайнерська освіта в Італії своєю специфікою, зовсім нетипова для решти країн Європи. Система дизайнерської освіти в англійському її розумінні тут взагалі відсутня. Поясненням цього парадоксу є те, що сама культурна атмосфера Італії з її багатовіковими художніми традиціями у поєднанні зі стрімким економічним розвитком є однією великою школою – своєрідним животворним середовищем, у якому зростають першокласні дизайнери [4].

Японія. В Японії дизайн-освіта являє певну подібність до дизайн-освіти Італії, незважаючи на її географічну віддаленість. Це означає, що система дизайн-освіти в англо-німецькому (класичному) розумінні там взагалі відсутня. Тут виявляється фундаментальна закономірність: сприятливі умови для розвитку потужних дизайнерських сил виникають там, де традиційна культура художньої майстерності зустрічається з інтенсивним розвитком промислового виробництва [2]. Так, у процесі підготовки дизайнерів у японських коледжах основна увага приділяється вивченню національних історичних традицій і східної філософії, оскільки найважливішим завданням підготовки фахівця-дизайнера є формування особистості та її світогляду. Доведено, що основний напрям японської школи дизайну ґрунтується на дотриманні народних традицій, а також адаптації

західноєвропейського дизайну до національної специфіки. У результаті осмислення досвіду зарубіжних дизайнерських шкіл з'ясовано, що основною їх настановою є інтеграція дизайну в контекст загальної культурної сфери.

Аналіз літературних джерел дозволяє стверджувати – в руслі процесів і течій, що сприяють розвитку вітчизняного дизайну, першоосновою є і залишатиметься традиційне декоративно-ужиткове мистецтво.

У ході дослідження виявлено, що дизайн-освітні системи розвинених країн світу мають багато спільного та, водночас, відмінного: впровадження корпоративного навчання (кожний третій семестр студенти мають працювати у фірмах, корпораціях) (США); підвищення ефективності навчального процесу на основі зв'язків із виробництвом (Німеччина); підготовка дизайнерів з одночасним оволодінням інженерною спеціальністю (Велика Британія); посилення гуманітарної складової змісту дизайн-освіти, діалогічних форм навчання, конкретності і вузькості постановки проектних завдань у процесі навчання (Італія).

Значний вплив на дизайн-освіту України можуть забезпечити найвідоміші дизайнерські школи: німецький Баухауз, Королівський коледж мистецтв у Великій Британії, аналіз мистецьких традицій яких вказує на перспективність поєднання ремісничої та промислової систем навчання та трансформацію їх у мистецтво українського національного дизайну.

Саме німецький досвід формотворення, творчі та педагогічні здобутки провідних дизайнерських шкіл Німеччини мають важливе значення для організації вітчизняної системи неперервної дизайн-освіти. Важливим надбанням німецької системи освіти, що має застосовуватися в Україні – освітня система не повинна складатися з набору відокремлених один від одного навчальних дисциплін, а повинна розв'язувати навчальні завдання інтегрованого характеру, спрямовані на об'єднання різних аспектів дизайн-освіти в Україні, і підтримувати ідею цілісного формотворення середовища.

Цінним досвідом для українського етнодизайну є вивчення характерних рис та особливостей дизайну Японії. Нині для України постала необхідність розвивати вітчизняний дизайн у річищі національних та мистецьких цінностей, як це відбувається в японській освіті, тому необхідно, передусім, відроджувати першоджерела українського етнодизайну.

Етнодизайн необхідно впроваджувати у всі сфери освіти, оскільки це поняття охоплює взаємозв'язок усіх аспектів діяльності зі створення нового виробу – технічного, економічного, естетичного, ергономічного, екологічного, художнього тощо.

В умовах глобалізації важливим завданням мистецьких навчальних закладів стає підготовка фахівців, які б вільно володіли регіональними художніми техніками формотворення та декорування.

Розроблення методичної системи навчання студентів етнодизайну та його важливої складової – етнодизайну кераміки, у вищих мистецьких освітніх закладах передбачає дотримання таких основних принципів:

а) автентичності, який полягає у передачі студентам інформації щодо витоків українського декоративно-прикладного мистецтва, циклічних календарно-обрядових свят, художніх народних ремесел;

б) конструктивності, що спрямований на розвиток конструктивного мислення студентів, формування уявлень про автентику у формотворенні, декоративності, орнаментиці, колористиці, якими досягається гармонійне поєднання форми і декору художнього виробу в етнічному стилі;

в) проектувальної майстерності, що зумовлюється компетентністю з проектної та художньо-виконавської культури; володінням способами, прийомами і засобами моделювання і конструктивного вирішення предметно-просторового середовища, а також художньо-технологічними прийомами виготовлення та декорування виробів з урахуванням регіональних особливостей.

Художньо-проектна творчість зближує майбутнього фахівця з етнодизайну з матеріально-художнім етнічним середовищем завдяки природному розвитку його просторової уяви.

Використання традицій народного мистецтва в сучасному дизайні отримало назву «етнодизайн». Етнодизайн може бути тим видом діяльності, завдяки якому українські товари і послуги стануть об'єктами вітчизняного і зарубіжного менеджменту та маркетингу. Для цього слід враховувати у сучасних творах архітектонічних мистецтв специфіку української пластики як універсального засобу художньої виразності [3, с. 31].

Новаторські напрями в роботі з традиційним матеріалом і експерименти в організації сучасного інтер'єрного та екстер'єрного середовищ спричинять виникнення цілого ряду цікавих творів, що сприятимуть вагоме надбання вітчизняного мистецтва ХХІ ст.

Висновки та перспективи подальшого розвитку. Особливого значення набуває спрямованість вітчизняної дизайн-освіти на відродження історичних традицій українського мистецтва у новітніх розробках майбутніх дизайнерів. Отже, використання німецького, італійського, а особливо японського досвіду художньо-промислових шкіл першої половини ХХ ст., та відродження забутих традицій вітчизняної художньо-промислової освіти може стати вагомим і надійним підґрунтям для формування сучасної системи неперервної підготовки дизайнерів в умовах мистецьких і педагогічних закладів вищої освіти на засадах етнодизайну.

Проведений комплексний аналіз науково-педагогічних джерел дає підстави для висновку, що методична система навчання етнодизайну повинна охоплювати як технологію художнього проектування (дизайнера), так і технологію технічного проектування (інженера-конструктора) і звичайно, першоосновою, відправною точкою мають бути національні традиції.

Література

1. Аніщенко О.В., Смоляна Н.В. *Теоретичне і виробниче навчання у професійно-технічних навчальних закладах* : короткий термінологічний словник. К.; Ніжин, Видавець ПП Лисенко М.М., 2012. 103 с.

2. Гершунский Б. С. *Философия образования для XXI века : учеб. пособие для самообразования*. М. : Пед. о-во России, 2002. – С. 512.
3. Криволапов М., Мадзігон В. *Дизайн і технології в системі неперервної освіти* Пластичне мистецтво. №1. 2002. С.31–33.
4. Курьерова Г. Г. *Итальянская модель дизайна : проектно-поисковые концепции второй половины XX века*. М.: ВНИИТЭ, 1993. С. 148.
5. Оршанський Л.В., Силко Р. М. *Готфрід Земпер та художньо-промислова освіта Західної Європи й України* : монографія. Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич: Вид. відділ ДДПУ, 2016. 281 с.
6. Татіївський П.М. Особливості становлення та перспективи розвитку дизайну в Україні: автореф. дис. ... канд. техн. наук 05.01.03. Київ, 2002. 23 с.
7. Тягур В. М. *Вивчення досвіду німецької дизайн-освіти як один із важливих напрямів розвитку професійно-художньої освіти в Україні*. Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія № 13. Проблеми трудової та професійної підготовки. К.: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2009. Вип. 8. С. 203-210.
8. Фурса О. О. *Основні напрями і чинники становлення дизайн-освіти*. Науковий вісник НЛТУ України. 2013. Вип. 23.18. С. 392-398.

UDC 316.74:7

УДК 316.74:7

Tamara Nykonenko – candidate of historical sciences, associate Professor, associate professor on Department of Drawing and Painting at Kyiv National University of Technology and Design, Ukraine
E-mail: tamara.nykonenko@gmail.com

Тамара Миколаївна Никоненко – кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри рисунка та живопису Київського національного університету технологій та дизайну
E-mail: tamara.nykonenko@gmail.com

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОСНОВИ СОЦІОЛОГІЇ МИСТЕЦТВА

Анотація. У статті розглядаються актуальні проблеми взаємовідносин суспільства і мистецтва. Виявлено концепції соціології мистецтва. Досліджено та проаналізовано ключові проблеми соціології мистецтва та простежено взаємозв'язок та взаємовплив таких понять як картина світу – мистецтво – субкультура – художнє життя суспільства – поле культурного виробництва – світ мистецтва.

Ключові слова: мистецтво, соціологія, картина світу, субкультура, суспільство, концепція.

CONCEPTUAL BASIS OF ARTS SOCIOLOGY

Summary. The article reviews the actual problems of the relationship between society and art. The concepts of art sociology are revealed. Key problems of art sociology have been explored and analyzed. Traced connection and interplay of such concepts as the picture of the world - art - subculture - artistic life of society - the area of cultural production – the world of art.

Key words: art; sociology; picture of the world, subculture, society, concept

Вступ. Виявлення відповідей на ключові питання функціонування мистецтва у суспільстві передбачає аналіз мистецтва як елемента, що включений до єдиної соціальної системи. Нині цей аналіз здійснюється передусім методами соціології мистецтва. На відміну від мистецтвознавства,

що досліджує безпосередньо саме мистецтво, соціологія мистецтва аналізує функціонування мистецтва у соціумі, художнє життя суспільства, що передбачає вивчення не лише естетично-художніх аспектів, а й інші суспільні процеси – соціальні, політичні, економічні. Мистецтво розглядається не як основний, а як рівноправний елемент суспільства, що дає змогу відтворити цілісну картину функціонування сучасного мистецтва і роль художника в соціумі.

Постановка проблеми, її актуальність. Соціологічний погляд на мистецтво як на індустрію, що складається з двох процесів – культурного виробництва та споживання, призводить до того, що мистецтво не розглядається з точки зору природи геніальності, трансцендентності мистецтва. Митці, критики, публіка виступають як функція в рамках функціонування культіндустрії. Мистецтво позбавляється своєї сакральної природи, естетичного виміру, а його твори розглядаються як товар. У сучасному художньому житті відбулися кардинальні зміни: майже всю сферу мистецтва обіймає масова культура. У ній на першому місці знаходиться комерційний інтерес, мотив отримання прибутку. Від митця вимагається не лише професіоналізм, а й продуктивність, вміння підпорядковувати авторські амбіції вимогам ринку, вміння задовольняти існуючі і спонукати до нових інтересів у споживачів. Творчість набуває переважно колективних форм. У мистецтво приходять індустріальні методи виробництва. Ці чинники актуалізують теоретичні та емпіричні дослідження соціології мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання взаємозв'язку між мистецтвом і суспільством як минулих віків, так і за сучасних умов, розглядали такі вчені як Г. Гегель, К. Юнг, Л. Виготський, Ю. Лотман, Г. Аксянова, Н. Овчиннікова. Соціально-психологічний аспект взаємодії художньої культури з картиною світу і субкультурою досліджували В. Глебкін, Ю. Степанов, Т. Шибутані. Актуальними науковими розробками з означеної проблематики є праці А. Гостева, В. Жукова, Л. Соколова.

Мета статті. Виявити концепції соціології мистецтва. Дослідити та проаналізувати ключові проблеми соціології мистецтва та простежити зв'язок картина світу – мистецтво – субкультура – художнє життя суспільства – поле культурного виробництва – світ мистецтва.

Методи дослідження: емпірико-теоретичний, конкретно-соціологічний та узагальнюючі методи.

Результати дослідження. На сучасному етапі розвитку суспільства мистецтво розглядається не як таке, що протиставляється суспільству, а як елемент соціального поля. Очевидно, що не можна зрозуміти особливості творчої діяльності художника незалежно від соціальних умов, що зробили її можливою. Водночас неможливо зрозуміти особливості сприйняття публікою того чи іншого твору мистецтва поза контекстом, наприклад, її соціально-демографічним та етнічним складом, рівнем освіченості.

З метою пояснення феномену існування мистецтва у суспільстві та характер його функціонування, необхідно виходити з того, що собою являє

суспільство, з яких елементів складається і яке місце серед них посідає мистецтво, – не лише як елемент культурного життя суспільства, а ширше – як елемент всієї соціальної дійсності, дослідити їх взаємодію та взаємовплив.

Дослідження мистецтва, як суспільно значимої діяльності, має давні традиції. Її можна вести від соціальної критики мистецтва, що розпочав Платон, яка була продовжена Августином, Дж. Сованаролою, Ж.-Ж. Руссо, Л. Толстим [1, с. 45]. Незаперечним є факт, що мистецтво – один із найефективніших засобів впливу на суспільну свідомість і поведінку людини. Альтернатива щодо соціальної функції мистецтва була поставлена ще в античності: або цінність мистецтва визначається цілями і намірами тих, хто його використовує, і тоді мистецтво є лише засобом досягнення позаестетичних цілей і немає власної цінності, або мистецтво взагалі не пов'язане (або пов'язане суто зовні) з іншими сферами людської діяльності і свідомості, і тоді знаходить собі виправдання у власній, специфічній природі.

Підґрунтя для традиційної парадигми соціології мистецтва формується за часів епохи Відродження, коли бурхливий розвиток творчих ремесел (архітектури, живопису, скульптури), колекціонування, формування антикварного ринку, викликав необхідність у теоретичному осмисленні естетичних феноменів. Формується наукове мистецтвознавство, спираючись на античний спадок, на історичні хроніки. Саме в цей час у європейському культурному контексті активно розвивається поле культурного виробництва. Поняття, що є звичними для сучасної естетики, мистецтвознавства, психології та соціології мистецтва є продуктом досить тривалої історичної роботи та відображають процес реального культурно-історичного, економічного та соціального конституювання художнього життя.

Часто люди, художньо необізнані, схильні зводити значення праці у творчості художника до поверхового захоплення кількісним підрахунком зусиль, які були витрачені на створення того чи іншого мистецького твору. Але кількість часу, витраченого на створення певного шедевра, кількість та вартість матеріалів, витрачених на картину чи скульптуру, або підрахування кількості етюдів картин чи варіантів книги, що залишив у своїх архівах митець, не розкривають усієї складності і суперечностей процесу творчості. Процес художньої творчості має індивідуальний характер. Він потребує особливих методів дослідження й опису. Соціологія мистецтва пропонує один із таких методів. Тому, говорячи мовою соціології мистецтва, виробництво культурного продукту, особливо такого, що не призначено для тиражування, суттєво відрізняється від інших виробничих процесів та вимагає особливих маркетингових моделей: розуміння особливості культурного продукту, гетерогенності ринку культурної продукції.

Залежність між мистецтвом і суспільством, суспільним благом, державою фіксувалася у різних напрямках соціально-філософської думки. Німецькі (Г-Г Вінкельман, Г. Лессінг) та французькі (П. Монтеस्क'є, Д. Дідро) просвітники намагалися виявити взаємозв'язок між мистецтвом та політичною свободою. Ф. Шиллер, розвиваючи ідеї німецького

Просвітництва, поставив розвиток мистецтва у залежність від всебічної самореалізації особистості [2, с. 117]. Г. Гегель здійснював соціологічну інтерпретацію функціонування мистецтва. Р. Вагнер порівнював перспективи мистецтва з перспективами революції [5, с. 92].

Формування соціології мистецтва як експліцитної наукової теорії можна віднести до другої половини ХІХ ст., воно відбулося у межах французького та англійського мистецтвознавства, літературознавства та соціології. Для цього етапу характерна постановка проблем: дослідження зв'язку між суспільними трансформаціями та еволюцією типових художніх образів у трагедії та комедії, дослідження зв'язку між змістом твору мистецтва та такими соціальними факторами, як домінуючі суспільні настрої та соціокультурне середовище, відображення у мистецтві соціальної інтеграції суспільства .

З ХІХ ст. соціологія мистецтва розвивається за двома тенденціями – як теоретична соціологія мистецтва (І. Тен, Ж.-М. Гюйо, Г. Спенсер, Г. Зіммель, Е. Дюркгейм, М. Вебер, П. Сорокін) і як прикладна соціологія мистецтва [3, с. 140]. У колі завдань теоретичної соціології мистецтва знаходиться виявлення різноманітних форм взаємозв'язку мистецтва і суспільства, з'ясування впливу привілейованих соціальних груп на тенденції художньої творчості, визначення критеріїв художньої цінності творів мистецтва, дослідження механізмів взаємостосунків мистецтва і влади, художника і влади. У межах емпіричної соціології мистецтва відбувається дослідження аудиторії мистецтва, дослідження стимулів звернення публіки до тих чи інших видів мистецтва, статистичний та кількісний аналіз процесів художньої творчості і художнього сприйняття.

Значний вплив на соціологію мистецтва наприкінці ХІХ ст. мало соціологічне тлумачення мистецтва з точки зору марксизму. К. Маркс та Ф. Енгельс проаналізували ряд соціологічних проблем художнього процесу: його залежність від держави та ринку, важливість ідеологічного впливу мистецтва, яке може виступати зброєю у боротьбі в політичних змаганнях. На межі 1880-1910 рр. у сфері марксистської соціології мистецтва плідно працювали Г. В. Плеханов, Ф. Меринг и П. Лафарг [4, с. 77]. Їх ідеї, сформовані під впливом історичного матеріалізму, мали значний вплив на європейське мистецтвознавство кінця ХІХ – початку ХХ ст. Так, феномен мистецтва розглядався з точки зору соціальної функції як надбудова до базису, а художнє життя суспільства аналізувалося у межах існуючої суспільно-економічної формації. Таким чином, створювалась його формалізована, статична модель.

У 1927-29 рр. починає активно розроблятися концепція соціального замовлення, передусім у зв'язку з дискусією, начало якої було покладене статтею В. Полонського «Художник і суспільні класи». Художників він вважав «клітинами колективного мозку», які виконують функцію художнього мислення і відображення в образах колективної свідомості. Подібної позиції дотримуються і сьогодні деякі теоретики мистецтва. Але

розуміння соціального замовлення лише у межах торговельних відносин одностороннє і залишає осторонь ряд принципових понять і проблем. Соціальне замовлення можливе лише тоді, коли художник включений у суспільне життя і відіграє у ньому значиму роль, це передбачення суспільного інтересу. Соціальне замовлення – це цільова установка, яка може бути методологічним підґрунтям творчості.

Як відомо, соціальне замовлення завжди мало місце в історії мистецтва. Бажання різних субкультур оформити свою ідеологію у художній формі є закономірним. Воно характерне не лише для домінуючих прошарків, а й для маргінальних, девіантних культур. Їх соціальне замовлення може існувати в опосередкованій формі.

Сучасна західна соціологія мистецтва спирається на такі теоретичні та методологічні підходи як функціоналізм, теорія соціальної дії, теорія культурно-історичних типів. Нагальними проблемами соціології мистецтва на початку ХХ ст. стало те, що соціологічний підхід був не в змозі пояснити всезагальну, універсальну значимість творів мистецтва минулого, їх актуальності сьогодення. Зіткнувшись з абсолютизацією соціологічного підходу, соціологія мистецтва намагається його подолати та більш чітко виявити свій специфічний предмет дослідження.

Характерною тенденцією розвитку соціології мистецтва, що виявила себе з кінця ХІХ – поч. ХХ ст. і актуальною нині – диференціація соціології мистецтва на ряд дисциплін, які аналізують синтез різних видів мистецтва з соціальним життям. Свідченням конкретизації досліджень соціології мистецтва є аналіз мистецтва під кутом зору відображення у ньому специфічних соціальних процесів (наприклад, культурної інтеграції, соціальної мобільності), особливий інтерес до функцій митця у соціальних інститутах, взаємовідношенню державних організацій та творчих спілок, роль цензури у мистецтві, процесів відтворення та репродукції художньої творчості.

Основними концептуальними темами сучасної теоретичної та практичної соціології мистецтва є: мистецтво і соціокультурна стратифікація суспільства, мистецтво і формування картини світу, субкультура і мистецтво, оцінювання творів мистецтва і її відносність, оцінка художньої якості та художнього смаку, художня критика як інструмент оцінки мистецтва, високе та масове мистецтво, непрофесійне мистецтво та його роль у культурі, фольклор, реабілітація масового мистецтва, національна специфіка художньої культури, етнокультурні особливості художньої культури, мистецтво як соціальний інститут, функціонування художньої культури; аудиторія мистецтва, поняття публіки, естетичне виховання аудиторії, мистецтво та держава, художник і влада, культурна політика держави, цензура як засіб здійснення культурної політики, ринок художніх цінностей та послуг, маркетинг у мистецтві, меценатство у мистецтві, методи та інструменти соціологічного дослідження художньої культури.

Аналіз соціального функціонування мистецтва можливий лише у контексті комплексного дослідження соціокультурної стратифікації суспільства та специфіки картини світу – світогляду, світосприйняття та світовідчуття. Ключові проблеми соціології мистецтва досліджуються за допомогою понять «художнє життя суспільства», або «поле культурного виробництва», або «світ мистецтва».

«Поле культурного виробництва» – це універсум виробників творів мистецтва, філософів, художників, письменників та художніх інституцій. Цей мікрокосм, який також виступає соціальним універсумом, але при цьому вільний від деяких примусів, які характеризують соціальний універсум у цілому.

«Художнє життя суспільства» – галузь суспільного життя, в основі якого діяльність з виробництва, розповсюдження та засвоєння художньої свідомості, естетичного досвіду разом із відповідними відносинами та інститутами. У процесуальному відношенні діяльність у художньому житті суспільства розпадається на художнє виробництво та художнє споживання. Ці види опосередковуються діяльністю по розповсюдженню мистецтва, художніх ідей, цінностей та норм, можуть охоплювати репродукування та тиражування мистецтва. У художньому житті суспільства задіяні особистості, групи, класи, які долучені до створення і сприйняття художніх цінностей, їх збереження, розповсюдження і споживання (художня критика, маркетинг, естетичне виховання). Твір мистецтва, з точки зору соціолога, виступає як символічний продукт, художній артефакт. У зв'язку з подібним підходом розглядається активність, пов'язана з створенням та функціонуванням художніх артефактів на ринку символічної продукції: становлення твору мистецтва як товару, спеціально призначеного для ринку. Роль посередника бере на себе професіонал, діяльність якого сьогодні називають «менеджментом у сфері мистецтв», а його самого «менеджером культури» або «арт-менеджером».

Конкретизуючи предмет соціології мистецтва – розгляд мистецтва як одного з засобів впливу суспільства, стану, класу, соціальної групи на людину – зазначимо, що вихідним моментом є вплив мистецтва на суспільство, а основною сферою – сфера сприйняття мистецтва, у процесі якого виявляється ставлення до мистецтва різних суспільних груп та класів. Соціологія досліджує мистецтво як особливу індустрію культурного виробництва – економічного та духовного.

Сучасний етап розвитку соціології мистецтва деякі дослідники називають критичним самообмеженням, що знаходить своє вираження у розмежуванні естетичних та позаестетичних факторів формування та розвитку мистецтва, фіксації соціального середовища як предмета соціології мистецтва та врахування поруч з ним інших факторів, передусім естетичних та психологічних. Очевидно, що художній процес не зводиться до соціальних стимулів. Вплив суспільних і соціальних умов на зміст, спрямованість і розвиток духовної та культурної творчості не абсолютний. Творчий процес

не зводиться до характеристик певної соціальної формації. Художнє життя суспільства збагачується та стимулюється не лише в межах соціальних інститутів, а й поза їх дією.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Тривалий історичний час існували єдині загальнозначимі культурні норми та стереотипи. Але художнє поле, простір мистецтва не є галуззю лише колективного, безособового відтворення культурних стереотипів, а є перш за все результатом творчості, що має індивідуальне авторство і може створити такі культурні варіації, які можуть не відповідати функціонуючим суспільним формам культури.

Суспільне життя є дуже складною і динамічною системою взаємозв'язків. Не можна не помітити, що сьогодні не лише зростає увага до культурного та естетичного оформлення суспільної взаємодії, а сама ця взаємодія щоразу все більше наповнюється естетичним і художнім змістом. У постіндустріальному суспільстві масові соціальні рухи розгортаються в питаннях, що стосуються способів і стилів життя. Цінності, які традиційно відносять до культурних, естетичних, зокрема, освітній рівень, естетичний смак, прирівнюються за своїми функціями до функцій капіталу.

Мистецтво дедалі більше переймає на себе функції двигуна суспільних і політичних змін. На відміну від традиційної парадигми дослідження мистецтва: художник – мистецтво – аудиторія, сучасна соціологія мистецтва пропонує іншу логіку руху дослідження: особливості соціокультурної стратифікації суспільства – етнокультурні та субкультурні картини світу – роль мистецтва у формуванні домінуючих картин світу.

Література

1. Выготский Л.С. *Психология искусства*. М.: Мысль, 2000. 434с.
2. Жидков В.С., Соколов К.Б. *Искусство и общество*. СПб. : Алетейя, 2015. 592 с.
3. Степанов Ю.С. *Константы. Опыт исследования*. М.: Наука, 2007. 549 с.
4. *Урбанизация и развлекательная культура* / [состав. и ред. П. Викке]. М.: Наука, 2011. 249 с.
5. Шибутани Т.Г. *Социальная психология*. М.: Просвещение, 2005. 394с.

UDC 7.012.:111.852:316. 344.42 (73)
Natalia Ryabova – master degree, Kyiv
National University of Technology and Design,
scientific adviser: associate professor
Nykonenko T.
E-mail: Rabova@i.ua

УДК 7.012.:111.852:316. 344.42 (73)
Наталія Олексіївна Рябова –
магістрантка, Київський національний
університет технологій та дизайну, наук.
керівник – к.і. н., доцент Никоненко.Т.М.
E-mail: Rabova@i.ua

МОДЕЛЬ «ДИЗАЙН ДЛЯ ВСІХ» ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЕСТЕТИКИ ФІНАНСОВОЇ ЕЛІТИ АМЕРИКАНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

Анотація. У публікації автором розглянуто та проаналізовано чинники, що впливають на розвиток і формування американської моделі дизайну ХХ століття,

досліджено етапи розвитку дизайну в Сполучених Штатах Америки, визначено принципи формоутворення промислового дизайну та архітектури.

Ключові слова: дизайн, економічна криза, стрімлайн, промисловий дизайн, американська модель.

MODEL «DESIGN FOR ALL» AS AN AESTHETICS DISPLAY OF THE FINANCIAL ELITE IN THE AMERICAN SOCIETY

Summary. *In the publication author researches and analyzes the factors that influence the development and formation of the American design model of the twentieth century, examines the stages of design development in America, defines the principles of industrial design and architecture formation.*

Key words: *design; economic crisis; streamline; industrial design; American model*

На сучасному етапі розвитку українського суспільства дизайн став надзвичайно актуальним і затребуваним. І це не дивно, тому що з розвитком індустріального суспільства виникла потреба масового збуту товару. А це уможлиблюється за умови вмілого залучення вдалих формоутворень промислового дизайну до економіки і навпаки. З розвитком капіталізму у світі було простежено масштабне розширення виробництва наприкінці 20-х рр. ХХ ст. Це призвело до невідповідності споживчої спроможності населення, і до світової кризи. Для оптимізації економіки, американський уряд звернувся за допомогою до провідних дизайнерів. Так, лідерами американського дизайну залишалися такі відомі імена як Д. Тіг, Г. Дрейфус, Н. Бел Геддес і Р. Лоуї. Становлення професіоналів-дизайнерів, організація відповідних заходів американського уряду з метою естетизації фінансової еліти американського суспільства сприяли тому, що американський дизайн став реальною комерційною силою.

Постановка проблеми, її актуальність полягає в простеженні розвитку американського промислового дизайну, за принципами якого розвивається сучасна архітектура та дизайн, що є важливою рисою сьогодення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Виникнення промислового виробництва сприяло розвитку критичної думки, визначаючи взаємозв'язок мистецтва та ремесла. Однією з перших критичних праць стала «Практична естетика» Готфрида Земпера, що в подальшому відтворилася в працях Джона Рескіна, Уільяма Морриса, Уолтера Крейна [6].

Епоха американського функціоналізму дала світові таких теоретиків дизайну, як Френк Ллойт Райт з його першою доповіддю «Мистецтво та ремесло», книги Адольфа Лооса, праця «Проблеми форми в образотворчому мистецтві» Адольфа Гільдебранда [7]. Книга Г. Паулссона «Естетика домашнього начиння», що вийшла в Стокгольмі у 1919 р., була першим виданням, присвяченим проблемам стилю, промислового мистецтва та дизайну [2]. Провідною ідеєю цієї книги є те, що речам має бути надана форма, яка відображає технічні та технологічні особливості виробництва, і не треба імітувати стилі попередніх епох і виробу ремісників. Форма повинна виникнути з фундаментальної потреби в чесності. Простота, краса стануть

основою естетики продукту, розрахованого на масового споживача. Можна констатувати, що саме Велика криза 1929 р. та непростий період американської промисловості стали періодом народження американського промислового дизайну. Таку думку ґрунтовно висвітлено в фундаментальній монографії Л. Гриніна та А. Коротаєва «Глобальна криза в ретроперспективі. Коротка історія піднесення та падіння в економіці» [4].

Особливості художнього формування в умовах індустріальних технологій ХХ ст. викладено у дисертації вітчизняного дослідника С. Михайлова [7]. Науковцем викладено історію дизайну в своїх двотомниках, де розглядається дизайн Європи та Америки епохи індустріально розвиненого суспільства та течії дизайну кінця ХІХ – початку ХХ ст. Сучасник В. Глазичев відтворив авторське бачення дизайну на нинішньому етапі формоутворення у своїй праці «Дизайн як він є» [3]. Глибоко вивчали та досліджували проблеми дизайну та архітектури А. Аалто, В. Гропіус, Ф. Райт [1; 5; 8].

Мета статті. Проаналізувати американську модель «Дизайн для всіх» та дослідити її вплив на розвиток сучасного дизайну. Методи дослідження – історико-порівняльний метод (у його різновидах) і метод художньо-стилістичного аналізу (прямого й порівняльного).

Результати дослідження. Професія «дизайнер» виникла майже століття тому. На її становлення вплинула економічна ситуація в світі початку ХХ ст. Розвиток дизайну як професії пов'язаний із виробництвом та торгівлею, що відбувався за часів виходу США з Всесвітньої економічної кризи.

У свою чергу, можна сказати, що Америка «вивезла» дизайн з Європи. Так, в 1925 році в Парижі відбулася знаменита Міжнародна виставка сучасного декоративного і промислового мистецтва, яка підвела перші підсумки розвитку естетики функціоналізму в Європі.

У 30-х рр. в США утворилося власне розуміння дизайну. На противагу європейським принципам, дизайн являв собою інструмент, що сприяє збуту товарів. Метою дизайну було формоутворення виробів для широкого масового споживання. Незважаючи на те, що в США під час і після війни працювали в еміграції багато видатних дизайнерів-лідерів європейського функціоналізму, в промисловому дизайні продовжували віддавати перевагу естетичним ідеалам передвоєнного часу, обтічним і новим органічним формам.

Лідерами американського дизайну залишалися такі відомі імена як В. Тіг, Г. Дрейфус, Н. Бел Геддес і Р. Лоуї, що визначали подальший розвиток американського промислового дизайну [7].

Водночас у Великобританії та Німеччині існували свої традиції теорії дизайну, промисловий дизайн як самостійна професія вперше з'явився в Сполучених Штатах, де в зв'язку з економічною кризою, формування суспільства масового споживання почалося раніше, ніж в Європі.

Дизайн США став невід'ємною частиною американського стилю життя (від створення предметного оточення до створення нових видів товарів та

послуг). Він став провідним та ефективним чинником конкурентно-спроможності країни. Головною метою дизайнерів було «примусити задзвонити касу, яка видає чеки. Дизайн є добрий у тій мірі у якій він сприяє збуту товару» [2, с. 16]. Цьому сприяє слоган: «Перетворимо мистецтво в бізнес, а бізнес у мистецтво!» [2, с. 16].

Державні інституції ринку уважно відслідковують стан справ у дизайні. Дизайн у США не піддавався європейському впливу, а розвивався за власним напрямом, завдяки споживачеві і технічному прогресу. Там почалося раніше, ніж в Європі, формування суспільства масового споживання. Такі споживчі товари, як автомобілі, пральні машини, холодильники, радіоприймачі, побутові електроприлади в 20-і рр. стали доступними більшості американців, завдяки чому значно прискорився темп життя. А під впливом експонатів Міжнародної виставки сучасного декоративного і промислового мистецтва, що відкрилася в Парижі в 1925 р., нове покоління дизайнерів стало створювати фотоапарати, радіоприймачі та інші вироби, використовуючи інноваційні зигзагоподібні лінії в стилі.

В європейських країнах для збуту товару також звернулися до дизайну. Загальна для багатьох країн тенденція раціоналізму, увага до побутового дизайну, яка найяскравіше заявила про себе в скандинавських країнах ще в 1920-1930 рр. У той час як в 1920-их рр. в Німеччині, Голландії, Росії, Італії та Франції склалися центри нового стилю, на півночі Європи дизайн розвивався в руслі традиційного декоративно-прикладного мистецтва та інженерно-технічного конструювання.

На відміну від європейського дизайну, де зміна форми та створення стилів і напрямів завжди розглядалася перш за все з соціальної точки зору, в США на першому місці все ж таки поставав ринковий фактор.

Виходячи з окресленого вище, для дизайнерських виробів характерним є проведення виставок для загальної маси. Тобто, потрібна була підготовка покупців до придбання товару, реакція глядача. І тільки після цього товар рекомендувався до серійного виробництва, долучаючи до заходів маркетингу рекламу. До речі, ці засоби в будь-якій державній економічній програмі існують і понині.

30-і рр. в США характеризуються поширенням нового стилю арт-деко, який пізніше увійшов до історії світового мистецтва під назвою стрімлайн. Він пропагував діловий і дешевий метод конструювання відповідно до програми державного замовлення і був спрямований на подолання Всесвітньої економічної кризи.

У процесі пошуку стилю американські промислові дизайнери знайшли все ж таки оптимальну форму – обтічну. Але ця форма не була винаходом, оскільки ще італійські футуристи початку ХХ ст. в обтічних та динамічних формах виражали своє художнє бачення індустріального століття.

Таким чином, у США активно почав розвиватися промисловий дизайн, що охопив оформлення не тільки предметів інтер'єру, а й комерційну

архітектуру. Всі елементи мали обтічну форму – це динамічні, плавні лінії, що є органічними і максимально наближеними до природи людини.

Поняття обтічної форми наводить на роздуми про динаміку, про швидкість. Американський дизайнер Реймонд Лоулі продовжив вводити обтічну форму в дизайн. Запропоноване Лоулі вирішення копіювальної машинки мало великий успіх, тому американські дизайнери почали проектувати товари домашнього побуту, використовуючи стиль обтічних форм. До того ж, нові товари, оформлені по-новому, змінювали лише зовнішній вигляд, але впливали на більшу довіру покупця.

Теорія обтічної форми, заснована на застосуванні округлих, плавно завершених формах, часто маючи краплеподібний характер, виникла і поширилась на початку ХХ ст. в транспортних технологіях: суднобудуванні, повітряному транспорті, автомобілебудуванні. Така форма сприяла гідро - і аеродинамічності транспортних засобів, особливо в умовах високих швидкостей. У 30-і рр. ХХ ст. обтічні форми почали використовуватися дизайнерами з декоративною метою – для надання побутовим товарам особливої динаміки. Таким чином, поширювалася мода на обтічну форму й у всіх галузях споживання. Замість вкладання в дешеві матеріали, виробники наймали дизайнерів для підвищення комерційного виду товару. Створена мода уможливила виробникам підвищити конкурентоспроможність своїх товарів, а щорічне оновлення зовнішнього вигляду сприяло збільшенню обсягів продажу.

Новий стиль відображав всезагальне прагнення до прогресу. Дизайнер Норман Бел Геддес оприлюднив у своїй книзі «Горизонти», де є ілюстрації фантастичних зображень краплеподібних автомобілів та автобусів, потяги-труби, океанські лайнери з величезними, літаючими крилами і з краплеподібними поплавками для посадки на воду [7, с. 25] (Рис. 1).

Новий стиль часу Великої депресії розповсюдився на всі товари: стругачки для олівців, домашніх вентиляторів, заправок до фасадів будівель. За словами Раймона Лоулі, «цей стиль символізує простоту і відповідає за усвідомлення прагнення людини до гармонії та порядку» [6, с. 36].

Така форма мала асоціюватися у споживача з довірою в прогрес і впевненістю в американську економіку. Як наслідок, у цей час виникло таке поняття як «американський спосіб життя». Цей оптимізм досяг своєї епопеї в 1939 р., коли було оформлено виставку під лозунгом «Будівництво світу завтрашнього дня» [6, с. 42].

У 1920-1950 рр. американський промисловий дизайн набув особливо стрімкого розвитку, а до 50-х рр. ХХ ст. стайлінг (формотворення зовнішнього вигляду предмета, не змінюючи його внутрішньої сутності) залишався символом цієї течії.

Водночас дизайн мав бути ергономічним. Так, Генрі Дрейфусс у своїй творчості особливу увагу приділяв ідеям людських досягнень. Він розвивав дизайн-теорію про взаємозв'язок між людиною і машиною і був впевнений,

що машина повинна відповідати потребам людини і ніяк не навпаки. Виходячи з цих позицій, він створив теорію про ергономіку.

До кінця 30-их рр. промисловий дизайн у США поступово перетворився на професію. Серед замовників провідних фірм були такі промислові гіганти як «Істмен Кодак», «Дженерал моторс», «Сире и Робак», «Хувер». Компанії не тільки укладали контракти з дизайнерами на розробку продукту, а й почали створювати у себе постійні дизайнерські бюро.

Одним із найбільш яскравих представників нової професії був Раймон Лоулі. Своїми проектами він відтворював картину американського способу життя. Р. Лоулі став першим дизайнером, який спирався в роботі на маркетинг і пропонував нові продукти на ринок, вкладаючи значні витрати на рекламну кампанію.

Музей сучасного мистецтва в Нью-Йорку вже з 1934 р. володів повною колекцією дизайну та за допомогою підтримки торгового будинку Блумингдалес в 1940 році влаштував конкурс під назвою «органічний дизайн у домашній фурнітурі». За результатами конкурсу було знайдено нові форми сучасного дизайну для предметів інтер'єру. Це поєднувало в собі красу та комфорт. Символом американського індивідуалізму став легендарний мотоцикл «Харлей Девідсон», який отримав титул «король вулиць», фірма іграшок «Маттел», найперша дитяча лялька Барбі, виготовлена в 1959 р.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отже, в той час, коли в Європі дизайн розглядався лише теоретично, в США вперше з'явився промисловий дизайн і розвивався як самостійна професія, що пояснюється формуванням суспільства масового споживача, яке розвивалося набагато раніше, ніж в Європі.

У 30-х рр. ХХ ст. в США виник власний неповторний стиль, що відповідав тільки американському способу життя – американське розуміння дизайну. Так, на противагу європейським принципам, тут у центрі поставав дизайн як інструмент для збуту товару. Метою дизайну було формоутворення виробів для широкого масового споживання. Не дивлячись на те, що в США під час і після війни працювало багато видатних дизайнерів – лідерів європейського функціоналізму, в промисловому дизайні США виникали нові, для ХХ ст. динамічні, пластичні форми, подібні до органічних і максимально комфортні. Дизайн і архітектура стають комерційними. Товарів широкого вжитку, до яких, крім автомобілів, слід віднести побутові електроприлади: холодильники, пылесоси, пральні машини, набувають все більшого попиту. Тим самим закладалася модель економічного зростання нового типу – «Дизайн для всіх», що пізніше стала найважливішою у всіх розвинених країнах і є популярною нині.

Література

1. Алвар Аалто. *Архитектура и гуманизм. Сборник статей* [Под редакцией А. Гозака]. М.: Прогресс, 1978. 96 с.

2. Бэнэм Ф. Н. *Взгляд на современную архитектуру. Эпоха мастеров.* М.: Стройиздат, 2013. 120 с.
3. Глазычев В.О. *О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе.* М.: Искусство, 2010. 220 с.
4. Гринин Л. Е., А. В. Коротаев. *Великая депрессия 1929–1933 гг.* М.: Стройиздат, 2012. 170с.
5. Гропиус В. И. *Границы архитектуры.* М.: Искусство, 1971. 325 с.
6. Ковешникова Н. *Дизайн: история и теория.* М.: Омега-Л, 2005. 167с.
7. Михайлов С.М. *История дизайна.* Том 2. М., 2004. 270 с.
8. Райт Ф. Л. *Будущее архитектуры.* М.: Стройиздат, 2005. 170 с.

UDC 130.2:17.022.1

Iryna Kostiuk – Candidate of Philology,
Associate Professor, Department of History
and Theory of Art
Lviv National Academy of Arts
E-mail: kost-i@ukr.net

УДК 130.2:17.022.1

Ірина Володимирівна Костюк – кандидат
філологічних наук, доцент кафедри історії і
теорії мистецтва Львівської національної
академії мистецтв
E-mail: kost-i@ukr.net

СОЦІАЛЬНИЙ МІФ У ПАРАДИГМІ ТОТАЛІТАРНОГО СУСПІЛЬСТВА: МЕХАНІЗМИ ВПЛИВУ ТА СУЧАСНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ

Анотація. У статті аналізується проблема використання соціальних міфів у системі тоталітарного суспільства, викладено основні механізми їхнього впливу на всі сфери життя суспільства, сценарії діяльності та видозміни у сучасності. Тоталітарні суспільства ХХ ст. (на прикладі Радянського Союзу та Німеччини) створювали свої міфи, оскільки без них тоталітаризм у принципі неможливий, а також активно використовували вже напрацьовані тисячоліттями міфологічні схеми та образи. Сучасне інформаційне суспільство народжує нові міфи, комерційно орієнтовані, але механізми впливу їх закорінені в архаїчній міфотворчості та міфотворчості тоталітарних держав.

Ключові слова: соціальний міф, тоталітарне суспільство, міфодизайн, маніпуляція.

SOCIAL MYTH IN THE PARADIGM OF A TOTALITARIAN SOCIETY: INFLUENCE MECHANISMS AND MODERN TRANSFORMATIONS

Summary. The article analyzes the problem of using social myths in the system of a totalitarian society, outlines the main mechanisms of their influence on all spheres of society life, scenarios of activity and modifications in modern times. The totalitarian societies of the twentieth century (on the example of the Soviet Union and Germany) created their myths, because without them, totalitarianism is in principle impossible, and also actively used millennial mythological schemes and images already created by the millennium. The modern information society gives rise to new myths, commercially oriented, but the mechanisms of influence are rooted in archaic myth-making and myth-creation of totalitarian states.

Key words: social myth, totalitarian society, myths design, manipulation.

Вступ. Історія розвитку світових цивілізацій від давнини до сучасності незаперечно доводить – змінюються обставини життя, засоби виробництва, технології, екологія, світовий устрій, але незмінними залишаються основні

механізми людської поведінки, а відповідно – засоби впливу на особистість, на її бажання і прагнення. Максимально вичерпно ці засоби і механізми впливу апробовано через трактування людини як об'єкта соціальної міфології. Феномен соціального міфу викликав інтерес у багатьох дослідників, особливо в ХХ ст.

Під соціальним міфом ми розуміємо, у першу чергу, те повідомлення, яке транслюється за допомогою панівного в певному суспільстві дискурсу. Принципова відмінність соціального міфу від міфу, так би мовити, «класичного», полягає у його штучності («рукотворності»), маємо на увазі незаперечне існування автора, хай навіть колективного. Адже класичні міфи ми вважаємо описом сакральної історії, саме в цьому їх істинність («справжність»), вони підтверджують характерний для певного періоду світовий порядок і цим сприяють його збереженню, а міфи сучасні відображають і, що важливо, зміцнюють сучасне суспільство: «ці механізми, так чи інакше, є способами фіксування колективного досвіду і виконують інтегративну функцію в суспільстві. Однак якщо значення першого універсальне, то значення другого динамічне і більш ситуативне» [1, с. 176].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Усі сучасні теорії соціальних міфів можна умовно поділити на два видові потоки: 1) такі, що трактують міф як певний спосіб вираження неусвідомленого, почасти навіть ірраціонального досвіду, який сприймається суб'єктивно, однак є єдиним для всієї спільноти; 2) теорії, що підкреслюють його здатність формувати типи мислення і норми поведінки (що вкрай важливо саме для тоталітарних суспільств, які хочуть забезпечити тотальний контроль за громадянами). Яскравий зразок теорії першого типу прослідковується в працях видатного французького філософа і соціолога Ж. Сореля, який визначає соціальний міф як соціально-психологічну цілісність, у якій знаходять прагнення, почуття певної соціальної групи – «емоційно-психологічний імператив, який об'єднує і стимулює до дії, ґрунтований не на знанні детерміністських схем, а на вірі» [2, с. 129]. Тобто стверджується, що поведінка людини детермінується не раціональними причинами, а ідеологічними системами, які маскують справжні мотиви певними псевдологічними причинами (суб'єкт щиро вважає їх логічними та єдино правильними, витвореними його власною свідомістю і волею, а не накинутими зовні). Теорії Ж. Сореля підтримував німецький культуролог Г. Зіммель, відзначаючи, що суспільство не можна розглядати без урахування специфіки спільного існування його індивідів: «Мотиви і почуття первинно мають індивідуальний характер, але набувають загального значення через певні форми суспільної взаємодії» [3, с. 170].

Прихильники другого потоку трактування соціальних міфів акцентують на його штучності. Видатний німецький дослідник міфу Е. Кассіерер аналізує специфіку сучасних міфів порівняно з архаїчними [4], радянський вчений П. Гуревич визначає соціальний міф як сукупність різноманітних ілюзорних уявлень, що їх панівні в суспільстві сили (передусім, звичайно, представники влади) зумисне використовують для

впливу на маси [5, с. 160]. До цього потоку трактування міфів належить Р. Барт, який детермінував міф як комунікативну систему (для передавання повідомлень), а метою соціальних міфів називав репрезентацію ціннісних структур влади суспільства [6, с. 72]. Окрім цитованих, феномен соціального міфу (у тоталітарних суспільствах зокрема) досліджували також М. Еліаде, Х. Арендт, Г. Гюнтер, Ф. Корні та ін.

Мета статті. Проаналізувати засади та механізми функціонування міфів у тоталітарному суспільстві, їхні трансформації в сучасному суспільстві.

Результати дослідження. Як засвідчує історія, міфологія відіграє винятково важливу роль у становленні, розвитку та функціонуванні тоталітарного суспільства. На світовій арені тоталітаризм як соціально-політичне явище актуалізувався на початку ХХ ст. Намагання підкорити багатомільйонні маси певній «надметі» вимагало через пропаганду й терор сформувати ідеологічну монолітність держави. Засадничою складовою тоталітарно організованої системи культури став міф. Уже згадуваний Е. Кассіерер передумовою появи та розвитку політичних (тоталітарних) міфів на європейських просторах початку ХХ ст. цілком слушно називає вкрай несприятливі соціальні умови в післявоєнний час (голод, розруха, занепад економіки), а також нездатність влади (зокрема Німеччини, Італії, СРСР) вирішити проблеми за допомогою правових засобів [4].

Оскільки нині найбільш дослідженими тоталітарними суспільствами є радянське та нацистське, то за зразками побутування міфологічних парадигм найкраще звертатися саме до них, навіть усвідомлюючи різновекторність цих різновидів тоталітарних режимів – нацистський тоталітаризм скерований у дохристиянське минуле, а радянський – у невизначене «світле майбутнє». Мірча Еліаде першим справедливо зауважив, що в основі радянського міфу простежується схема архаїчного середземноморського міфу про героя-рятівника (його образ дещо трансформовано в узагальнений «світовий пролетаріат», страждання якого і змінять світобудову), саме перемога цього «пролетаріату» розпочне новий Золотий вік людської цивілізації та продовження історії в абсолютно безконфліктному суспільстві [7].

Про таке використання міфологічної свідомості попереджав Е. Кассіерер, стверджуючи про механізми потенційного застосування міфів: «Нашому ХХ століттю – епосі технічної цивілізації – судилося створити і нову техніку міфу, оскільки міфи можуть створюватись точно так само і відповідно до тих самих правил, як і будь-яка інша сучасна зброя, будь-то кулемети чи літаки. Це новий момент, що має важливе значення. Він змінить все наше соціальне життя» [4, с. 121]. Як свідчить історія європейської цивілізації ХХ ст., так і сталося. Наприкінці ХХІ ст. новітні соціальні міфи почали відігравати значно більшу роль, аніж новітня зброя. Зважаючи на відчутний ефект цивілізованих засобів впливу на надто войовничі держави (через комплекс економічних і політичних санкцій, доступ до світових фінансових систем і важелів впливу на політику та економіку інших держав), саме соціальні міфи, ретрансльовані через усі можливі засоби масової

інформації (прямо чи завуальовано), почали формувати масову суспільну думку та навіть державну ідеологію.

У наш час ми часто використовуємо термін «міф» на позначення чогось вигаданого, недоведеного, такого, що вводить в оману, однак, наприклад, для соціології терміни «міф» і «ідеологія» належать до одного дискурсу та понятійного ряду. Просто термін «міф» використовується для аналізу давніх суспільств (так званих «примітивних»), а «ідеологія» – для сучасних. З цього приводу слушне зауваження висловив видатний французький соціолог А. Мендра (досліджував будь-яке суспільне явище на стику соціології, соціальної психології, етнології та етнополітології) про спільні риси міфології та ідеології: «...ідеологія, подібно до міфів, має подвійну фундаментальну вимогу: внутрішній логічний взаємозв'язок і застосування до реальності. З напруги між цими двома суперечливими вимогами народжується еволюція ідеологій, їх трансформація. Якщо ідеології вдається запропонувати цілком взаємопов'язану інтерпретацію певної соціальної реальності, з'являються шанси, що ця соціальна реальність трансформується, унаслідок чого доведеться піддати сумніву ідеологію та створити для неї нову ситуацію взаємопов'язаності» [8, с. 294]. У цьому контексті згадаємо до Жовтневої революції, яка сама була міфом (насправді це профінансований і добре продуманий державний переворот), але спричинила виникнення багатьох інших міфів, а разом з вульгарно трактованою марксистською доктриною стала могутнім інструментом маніпуляції мільйонами. Міфи в основі цієї революції ніби позитивні – загальна соціальна рівність, справедливий розподіл благ, влада належить народу. Але саме на цьому прикладі бачимо, що на основі міфів можна створити найбільш криваве і несправедливе суспільство.

Саме міфологія пропонує людині ключ для розуміння ситуації (соціальної, політичної, духовної, емоційної), у якій вона опинилася. Міфологія (ідеологія) окремого суспільства (чи навіть окремої соціальної групи) вичерпно характеризує своїх представників, їхню мотивацію та спрямованість інтересів. Міфи виступають гарантом того, що конкретна спільнота під час докорінних змін не буде повністю зруйнована. Тому в періоди соціальних і економічних криз міф дає людині можливість беззастережної ідентифікації з колективом. Як слушно відзначав Е. Кассіер, «в умовах цілісності сучасного суспільства будь-які інші способи «цементування» соціуму є неприйнятними [4, с. 115].

Як знаємо з історії, увесь радянський і нацистський духовний простір був сакралізованим і тому старанно й суворо охоронявся від «чужих». Саме міфологічна свідомість і навіть більше міфологічна практика охоплювали увесь цей простір, з міфологічних позицій вирішувалися найважливіші питання війни і миру, державної влади та форм її реалізації, виховання молодого покоління, спілкування, науки, літератури, побуту, організації дозвілля тощо.

Зважаючи на цілком слушне трактування міфу, яке запропонував М. Еліаде (міф говорить лише про те, що реально відбулося, що заклало «початок» світобудови, розкриває творчу активність певних «надістот», виявляє сакральність або просто надприродність їхніх дій [7, с. 15-16]), можемо пояснити і міфи ХХ ст.: більшовики вважали, що переворот 1917 р. став початком нової ери в історії людства, сформував нову людину і запровадив новий тип влади (владу народу) і нові стосунки між людьми; вождь революції (а потім його наступники – керівники партії, держави) постають абсолютно сакральними міфологізованими персонажами, які живуть у легендарні часи – надприродні, позбавлені будь-яких вад, з винятковими фізичними і розумовими здібностями й харизмою, пророки (їх так і називають), вони мають виконати свою «велику місію» в боротьбі Добра зі Злом.

Ці риси яскраво виявлено в міфології більшовизму-комунізму, менш яскраво – у міфології нацизму, де роль надлюдини мала виконати «раса» заради щасливого майбутнього усього світу (пропонувався «тисячолітній рейх»). У обох випадках заперечувалися традиційні християнські цінності, нові вожді апелювали переважно до дорелігійного минулого (німці більше, аніж будь-яка інша західноєвропейська нація, були схильні до містики, таємних вчень, усього таємничого). Обидва тоталітарні режими заперечували віру в Бога, оскільки «комунізм і фашизм вірять у магічну силу створених ними міфів, у магічні здібності своїх вождів і свої власні змінити суспільство і природу так, як їм хочеться. Тому більшовики і нацисти прагнули створити собі такі умови, які типові для суспільства, у якому панує магія, а не цивілізована релігія» [9, с. 191]. Як типові маги, ідеологи обох режимів були впевнені, що досягнуть світового панування, якщо будуть дотримуватися певних обрядів і ритуалів (звідси – повсюдне і недоречне побутування різноманітних лозунгів і закликів, на всіх доступних інформаційних майданчиках). Наших сучасників дивує мільйонна армія прихильників цих ідеологій, але не варто дивуватися – і комунізм, і нацизм виграли на одвічному прагненні людей до справедливого розподілу матеріальних благ, потребі в мрії про світле майбутнє, спокій і загальне задоволення життям.

Ми бачимо яскраве міфологічне мислення і міфологічну картину світу з точки зору Леніна, Гітлера, Сталіна: світ у їхньому уявленні спрощений до протистояння друзі-вороги, добро-зло, багаті-бідні; уявні вороги от-от знищать рідну країну, тому їм треба жорстко протистояти, краще воювати на випередження (зараз цю картину світу активно пропонує Путін). Довкола вождів створювали таємничий ореол надлюдей, ці особистості вселяли у звичайний плебс ірраціональний жах, який сковував волю і заважав мислити логічно, людей трактували як масу, «розчиняли» в спільноті, позбавляли індивідуальності. Для створення такої атмосфери всю попередню історію брутално фальсифікували на догоду новій міфології, створювали нові соціальні міфи, завдяки яким збиралися будувати «світле майбутнє», пропагували їх у науці, літературі, мистецтві, кіно.

Запропоновані та використані тоді механізми впливу актуалізуються в сучасному суспільстві, зокрема у динамічному розвитку «міфодизайну» (термін запропонував дослідник А. Ульяновський [10]) – звернення до міфологічного мислення і колективного несвідомого, що забезпечує легкість і природність сприймання інформації, прогнозування і навіть проектування суспільних реакцій, що призводить до маніпулювання суспільною свідомістю. Наприкінці ХХ ст. відбувається трансформація людської свідомості та способів сприйняття світу, з'являється людина інформаційної культури. Поява віртуальних реальностей (особливо медіареальності) змушує сумніватися в правильності нормативних соціальних практик. Якщо давні міфи реципієнт буквально «проживав», то сучасні міфи обмежуються візуальним рядом, презентацією, вони штучні й лише нагадують реальність, «мімікують» під неї. Становлення суспільства споживання наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. призводить до появи комерційно-орієнтованих міфів (брендів), активно репродукованих через електронні засоби масової інформації.

Висновки. Як бачимо, більшовизм і нацизм створювали свої міфи, оскільки без них тоталітаризм у принципі неможливий, але й використовували вже напрацьовані тисячоліттями міфологічні схеми та образи:

- більшовизм активно експлуатував давню ідею загальної рівності (ця ідея відображена ще в Біблії); обидві ідеології обіцяли царство блаженства і вічної радості, щось схоже на міфологічний рай, однак міфологія говорила про нього у певному локальному місці, а згадані ідеології перенесли його у далеке майбутнє – слід просто вірити в нього;

- тоталітаризм утверджував концепцію людини як «гвинтика», який можна формувати і маніпулювати ним, оскільки це жалюгідно мала величина (порівнюючи з «героями» і «богами» тоталітаризму), що демонструвалося у численних концтаборах обох систем (радянської та нацистської);

- постійна агресія і захоплення нових територій, нищення «чужих» задля розширення власних меж;

- оскільки панівна міфологія розглядається як єдино можлива і така, що не підлягає критиці (бо це загрожує її сакральності й непорушності догм), спостерігаємо упереджене ставлення до гуманітарної інтелігенції — будь-які критики (навіть дуже ліберальні) розглядалися як вороги народу та переслідувались за «інакомислення»;

- міфологія завжди прославляла бідність, тому тоталітарна ідеологія старанно підживлювала ненависть бідних до багатих і підтримувала ідею «змови» проти певного народу чи держави (це зараз, зокрема, спостерігаємо у Росії);

- існує міфологічне програмування життя, що виражається найяскравіше у посвяченні молодих (ініціації), оскільки треба готувати нових «хранителів міфології». Бачимо це і в тоталітарних системах — Ленін, Сталін, Гітлер, Муссоліні звертали особливу увагу на молодіжні організації,

воєнізовані ігри. Уникнути ініціації у давніх суспільствах не міг ніхто, це школа виживання, саме такими хотіли бачити своїх апологетів вожді ХХ ст. – сильними, мужніми, бездумними виконавцями будь-яких наказів.

Отже, суспільство і цивілізація ХХ ст. скромно відступили перед законами і регламентом міфологічної свідомості, міфологічних законів, оскільки людина впродовж тисячоліть зберегла колективне підсвідоме і опиратися йому (у масі своїй) не може, а «інші» відразу опинялося поза межами суспільства, ставали соціальними вигнанцями (це у кращому сценарії подій) або гинули. Сучасне інформаційне суспільство народжує нові міфи, комерційно орієнтовані, але механізмами впливу закорінені в архаїчній міфотворчості та міфотворчості тоталітарних держав.

Література

1. Тараканова Е. *Социальный миф, дискурс и нарратив в современной культуре*. Культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. №11 (73) Ч. 2. С. 176-179.
2. Сорель Ж. *Размышления о насилии*. М. : Фаланстер, 2013. 293 с.
3. Зиммель Г. *Общественное мнение. Пример чистой или формальной социологии*. Социологические исследования. 1984. №2. С. 170-176.
4. Кассирер Э. *Техника современных политических мифов. Феномен человека: антология*. [сост. П. С. Гуревич]. М. : Высш. шк., 1993. С. 108-123.
5. Гуревич П. *Социальная мифология*. М. : Мысль, 1983. 175 с.
6. Барт Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. М. : Издательская группа «Прогресс», 1994. 616 с.
7. Элиаде М. *Аспекты мифа* / [пер. с фр. В.П. Большакова]. М. : Академический проспект, 2010. 256 с.
8. Мендра А. *Основы социологии*. М. : Nota Bene, 1998. 344 с.
9. Антонян Ю. *Миф и вечность*. М. : Логос, 2001. 464 с.
10. Ульяновский А. В. *Мифодизайн: социальные и коммерческие мифы*. СПб. : Питер, 2005. 544 с.

UDC 37.7

Oleksandra Kyrylova – postgraduate student
of Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of
Decorative Applied Arts and Design
E-mail: aleksveris@gmail.com

УДК 37.7

Олександра Сергіївна Кирилова – аспірант
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну імені
Михайла Бойчука
E-mail: aleksveris@gmail.com

THE ESSENCE OF THE CONCEPT «ART-PEDAGODY»

Summary. *The publication deals with the definition and content of art-pedagogy as a component of artistic education. Art pedagogy is defined as a system of support for the process of professional training of future designers, the result of which is the creation of a cultural and artistic product in the process of professional training, which attracts students to the design, scientific and creative activities and promotes the formation of sustainable professional knowledge, design skills and development, provides development psychological, physiological processes and personality traits of future designers. It is proved that art-pedagogy is a complex,*

interdisciplinary concept that determines its interpretation in various branches of scientific knowledge. The aspects of art-pedagogy are singled out: pedagogical, psychological, physiological, cultural, art studies and their characteristics are presented. The usage of art-pedagogy is considered as an actual problem in the organization of design education of institutions of higher art education. It is revealed the contribution of art-pedagogy into the formation of professional competence of the future designer of various specializations: design of the environment (landscape and interior), graphic design (web-design), industrial design and creation an innovative artistic product.

Key words: *art-pedagogy; artistic education; professional training of future designers; professional training of future designers; sustainable professional knowledge; scientific and creative activities, design skills and development, interdisciplinary concept; design education; higher art education; professional competence.*

СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ «АРТПЕДАГОГІКА»

Анотація. *Статтю присвячено визначенню сутності поняття «арт-педагогіка» як складової мистецької освіти. Артпедагогіка визначається як система супроводу процесу професійної підготовки майбутніх дизайнерів, результатом якої є створення культурно-мистецького продукту в процесі професійного навчання, що залучає студентів до проектної, науково-творчої діяльності та сприяє формуванню сталих професійних знань, дизайнерських умінь і навичок, забезпечує розвиток психічних, фізіологічних процесів та особистісних рис майбутніх дизайнерів. Виявлено, що артпедагогіка являє собою комплексну, інтердисциплінарну дефініцію, що зумовлює її тлумачення в різних галузях наукових знань. Виділено наступні аспекти артпедагогіки: педагогічний, психологічний, фізіологічний, культурологічний, мистецтвознавчий та подано їх характеристику. Застосування артпедагогіки в організації дизайн-освіти закладів вищої мистецької освіти розглядається як актуальна проблема з огляду на її сприяння формуванню професійної компетентності майбутнього дизайнера різних спеціалізацій: дизайн середовища (ландшафту та інтер'єру), графічний дизайн (web-дизайн), промисловий дизайн та створенню інноваційного мистецького продукту.*

Ключові слова: *арт-педагогіка, мистецька освіта, професійна підготовка майбутніх дизайнерів, професійне навчання, науково-творча діяльність, дизайнерські уміння і навички, дизайн-освіта, заклади вищої мистецької освіти, професійна компетентність.*

Art is a specific branch of human activity and a form of social consciousness. At the same time, this is a unique way of influencing the formation of the individual, including the personality of specialists in different artistic directions.

Art-pedagogy is an interdisciplinary branch of the theory and practice of pedagogical activity: it combines artistic and humanitarian sub disciplines.

Actual and timely is the need to comprehend the experience of foreign art-pedagogy in institutions of higher art education and its application in professional design education.

In the works of V. Anisimov, A. Bayer, A. Bulatova, V. Grishina, A. Kozyr, L. Lebedeva, D. Murphy, N. Miropolskaya, O. Soroka, O. Khustova the pedagogical foundations of art therapy are given, in particular, it is stated about forms of organization and inclusive education. In the scientific work of foreign scientists, the problem of art therapy (O. Dyukherst-Meddok, S. Jennings,

K. Rogers, etc.) was considered. Theoretical, methodological and methodological principles of art-pedagogy are described in the scientific works of R. Verkhovodova, L. Volkova, T. Dobrovolskaya, A. Kozyr, V. Kokorenko, L. Komissarova, I. Levchenko, N. Miskova, N. Sergeeva, T. Rudenka and others.

Despite the numerous scientific studies on the issues of coverage of individual issues of art pedagogy, it should be noted that for the most part, these scientific investigations do not cover the training of future designers, but distinguish its forms, principles and methods, such as correctional socio-pedagogical technologies, techniques and trainings. We have not found independent research of a complex nature in the context of the problem we have raised.

The purpose and objectives of the article: to determine the content, essence and aspects of art-pedagogy as a component of artistic education.

It is worth mentioning that the new edition of the Law on Higher Education emphasizes that «artistic activity is an integral part of the educational activity of institutions of higher education, cultural and artistic orientation and is carried out with the aim of improvement professional competences, innovative activity in art that promotes the creation of a new cultural artistic product» [1].

Taking into account the above-mentioned, the actual problem in the organization of design education of institutions of higher art education is the usage of art-pedagogy, as it contributes to the professional competence of the future designer of various specializations: design of the environment (landscape and interior), graphic design (web-design), industrial design and creation of an innovative artistic product.

First of all, we consider it expedient to specify the concept of «art-pedagogy» in order to clarify its essence, content, since in most cases this definition is considered and identified with art therapy, in psychological and pedagogical literature is covered in the «narrow» sense of this concept as the development of creative abilities, creativity, potential. Therefore, we have isolated works in which art-pedagogy is considered as a social-pedagogical activity with children and persons with special needs; in the system of technologies of professional training of specialists (O. Bulatov, Zh. Valeev, M. Gusev, M. Katrenko, L. Lebedev, V. Sokolov).

Valuable for our study is the definition of "art-pedagogy", commissioned by T. Rudenka. Considering the formation of the professional competence of future specialists in artistic specialties in the institutions of vocational education through means of art-pedagogy, the scientist defines art-pedagogy as a practical-oriented field of pedagogical science whose subject matter is the nature, patterns, principles, forms and methods of attracting art and artistic-creative activity for solving problems of professional training of specialists [3, p. 7].

At the same time T. Rudenka describes the main methods of art-pedagogy: explanation, analysis of works of art, thematic selection of works of art, the method of contractile beliefs, analysis of problem situations, artistic reproduction

of the artistic idea. Their axiological potential in the professional training of specialists is disclosed [3, p. 8].

In our opinion, the usagely of art-pedagogy in professional design education should take place in the process of project activity based on interdisciplinary ties and represent a synthesis of arts and a combination of educational disciplines: drawing, painting, sculpture, study of the history of art, architecture, design, calligraphy, photos, music, dance. At the same time, presentations of their own creative, artistic projects, video tapes direct to the art house, visits to virtual museums and international, domestic exhibitions and design salons are important.

At the same time, theoretical and methodological, technological tool of art, based primarily on the specifics of the arts (music therapy; fine arts – image therapy; theater, image – imago therapy; literature, book – bible therapy; dance, movement – kinesitherapy), pedagogy, psychology, sociology, philosophy, aesthetics and provides integration of humanities in order to improve the professional training of future designers of different specializations. Innovative technology, the use of art-pedagogy in the professional activities of future designers requires a special study.

In the course of the study, we came to the conclusion that the literary sources analyzed by us do not contain the established, generally accepted definition of «art-pedagogy» in professional design education. In view of this, the purpose of our publication is to specify the definition of this term. The results of scientific research indicate that the definition of "art-pedagogy" should be considered on the basis of an interdisciplinary approach, since it is based on the achievements of many branches of knowledge: pedagogy; psychology; physiology; cultural studies; art studies.

Let's consider the outlined aspects in more detail.

The pedagogical aspect involves the unity of the following measures:

- development of a set of educational and methodological and educational programs ("Synthesis of artistic design and fine arts", "Complex of innovative technologies of application of art-pedagogy in the professional training of future designers", "Methodical recommendations for the use of art-pedagogy for the training of future designers" etc;

- development of documentation taking into account and compliance with the didactic principles and requirements of professional pedagogy;

- the selection of special forms, methods, organization of artistic activity (plein air, sketching, copying in museums, visiting modern productions for the purpose of in-depth study of the achievements of industrial design, etc. It is important to apply an innovative method of combining classical exercises in drawing, painting, composition with design and creativity This approach gives the opportunity to develop the creative imagination of students, using the foundation of artistic skills, in particular, the competent possession of the laws of the image of forms, proportions and compositions);

- provision of interdisciplinary connections between professional and theoretical disciplines (painting with the history of art; web-design with calligraphy);

- studying computer programs with the basics of color science and composition and architectonic creativity (architecture, decorative and applied art, design).

Psychological aspect. Art-pedagogy helps to ensure the duration of educational and creative activity. Yes, we are talking about the following psychological conditions:

- social conditions (cohesiveness of the collective, decrease of the level of tension and conflict, increase of communication skills, etc.);

- psychological and physiological conditions (taking into account the individual psychological characteristics of students, providing psychological comfort in a team, forming personal moral qualities);

- psycho-corrective (avoidance of stress, psychological trauma, use of art-therapeutic exercises, techniques, technologies, use of various artistic materials for the purpose of providing psychological health);

- physiological conditions (development of mental working capacity, small motility, introduction of health-saving technologies, etc.).

The cultural aspect involves the study and understanding of material and spiritual values, the way of being and organization of everyday life, ethnic groups, nations at different historical stages in order to compile the achievements of world culture in creating a modern cultural and artistic product in the interior, landscape design, web-design, costume and so on.

R. Pavlyuk sees the conditionality of culturological function in the objective connection of the person with the culture and its values, in the development of the personality of the designer by mastering the artistic culture and design creativity [2].

Thus, the culturological aspect of the educational function of art-pedagogy directs the development of the individual by means of art, prompting it to assimilate reality, to ensure complementarity with the disciplines of aesthetics of other scientific fields. Thus, in the latest technology of STIAM, education is mutually reinforcing S – natural sciences, T – technology, I – engineering, A – art, M – mathematics. That is, art is an important component of the content of educational disciplines in various fields of science.

Art-study aspect involves studying the regularities of the functioning of art, the unity of history and the theory of art. It is about: inter-subject connections between professional and theoretical disciplines (painting with the history of art, architecture, web-design with calligraphy, studying computer programs with the basics of color studies and composition, etc.); Professional training of future designers based on the study of Ukrainian folk traditions, taking into account regional, ethnic characteristics and cultural artistic traditions.

In the conclusion of our research we proved, that art-pedagogy in professional design education is an essential component of artistic education. This

is a system of art-pedagogical support for the process of training future designers, which results in the creation of a cultural and artistic product in the process of professional training. The usage of art-pedagogy in the professional training of future designers will facilitate the attraction of students to search-and-creative, project activities on the basis of the synthesis of arts, the promotion of the formation of sustainable professional knowledge, design skills and skills; ensures the development of mental, physiological processes, personality traits of the future designer. Art-pedagogy in the professional training of future designers is an interdisciplinary, complex concept that determines the urgency of its interpretation in the context of various fields of knowledge: pedagogy (general, artistic, professional), psychology (age, creativity), physiology, cultural studies, art studies.

Thus we believe, that the usage of the latest foreign technologies of art education and the creation of students on their basis of their own projects allows them to reach the level of contemporary works of art, which, of course, encourages students and teachers to consider the subject of art-pedagogy as a tool for self-improvement and the possibility of rapid and effective integration into the international system of cultural-economic development.

The effectiveness of art-pedagogy provides the basis for the creation of a progressive system of teaching in institutions of higher professional education as part of contemporary world art-pedagogy, in the format of the higher education system in Ukraine, the transition period of the late twentieth to the beginning of the XXI century.

References

1. Zakon Ukrainy «Pro vyshchu osvitu» [The Law of Ukraine on higher education]. – Access mode: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18> [in Ukrainian].

2. Pavliuk, Roman Oleksandrovysh. (2013) Artpedahohika yak nauka: zmist, sut, znachennia ta formy vprovadzhennia. [Art pedagogy as a science: content, essence, meaning and form of implementation]. *Pedagogical Almanac: collection of scientific works. The editorial board: V.V. Kulmenko (head) and others* (17). pp. 67-73. [Electronic resource]. – Access mode: http://elibrary.kubg.edu.ua/943/1/Roman_Pavlyuk_PA_17_FLMD_PI.pdf [in Ukrainian].

3. Rudenka T. M. (2012). Art-pedahohika yak innovatsiia suchasnoi profesiino-pedahohichnoi teorii i praktyky [Art-pedagogy as an innovation of modern professional-pedagogical theory and practice]. *Scientific notes: Nizhyn State University named after. Nikolai Gogol*. Series: Psychological-pedagogical sciences. № 4. P. 59-63.

Література

1. Закон України «Про вищу освіту» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18>

2. Павлюк Р. О. *Артпедагогіка як наука: зміст, суть, значення та форми впровадження*. Педагогічний альманах : зб. наук. пр. / [редкол. В.В. Кульменко (голова) та ін.]. (17), 2013. С. 67-73.

3. Руденька Т. М. *Арт-педагогіка як інновація сучасної професійно-педагогічної теорії і практики*. Наукові записки Ніжинського держ. ун-ту ім. М. Гоголя. 2012. № 4. С. 59-63.

UDC 37.035.3: 372.874

Victoria Ishchenko – Master's Degree,
Institute of Design, Architecture and
Journalism, Sciences. Head – ped. Assoc.,
Assoc. Rudchenko A.
E-mail: 0977797791@ukr.net

УДК 37.035.3: 372.874

Вікторія Миколаївна Іщенко –
магістрантка, Інститут дизайну,
архітектури та журналістики, наук.
керівник – д. пед. н., доц. Руденченко А.А.
E-mail: 0977797791@ukr.net

СОЦІОКУЛЬТУРНА СУТНІСТЬ ДИЗАЙНУ

Анотація. У статті теоретично обґрунтовано актуальні проблеми світоглядної та соціокультурної сутності дизайну, які стають важливою формотворчою силою сучасної культури, ведуть до значних змін у складі і до взаємозв'язку етнічних характеристик предметного середовища.

Ключеві слова: дизайн, мистецтво, предметне середовище.

SOCIO-CULTURAL ESSENCE OF DESIGN

Summary. This article shows the actual problems of etno design as one of the kinds of creative art and design, which is based on the artistic roots of folk art and modern design, has great training and educational opportunities.

Key words: etno design, decorative arts, design, education and training.

Феномен світоглядної та соціокультурної сутності дизайну намагалася осмислити кожна епоха, але ця проблема залишається недостатньо вивченою в нових умовах глобалізації, як універсальне явище, що поступово поширюється на всі сфери людської діяльності, дизайн потребує системного і послідовного дослідження.

Аналіз останніх досліджень. Дослідженню соціокультурної сутності дизайну присвятили свої праці філософи (В. Абушенко, Г. Гачев, П. Рикер, Ю. Хабермас, Д. Чижевський, Д. Юм, П. Юркевич та ін.), історики (М. Грушевський, І. Огієнко, М. Попович), ідеї наближення дизайну до культурних традицій нації знайшли відображення в працях сучасних науковців з дизайну: Є. Антоновича, Н. Біловола, Г. Гребенюка, В. Даниленка, Ю. Легенького, С. Мигалья, Л. Оршанського, І. Савельєвої, П. Татіївського, А. Чебикіна, О. Хмельовського, Н. Чуприни та ін.

Результати дослідження. У загальнометодологічному змісті минуле в науці розуміється як тимчасова характеристика об'єктивної дійсності. Отже, у широкому змісті, історичне джерело є продуктом історично певної діяльності людини (матеріальної, соціальної, духовної). Як точно помітив

Д.С.Лихачов, «процес історії культури є не тільки процес збереження минулого, але й процес відкриття нового в старому» [6, с. 53].

Соціально-філософське дослідження «аналітики присутності» людини у світі як основи дизайнерського облаштування середовища передбачає осмислення дизайну у якості каталізатора творення гармонічного простору, що є умовою формування творчої особистості. Крім того, необхідність аналізу феномена дизайну зумовлена суттєвою трансформацією предметного світу людини.

Предметно-просторове середовище, що створює навколо себе людина й розгортає свою життєдіяльність, виступає у вигляді організованого простору, наповненого величезним обсягом інформації про суспільство, нескінченно різноманітною системою предметів і їхніх компонентів. За допомогою декоративно-прикладного мистецтва органічно передавався у спадок художній генокод, який постійно збагачувався новими елементами, тонкими нюансами композиційно-колеристичного вирішення в рамках вироблених канонів в окремих осередках України.

У форми предметного середовища закладена інформація, що закріплює знання про всесвіт і закони природи, а також про відносини між людьми, опредмечуваний колективний досвід, що переходить від покоління до покоління. У цьому випадку середовище з'являється одним із засобів комунікативної діяльності, що зв'язує людей через простір і час. Зокрема, О.Ф.Найден вважає, що взаємодія мистецтва з факторами середовища створює ту складну надбудову, яка, по суті, впливає на розвиток базисних елементів і формує місцеві ознаки, загальновидову і загальностильову моделі. Середовище містить в собі «поживні речовини», тобто енергію та інформацію, необхідні для існування і розвитку мистецтва. Втрата традиційних мотивуючих факторів викликає зміни в мистецтві на видовому рівні: види відмирають або втрачають активність. У період різких суспільних змін критичне відношення до традиційного предметного середовища доходить до крайнощів, до насильницької заміни одних форм іншими [3, с.18]. Сучасна філософська думка тлумачить навколишній простір із двох позицій: як загальну форму світу, людського світу, і як форму буття людей, людського самопізнання. Гегель зазначав: «Все духовне життя, в тому числі і мистецтво, і його основне поняття – прекрасне повинно бути зрозумілим, як плоди матеріальної діяльності людини» [6, с.88].

За О. Хмельовським, "з енергетичного погляду духовна суть Світу... є енергією, що не дана людині в стані безпосереднього сприйняття сенсорно-відчуттєвим шляхом, а лише в образах світу і слові. Фізична суть найбільше дана людині через взаємодію з об'ємно-просторовими формами середовища. Психічна (душевна) суть є перехідною і зв'язковою між двома попередніми". Тож метою діяльності людини є творення образу на рівнях фізичних тіл, психіки та енергії Духу. Реалізація можливостей людини в історичному часі передбачає необхідність творення нею як себе, так і речей предметного світу та використання для цього природного середовища. Проектуючи себе, тобто

вдосконалюючись, людина набуває високих якостей, оживляє і очищає Дух. Отже на початку створюється духовна субстанція, а потім уже матеріальна.

Практика етнодизайну, яка іде до нас з сивої давнини спочатку не сприймається як самостійний вид діяльності, але вже позначає контури вмілості, майстерності, випереджала теорію створення предметного світу й отримала науковий розвиток завдяки взаємодії філософії, естетики, теорії культури й таких наук, як технічна естетика, архітектура, декоративно-прикладні мистецтва, що з'явилося передумовою виділення дизайну в предметно-світоглядну область наукового знання, спрямовану на перебудову світобудови по зразках "райського саду", "міста Сонця", "технотронного суспільства", "симулякров" постіндустріальної епохи.

Світоглядні погляди на сутність штучно створюваного середовища перебування людини сприяли усвідомленню комплексної й багаторівневої природи етнодизайну як соціально-функціонального явища, детермінованого суспільними закономірностями. Визнання правомірності цієї тези відкриває нові можливості поглибленого дослідження співвідношення утилітарних і художньо-естетичних компонентів речей, взаємозв'язку конструктивних і декоративних початків, взаємодії краси й користі, зручності й міцності, словом, усього того, що становить сутнісні основи дизайну в його світоглядному контексті для людини. Саме ці компоненти етнодизайну дотепер не перестають залишатися предметом що не припиняється дискусій вчених і практиків.

Численні спроби створити цілісну концепцію дизайну потерпіли невдачу в силу відсутності комплексних наукових досліджень змістовного буття етнодизайну, що відповідає світоглядним інтересам людини, недостатності наукових суджень по радикальному перегляді всієї системи матеріальних і духовних пріоритетів, в умовах динамічно мінливих світоглядних відносин у суспільстві, що зачіпають не тільки естетичені, але й морально-етичні аспекти предметності, аскетизму, фетишизації, престижного споживання й т.д.

У зв'язку із цим можна припустити, що універсальність взаємодії етнодизайну як предметної сторони культури суспільства зі світоглядною структурою людини підкоряється законам взаємодії природи й суспільства. Унікальність цієї взаємодії підсилюється унікальною універсальністю людини, її світоглядною концепцією, що визначає якісні характеристики дизайнерської діяльності по перетворенню одних предметних якостей в інші, відповідно до формаційними цінностями домінуючі в суспільстві світогляду, що припускає, в епоху постіндустріального суспільства й відповідного йому постмодерністського типу культури, по-новому вирішувати старі проблеми.

Гегелівська ідеалістична ієрархія мистецтв, на вершину якої поставлена абсолютна ідея, хоча й утрудняє встановлення діалектичних переходів взаємодії мистецтв із цінностями суспільства, але все-таки своєю об'єктивною підставою його діалектики наближають щире осмислення людиною явищ матеріальної культури, у яких дизайн може розглядатися як

форма суспільної свідомості. Продукти дизайну не можуть обійтися без свого носія – твору, що має відносно самостійну структуру, але ці добутки, маючи суспільну форму буття, у вигляді матеріального субстрату, своєю образною природою наближаються до вершин людської духовності. У цьому змісті суспільна свідомість (світоглядна субстанція) і суспільне буття (життєва реальність) у дизайні виступають діалектично взаємозалежними компонентами, що синтезують форму суспільної свідомості й форму суспільного буття в загальну світоглядну філософську категорію.

Зрозуміло, у загальфілософському змісті ця концепція не нова, але в контексті дослідження світоглядної сутності дизайну, що має виражену специфіку, дистанціюючи його від традиційних видів мистецтв, своєю поліфункціональністю, прикладним, практичним, утилітарно-художнім характером актуалізує необхідність перегляду деяких традиційних філософських, мистецтвознавчих і естетических подань.

Світоглядний підхід до проблем аналізу дизайну полягає не в послідовному розгляді однієї проблеми за іншою, а залученню в коло аналізу все більшого числа проблем, що розширюють ракурси дослідження й нарощують рівні осмислення, дослідження того, що є загальним для цього класу феноменів і що їх розрізняє – утворить об'ємний ракурс сукупної взаємодії цілого ряду ідей, понять, цінностей ідейно-культурного, світоглядного порядку.

Слід зазначити, що література про дизайн не дуже численна, але кардинально різноманітна по висвітленню в ній різних, часом протилежних точок зору, які не стільки проясняють його іманентну сутність, скільки ускладнюють і заплутують знання про предмет дослідження, значення терміна, що вказує на цей предмет, подання про генезис досліджуваного поняття й, що особливо важливо, – місці й ролі дизайну в сучасному суспільстві й культурі. Фактично кожне дослідження, присвячене дизайну, містить етимологічний аналіз поняття "дизайн", що є закономірним, тому що виступає ключовим в осмисленні самого феномена дизайнерської діяльності.

Разом з тим більшість авторів, як правило, акцентують увагу на аналізі окремих аспектів даного поняття, поринаючи в комерційні або соціальні, естетичні або утилітарні, споживчі або психологічні складові дизайну.

Прагнення абсолютизувати і обґрунтувати той або інший аспект дизайну приводить до ще більшої різноголосиці й заплутує дослідників не тільки в науковому, зокрема культурологічному осмисленні, але й повсякденному сприйнятті.

Отже, продуктивним науковим методом об'єктивації цілісної картини мимовільного розвитку сучасного дизайну, що переборює фрагментарні описи дизайну, на наш погляд, виступає розгляд цього явища як суб'єкт певної соціокультурної системи суспільства, у якій концептуальні, формаційні, комунікаційні, технологічні підходи до дизайну об'єктивуються процесами соціокультурної організації, регуляції й комунікації.

Починаючи з 1990-х років дизайн набуває особливої популярності, в Україні. Тому сприяла поява цілої низки українських наукових видань. Публікації, які фрагментарно торкаються проблем становлення дизайнерського виду діяльності в Україні початку ХХ століття або є якоюсь мірою дотичними до них, слід назвати праці О. Голубця, О. Тарасенко, О. Грибінник, Ю. Нечипорука, З. Мойсеєнка, О. Ноги.

Слід звернути увагу, що пошук глибинних зв'язків між народною творчістю та дизайном – є основним напрямом наукових розробок М. Станкевича [5, с. 254]. Автор зауважує, що витoki дизайну сягають не лише професійного мистецтва, технічного конструювання і виробництва, а й раціонально-мистецьких основ традиційної творчості. Тому й майбутнє вітчизняного дизайну він вбачає у засвоєнні етномистецьких ідей і традицій [5, с. 117-118].

Серед низки сучасних мистецтвознавчих публікацій з дизайну привертають увагу статті, в яких автори висвітлюють якусь одну грань дизайну в Україні, але протягом певних років. До них належать праці А. Півненко [4] зі спробою охопити питання синтезу образотворчого мистецтва і дизайну Слобожанщини. Розвідка О. Грибінник [4] торкається своєрідності об'ємно-просторового формування сільського житла Волинського Полісся ХІХ – ХХ століть. Т. Печенюк – декоративний розпис тканин.

Можна назвати ще не один десяток імен, творче кредо яких входило в рамки визначення дефініцій дизайну. Якщо підсумувати основні теоретичні погляди представників різних плинів у дизайні, сукупність яких обумовила життєво світоглядні відносини в дизайні й дизайну, можна констатувати наступне:

- світ дизайнерів порівнювався по перевазі цілісним поглядом на суспільний процес, суспільну систему, громадське життя;

- творча свідомість у продуктивній творчості спрямоване в майбутнє як "творчість життя", що вкрай актуалізується в ситуаціях соціально-економічних і політичних криз, науково-технічних революцій, що перебудовують картини світу, протиставленням минулого й майбутнього як зіткнення протилежностей: стихійності, хаосу - свідомості й організованості;

- загостреність уваги до твердження нових відносин, заснованих на нових цінностях;

- світовідчування "будівельників нового життя" виявляє багато істотних рис дизайну; так, орієнтація на науковість, обґрунтованість, свідомість, експеримент багато в чому втілилася у відомий схематизм, монолінейність і строгість дизайнерських робіт.

Занурення теоретичних концепцій у проблеми сенсу буття суспільства сформувало певний набір функціональних механізмів, детермінованих синергетикою відповідної культури епохи. Дія цих механізмів, на наш погляд, визначається наступними характеристиками:

- нерівномірністю (багатшаровість простору дизайну);

- синхронністю (елементи схожості і відображення);
- полілогічністю (динаміка дизайн-простору);
- типологічністю (множинність і одночасність існування значущих течій у дизайні);
- ігровою мінливістю (не включений ступінь волі простору дизайну);
- антиномичністю (множинність потенційних змістів у сприйнятті того самого явища).

Висновки. Таким чином, світоглядні варіанти концепцій дизайну значною мірою визначалися домінуючими ідеями і їх відношенням, що виходять до рівня загальнонаукової методології функціональної діяльності, що підсилювались якоюсь частиною природнонаукових знань, але не всією наукою. У той час як категорія культури, що представляє гуманітарні знання, життя в її конкретному людському вимірі, багато в чому залишалася незадіяною, хоча культурологічний погляд вносить значний вклад в образ самої науки про дизайн і його світоглядну домінанту.

Література

1. Даниленко В.Я. *Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ століття (національний та глобалізаційний аспекти)*: дис. ... д. мист.: 05.01.03. Харків, 2006. 401 с.
2. Земпер Готфрід. *Практическая эстетика*: [пер. с нем. В.Г. Калиша]. М.: Искусство, 1970. 319 с.
3. Найден О. Ф. *Орнамент українського народного розпису // Витоки, традиції, еволюція*. К., 1989. 261с.
4. Нога О. *Українська художньо-промислова кераміка Галичини 1840 – 1940*: [монографія]. – Львів: НВФ „Українські технології”, 2001. 392 с.
5. Станкевич М. *Утилітарність декоративного мистецтва // Мистецтвознавство '04*: [зб. наук. праць] / Гол. ред. М.Є. Станкевич. Л.: Ін-т народознавства, 2004. С. 9-18.
6. Чижевський Д. *Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський*. К.: Вид-во «Орія» при УКСП «Кобза», 1992. 230 с.

UDC 378

Denis Lukianov – Postgraduate Student of the Kiev Academy of Decorative and Applied Art and Design named after Mikhail Boichuk

E-mail: conference@kdidpamid.edu.ua

УДК 378

Денис Володимирович Лук'янов – аспірант Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

E-mail: conference@kdidpamid.edu.ua

ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ДИЗАЙНУ В УКРАЇНІ

Анотація. У публікації автор аналізує проблему розвитку сфери дизайну в Україні, характеризує його види. Висвітлено актуальні питання вивчення і впровадження досвіду світового дизайну в сучасну теорію і практику. Здійснено аналіз сучасної теорії дизайну, розглянуто стан підготовки майбутніх дизайнерів в Україні.

Ключові слова: світовий дизайн, український дизайн, декоративно-прикладне мистецтво.

PROSPECTS FOR THE DEVELOPMENT OF DESIGN IN UKRAINE

Summary. *In the publication the author analyzes the problem of development of the sphere of design in Ukraine, characterizes its types. Topical issues of study and implementation of world design experience in modern theory and practice are highlighted. The analysis of the modern theory of design is carried out, the state of preparation of future designers in Ukraine is considered.*

Key words: *world design, Ukrainian design, decoratively-applied art.*

Як відомо, завдання дизайну полягає у тому, щоб створити щось своєрідне, оригінальне, не схоже на те, що вже існує. Дизайном є проектна художньо-технічна діяльність із розробки інноваційних промислових виробів, формування гармонійного предметно-просторового житлового, виробничого і соціально-культурного середовища. На сучасному етапі розвитку українського суспільства дизайн являє собою сферу, що динамічно розвивається у світовому художньому просторі, він має свою історію розвитку, теорію, концепції, свою філософію. У той же час він багатоаспектний, оскільки має багато різновидів.

Насамперед йдеться про дизайн архітектурного середовища, ландшафтний дизайн, промисловий дизайн, дизайн меблів, дизайн одягу, графічний дизайн, експодизайн та ін. Дизайн охоплює практично усі види створюваних людиною виробів і в той же час цілу низку філософсько-світоглядних, теоретичних проблем, а також проблеми безпосереднього конструювання і технічних наук. Слід зазначити, що нині теорія дизайну використовує методології суміжних гуманітарних дисциплін. Тобто, в теоретичному зрізі це можуть бути антропологія дизайну, соціологія дизайну, екологічний дизайн, філософія дизайну, дизайн і національна своєрідність.

Метою статті є огляд стану і тенденцій розвитку сфери дизайну в Україні. Сучасний стан вивчення і впровадження досвіду світового дизайну, теорії дизайну, перспектив розвитку у сфері підготовки майбутніх дизайнерів в Україні.

У роки незалежності одним із домінуючих видів дизайну в Україні став дизайн одягу. Систематично почали проводитися фестивалі, огляди, конкурси, що стимулювало виникнення цілої галузі, яка за сучасних умов представлена творчістю дизайнерів різних поколінь, напрямів і стилів. Вітчизняні дизайнери беруть участь у дефіле, що проводяться не лише в Україні, але і за кордоном. У ряді європейських країн спостерігається значний інтерес до вітчизняних тканин, вишивки, традиційного одягу.

Українські дизайнери розробляють сучасний одяг відповідно до світових тенденцій моди, але з урахуванням національного колориту. Грунтовна спадщина традиційного мистецтва і ремесел, елементів національного костюма майстерно використовується нашими дизайнерами

при розробці сучасного одягу. Особливо неповторювана українська національна вишивка, яка робиться майстрами ручної роботи.

З давніх часів українські жінки створювали різні візерунки, техніку вишивки, способи забарвлення ниток в різні кольори. Ці знання передавалися в родині з покоління в покоління, утворюючи особливі ознаки вишивки, характерні для цього роду, села, місцевості. Тому у багатьох районах України існують свої відмінні риси у візерунках, колірних поєднаннях і техніці вишивання.

За тисячоліття на українській землі з'являлися і зникали різні культури, їх сліди ми бачимо в символах, які древні люди зображували на культових і побутових предметах. Ці символи відображалися й у вишивках, якими наші предки прикрашали вироби з полотна, зокрема, звичайно й одяг. Із часом первісне значення багатьох древніх символів зникало, а знаки за традицією продовжували використовувати для створення візерунків.

Нині з відомих символів застосовуються багато старовинних орнаментів, які можна умовно позначити як древні геометричні і пізніше рослинні і зооморфні візерунки. Споконвіку українці вважали вишитий одяг святинею і оберегом, надіваючи її тільки у свята, і передаючи з покоління в покоління. Коли в сім'ї народжувалося немовля, для нього теж обов'язково вишивалася сорочка, яка повинна була оберігати дитину, адже в символічних візерунках заковдані були дата народження, ім'я малюка, побажання здоров'я і щастя.

Вишивка – невід'ємна частина українського одягу і предметів побуту, яка з давніх часів стала прикрасою, справжнім брендом, який викликає інтерес у всьому світі. Вона пройшла через віки і досі не втратила своєї актуальності. Це улюблений вид народного мистецтва. Ці неповторні тканини використовуються дизайнерами в ексклюзивному авторському одязі.

На нашу думку, за сучасних умов, дизайн – це один з актуальних напрямів як в мистецтві, так і в інших галузях народного господарства. Дизайн – це дві складові – річ і функціональність. Створити хороший дизайн, не враховуючи функціональності, неможливо.

Функціональність несе в собі як гігієнічні, так і ряд інших показників, що визначають якість виробу з урахуванням ряду вимог. Наприклад, можна створити прекрасні меблі, красиві естетично, але якщо вони незручні, то, природно, ми не можемо говорити про хорошу якість дизайну. Набирає популярність у нашій країні меблі-трансформери завдяки своїй багатофункціональності, ергономічності яка дозволяє економити місце в будинку.

Дизайн – це певна реакція культури на цивілізацію. У сучасних умовах розвиток дизайну залежний від багатьох чинників, зокрема, від розвитку науки, техніки, виникнення веб-дизайну, що набув поширення із розповсюдження комп'ютерів і інформаційних технологій. Це призвело до стрімких змін у суспільстві, у підготовці веб-дизайнерів спостерігаються

складності, пов'язані зі змінами, що відбуваються у світі інформаційної освіти.

Виникнення нового виду графічного дизайну – веб-дизайну відбувається в складному процесі адаптації існуючих можливостей візуалізації інформації з класичною спадщиною оформлення книги. Їх адаптація до існуючих можливостей комунікації, що розвиваються, йде шляхом пошуку індивідуального способу візуалізації і подання інформації. Відповідно, одним з основних завдань, що стоять перед веб-дизайном, є формування власної метамови подання інформації.

У цьому техногенному інформаційному просторі вид графічного дизайну, що формується, багато в чому залежить від розробників Інтернету, що працюють над передачею утилітарних завдань електронним шляхом. Адже тут знаходиться одна з рушійних сил графічного дизайну. Вимоги, що пред'являє час до цього виду мистецтва, бажання відобразити день сьогоднішній і заглянути в завтрашній, зумовлюють його швидку реакцію на виникнення нових технологічних можливостей.

Таким чином, зважаючи на те, що веб-дизайн є одним із видів графічного дизайну, можна припустити, що виникнення і розвиток у графічному дизайні певних стилів, безумовно, впливатиме на веб-дизайн і на створювані у ньому веб-сайти. Проте і в самому веб-дизайні можуть зароджуватися стилі, які надалі вплинуть на увесь графічний дизайн в цілому.

Певна універсальність графічного дизайну початку – середини ХХ ст., логіка його розвитку, її послідовність під впливом різних соціальних і естетичних потреб були безжально порушені «новою» епохою. Вичерпаність попереднього естетичного досвіду і виникнення нових цінностей та ідеалів потужно втілилися в постмодерністичних тенденціях графічного дизайну. Поширення і розвиток єдиного універсального стилю розвивається в нових стильових концепціях і авторських стилях, що знаходять певний круг послідовників.

Стилістична єдність проявляється як у пошуках спільності регіональних і творчих шкіл в цільовій, функціональній єдності стилю, так і у формах стилістичної єдності, що виникає з єдності умов життя та інженерно-технологічних процесів, характерних для глобалізації.

Окреслена проблема знаходить своє відображення і у веб-дизайні. Зокрема, серед веб-розробників розгортаються дискусії (часом дуже гострі) про те, чи треба жорстко визначати і регламентувати стилі, в яких створюються веб-сайти, багато розробників взагалі не може визначити, що таке стиль у веб-дизайні і які стилі на даний момент існують. Мікшування різних стилістичних і графічних прийомів супроводжується і пошуком назв цим квазістилям.

Дизайн – це не лише мистецтво, це образ мислення, передусім тому, що дуже часто ми зустрічаємося з такими речами, коли поєднують образи образотворчого мистецтва з певними елементарними речами і, як правило,

виходять просто кітчеві речі. Щоб опанувати мистецтво дизайну, потрібно вчити студентів стилізації, спрощенню образотворчої частини.

Студентів обов'язково треба готувати саме таким чином, щоб вони розуміли, що таке стилізація. Часто ми бачимо різночитання, багато з'являється кітчевих видів дизайну. Речі, які зараз заповнюють ринок дизайну, це вироби індустріального дизайну, наприклад, лампи, крісла. Останнім часом популярний так званий біодизайн, коли крісла набувають форми людського тіла, нестандартну, якусь задалегідь встановлену геометричну фігуру. Необхідно докладати зусилля, щоб студенти вчилися працювати з різними матеріалами – полікарбонатом, оргсклом.

Не так давно у світі з'явилося таке поняття як компенсаційний ландшафт, якби компенсація природи, що впроваджується в архітектуру, – це вертикальні сади та елементи висячих садів.

На підставі вивчення теоретичних джерел та власного педагогічного досвіду можна стверджувати, що для розвитку дизайну в Україні одним із важливих завдань є організація і проведення експозиційних виставок.

Звернемося до прикладів зарубіжного досвіду з цього питання. Якщо йдеться про музеї світу, наприклад, Франції, США, то виставки там проводяться у приміщеннях звичайних споруд, простір яких у необхідний момент «руйнується» і створюється новий, що вимагає значних засобів. Припустимо, всередині класичної музейної установи створюється відповідна експозиція. Природно, що інтер'єр, певний зал, його архітектура при цьому часто не враховується. Входячи до експозиції, глядач потрапляє в те середовище, яке створили експозиціонери: до історії мистецтв давньої Греції чи Єгипту, чи Африки, тобто, все спрямовано на те, щоб цей об'єкт сприймався в новому архітектурному просторі. У багатьох музеях світу передбачено все для того, щоб яскраво і виразно подати якийсь твір.

У національних особливостях мистецтва будь-якого народу можна знайти дивовижні зразки високого рівня дизайну.

Це і стародавня архітектура України, і традиційний крій українського одягу, логічний, економний, з прекрасно витканої тканини при мінімальних її затратах, це і посуд красивої форми, інші вироби народно-прикладного мистецтва.

На наш погляд, нині слід порушити питання в проблемній площині, з'ясувати, чого ми досягли і що треба зробити.

Разом з тим, дизайн – це естетика людського середовища. Нині актуальним і затребуваним є дизайн власного житла, меблів. Вітчизняні дизайнери крокують у ногу зі світовими тенденціями, досягаючи певних успіхів і здобутків. Так, наявність у гардеробі будь-якої дівчини і жінки одягу з елементами національного костюма – це показник певного досягнення вітчизняних дизайнерів одягу.

Участь наших дизайнерів на Тижнях моди в Італії, США, Англії, Франції на показах мод в Європі та інших країнах свідчить про те, що національна мода стала впізнаною та затребуваною і далеко за межами

України. Тільки цього року в Києві відбулися виставки, конференції і майстер-класи, організовані спільно з провідними дизайнерами Франції, Англії й Італії, які відзначають сплеск української моди та запрошують наших дизайнерів для демонстрації своїх колекцій на світових подіумах.

Нині на ринку України найбільш динамічний розвиток відбувається в галузі графічного дизайну, дизайну меблів, інтер'єрів та в легкій промисловості. Більшість студентів-дизайнерів йдуть працювати саме в ці галузі, хоча вони, не маючи досвіду, і, зіткнувшись із реальністю, мало що можуть змінити на арт-ринку. При цьому у багатьох інших сферах промисловості залишається гостра потреба в дизайнерських кадрах.

Головні причини – недостатня популяризація в країні сучасного дизайну, розуміння дизайну в руслі декоративістських і популістських тенденцій, але не самого дизайну в його міжнародному розумінні, відсутність достатньої кількості серйозних фахівців-практиків. Хороший дизайн має велике значення для промислового виробництва. Нині поширення набули інновації, що експортуються в Україну, а також товари і продукти масового споживання. Усі вони реалізуються в тісній співпраці з професійними дизайнерами, тому освітня база в країні для такого рівня фахівців дуже необхідна.

Актуальними в підготовці студентів є організація конкурсів, надання можливості студентам і викладачам стажуватися як в Україні, так і за кордоном. Проблема освіти у сфері дизайну є важливою і специфічною, оскільки та академічна система, яка нині складає основу нашої художньої освіти, не відповідає специфіці творчих завдань цього виду мистецтва.

Академічна система художньої освіти – це статична система, тоді як дизайн – це, передусім, інноваційність, що ґрунтується на творчому пошуку. Дизайн – це пошук нових рішень, володіння проектною культурою, що поєднує художність та інноваційні технології. У цьому процесі важливим стає освоєння досягнень світового дизайну, його досвіду, концепцій творчості. Настав час для проведення масштабної міжнародної виставки дизайну з організацією науково-теоретичної конференції. Це могло б стати потужним стимулом для наших дизайнерів.

На наше переконання, в дизайн-освіті існує декілька проблем, які не можливо розв'язати тільки всередині окремого закладу вищої освіти (далі – ЗВО). Це стосується і безперервності професійної освіти (школа – коледж – ЗВО), і співпраці навчальних закладів із профільними виробництвами. Потрібний міцний і довготривалий зв'язок між кафедрами, що готують майбутніх дизайнерів, і промисловими підприємствами, а також творчими майстернями вже відомих дизайнерів. Учні в процесі навчання можуть залучатися до виконання конкретних завдань дизайн-бюро і, зважаючи на специфіку виробництва, уміти розробляти реальні моделі.

Якщо звернутися до ретроспективи професійної освіти, то такий досвід був поширений у СРСР наприкінці 50-х рр. ХХ ст. і передбачав співпрацю професійних закладів освіти із базовими підприємствами. Ними в

установленому порядку у планах економічного і соціального розвитку, колективних угодах передбачалися заходи зі зміцнення матеріально-технічної бази, проведення ремонту приміщень і обладнання закладів професійної освіти; будівництво спортивно-оздоровчих таборів і таборів праці й відпочинку учнів; покращання умов навчання, праці, побуту, відпочинку й оздоровлення учнів і працівників училищ; розвитку в учнів інтересу до технічної і художньої творчості; забезпечення науково-технічною інформацією, державними стандартами, спеціальною літературою, в якій висвітлювався досвід передовиків і новаторів виробництва [1, с. 7]. На нашу думку, адаптувавши досвід співпраці закладів професійної освіти і базових підприємств до сучасних умов діяльності закладів вищої освіти мистецького напрямку був би доцільним і корисним.

Разом з тим, у випадках коли підприємства не готові до подібної співпраці, як альтернатива, може бути запропонований зарубіжний досвід, коли для читання короткого курсу лекцій або проведення майстер-класів запрошуються практикуючі дизайнери, менеджери, маркетологи, мерчендайзери.

Це послужить гарною профорієнтацією для майбутніх випускників і, одночасно, допоможе вирішити питання подальшого працевлаштування. Не можу не відзначити також, що програма підготовки фахівця з дизайну має бути орієнтована на розвиток творчого потенціалу, творчої індивідуальності кожного учня, не лише у вищих навчальних закладах, але і в коледжах. У зв'язку з цим, для забезпечення якості навчання необхідно мати сучасне устаткування і поліпшити матеріальну базу.

Проте, не можна погодитися з тими твердженнями, що в Україні нібито дизайну немає. Він є скрізь, і ми – не виняток. Але якщо вести мову про «сучасний» або «ефективний дизайн» і створення чогось інноваційного, то з цим у нас великі проблеми. І справа тут не лише у фінансуванні і вже тим більше не у відсутності інформації. Швидше за все проблема криється в «наших» головах, можна сказати, в такій собі «неофобії» – боязні нового.

Це стосується, між іншим, не лише дизайну, але й образотворчого мистецтва, архітектури, музики, кіно. Адже для того, щоб створити щонебудь геніальне, фінанси не завжди відіграють ключову роль. Важливо мати більше фахівців у цій сфері і відповідну підтримку для реалізації новаторських ідей.

Отже, дизайн – це загальнодоступне поняття для усіх, і ми повинні дати можливість людям це усвідомити. Добре б щорічно, а може, і по кілька разів на рік, проводити виставки, присвячені проблемам дизайну. У нас щорічно проводяться в Мистецькому Арсеналі виставки, присвячені архітектурі, моді, будівництву і дизайну. Та не завжди там є вияви нестандартних творчих ідей, інновацій. Вважаю, це теж наше завдання – не дати прорватися несмаку на арт-ринок.

Цінним досвідом є запрошення до ЗВО мистецького профілю України зарубіжних фахівців із різних галузей дизайну, з проведенням воркшопів,

виставок, практик, лекцій, проводити міжрегіональні і міжнародні конкурси, де засадничий приз має бути не лише матеріальним, але й престижним: на кону повинна стояти репутація дизайнера або дизайн-студії. Окремим рядком стоїть освіта.

Головне завдання педагога – навчити свого учня дизайну, після ознайомлення з технічною і функціональною стороною питання – прищепити йому почуття стилю. Це, мабуть, найголовніше в усіх сферах мистецтва, дизайн – не виняток. Завдання полягає в тому, щоб створити щось своєрідне, оригінальне, не схоже на те, що вже десь існує. Дизайн – проектна художньо-технічна діяльність з розробки інноваційних промислових виробів, формуванні гармонійного предметно-просторового житлового, виробничого і соціально-культурного середовища.

Таким чином, важливими і необхідними в процесі навчання дизайну є: виховання в студентів почуття стилю; навчання стилізації, спрощенню образотворчої частини; вміння працювати з різними матеріалами і сучасними технологіями; проводити експозиційні виставки; організовувати міжнародні та міжрегіональні конкурси; давати можливість студентам і викладачам стажуватися за кордоном; необхідно розширювати співпрацю навчальних закладів із профільними виробництвами (звертаючись до досвіду співпраці базових підприємств і закладів професійної освіти радянських часів), а також з творчими майстернями вже відомих дизайнерів, залучати студентів до виконання конкретних завдань дизайн-бюро; сприяти проведенню майстер-класів і семінарів кращими зарубіжними дизайнерами і співробітниками провідних зарубіжних дизайн-компаній.

Література

1. Аніщенко О.В., Смоляна Н.В. *Теоретичне і виробниче навчання у професійно-технічних навчальних закладах: короткий термінологічний словник*. – К.; Ніжин, Видавець ПП Лисенко М.М., 2012. 103 с.
2. Лаврентьев О. М. *Історія дизайну: навч. посіб. для студ. вищих навч. закл.* Москва: Гардарики, 2006. 303 с.
3. Тищенко В.П. *Початкова дизайн-освіта: теорія і практика формування конструктивних умінь особистості: Монографія / В.П. Тищенко*. – К.: Педагогічна думка, 2010. – 380 с.
4. Рунге В. Ф., Сеньковський В. В. *Основи теорії та методології дизайну: навч. посібник*. Москва: МОЗ Прес, 2001. 252 с.
5. Тищенко В.П., Торчевська Н.В. *Дизайн, інформатика, технології як мистецтво: навч. посіб.*; за ред. В.П. Тищенко. – Київ: КДАДПМД імені Михайла Бойчука, 2018. 296 с.

РОЗДІЛ II

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО: МЕТОДИЧНІ ІННОВАЦІЇ ТА ТРАДИЦІЇ

UDC372.874

*Oksana Poltavets-Guida – Acting rector of
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of
Decorative Applied Art and Design,
Honored Artist of Ukraine*

E-mail: i@kdidpamid.edu.ua

УДК372.874

*Оксана Вікторівна Полтавець-Гуйда –
доцент, в.о. ректора Київської державної
академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла
Бойчука, заслужений художник України
E-mail: i@kdidpamid.edu.ua*

ДИСЦИПЛІНИ «РИСУНОК», «ЖИВОПИС», «КОМПОЗИЦІЯ» У ФОРМУВАННІ ПРОФЕСІЙНИХ НАВИЧОК МАЙБУТНІХ ХУДОЖНИКІВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА ТА ДИЗАЙНЕРІВ

Анотація. У публікації розглянуто питання викладання класичних дисциплін рисунка, живопису, композиції у закладах вищої освіти мистецького спрямування, які мають вирішальне значення у формуванні майбутнього художника та дизайнера. Підкреслюється фундаментальна роль цих дисциплін у формуванні фаховості спеціалістів декоративно-прикладного мистецтва і дизайну. Дослідження проведено на основі вивчення досвіду попередніх поколінь викладачів-художників, сучасних тенденцій у галузі мистецької педагогіки та власного педагогічного досвіду.

Ключові слова: творча особистість, рисунок, живопис, композиція, майбутній художник декоративно-прикладного мистецтва, майбутній дизайнер.

THE IMPORTANCE OF DISCIPLINES «DRAWING», «PAINTING» «COMPOSITION» IN THE FORMATION OF PROFESSIONAL SKILLS OF FUTURE ARTISTS OF DECORATIVE-APPLIED ART AND DESIGNERS

Summary. The publication considers the issues of teaching classical disciplines of drawing, painting and composition in art-oriented higher educational institutions that are crucial in the formation of future artists and designers. The fundamental role of these disciplines in the formation of specialists in decorative-applied art and design is highlighted. The study was conducted on the basis of experience of the previous generations of teachers-artists as well as modern tendencies in the field of art pedagogy and personal pedagogic experience.

Key words: creative personality, drawing, painting, composition, future artist of decorative-applied art, future designers.

Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (далі – академія) – єдиний заклад вищої освіти у східній Україні, в якому зберігаються і розвиваються традиції декоративно-ужиткового мистецтва регіону в системі вищої школи.

У 2018 р. відповідно до Наказу Міністерства освіти і науки України №748 від 11.07.2018 р. Київському державному інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука надано статус Академії. Особлива увага у закладі надається формуванню креативних,

творчих особистостей, які здатні творити в руслі сучасних мистецьких напрямів, не втрачаючи свого національного коріння.

Нині в Академії підготовка фахівців здійснюється на двох факультетах: декоративно-прикладного мистецтва і дизайну. Факультет декоративно-прикладного мистецтва готує фахівців із моделювання костюма, моделювання етнічного костюма і вишивки, художнього ткацтва, художніх виробів з дерева і металу, декоративної скульптури, монументально-декоративного розпису, сакрального мистецтва, станкового живопису. На факультеті дизайну – з графічного і промислового дизайну та комп'ютерних технологій, дизайну середовища.

Про високий рівень підготовки свідчать досягнення у науково-творчій діяльності студентів та аспірантів Академії, які беруть участь і перемагають у міжнародних, всеукраїнських, академічних конкурсах, оглядах тощо. Наприклад, у 2018 – на початку 2019 н. р.:

- в Міжнародному конкурсі дизайнерів-модельєрів «Київські каштани» (березень 2018 р., м. Київ) переможні місця вибороли студентки кафедри художнього текстилю та моделювання костюму М. Шмундяк (I місце), Г. Забудська (I місце), Л. Гапон (II місце);

- на Міжнародному конкурсі ювелірних прикрас «Золотий Арт. Ілюзія» (серпень 2018 р., м. Легніца, Польща) студентки кафедри художньої кераміки, дерева, скульптури та металу М. Даниленко та Я. Гарбузюк були відзначені почесними грамотами;

- на III Міжнародному студентському конкурсі з шрифту і каліграфії «Pangram-2018» (листопад, 2018 р., м. Харків) призові місця здобули студенти кафедри графічного дизайну;

- на XXVII огляді дипломних проектів випускників архітектурних та художніх спеціальностей закладів вищої освіти України (листопад 2018 р., м. Полтава) 50 учасників-студентів кафедри графічного дизайну, кафедри дизайну середовища нашої Академії були відзначені гран-прі та дипломами першого ступеня;

- у проекті «К.О.Д. Культура. Освіта. Духовність» (жовтень 2018 р., м. Київ) гран-прі конкурсу та туристичну путівку по Європі виборола аспірантка Академії Ю. Роїк за керамічну композицію «Людина створена для щастя, як птах для польоту», а студентки К. Мамонтова, Ю. Крупська кафедри художнього текстилю та моделювання костюма здобули заохочувальні премії за роботи «Декоративне панно «Моє місто» та за «Арт-об'єкт за мотивами вишивки східного Поділля в сучасному суспільному інтер'єрі (вишите панно)».

- на академічному конкурсі з живопису «Портрет. Пейзаж.» (квітень 2019 р., КДАДПМД ім. М. Бойчука) призові місця зайняли: А. Мельник (I місце, III курс, МДЖ-2), О. Кучеренко (I місце, IV курс, Промисловий дизайн), Д. Онищенко (II місце, IV курс, МДЖ-1), Я. Бурда (II місце, IV курс, МДЖ-1), А. Зелінський (III місце III курс, МДЖ-2).

Окреслені вище успішні результати свідчать про високий професійний рівень науково-педагогічних працівників Академії та підтверджує правильність форм, методів і методик викладання. Цей успіх є закономірним, адже історія заснування Академії розпочинається ще з рисувальної школи Миколи Мурашка, Київського художнього училища (1900–1920), Київського училища прикладного мистецтва (1938–1957), Київського художньо-промислового технікуму (1957–1999), Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (1999–2018), де впродовж всього часу працювало не одне покоління відомих талановитих художників, дизайнерів, педагогів. Завдяки цьому в Академії триває дух творчості та художніх звершень, діяльність знаного мистецького навчального закладу скеровано на виховання творчої особистості.

Принагідно зазначити, що студентці IV курсу кафедри монументально-декоративного і станкового живопису Я. Лаць було призначено стипендію Президента України для молодих майстрів на 2019 р. Аспірант I року навчання Ю. Роїк та старший викладач кафедри монументально-декоративного і станкового живопису Р. Петрук здобули премії Київського міського голови за особливі досягнення молоді у розбудові столиці України – міста-героя Києва у 2019 р.

У процесі навчання студентів особливу увагу надається, окрім опанування фаховими спеціальними дисциплінами, заняттям з рисунка, живопису, композиції, скульптури, пластичної анатомії людини та історії мистецтва. Майже всі ці дисципліни закріплено за кафедрами рисунка і живопису. Про базове, фундаментальне значення окреслених дисциплін свідчать назви згаданих вище кафедр. Педагогічний колектив академії усвідомлює важливість закладання основ у процесі навчання кожного студента, адже лише за таких умов можливе виховання справжнього фахівця. Упродовж п'яти років студенти планомірно і методично займаються рисунком, живописом, композицією, скульптурою, проходять курс пластичної анатомії людини, без яких неможливо досягти художньої грамоти. Навчальні програми побудовано за системою – від простого до складного. А саме – від виконання тематичних натюрмортів до портрета й фігури людини в інтер'єрі. На жаль, на оволодіння цими дисциплінами відводиться лише 4 академічні години на тиждень, що є недостатнім для фахового виховання художника. Нагальним питанням є збільшення обсягу цих навчальних дисциплін до 8 академічних годин на тиждень. Особливо це стосується спеціалізацій монументально-декоративного живопису, де рисунок, живопис і композиція є безпосередньо фаховими дисциплінами.

Кафедри рисунка та живопису не є випусковими, але вони відіграють надзвичайно важливу роль у процесі навчання, оскільки є наскрізними для всієї Академії. Саме за показниками екзаменів з рисунка, живопису й композиції здійснюється вступ до закладу. Без якісного оволодіння академічним рисунком та живописом є неможливою подальша художня творчість молодих митців. Спираючись на власний педагогічний досвід,

можна стверджувати, що без високого рівня знань рисунка та живопису, навіть маючи природний таланти, випускник може досягти хіба що рівня самодіяльних народних майстрів.

Опікуючись збереженням народних традицій і зміцненням національної художньої школи, педагогічний колектив Академії чітко усвідомлює різницю між народним майстром і художником, який здобув освіту в закладі вищої освіти й здатний виконувати складні відповідальні роботи у царині декоративно-прикладного мистецтва і дизайну будь-якого рівня. Так, видатний художник, академік О. Дейнека зазначав: «Систематична робота над рисунком сприяє набуттю досвіду, знань, сприяє формуванню майстерності, що необхідні художнику будь-якої спеціальності – чи він стане живописцем або скульптором, архітектором або ілюстратором, монументалістом або декоратором в театрі, плакатистом або майстром прикладного мистецтва» [7].

Художні основи для спеціалістів різних мистецьких напрямів – від живописців до прикладників можна порівняти з нотною грамотою і сольфеджіо у музикантів різних спрямувань, або спільною хореографією в балеті, народних танцях і гімнастиці тощо. Знання, які здобуває студент у період вивчення курсу академічних дисциплін і є тим фундаментом, на якому базується його подальша творчість. Без достатнього рівня володіння основами, яким би подальший розвиток не було ним обрано, унеможлиблюється серйозний успіх у майбутньому.

Окреслені вище істини є загальновідомими й про них слід пам'ятати, оскільки у вік технологічного прогресу деякі студенти сподіваються без знань і навичок у рисунку, живопису, не володіючи законами композиції, лише за допомогою комп'ютера чи фотоапарата працювати в сфері дизайну або створювати декоративні роботи. Комп'ютер, безумовно, розширює технічні можливості людини, економить час, але він є лише одним із засобів та інструментів для виявлення творчих задумів. Без грамоти з художніх основ студент не має шансів стати справжнім професіоналом. До того ж комп'ютер іноді «знекровлює» художнє висловлювання, робить його механічним, неживим. Лише в руках підготовленого талановитого художника він є насправді помічним. На противагу технічним досягненням в усьому світі все більш цінується рукотворна діяльність, яка передає душевні хвилювання і вміння майстра-художника, милує око та залучає глядача до співпереживання. Реміснича праця ніколи не була механічною і бездушною, вона вимагала від людини цілковитої відданості «... розвиваючи її розум і талант» – писав В. Морріс.

Таким чином, рисунок є фундаментом образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, основою всякого реалістичного зображення. Рисунок «ставити око» майбутнього художника, вчить його аналітично і, водночас, творчо та критично ставитися до вивчення і відтворення тривимірного навколишнього світу в двовимірній площині робочого аркушу паперу, вчить відчувати пластику, тонові і пропорційні співвідношення всього, що нас

оточує. Рисунок – основа для виявлення художньої виразності, що сприяє поєднанню дій руки, ока і розуму. Оволодіння цією дисципліною дає можливість вільно висловлюватися мовою образотворчого мистецтва, втілювати творчі задуми, глибоко розуміти сутність мистецтва.

Без сумніву, не можливо не погодитися з думкою М. Ростовцева, що викладена ним у популярному курсі лекцій «Академічний рисунок»: «рисунок – це шлях пізнання реальної дійсності, складний процес оволодіння законами побудови форми предметів реального світу і живого, емоційного його відображення у рисунках. Задача педагога – виявити і розкрити ті закони, які допомагають правильно бачити і відображати природу, вказати метод, який полегшує і спрощує шлях пізнання світу» [7].

Живопис покликаний допомогти гармонійно сприймати світ, розвивати тонке і вишукане відчуття кольору, він вчить бачити складні колірні співвідношення, створювати умовну колірну гаму твору, не копіюючи бездумно натуру, вчить узагальнювати і виявляти головне, зводити своє бачення до відчуття найбільшого контрасту задля досягнення художнього ефекту, розвиває художній смак.

Композиція – багатоаспектне поняття. У художній академії, в станковому живописі – це просторове завдання, ескіз майбутньої картини, у архітекторів – власна просторова композиція, пов'язана з формотворенням, у закладі вищої освіти мистецького типу – площинно-декоративна композиція, стилізована відносно обраної спеціалізації. Але вона є суто творчим завданням, для виконання якого необхідно знати основні закони композиції, вміти абстрагуватися, вона є показником здатності студента до творчості і його подальшому успішному шляху в світі мистецтва. Саме композиція, як ніяка інша дисципліна, сприяє розвитку художньої фантазії митця.

Надаючи особливого значення дисциплінам художніх основ, в академії працює студія вечірнього рисунка, традиційними є щорічні виставка начерків та короткотривалого рисунка з визначенням переможців у різних номінаціях та конкурс на кращий академічний рисунок серед студентів, конкурс з живопису «Портрет. Пейзаж». Традиційним став і конкурс «Літо – творча пора» за результатами літніх студентських робіт. На ньому експонуються виконані самостійно твори майбутніх мистців з рисунка, живопису і композиції.

У академії відбувалися конференції з питань площинно-декоративної композиції, так званої інтерпретації, з великою кількістю студентських робіт. Варто наголосити, що композиції в академії створюються дуже цікаві, різноманітні, площинні, об'ємно-просторові, колажні і композиції з обмежених матеріалів. Найбільш вдалі з них відзначалися як зрілі художні твори.

У Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука на кафедрах живопису і рисунка накопичено цінний досвід з методики викладання композиції. Знання композиції студенти виявляють у процесі створення фахових робіт: виробів

декоративно-прикладного мистецтва, відповідно виконані у матеріалі, дизайнерських проєктів.

Академічне навчання, як зазначалося вище, в своїй основі є просторовим, класичним, різнобічним. Воно надає змогу студентові самостійно обирати засоби творчого висловлювання на основі вже здобутих професійних знань і умінь.

З метою полегшення переходу від академічних завдань до образних робіт в руслі обраних спеціалізацій і було введено спеціальне завдання – інтерпретацію. Студенти інтерпретують, насамперед, попередньо виконане академічне завдання. Це своєрідна й необхідна сходинка від реалістичних просторових робіт до декоративних, творчих.

Інтерпретація виконується за мотивами виконаної академічної роботи з рисунка і живопису. З рисунка це може бути натюрморт, гіпсова модель, портрет і фігура людини, інтер'єр, постать людини в інтер'єрі тощо. Інтерпретувати можна фактично будь-який мотив.

У рисунку інтерпретація виконується монохромно, здебільшого у класичні чотири тони – білий, світло-сірий, сірий, чорний. Можна вирішувати й у три тони, інколи у два, але не допускається строкатість, студент має дотримуватися обраної системи. Упродовж століть цей досвід донесли до нас роботи визначних майстрів світового мистецтва. Основне завдання подібної інтерпретації – підкреслити площинне й декоративне рішення мотиву. Матеріал виконання обирається студентом довільно. Це може бути туш, чорно-біла гуаш, темпера, свинцевий олівець, соус, вугілля тощо.

У живописі також інтерпретують подібні завдання, але виконують їх у кольорі, в обраній студентом колірній гамі, як правило обмеженій, вишуканій, з урахуванням знань з кольорознавства і набутого власного розуміння живопису. Водночас, важливу роль відіграє природний смак і темперамент студента. Матеріал виконання також різноманітний – гуаш, темпера, олія, акварель, пастель тощо.

Практика показала, що подібні завдання є дуже корисними для майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва і дизайну. Студенти багато komponують і не просто на якісь сторонні теми, а інтерпретують уже зрозумілі і «відпрацьовані» ними мотиви просторових академічних постановок. Тут вони вже відстежили внутрішню пластику завдання, відчули тонову і колірну гаму, зрозуміли, що є найвиразнішим у мотиві, що саме їх найбільш схвилювало.

Таким чином, за мотивами академічного завдання, яке є своєрідним трампліном, студент виконує декоративно-площинну композицію, що впритул наближує його до обраної спеціалізації та сприяє розвитку творчої фантазії.

Вдалі інтерпретації – глибокі за відчуттями, змістовні, вони бувають часто цікавими й несподіваними за своїм художнім вирішенням. Деякі з них настільки вдалі, що можуть бути повноцінними виставковими

декоративними творами, вони репрезентують Академію на різноманітних звітних художніх виставках.

Завдяки згаданим вище завданням, студенти навчаються відчувати площину аркуша, оволодівають законами формальної побудови композиції та її декоративному вирішенню. Безумовно, велику роль тут відіграє викладач, який пояснює закони подібної композиції, показує найкращі зразки світового абстрактного мистецтва, інших сучасних течій. Досягнення та відкриття художників-абстракціоністів, як відомо, вже перейшли в площину декоративно-ужиткового мистецтва і дизайну. Вони спрямували сучасне оформлення інтер'єру, оздоблення керамічних пластів, ужиткових речей, позначилися на художньому вирішенні сучасних тканин, особливо інтер'єрних, відкрили нові можливості у створенні художніх виробів з дерева і металу, у виготовленні меблів тощо. Модельєри одягу й дизайнери різноманітних спеціалізацій завдяки формальним композиціям також відкрили для себе нові шляхи.

Таким чином, студенти виконують інтерпретації, які максимально наближають їх до обраної професії, інколи виконують в матеріалі, традиційному для обраної спеціалізації. Майбутній художник відпрацьовує на них свій творчий почерк, виробляє художній смак і власний стиль. Посилюється взаємний зв'язок трьох предметів – рисунка, живопису, композиції.

Випусковим кафедрам набагато легше працювати із студентами, які виконують такі завдання. На семестрових переглядах (екзаменах), як правило, студенти виставляють одну інтерпретацію з рисунка і одну-дві з живопису. Розмір завдання – А2 або А1. Деякі студенти так захоплюються цим завданням, що виконують набагато більше, ніж передбачено навчальною програмою.

Надзвичайно цікаво спостерігати, як реалістичне зображення трансформується в площинно-декоративному трактуванні, на творчий розвиток заданих академічних тем. Також інтерпретація є корисною і для виконання самих академічних завдань, бо студенти вчаться їх правильно й естетично задумувати, не «чорнити» або «розбілювати», бо одразу відчувають декоративну основу мотиву, насиченість кольорів, живописну гаму, пластику відображувальних об'єктів. Деякі подібні завдання інколи виконуються з дисциплін формотворення і кольорознавства, але там вони носять характер механічних вправ і не мають такої життєвої прив'язки і образного начала, як зазначена інтерпретація.

«Ми починаємо з того, чим вони закінчують» – писав В. Суриков про роботи художників-абстракціоністів, підкреслюючи, що в основі будь-якої роботи лежить вдале формальне вирішення. Обов'язковим же для мистецтва взагалі є його образність, чуттєвість, пластичність, здатність викликати хвилювання у глядача.

Тема інтерпретації яку запропонували кафедри рисунка й живопису в Академії є достатньо новою, методичної літератури з цієї теми обмаль.

Завдання з інтерпретації було запропоновано для закладів вищої освіти мистецького профілю викладачами-бойчуківцями.

Нині можна з впевненістю стверджувати, що інтерпретація є цікавим і корисним завданням, необхідним для закладів вищої освіти мистецького профілю. Таким чином, на кафедрах рисунка і живопису зберігається класична академічна школа рисунка і живопису, завданням якої є творчий розвиток і продовження в інтерпретації.

У Академії систематично відбуваються індивідуальні або групові виставки викладачів з живопису, рисунка, скульптури, оскільки спеціальні дисципліни викладають професійні художники-живописці, графіки, скульптори. Такі заходи мають виховне і просвітницьке значення для студентів.

Якщо звернутися до минулого, можна стверджувати про важливість високого рівня класичної підготовки у вихованні художників. Наприклад, у Санкт-Петербурзькій академії мистецтв, заснованій у 1764 р., водночас здійснювалася підготовка художників-живописців, скульпторів, архітекторів і художників декоративно-прикладного мистецтва. Значних розбіжностей в програмах підготовки художників з основних дисциплін не було, різниця спостерігалася лише в композиції. Академія рівнялася в той час на мистецтво Західної Європи, поки не сформувалася власна школа. Художню освіту в ній здобула велика кількість українських художників, які стали засновниками національної академічної школи. Ґрунтовна класична підготовка випускників академії уможлилювала випускати висококваліфікованих фахівців і створювати блискучі палацові ансамблі, справжні шедеври в галузі малої пластики, декоративно-ужиткового мистецтва, ювелірні вироби, прекрасно проектувати і оздоблювати інтер'єри, виготовляти коштовні меблі, тканини тощо. У сучасній Санкт-Петербурзькій державній художньо-промисловій академії імені О. Л. Штігліца заняттям з рисунка, живопису і композиції надається надзвичайна увага і виокремлюється достатня кількість академічних годин. Таку ж ситуацію можна спостерігати й у Московській державній художньо-промисловій академії імені С. Г. Строганова.

Визначні художники-прикладники епохи Відродження, наприклад ювелір, майстер золотих справ Бенвенуто Челліні, завдячуючи своїй різнобічній підготовці, з легкістю перейшов з малої пластики у велику і створив всесвітньо відомий шедевр у бронзі «Персей». Художники-кутюр'є Версаче, Карден, Унгаро є водночас гарними живописцями, скульпторами, архітекторами.

«Високий професіоналізм скульптора, людини, що вільно володіє пластичною формою, пронизує все декоративне мистецтво Єгипту. Змістовний бік мистецтва був плодом високорозвиненого професіоналізму так як і органічна функціональність предметів» – зазначає Т. М. Разіна в публікації, присвяченій професіоналізму в прикладному мистецтві [6].

У Давній Греції розвиток прикладного мистецтва пов'язаний із пануванням ремесла як виду творчості. Нині важко собі уявити, що у

давньогрецькій мові не існувало двох слів «ремесло» і «мистецтво», а вживалося слово «техне», яке об'єднувало в собі ці обидва поняття. Отже, тому будь-яка статуя в Акрополі, фігура атлета, що стояла в палестрі і керамічний світильник, яким користувалися в кожному будинку, були явищем одного порядку» – продовжує Т. М. Разіна у згаданій вище публікації [6]. Із цієї цільної сфери ставлення до мистецтва поступово виокремлювалися спеціалізації, розвивалися вузькі жанри, професійність кожного з них. Професіоналізм завжди вимагав міцної академічної школи, яка хоч і різнилась відповідно до епох і країн, але в своїй основі мала спільне науково-аналітичне начало. Так художні шпалери – прототип сучасного гобелену, які в XVI-XVII століттях виготовлялися у Франції і стали для світу взірцем високого мистецтва і за своєю сутністю та змістом посідають проміжну позицію між станковим і декоративним видом творчості.

Прикладом митця з ґрунтовною академічною підготовкою може слугувати наша видатна сучасниця, лауреат державної премії імені Тараса Шевченка модельєр Людмила Семикіна, яка створює унікальної краси і оригінальності образні колекції одягу на основі традицій українського етносу ще дохристиянської доби, доби Київської Русі, інших історичних зрізів, за фаховою підготовкою є художником-живописцем, вона здобула вищу освіту у Київському державному художньому інституті (нині – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, майстерня професора О. Шовкуненка). Акцентуємо увагу, що Л. Семикіна є всебічно підготовленим митцем, підґрунтя професіоналізму якого – міцна академічна школа.

В Академії імені Михайла Бойчука утверджується самобутня українська мистецька школа декоративно-прикладного мистецтва і дизайну, що є основою сучасної української культури. Творчий, науковий та інтелектуальний потенціал колективу дає можливість сподіватися на подальший розвиток та взаємозбагачення двох фундаментальних навчальних напрямів, запровадженню нових творчих спеціалізацій з метою підготовки в стінах закладу мистецького фахового потенціалу держави задля збереження та подальшого розвитку культурної спадщини України.

Науково-педагогічний склад Академії докладає значних зусиль для подальшого її розвитку як художнього мистецького закладу вищої освіти, де й надалі пануватимуть творчість і любов до мистецтва. В складі викладачів працюють дійсні академіки Академії мистецтв України, лауреати державної премії імені Тараса Григоровича Шевченка, народні і заслужені художники України, заслужені діячі мистецтв, доктори та кандидати наук, молоді, потужні й цікаві художники, скульптори, керамісти, дизайнери. Керівництво академії працює над тим, щоб рівень науково-педагогічних працівників постійно підвищувався. Разом із іншими закладами вищої освіти мистецького профілю України Академія намагається зберегти і зміцнити національну школу, яка набуває визнання в світі. Актуальним завданням сучасної вищої

школи є її пропагування у засобах масової інформації, створення монографій, посібників за окресленою тематикою.

Викладачі кафедр рисунка і живопису є колективом однодумців, що спільно працює над виробленням методології викладання мистецьких дисциплін у ХХІ столітті, спрямований на подальший розвиток вищої мистецької школи нашої країни, на збереження та примноження національних традицій і водночас оригінальності академічної школи.

Викладацький колектив сподівається, що молоді художники, дизайнери-випускники Академії, органічно ввійдуть в колектив митців України, сприятимуть зміцненню і розвитку національної культури, збагатять її новими здобутками

Підсумовуючи все окреслене вище, зазначимо, що закладання грамотних художніх основ у розвиток знань студентів, дозволяє очікувати від них в подальшому високих творчих досягнень.

Література

1. Анорічева-Єрємка А.І. *Академічний живопис*: навч. посіб. для студ. вищих навч. закл. – Х. : Колорит, 2009. 232 с.
2. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. *Декоративно-прикладне мистецтво*. Львів: Світ, 1993. 272 с.
3. Дейнека А.А. *Учитесь рисовать*. М., 1961. 224 с.
4. Кириченко М.А., Кириченко М.І. *Основи образотворчої грамоти* : навч. посіб. 2-е вид., перероб. і доп. К.: Вища школа, 2002. 190 с.
5. *Нариси з історії українського дизайну ХХ століття*: зб. статей / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Фенікс, 2012. 256 с.
6. Разина Е.Н. *О профессионализме народного искусства*. М.: Советский художник, 1985.
7. Ростовцев Н.Н. *Академический рисунок. Цикл лекцій*. М.: Просвещение, 1973. 294 с.
8. *Школа мистецьких традицій: Матеріали наукової конференції*. ЛДКДУМ ім. І.Труша, 2011. 144 с.

UDC 7.01:741: 042.2

Vyacheslav Lubensky – Candidate of Arts,
Associate Professor, Professor,
Department of Painting of Mykhailo Boichuk
Kyiv State Academy of Decorative Applied
Art and Design
E-mail: i@kdidpamid.edu.ua

УДК 7.01:741: 042.2

В'ячеслав Іванович Лубенський – кандидат
мистецтвознавства, доцент, професор
кафедри живопису Київської державної
академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені М. Бойчука
E-mail: i@kdidpamid.edu.ua

МАЛЮВАННЯ ОГОЛЕНОЇ НАТУРИ ЗА УЯВОЮ

Анотація. Академічний малюнок з натури не дає випускнику закладу вищої мистецької освіти міцних навичок в зображенні людського тіла «від себе» для вирішення творчих завдань. Академічних годин на малюнок за уявою програмою навчання у ЗВО не передбачено. Автор пропонує методику малювання фігури «від себе», розроблену на

основі ідей професора О. Корольова (Санкт-Петербург), яку слід враховувати при розробці навчальних планів. Метод легко засвоюється студентами завдяки відкритій автором статті «простоті в складному» в пластиці людського тіла – у вигляді найпростіших «квадратних пропорцій». Ці знання, як показує досвід, підвищують якість академічних малюнків з натури, а головне – значно скорочують час на їх виконання. У цей резерв часу і пропонується включити курс «Малюнок за уявою».

Ключові слова. Малюнок за уявою фігури в будь-якому русі, простота в складному, метод «квадратних пропорцій», пропорційно-модульна структура пропорційно-модульної системи людської фігури.

DRAWING NUDE NATURE IN IMAGINATION

Summary. *Academic drawing from nature does not give a graduate of an art college strong skills in depicting the human body "from oneself" to solve creative problems. Academic hours are not provided for the drawing according to the presentation by the program of study in universities. The author suggests a technique for drawing a figure "from oneself", developed on the basis of the idea of Professor A.Korolev (St. Petersburg), to include in the curricula. The method is easily assimilated by students thanks to the open author of the article "Simplicity in the Complex" in the plastic of the human body - in the form of the simplest "square proportions." This knowledge, as experience shows, improves the quality of academic drawings from nature, and most importantly – significantly reduces the time for their implementation. In this time reserve, it is also proposed to include the course "Figure on presentation".*

Key words. *Figure on the representation of a figure in any movement. Simplicity is complicated. The method of "square proportions." proportional-modular structure of the PMS of a human figure.*

Постановка проблеми. Завдання науково-творчої думки полягає в тому, щоб в найскладнішому предметі відшукати закладену в його основі простоту. У малюванні з натури, для передачі об'ємної форми, художники відкрили «принцип кулі», в пропорціях – поділ людської фігури на 8 рівних частин. У всьому колірному багатстві природи (понад 20 тисяч відтінків, що розрізняються оком) Ньютон відкрив всього 7 основних кольорів, а П.Чістяков пішов ще далі, виявивши у всіх кольорах всього 2 головних кольорових відтінка – рожевий і зелений.

Головним предметом в мистецькій освіті є малюнок оголеної фігури людини – найскладнішої пластичної форми з усіх існуючих в природі. Щоб цю форму вивчити, студенти академії малюють і пишуть живу модель з натури протягом п'яти років по 4-5 годин на день. У результаті, як зазначив професор кафедри рисунку Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури України А.Кривонос, «... студенти окремі деталі людського тіла правильно зобразити не можуть. І не тільки на першому-другому курсах, а навіть і на п'ятому, переддипломному! Проблема викладання малюнка, його теорії в нашій художній школі, по суті, залишається нерозв'язаною. А звідси – багато наших бід, які відчутно позначаються на професійному рівні живопису, скульптури, графіки ... » [1].

Виходить, витрачені при колосальному резерві часу зусилля не дають належних результатів, і наша художня педагогіка дає «пробуксовку»?

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Над проблемою академічного малюнка працювали багато видатних художників, в тому числі і наші співвітчизники, імена яких широко відомі. Так, видатний радянський художник-педагог, професор Олександр Леонідович Корольов (1922-1988), як провідний представник галузі малюнка Академічного інституту живопису, скульптури та архітектури імені І. Рєпіна в Санкт-Петербурзі, відзначаючи недоліки натурного малювання, вказував: «Важливо не просто намалювати натурника, а важливо освоїти значення або пізнати зміст форми, і взагалі форму, щоб потім малювати «від себе». Без цього неможливо зробити нічого в творчості значного... Потрібно робити малюнки за уявою, по пам'яті ... Ось це не виходить у нас в інституті» [2]. Ці слова видатного педагога-новатора О. Корольова ставлять під сумнів традиційну програму навчання, яка навіть в провідному в світі в галузі малюнка інституті, сьогодні не зовсім виправдовує себе.

Ще в XVI ст. видатні художники Відродження, які піднесли мистецтво до рівня науки, володіли методикою зображення фігури «від себе», тобто за уявою: «Рафаель міг малювати тіло по пам'яті, надаючи йому будь-які пози, і завжди при цьому дотримувався всіх пропорцій» [3]. На жаль, методика навчання такої майстерності в подальшому було втрачено. До нас дійшли лише трактати з пластанатомії і пропорційні «канони», що визначають співвідношення розмірів частин тіла (Альберті, Леонардо, Ломаццо, Мікельанджело, Дюрер, Лосенко і ін.).

Накопичений світовий досвід узагальнив і розвинув професор О. Корольов, який зробив значний внесок у практичну педагогіку малюнка 1950-1980-х рр. і виховав багатьох учнів і послідовників [4]. Однак, його школа не вплинула істотно на традиційну програму академічної підготовки художників, яка за 250 років існування Академії практично залишилася незмінною.

Мета даної статті – відповісти на питання: чи можливий більш ефективний шлях до досягнення майстерності художника в зображенні фігури людини? Чи можливо відшукати закладену в пластичній формі людини ту «простоту в складному», яка дозволила б полегшити «сізіфову працю» студента академії, п'ять років «копіюючого» з природи стоячого, сидячого і лежачого натурника?

Основний матеріал дослідження. Малювати можна двома шляхами. Перший – змальовувати те, що бачить око. Другий – зображати предмет «від себе», знаючи його побудову. «Почуття» і «знання» – дві необхідні передумови малювання з природи – зумовлюють, за О. Корольовим, таке «вміння», за яким художник «опановує формою» так само, як композитор – майстерністю музичного твору, і стає здатним створювати образи в своїй уяві без рабського копіювання природи.

Відомо, що куб має шість квадратних площин, нам не важко буде намалювати його в будь-якому ракурсі. Те ж відноситься до циліндру й інших форм (рис. 1). За аналогією, засвоївши форми побудови людського

тіла, то ніщо не завадить нам малювати від себе і окремі деталі, і фігуру в цілому, в потрібному для нас положенні в просторі. Так навчали майстри Відродження, так міркував професор О.Корольов в згаданій доповіді, порівнюючи принцип побудови малюнка людини з малюванням простого глечика. Так само викладав суть проблеми і професор О.Кривонос, будучи завідувачем кафедри рисунка Київського державного художнього інституту (1976-1986 рр.), під керівництвом якого працював і автор даної статті.

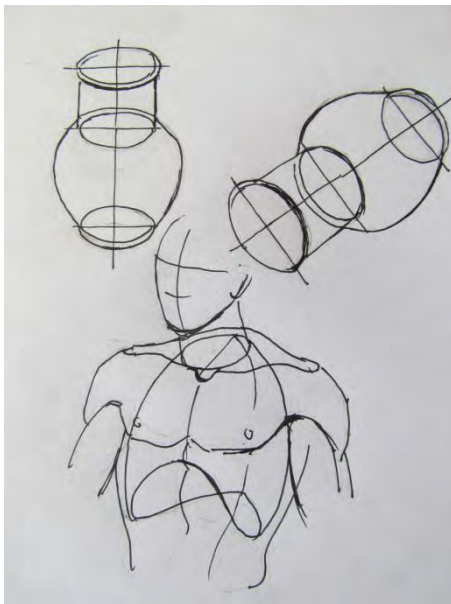


Рис. 1. Малювання «від себе»: від найпростіших предметів до фігури

Усе здавалося дуже просто. Але розв'язання проблеми уявлялося неможливим, оскільки виникає інша проблема: як «втиснути» складну пластику людського тіла в просту, зрозумілу форму, якої можна оперувати на рівні зображення куба, табурета або глечика?

Великий трудівник мистецтва А. Дюрер в XVI ст. намагався описати людське тіло за допомогою цифр, відзначаючи кожен вигин тіла і довівши кількість членувань фігури до 1800 [5]. Така «точність», на жаль, дуже далека від практичної методики. Праці Дюрера жорстко критикував Мікеланджело, - неперевершений знавець людського тіла і віртуоз малюнка. Але ні у Дюрера, ні в спадщині самого Мікеланджело (яким створено найкращий в практичному застосуванні пропорційний «канон»), ні у наступних зарубіжних і вітчизняних методистів ми не знаходимо «ключа» до остаточного практичного розкриття «простоти в складному» людської фігури.

Спроби втиснути пластику тіла в відому площинну «обрубковку» призводять до схематизму і «задерев'янілості» форми, які, за словами одного з учнів Мікеланджело (Асканио Кондіві), учитель знаходив саме в методі Дюрера, де частини тіла зображувалися їм «прямими як палиці» [6].

Найближче до вирішення питання підійшов О.Корольов. У своїй доповіді на всесоюзній конференції по методиці малюнка в Ленінграді в 1986 р. Корольов продемонстрував нову принципову схему побудови малюнка

фігури в русі (рис. 2). У його схемі грудна клітина і таз представлялися як найпростіші кубічні форми, пов'язані загальною віссю. Причому, на відміну від Дюрера, який в кубічні і трапецієподібні «коробки» намагався врисовувати відразу зовнішні контури тіла, грудна клітка і таз у Корольова трактувалися як прозоро-лінійна форма скелета, яка і визначала зовнішню пластику. Корольов виходив з рекомендацій Альберті, який в своєму «Трактаті про живопис» писав: «... слід спочатку зв'язати кожну кістку в живій істоті, потім прикласти його м'язи і, нарешті, цілком втілити його плоттю» [10]. За допомогою зазначеної схеми Корольов пояснював студентам на полях їх академічних малюнків з натури принципи побудови форми в просторі, чим і прославився як видатний художник-педагог.

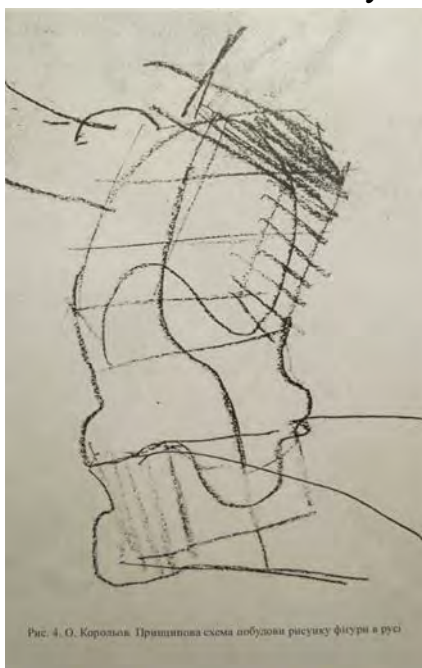


Рис. 4. О. Корольов. Принципова схема побудови рисунку фігури в русі

Рис. 2. О.Корольов. Принципова схема побудови рухів фігури

Принципова схема професора Королева, яка використовувалась їм для пояснень натурального малюнка, наштовхнула нас на думку її застосування для методики малювання за уявою. У той час як Корольов робив пояснювальні малюнки, ґрунтуючись на свій винятковий талант, знання анатомії і почутті пропорцій, і повторити так само студентам було не під силу (для цього треба мати талант і досвід Корольова), ми запропонували доповнити його метод легко запам'ятовуємою пропорційно-модульною структурою (далі – ПМС) людської фігури (рис.3). Це і дозволило зробити метод зображення натури за уявою доступним усім учням.

«Принцип простоти». Слідуючи відомому афоризму «відшукай всьому початок і ти багато чого зрозумієш», зазначимо таке: 1) в архітектонічній основі людського тіла, що складається з семи елементів (голова, грудна клітка, таз і 4 кінцівки) головними є лише два – грудна клітина і таз – інші 5 прилаштовуються до них; 2) істотно-важливий, відкритий нами принцип «простого в складному» – це те, що пропорції тіла

підкоряються «рівним відносинам», які ми назвали «квадратними пропорціями». Принцип рівних відносин, який найбільш повно виявляється в простій формі квадрата (4 рівних відрізків, 4 прямих кута), закладений і в людській постаті як наслідок «найвищого ступеня доцільності», тобто узгодженості рухів частин в біомеханічній системі тіла.

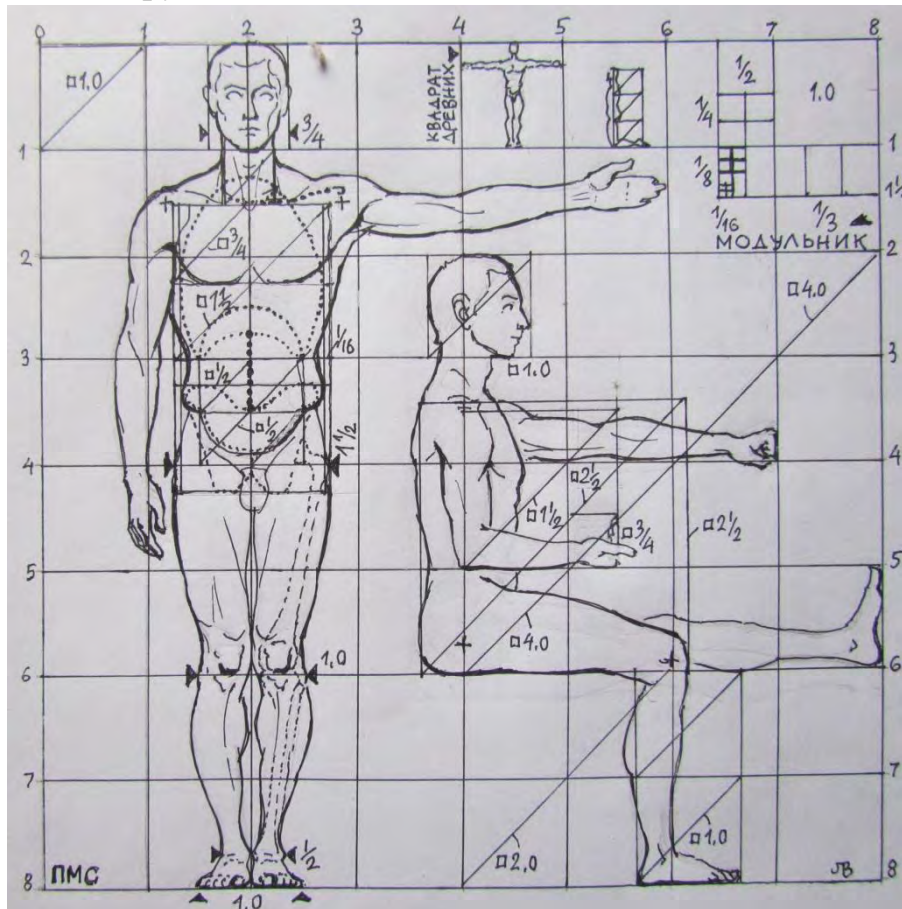


Рис. 3. В. Лубенський. Пропорційно-модульна структура ПМС людської фігури з модулем 1М, рівним висоті голови

Поряд із відомим «квадратом стародавніх», відкритим Вітрувієм в 1 столітті д. н. ери (розмах рук дорівнює висоті фігури), по нашим дослідженням, «квадратні пропорції» закладені природою в більшості частин тіла. У квадрат вписуються: 1) фігура в положенні сидячи з витягнутими ногами; 2) акромиальна висота тулуба сидячи з довжиною стегна; 3) зігнуті нижні кінцівки; 4) зігнуті верхні кінцівки; 5) зігнута кисть; 6) зігнуті фаланги пальців рук; 7) грудна клітина в фас; 8) ширина плечей – з передньо-підвздошними точками таза; 9) голова в профіль і в фас (3 \ 4 квадрата); 10) шия в фас тощо (рис. 3).

На «квадратних пропорціях» і будується пропонована нами пропорційно-модульна структура ПМС, вихідним параметром якої є 1 модуль, рівний висоті голови і вкладається в зростанні, згідно «канону» Мікельанджело, 8 разів. Для зручності практичної роботи в ПМС застосований принцип, з одного боку, розподілу вихідного модуля 1М на

рівні дробові частини – $1 \setminus 2M$, $3 \setminus 4M$; $3 \setminus 8M$; $1 \setminus 4M$, $1 \setminus 8M$, $1 \setminus 16M$ (дрібні квадрати), і, з іншого боку, – укрупнення його на цілі або дробові частини: $2M$; $3M$; $4M$; $5M$; $6M$; $8M$; $1 + 1 \setminus 2M$; $1 + 1 \setminus 4M$ і т.д. (Рис. 3).

Аналогічний принцип пропорційності застосовувався відомим німецьким анатомом Г.Баммесом [9], однак, пропонована нами ПМС не повторює його систему і значно простіша в практичному застосуванні.

Усі потрібні розміри для зручності в процесі малювання наносяться за допомогою «модульніка», що являє із себе, наприклад, квадратну картонку або лист прозорого плексигласу з розміткою на них всіх необхідних (усього лише!) 7 членувань (рис. 4).

Як користуватися ПМС практично? На відміну від малюнка з натури, в малюванні «від себе» ми починаємо побудову форми з самого простого – фіксації її «квадратних» пропорцій у вигляді «кубічних» форм, куди потім врисовуються контури скелета. Грудна клітина як найважливіший елемент вписується в квадрат зі стороною в півтори висоти голови $1 + 1 \setminus 2M$ (сторона нашого модульніка). У такий же квадрат, приставлений до першого знизу, поміщається «куб» таза висотою $1M$ (рис. 4). Оскільки з цих двох великих квадратів, як вихідних, поступово вибудовується все тіло, цей метод ми назвали «методом двох квадратів».

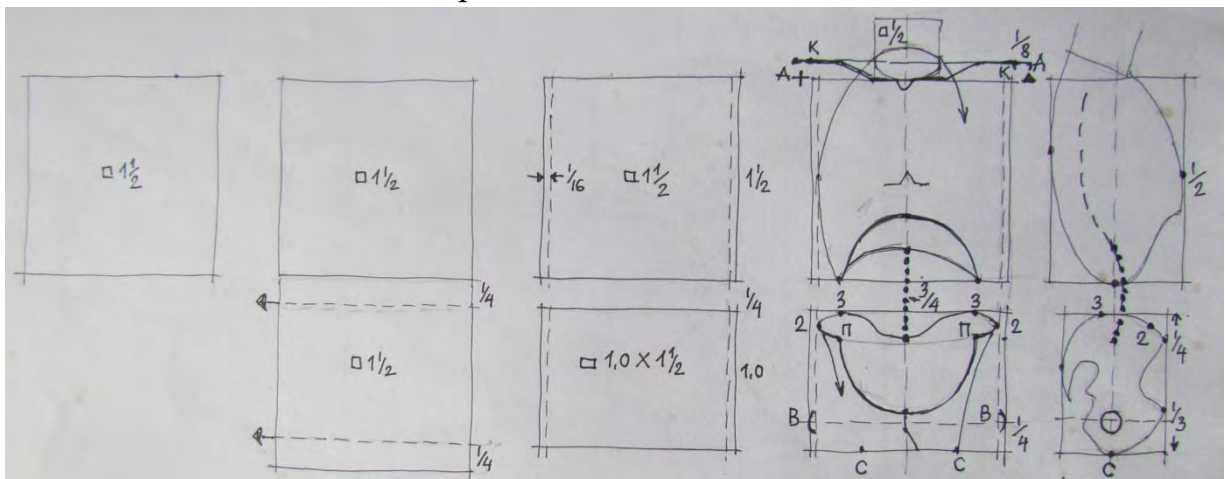


Рис. 4. Послідовність побудови фігури «методом двох квадратів»

Зауважимо, що верхній квадрат грудної клітини зі сторонами $1 + 1 \setminus 2M$ вміщує в себе розміри кісткової основи: за шириною – відстань між зовнішніми точками К ключиць (довжина кожної ключиці $3 \setminus 4M$); за висотою – відстань від яремної западини до нижніх точок грудної клітини. Враховуючи, що нижня межа великих грудних м'язів знаходиться на середині грудного квадрата ($3 \setminus 4M$ вниз від яремної западини), пропорції грудних м'язів вписуються в квадрати зі стороною $3 \setminus 4M$, а надчревна дуга вписується в два квадрата за $1 \setminus 2M$ по горизонталі (рис. 3).

Сполучення грудної клітини з головою здійснюється за допомогою ший з квадратними пропорціями сторін в $1 \setminus 2M$. Половину цього квадрата за висотою $1 \setminus 4M$ займає перше реберне кільце – підстава шийного «циліндра».

На рівні горизонтальній вісі реберного кільця (на малюнку – еліпса) закінчуються крайні зовнішні точки «К» ключиць, що складаються кожна з трьох рівних по $1 \setminus 4M$ ділянок. До точок «К» кріпляться акроміальні відростки лопаток довжиною по $1 \setminus 8M$ кожен. Таким чином, розмах кісткової основи плечового пояса (акроміальна ширина) і дорівнюватиме $1 + 3 \setminus 4M$. Саме під акроміальними відростками знаходяться вісі обертання головок плечових кісток верхніх кінцівок (рис. 3-4).

Побудова грудної клітини (кістковий каркас) завершується, якщо з'єднати плавною кривою бічні точки шийного кільця з підставою надчеревній дуги. Ця крива стосується точок вертикалей, віддалених на $1 \setminus 16M$ від бічних сторін грудного квадрата. На половині висоти надчеревній дуги ($1 \setminus 4M$ від підстави грудного квадрата) сходяться на осі хребта нижні бічні дуги грудної клітини.

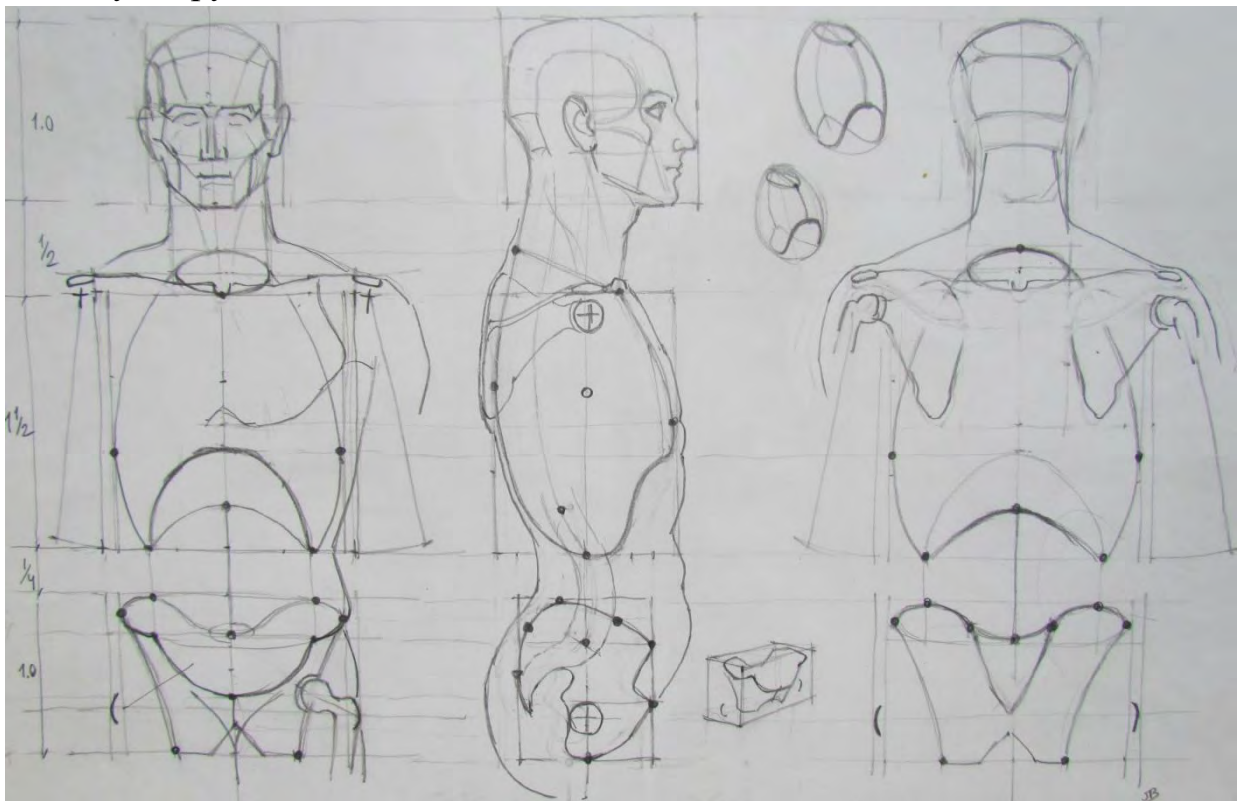


Рис. 5. Врисовування кісткової основи форми за точками в квадратні «куби» з пропорціями ПМС

Таз формується таким чином. На $1 \setminus 4M$ вище нижньої площини тазового «куба» знаходиться горизонтальна вісь великих рожнів (рівень середини висоти тіла). Крайні зовнішні точки великих рожнів «В» стосуються сторін великого квадрата – на одному рівні за вертикаллю з зовнішніми точками ключиць «К». На $1 \setminus 4M$ від верхньої і бічної площин тазового «куба» розташовані передні клубово-остисті точки таза П на відстані $1M$ один від одного. Нижній овал живота за шириною збігається з шириною надчеревній дуги, а знизу закінчується в точці, розташованій на $1 \setminus 16M$ вище горизонтальної осі великих рожнів. Сідничні горби стосуються

підстави куба в точках «С» з відстанню $1 \setminus 2M$ між ними. Клубові дуги таза в фасовій проекції у вигляді овалу стосуються площин тазового «куба»: точка 2 на $1 \setminus 8M$ від верхньої площини і точка 3 на $1 \setminus 4M$ від бічної (рис. 4).

Підстава хребта знаходиться на $1 \setminus 4M$ нижче верхньої площини тазового «куба» і за горизонталлю збігається з рівнем передньо-клубових точок «П». Таким чином, довжина гнучкого відділу хребта, що забезпечує нахили і повороти грудної клітини і таза відносно один одного, дорівнює $3 \setminus 4M$ (5 поперекових хребців). Ця гнучка сполучна ланка між грудною кліткою і тазом не змінює своєї довжини, а лише згинається при їх відносних обертах. Довжиною двох грудних хребців із реберними відростками, що становлять разом з п'ятьма поперековими хребцями гнучку рухливу ланку хребта (всього 7 хребців), можна знехтувати.

Маючи таку підоснову, легко вибудувати зовнішню пластичну форму тулуба, знаючи точки прикріплення м'язів до кістяка. При цьому всі необхідні пропорції будуть дотримані, оскільки їх вже закладено в формі кісткового каркаса, на який нашаровуються зовнішні м'язові і шкірні покриви (рис. 6).

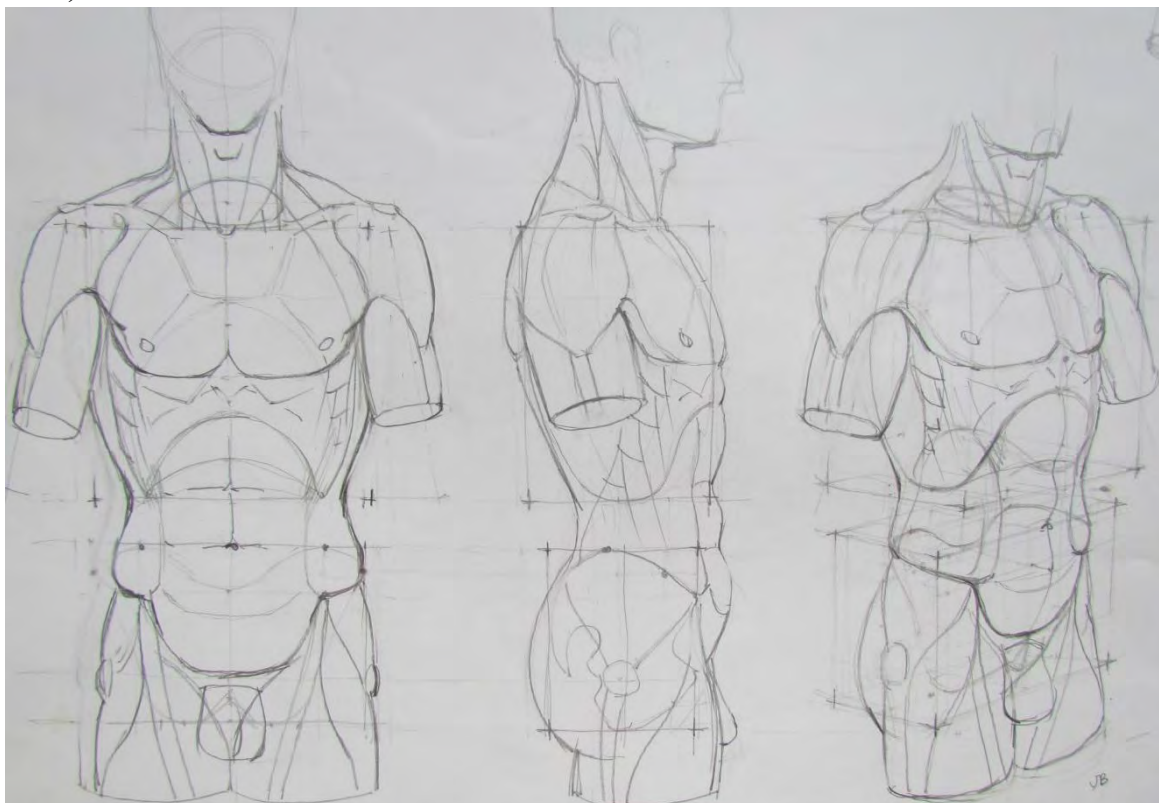


Рисунок. 6. Зовнішні пластичні форми як похідні від кісткової основи, вибудовані в ПМС

Будь-який бажаний рух фігури будується «методом двох квадратів» від тулуба до кінцівок. Вісі обертання останніх і їх пропорції визначені ПМС (рис. 3). Для зображення фігури в перспективних ракурсах використовується та ж послідовність, що і в проекціях, тільки спочатку шикуються кубічні коробки грудної клітини і таза в перспективі (з фіксацією точок дотику

скелета). Кісткова основа, а потім і зовнішня пластика, вбудовуються вже в ці коробки з подальшою прорисовкою кінцівок у потрібних рухах (рис.7-9).

Розглянутий метод було вперше викладено автором у доповіді «Зображення фігури людини за уявою» на ХХІІ конференції Харківського художньо-промислового інституту (далі – ХХПІ) в 1989 р. [7]. У виписці з протоколу конференції зазначається: «Доповідь розкриває методичні основи побудови малюнка фігури людини, які автор, малюючи на дошці, продемонстрував перед слухачами. Доповідь кандидата мистецтвознавства Лубенського В.І. схвалити. Рекомендувати ректорату запросити автора в ХХПІ прочитати на тему доповіді кілька лекцій студентам ХХПІ».

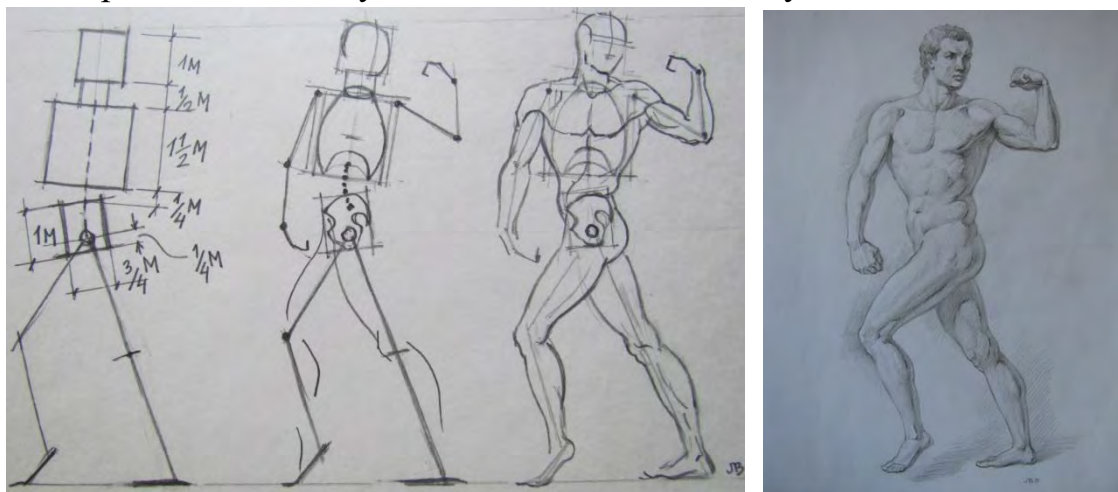


Рисунок. 7-7.1. Побудова малюнків за уявою в різних рухах

Основи методу викладалися і на конференції в Київському державному художньому інституті КДХІ в 1990 р. [8], а також апробувалися в педагогічній роботі автора в КДХІ і КГІДПІД ім. М.Бойчука на 3-5-х курсах. Досвід показує, що метод легко засвоюється студентами, і завдяки здобутим знанням не тільки підвищується якість академічного малюнка з натури, але і значно скорочується час на виконання постановочних завдань як малюнка, так і живопису.

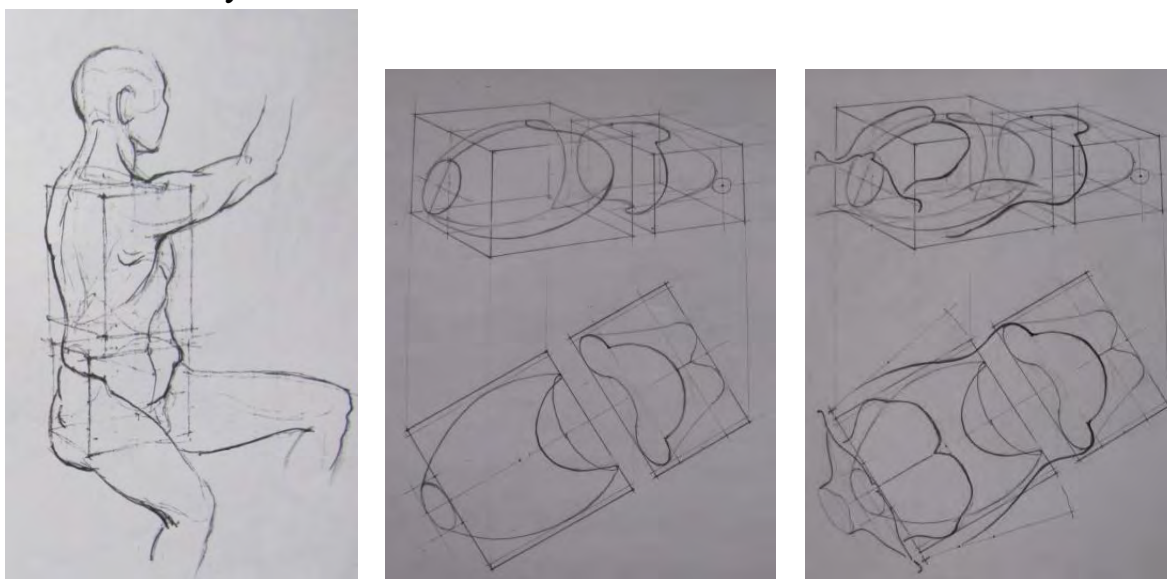


Рис. 8-9.2. Побудова малюнків за уявою в різних рухах

Висновки. У сучасних художніх вищих навчальних закладах кінцева мета підготовки художників - зображення оголеної фігури людини за уявою - виявляється недосягнутою через відсутність в сьогоднішній науково-педагогічній теорії і практиці відповідної методики. Пропонований автором статті метод малювання фігури за уявою, розроблений на основі принципової схеми професора О.Корольова (Санкт-Петербург), відкриває можливі шляхи до практичного вирішення даної проблеми.



Рис. 10-11. Побудова малюнків за уявою в різних рухах

Даний метод значно скорочує час виконання студентами натурних академічних постановок, що дозволяє в звільненій резерв академічних годин включити курс «Малюнок за уявою».

Література

1. Кривонос А.А. *Рисунок без перспективи*. Київ: Образотворче мистецтво. 1988. № 2.
2. Королев А.Л. *Методика преподавания рисунка*. Доклад в КГХИ. Стенографическая запись. – Київ: Кафедра рисунка КГХИ. 1 марта 1988г.
3. Хайл Роберт Беверли. *Уроки рисования от великих мастеров*. М: Изд. ЭКСМО. 2005. с. 168.
4. Королев А.Л. *Учебный рисунок. Методика преподавания*. \ Санкт-Петербург: Академический ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Репина Российской академии художеств. 2012.
5. Гицеску Др. Г. *Пластическая анатомия*. Том 1. Бухарест: Издат. «Меридиане». 1963. с.130.
6. Микельанджело. *Поэзия. Письма. Суждения современников*. М: Издательство ЭКСМО. 2005. с. 36.
7. Лубенский В.И. *Изображение фигуры человека по представлению*. Сб. трудов 22 науч. конф. ХХПИ. Харьков: 1990. с. 175-186.
8. Лубенский В.И. *Взаимосвязь рисунка и пластической анатомии*. Доклад на конференции КГХИ. Київ: КГХИ. 1990.

9. Готфрид Баммес. *Обнаженный человек*. Дрезден: Издательство «Искусство» (нем.). 1982. с. 97-99.

10. Лосев А.Ф. *Эстетика Возрождения*. М: Мысль. 1978. с. 282.

UDC 372.874

Nataliya Poltavets – postgraduate student of
*Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of
Decorative Applied Art and Design*

E-mail: i@kdidpamid.edu.ua

УДК 372.874

Наталія Вікторівна Полтавець –
аспірант Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і
дизайну імені Михайла Бойчука

E-mail: i@kdidpamid.edu.ua

АНАЛІЗ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА ЯК МЕТОД РОЗВИТКУ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МАЙБУТНІХ ХУДОЖНИКІВ-ЖИВОПИСЦІВ

Анотація. У публікації автором розглянуто такий ефективний метод роботи з розвитку творчого потенціалу майбутніх художників-живописців як вивчення, аналіз творів мистецтва на прикладі портретного живопису Івана Івановича Труша. Доведено, що саме глибокий аналіз психологічних портретів І.І. Труша сприяє розкриттю творчого потенціалу студентів, оскільки він мотивує до творчої продуктивної діяльності, художньо-творчої самореалізації і саморозвитку, мотивації до професійної діяльності, творчої ініціативи.

Ключові слова: творчий потенціал, мистецька освіта, творча діяльність, художньо-творча самореалізація, аналіз творів мистецтва, Іван Іванович Труш.

STUDY OF WORKS OF MISTECTVA AS MEAN OF DEVELOPMENT OF CREATIVE POTENTIAL OF MAYBUTNIKH OF ARTISTS

Summary. In a publication an author such effective form of work of development of creative potential of future artists-painters as study, analysis of works of art, is considered on the example of portraiture of Ivan Ivan Trusha. It is well-proven that exactly deep analysis of psychological portraits of I.I. Trusha is instrumental in opening of creative potential of students, as he explains to creative productive activity, artistically creative to self-realization and samorozvitku, motivation, to professional activity, creative iniciati.

Key words: creative potential, artistic education, creative activity, artistically creative self-realization, analysis of works of art, Ivan Ivan Trush.

Здобуття спеціальних здібностей, естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій у процесі активної мистецької діяльності, а також комплексу професійних компетентностей та спрямованої на професійну художньо-творчу самореалізацію особистості і отримання кваліфікацій у різних видах мистецтв – актуальні завдання сучасної мистецької освіти. Розв'язання окреслених задач залежить від розвитку в майбутніх художників-живописців творчого потенціалу.

На наше переконання, творчий потенціал – це сукупність розвинених інтегративних рис особистості, професійних здібностей, нахилів, а також знань, умінь та навичок, рівень мотивації до художньо-творчої самореалізації, що уможливають її готовність і здатність до творчої продуктивної діяльності, художньо-творчої самореалізації і саморозвитку, мотивації до

професійної діяльності, творчої ініціативи.

Зауважимо, що розвиток творчого потенціалу майбутніх художників-живописців відбувається найбільш оптимально у стимулюючому педагогічному середовищі (із дотриманням дидактичних вимог до навчальних завдань, правильно дібраними формами і методами організації навчально-творчої діяльності тощо). Творчий потенціал є багатоаспектним, міждисциплінарним поняттям, а тому маємо його розглядати у контексті єдності педагогічного, психологічного, культурологічного, фізіологічного аспектів.

Одним із ефективних *методів розвитку творчого потенціалу майбутніх художників-живописців є вивчення та аналіз творів мистецтва* видатних художників, ґрунтовний розбір композиційної побудови, кольорового, стилістичного розв'язання сюжетів, елементів картин.

Саме таким художником є Іван Іванович Труш – один із найвизначніших в українському живописі майстрів ліричного пейзажу (серії «Луки і поля», «Копиці», «Самітня сосна», «Сосни», «В обіймах снігу», «Квіти», «Старі пні», пейзажів Карпат, Криму, Італії, Єгипту, Палестини тощо), жанрових картин «Веснянки», «Гуцулка з дитиною», «Трембитарі», «Сільський господар» тощо. Водночас І. Труш був багатоаспектною особистістю, яка займалася педагогічною, громадською, літературною діяльністю, а тому посіла почесне місце в історії української культури — йому присвячено чисельні статті в енциклопедіях, довідкових виданнях [4, с. 552; 5, с. 321-322; 3, с. 281; 2, с. 232-233], твори митця зберігаються у кращих експозиціях львівських музеїв, зокрема Національному музеї І. Труша, у музеях Києва, Харкова, Одеси, Ужгорода та інших міст України.

Завдяки діяльності видатного художника та громадського діяча І. Труша західноукраїнський живопис, зокрема демократична концепція портретного жанру вийшли на новий рівень художнього розвитку. Здобувши ґрунтовну освіту в Кракові, він був обізнаний з європейською культурою та мистецтвом. У своїх стилістичних шуканнях багато уваги надавав пластичному опрацюванню форми, а на основі освоєння пленерних засобів вдосконалив колористичну гаму, надавши їй емоційної звучності [1, с. 857].

Разом з тим, Іван Іванович Труш увійшов до історії світового мистецтва як тонкий знавець людської психології, майстер портретного жанру, твори якого є зразковими у професійному виконанні для майбутніх живописців. Саме вивчення портретів Івана Івановича Труша на заняттях з живопису та під час самостійної роботи студентів Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука сприяє розвитку творчого потенціалу майбутніх художників-живописців.

Так, у процесі вивчення побудови голови особливе значення приділяється аналізу портретів І. Труша присвячені видатним діячам культури. Увага звертається на засоби, завдяки яким художник досягнув глибоких індивідуальних характеристик, пов'язаних із виявленням суспільної

вагомості особи. На думку науковців, цим самим портретна галерея І.І. Труша виходить за межі місцевих локальних явищ, стаючи надбанням загальнонаціональним [1, с. 945].

На переконання І. Труша, створення портрета уможливило зображення певної людини як наслідок тривалого відбору й спостережень портретиста. Мистець був переконаний, що «жодний вираз людського лиця є відбиттям його характеру, певною пробою його вдачі, один із складників, з якого можна пізнати характер індивідуальної цілості». Ця думка стала пластичною програмою одного з найвідоміших його творів «Портрет Лесі Українки» (1900). Поетеса полонила художника горінням, полум'яністю мрій і прагнень, які знайшли геніальне відбиття в її творах. Контраст між тендітністю зовнішності й могутністю духу особливо вразив художника, і він на високому професійному рівні втілює це в невеликому погрудному олійному портреті [1, с. 945].

Зазначимо, що сприймання і аналіз твору образотворчого мистецтва є важливим і для розвитку професійних умінь майбутніх художників-живописців. Сприймаючи, студенти спостерігають за майстерністю митця, новітньою чи класичною техніками, роблять висновки для себе з професійних навичок, виокремлюють у ньому:

- колір, світлотінь, виразність мазків, композиція і фактурність, за допомогою яких художник відтворює на площині колористичну багатоаспектність навколишнього, просторову глибину;
- стан нерухомості чи відчуття стрімкого руху в композиції;
- належність до монументального, станкового чи декоративного виду образотворчого мистецтва тощо [3, с. 119].

На заняттях увага студентів звертається на те, що портрет Лесі Українки створено художником у стриманій кольоровій гамі. Поетеса виглядає романтично-схвильованою, вбрання просте, а єдиною окрасою є мережаний шарфик, риси обличчя прості та приємні, художник не намагається створити з моделі образ еталонної краси. Художник правдиво і переконливо створив переповнений мудрістю погляд і характер сильної, мужньої особистості.

Архітектонічно передано художником і образ видатного українського письменника і поета Івана Франка (1903) – без описових подібностей у багатій колористичній гамі. Увагу привертає пластичне розв'язання форми портретованого та виразності силуету.

Увага студентів звертається на те, що для портретиста важливим є не просто академічно правильно передати побудову рис обличчя, а й глибину погляду, виразність очей, намагатися відтворити на полотні тепло посмішки, одухотворення краси, створити портрет-біографію, складний і багатоаспектний за проникненням, за втіленням у зовнішній неповторності моделі самотнього характеру. Це уможливується за умови детального спостереження за моделлю, вивченням її мімічних особливостей, рис обличчя, дружнього ставлення до неї – саме таким аспектам ставлення до

моделі портретованого приділяв увагу І. Труш.

Цінним досвідом для майбутніх художників-живописців є й застосований в портретах І. Труша метод чітко окресленої площини. Так, з початку 1910-х рр. в роботах художника з'являється нова тенденція композиційно розташовувати силует портретованого таким чином, що постать виглядає відмежованою, увага акцентується на контрастному поєднанні окремих зображувальних деталях, елементах. Декоративно-площинна (об'єм передається за допомогою конструктивно виявленої системи площин) система портретів цього періоду поєднується з пленерними шуканнями митця.

Разом з тим, застосування елементів декоративізму, пленерності сприяли створенню особливих композицій, перехідних між портретом і жанровим живописом. Таку особливість можна спостерігати в роботах «Гуцульський хлопчик» (1914), «Дві гуцулки» та її варіант «Гуцулка з дівчинкою» (1912), що являють собою портретами в пленері, започаткували які ще представники барбізонської школи, але які є рідкісним явищем для усього західноукраїнського живопису. Увага студентів привертається на те, що І. Труш передаючи красу людей вбраних у гуцульські традиційні костюми, композиційно будує свої твори у гармонії з декоративними прийомами народних майстрів.

Вивчаючи та аналізуючи портрети І. Труша, студентам пропонуються завдання створити на прикладі робіт видатного українського митця портрет на пленері, портрет, написаний з товариша, автопортрет. Одним із завдань є спроба пошуку пластичних ключів, розкриття в портреті внутрішніх духовних рис портретованого.

Саме глибокий аналіз психологічних портретів І. Труша є одним з методів розкриття творчого потенціалу майбутніх художників-живописців, оскільки він мотивує до творчої продуктивної діяльності, художньо-творчої самореалізації і саморозвитку, мотивації до професійної діяльності, творчої ініціативи, пробудження інтересу до значущості та неповторності людської особи, її індивідуальності.

Насамкінець зазначимо, що постать Івана Івановича Труша, його надзвичайна громадська активність, образ борця за національне мистецтво відіграють виховний вплив на майбутніх художників-живописців – студентів нашої академії. Популяризація, та вивчення творчої спадщини видатного українського художника Івана Івановича Труша є надзвичайно важливими для духовного, естетичного і культурного виховання молоді в сучасних умовах розбудови нашого суспільства.

Література

1. *Історія української культури*: В 5 т. Т. 4: Кн. 2. гол. Ред. Г.А. Скрипник. К.: Наукова думка, 2005. 1293 с.
2. *Словник художників України* / Головна редакція української радянської енциклопедії / відп. ред. М.П. Бажан, 1973. 271 с.

3. Смоляна Н. *Художнє сприйняття твору образотворчого мистецтва як чинник формування естетичних почуттів особистості*. Професійно-художня освіта України: [зб. наук. пр.]. К.; Черкаси: Черк. ЦНТЕІ. С. 117-120.

4. *Украинская советская энциклопедия*: В 11 т. Т.11: Кн. 1, 1984. 607 с.

5. *Художники України: Енциклопедичний довідник*. Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ. Київ: Інтертехнологія, 2006. 640 с.

6. *Шевченківська енциклопедія*: В 6 т. Т. 6: Т–Я. НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2015. 1120 с.

UDC 37.7

Оранас Тютенко – senior Lecturer of the Department of painting of Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Art and Design
E-mail: mystec_art@ukr.net

УДК 37.7

Опанас Михайлович Тютенко – старший викладач кафедри живопису Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
E-mail: mystec_art@ukr.net

ФОРМУВАННЯ КОМПОЗИЦІЙНИХ УМІНЬ У СТУДЕНТІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО НАПРЯМІВ НАВЧАННЯ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Анотація: в статті автор окреслює основні проблеми вивчення композиції студентами мистецьких вищих навчальних закладів, зазначає, що композиційні вміння для майбутніх художників образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва мають стати вагомим підґрунтям у подальшій самостійній творчості. Аналізує схожі й відмінні композиційні прийоми, що застосовуються в декоративно-прикладному та образотворчому мистецтві.

Ключові слова: композиція, декоративно-прикладне мистецтво, образотворче мистецтво, ритм, симетрія, асиметрія, колір, площина, простір.

THE FORMATION OF COMPOSITIONAL SKILLS IN STUDENTS OF CREATIVE AND DECORATIVE APPLIED AREAS OF STUDYING IN HIGHER ARTS EDUCATION

Summary. In the article the author outlines the main problems of studying composition by art students of higher education, notes that composing skills for future artists of fine and decorative arts should become a significant basis in the future independent creativity. Analyzes similar and different compositional techniques used in arts and crafts.

Key words: composition, applied arts, fine arts, rhythm, symmetry, asymmetry, color, plane, space.

Композиція – духовний феномен, який матеріалізується лише частково і недосконало. Цілісність в архітектурі, живописі, графіці, скульптурі, декоративно-прикладному мистецтві і дизайні має ірраціональну природу, часто досягається художником інтуїтивно, вона оригінальна і неповторна.

У народній творчості застосовувалися найбільш сталі, прадавні види композиції: центрична, лінійно-стрічкова. Це пов'язано з застосуванням розписів в народному декоративному мистецтві – гончарстві, вишивці, килимарстві, «мальовках» тощо.

Практично всі композиції виконувалися симетричними, як «дерево життя». Вони були прив'язані до технічного виконання (як розписи ангобами, що виконувалися на гончарному крузі) чи ужиткового, коли розписи прикрашали певні предмети (одвірки, віконниці, пічки, горщики, тарелі, реманент тощо), ритуальні, що несли в собі особливі символи-обереги і, відповідно, вписувалися в коло, прямокутник, трикутник тощо. Ці композиції – традиційні, вони переходили зі століття до століття, складаючи «генетичний код» різних народів. Саме тому можна знайти багато спільного в архаїчному мистецтві Сходу та Заходу.

Професійне декоративно-прикладне мистецтво значно розширило межі застосування композиційних прийомів, взявши багато від станкового живопису, іконопису тощо.

Студенти вищих художніх навчальних закладів вивчають дисципліну «Композиція» на всіх напрямках навчання. І дуже важливо, щоб під час виконання академічних навчальних завдань майбутні художники засвоїли основи композиції. Адже поєднання елементів становить суть композиційної цілісності.

Вже у самому слові – композиція (від лат. *Compositio* «складання, з'єднання, поєднання») закладено художньо-образну, змістовно-формальну цілісність, найбільш складний і досконалий тип структури, де всі елементи органічно пов'язані між собою. Закономірності композиційної організації носять не абсолютний, як в технічних системах, а відносний характер. Вони проявляються у формі тенденцій, міра здійснення яких залежить від багатьох об'єктивних і суб'єктивних, зовнішніх і внутрішніх факторів.

Класичне визначення композиції в образотворчому мистецтві надав в епоху італійського Відродження теоретик і архітектор Л. Б. Альберті в трактаті «Три книги про живопис» (1435-1436): «Композиція – це творчість, вигадкування, винахід» як «акт вільної художньої волі».

Таким чином Альберті розглядав композицію не як форму завершеної картини, а в якості методу творчого процесу художника, який розкриває послідовність і зміст основних етапів роботи. Альберті розумів композицію як «живий організм» і як красу, до якої «ні додати, ні відняти, ні змінити нічого не можна, не зробивши гірше» [1, с. 178].

Згідно з визначенням радянського художника і вченого-психолога М. Волкова (1897-1974), композиція – це «конструкція для сенсу» або «алгоритм творчого процесу» [4, с. 13].

Теорії композиції в образотворчому мистецтві у ХХ столітті присвячені роботи радянських художників та мистецтвознавців В. Фаворського, А. Д. Гончарова, Л. Жегіна, І. Юффе, П. Павлинова, С. Даніеля, В. Власова, А. Свешнікова та інших.

На початку ХХІ ст. композицію у всіх видах архітектонічно-образотворчих, або пластичних мистецтв все частіше розглядають як дисипативних (відкритих, «розсіяних») систем, кластерних (Кластер (англ. *cluster*) — група однакових або подібних елементів, зібраних разом або

близько один до одного) або фрактальних структур (Фрактал (лат. Fractus – подрібнений, зламаний, розбитий) – множина, що має властивість самоподібності (об'єкт, в точності або приблизно збігається з частиною себе самого, тобто ціле має ту ж форму, що і одна або більше частин) із застосуванням методики комп'ютерного моделювання. У цих методичних рекомендаціях мова йде виключно про закони композиції в станковому живописі, що значно стискає рамки вищезгаданих теоретичних досліджень.

Цитуючи В. А. Фаворського, який визначив композицію як «прагнення цілісно сприймати, бачити і зображати різнопросторове й різночасне»⁴, приведення до цілісності зорового образу й буде композицією. Він же зазначав, що «крайньою формою композиційного рішення буде станкова картина, де проблема периферійного зображення покривається проблемою центру, де ми час наче зав'язуємо у вузол». Саме час виділяє Фаворський як композиційний фактор, стверджуючи реалістичну лінію сучасного для середини ХХ століття класицизму.

К. Юон вбачав в композиції конструкцію, тобто розташування частин на площині і структуру, яку утворюють також площинні чинники. Юон не вбачав у часі ознак композиції, а простору (перспективи) відводив підпорядковану роль як допоміжному засобу (картина – перш за все площина).

Під час навчання, студенти мають засвоїти композиційні прийоми, композиційні засоби, що мають парний характер (наприклад – контраст-нюанс), конструктивні прийоми, види композиції, типи композиції, що допоможе художникам-початківцям визначитися і усвідомити, яким шляхом рухатися в своїй роботі.

Характер композиційних засобів залежить від характеру змісту. У складній єдності образотворчого, ідейного, емоційного, символічного окремі компоненти змісту можуть бути головними, інші – другорядними, можуть бути взагалі відсутніми.

У даному випадку не йдеться про нефігуративний живопис, не розглядається побудова композиції на зразках геометричного живопису, що зводиться до композиційної правильності, регулярності, врівноваженості. Адже композиція картини найчастіше несподівана, художник не шукає рівноваги елементарних форм, встановлює нові правила, залежно від новітності змісту.

Важливо, щоб майбутні художники засвоїли основні композиційні засоби, серед яких розрізняють: метр-ритм; симетрію-асиметрію; контраст-нюанс; консонанс-дисонанс; величина-масштабність; співвідношення величин-пропорцій; подоба-відмінність.

Здатність форми до кількісної зміни, руху, розвитку обумовлює важливі об'єктивні основи її побудови. Будову форми, що є результатом рівномірного руху, чергуванням однакових елементів – називають метричною. Будова форми, що є наслідком прискореного або уповільненого руху, чергування елементів називають ритмічним.

Метричний порядок характеризується повторенням в композиції однакових форм, елементів, частин, рівних інтервалів між ними.

Під час навчального процесу викладач повинен пояснити, що ритмічний порядок характеризується послідовною або більш складною зміною повторюваних форм, інтервалів, або тих та інших.

У своїх роботах студенти мають вміти використовувати простий ритмічний порядок, що складається відчуття монотонності. Щоб подолати цю монотонність, правильність ритму порушують. Метричний і ритмічний порядок будується як ряд, який може бути простим, заснованим на повторі одного елемента або більш складним, коли він скоординований з іншим, більш складним, коли в композиції розвивається одночасно кілька рядів метричних повторів.

Вже на першому курсі навчання студенти у своїх роботах можуть застосовувати цей прийом, де ритмічний ряд виражається в поступовому наростанні або убуванні чергувань або обсягів, в згущення або розрідженнях структури, сили тону тощо. Важливо пам'ятати, що проміжки, через які певні елементи повторюються – називаються інтервалами, а повторювані елементи – акцентами. Акценти є найбільш активними елементами ритму. Інтервалом може слугувати як просторовий проміжок, так і архітектурна форма. Ритм може розвиватися як по горизонталі, так і по вертикалі. Важливо, щоб студенти пам'ятали, що ритм також вважають простим, коли змінюється якась одна закономірність (форма, колір, фактура або відстань між елементами), і складним, коли зміни відбуваються відразу за декількома параметрами. Наприклад, змінюється конфігурація форми і відбувається насичення за кольором, або змінюється відстань між елементами і одночасно зменшується форма, яка також змінює свою фактурну характеристику.

Ритм не лише збагачує композицію, але й допомагає її організувати. Без ритму важко обійтися як в площинній композиції, так і в об'ємно-просторовій. Ритм може бути виражений за допомогою всіх образотворчих засобів: існують ритми форм (точки, лінії, плями та їх поєднання), ритми кольору (ахроматичні та хроматичні), ритми, виражені фактурою. В одній композиції може виявитися велика кількість композиційних елементів, побудованих на ритмі, що розвиваються відносно один одного паралельно, перетинаючись або навіть рухаючись в протилежному напрямку. Знання закономірностей ритмічної побудови багато в чому вирішує проблеми створення композицій будь-якого виду, їх єдності і підпорядкування, рівноваги як цілого твору, так і його частин.

Наголосимо, що рівновага залежить від розташування основних мас композиції, від організації композиційного центру, від пластичної і ритмічної побудови композиції, від її пропорції, від колірних, тональних і фактурних відносин окремих частин між собою і цілим тощо. Рівновага виявляється по-різному в симетричних і асиметричних композиціях.

Наявність симетрії ще не є гарантією врівноваженості в композиції. Кількісна невідповідність симетричного елемента і площини (або

диспропорція частин і цілого) робить її візуально нерівноваженою. Людина завжди тяжіє до рівноваги форм, що створює повніший психологічний комфорт, гармонію проживання в предметно-просторовому середовищі. Урівноважити симетричну композицію набагато легше, ніж асиметричну, і досягається це простішими засобами, оскільки симетрія вже створює передумови для композиційної рівноваги.

Як і в декоративно-прикладному, так і в образотворчому мистецтві вдало знайдена симетрична композиція сприймається легко, незважаючи на складність її побудови. Асиметрична ж, часом, потребує тривалішого осмислення і розкривається поступового.

Проте, твердження, що симетрична композиція є виразнішою – неправомірне. Історія мистецтв доводить, що асиметрично побудовані за законами гармонії композиції ніяк не поступаються виразністю, з погляду художньої цінності, симетричним.

Без сумніву, в цій статті окреслено лише деякі проблеми вивчення композиції студентами закладів вищої освіти мистецького напрямку, адже композиційні вміння для майбутніх художників образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва мають стати вагомим підґрунтям у подальшій самостійній творчості.

Література

1. Альберти Л. Б. *Десять книг о зодчестве*: в 2 т. Т. 1. М., 1935. Кн. шестая. Глава вторая. С. 178.
2. Барышников А. П. *Перспектива*, 4 изд., М., 1955.
3. Власов В. Г. *Теория формообразования в изобразительном искусстве*. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017.
4. Волков Н. Н. *Композиция в живописи*. М., 1977. С. 13.
5. Глаголев Н. А. *Начертательная геометрия*, 3 изд., М., 1953.
6. Гончаров А.Д. *О композиции. Художник*. 1981, № 6. С.34-37.
7. Даниэль С. М. *Картина классической эпохи: Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века*. Л.: Искусство, 1986. С. 122-196.
8. 9. *Дизайн и основы композиции в дизайнерском творчестве и фотографии* / М. В. Адамчик. Минск: Харвест, 2010.
9. Жегин Л. Ф. *Язык живописного произведения*. М.: Искусство, 1970.
10. *Креслення, рисунок, композиція* : навч. посіб. / Т. М. Клименюк ; М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Нац. ун-т "Львів. політехніка". Л. : Вид-во Львів. політехніки, 2012. 344 с.
11. Panofsky E. *Die Perspektive als «symbolische Form»*, в кн.: *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924—25, Lpz.-B., 1927, S. 258—330*.
12. White J. *Birth and rebirth of pictorial space*, 2 ed., L., 1967.

ДРАПЕРІЇ В ПОСТАНОВКАХ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «ДЕКОРАТИВНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АКАДЕМІЧНИХ ЗАВДАНЬ З ЖИВОПИСУ»

Анотація. У даній статті розглядається значення драперій. Мова йде про навчальну дисципліну «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису» на факультетах декоративно-прикладного мистецтва і дизайну.

При навчанні на факультетах декоративно-прикладного мистецтва та дизайну для розуміння особливостей формотворення включення драперій має важливе значення. Різноманітність форми, модульованої з складок драперій у предметному середовищі захоплює та спонукає до вивчення різних формотворчих поєднань, включаючи різні об'єми, структури, фактури. Автор досліджує вплив фактур і структур із різних тканин на формотворчу побудову завдань з навчальної дисципліни «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису». Аналізуються співвідношення фактур, структур і об'ємів в живописному середовищі. Досліджуються особливості взаємовпливу конструкції драперій і предметних побудов. Ці аспекти дослідження мають велике значення для розуміння формотворення. Розглянута тема у цій статті про значення драперій в постановках з декоративної інтерпретації академічних з живопису допоможе окреслити більш докладно закономірності співвідношень фактур, структур та об'ємів в живописному середовищі.

Ключові слова: драперії, формотворення, фактури, інтерпретація, узагальнення.

DRAPERY IN THE FORMULATION OF THE DISCIPLINE «DECORATIVE INTERPRETATION OF ACADEMIC TASKS IN PAINTING»

Summary. When studying at faculties of decorative arts and design to understand the features of shaping the inclusion of draperies is important. The diversity of the form, modulated from the drapery folds in the subject environment, captures and induces the study of various form-forming combinations, including different volumes, structures, and invoices. The author investigates the influence of textures and structures from different fabrics on the form-building construction of tasks in the discipline "Decorative interpretation of academic tasks in painting". The relationships of textures, structures and volumes in a pictorial environment are analyzed. The peculiarities of mutual influence of the design of draperies and object constructions are studied. These aspects of the study are of great importance for understanding the formation of forms. Considered the topic in this article about the meaning of draperies in the formulation of the decorative interpretation of academic painting will help to elucidate in more detail the regularities of the relationships of textures, structures and volumes in the pictorial environment.

Key words: draperies, shaping, texture, interpretation, generalization.

Постановка проблеми. Кожна постановка, натюрморт та інтер'єр мають своє середовище, свою структуру, свою кольорову гаму. Ґрунтовний аналіз форми як об'єму в рисунку та живописі можливий тільки тоді, коли навчання

студентів здійснюється з урахуванням особливостей декоративно-прикладного мистецтва і дизайну. Наразі мова йде про завдання з декоративної інтерпретації академічних завдань з живопису на факультетах декоративно-прикладного мистецтва і дизайну.

Неабияке значення в навчальному процесі має наявність драперій в костюмованих постановках, натюрморках та інтер'єрі.

Під час навчання на факультетах декоративно-прикладного мистецтва та дизайну, для розуміння особливостей формотворення ці елементи мають важливе значення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Було опубліковано багато досліджень про тон, колорит. Живопис академічних постановок досліджувалося ґрунтовно і багатогранно. Але розглянута тема у цій статті про значення драперій в постановках з декоративної інтерпретації академічних з живопису допоможе окреслити більш докладно закономірності співвідношень фактур, структур та об'ємів в живописному середовищі.

Мета. У даній статті «Драперії в постановках з декоративної інтерпретації академічних завдань з живопису» розглядається значення драперій в образотворчому навчальному процесі. Аналізуються особливості конструкцій з різноманітних драперій. Досліджуються співвідношення фактур, структур та об'ємів, побудованих із складок драперій в живописному середовищі. Досліджується взаємовплив моделі та просторових побудов за допомогою драперій у формотворчому процесі. Допомога в розумінні цих аспектів і є метою даної статті.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво є засобом спілкування та пізнання дійсності. Декоративно-прикладне мистецтво та дизайн — це особливі методи пізнання дійсності. Враження від натурних мотивів перевтілюється за допомогою об'ємно-просторових форм у функціональну річ. Дизайн прагне охопити всі аспекти навколишнього середовища людини, що обумовлено промисловим виробництвом.

Особливості художнього бачення оточуючого світу у художників декоративно-прикладного мистецтва і дизайну виражається інтересі до природи речей. Художник звертається не тільки до вивчення площини, а й аналізує бачення структур, фактур та об'ємів.

Естетика навчання на факультетах декоративно-прикладного мистецтва і дизайну вбирає у себе вміння працювати з художнім відбором і творчим узагальненням, враховуючи особливості матеріалу, в якому буде виконуватися завдання. Для професійного мистецького розвитку студентів необхідний живопис. Живописна грамота є основою подальшої праці у будь-якій галузі мистецтва, у живопису та графіці, у монументальному та сакральному мистецтві, у декоративно-прикладному мистецтві та у сценографії.

Завдання кафедри живопису наскрізні, тобто навчання проходить і на факультеті ДПМ і на факультеті дизайну з 1 по 5 курси. Постановки з живопису та з декоративної інтерпретації академічних завдань дають змогу вивчати всілякі зміни форми за допомогою різноманітних предметів, живої натури і драперій. Живописні та декоративні задачі в зв'язку із специфікою навчання доповнюються конструктивними та фактурними аспектами. Для цього і необхідні драперії у постановках. Натюрморти, портрети, костюмовані постановки, постановки з оголеною натурою та інтер'єри завжди доповнюються різноманітними драперіями. За допомогою драперій досліджуються фактурність і матеріальність в співвідношеннях тону та кольору.

Особливості викладання декоративної інтерпретації завдань з живопису на факультетах дизайну та декоративно-прикладного мистецтва допомагають розвинути гостроту і ясність сприйняття декоративності та конструктивності у студентів.

Вивчення таких спеціалізацій як текстиль, художня вишивка і моделювання, моделювання костюму, кераміка, метал, дерево, графічний дизайн, дизайн середовища і промисловий дизайн вимагає розвитку



Рис. 1. Натюрморт.
Асамбляж. Картон, гуаш, дерево



Рис. 2. Натюрморт. Асамбляж. Картон,
гуаш нитки

декоративного сприйняття мотиву. Також необхідне вміння конструктивного аналізу форми. Перевтілення натурних мотивів у виважені та мистецько виконані твори у матеріалі не можливе без професійної підготовки студентів. Аналітичний підхід до розуміння форми, кольору, об'єму і є ключем до розуміння декоративності та формотворення. Робота у матеріалі вимагає розвинутого декоративного відчуття, грамотного підходу

до декоративного та конструктивного сприйняття об'єкту. При роботі з різними матеріалами : глиною, деревом, металом, тканиною, нитками та з усілякими видами пряжі, паперопластики, з дереворитом, офортом, монотипією завжди присутній взаємовплив матеріалу з якого виробляється художній твір та предмета який являється мотивом для творчості. Наявність драперій в завданнях з декоративної інтерпретації є підставою для яскравого розмаїття декоративних та конструктивних елементів у завданнях з цієї дисципліни.

Драперії і складки з них є необхідним атрибутом зображення і важливим композиційним чинником.

Драперії один з виразних формотворчих засобів в образотворчому мистецтві. Можна згадати твори художників Стародавнього Сходу, в яких складки в драпіруваннях трактувалися на зразок орнаментальних прикрас. Античні художники застосовували особливий рід драперій, а саме так звані мокрі драпірування, які ясно обрисовують форму тіла. Римські скульптори довели мистецтво драпірування до високого ступеня досконалості. Можна спостерігати суворі, конструктивні у складки готиці. Художники епохи Відродження посилювали красу і виразність людської фігури м'якими, витонченими і цілком природними складками драперій.



Рис. 3. Натюрморт. Колаж. Картон, папір, тканина.

В історії світового образотворчого мистецтва зображення драперій завжди займало одне з найважливіших місць, а принцип їх трактування в різні епохи різними школами, напрямками і окремими художниками служив однією з найважливіших ознак стилю. Краса складок драперій використовувалася художниками на різних щаблях розвитку формотворення в образотворчому мистецтві по-різному.

Форма складок залежить від властивостей і виду матеріалу. В різних умовах складки в драпіруванні утворюються в певному порядку, створюючи цікаві конструкції, ритмічні поєднання, пластичні лінії, що відкриває багаті образотворчі можливості для художника.

Зображення драперій відіграє значну роль у навчальному процесі. Адже вміти правильно передавати їх специфічну форму можна лише тоді, коли студент логічно і просторово мислить. А це якраз і свідчить про оволодіння початковою грамотою образотворчого мистецтва, без якої неможливий подальший розвиток у творчості.

Вид складок залежить від пластичних властивостей тканини. Навчальну постановку з декоративної інтерпретації освітлюють таким чином, щоб характер драпірування був виявлений найбільш рельєфно.

При постановці натюрморту, завдань з живою натурою, портрету, інтер'єру необхідно визначити тонові, кольорові та конструктивні співвідношення між драперіями та предметами. Композиція постановки повинна бути чітка у декоративному та конструктивному сенсі. Декоративність у постановках має бути виражена співвідношенням кольорів та фактур між драперіями та предметами. Мають значення тканини різних фактур та текстур. Розуміння особливостей декоративності та конструктивності – основні вимоги навчального процесу.



Рис. 4. Натюрморт. Колаж. Картон, папір, тканина

Особливості навчання на факультетах декоративно-прикладного мистецтва та дизайну вимагають специфічного підходу до викладання живопису. Декоративна ж інтерпретація академічних завдань з живопису узгоджує перехід від натурних мотивів до завдань випускаючих кафедр. Специфіка навчання на факультетах декоративно-прикладного мистецтва і дизайну диктує направленість завдань. Такі спеціалізації як: кераміка, дерево, метал, текстиль, моделювання одягу, вишивка, монументальний живопис, іконопис, графічний дизайн, дизайн середовища, промисловий дизайн

вимагають підвищеної уваги не тільки до площинних, а і до фактурних та структурних мотивів у живописі. Порівняння величин та об'ємів предметів, їх нагромадження та всілякі поєднання вчать студентів баченню пропорцій. Розуміння цієї проблеми необхідне, адже без гармонійно розвиненого сприйняття навколишнього світу не може відбутись художник.

Постановки з декоративної інтерпретації живопису мають включати поєднання різних площин та об'ємів, побудованих з драперій. Це можуть бути і різновисокі площини, які розташовані під різними кутами. Це можуть бути одна чи декілька поверхонь утворених складками тканини. Викладач, на початку завдання повинен пояснити студентам, які проблеми треба вирішувати. Завдання мають включати різні конструкції предметів та драперій; дослідження об'ємів; освітлення та тіні; різні ступені глибини та розташування предметів у живописному середовищі. У зображенні декоративних фактур, конструктивних структур також допоможе розмаїття різних драперій.



Рис. 5. Портрет. Площинне вирішення. Папір, гуаш, акварель



Рис. 6. Портрет. Колаж, нитки, картон

Художня умовність це спосіб відтворення дійсності в мистецтві у індивідуально-неповторній формі. Дослідження форми має різноманітні аспекти. Розмаїття дослідження форми невичерпне. Це має значення при навчанні на всіх спеціалізаціях факультетів декоративно-прикладного мистецтва та дизайну та допомагає розвинути у студентів відчуття гармонії

кольорів, образне бачення, конструктивне сприйняття побаченого, професіоналізм та художній смак.

Співвідношення кольору необхідні для розвитку емоційного сприйняття форми, для передачі колориту. Колір має значення і для об'ємів і для площин. Побудова конструктивних поєднань з предметів та драперій важливі при створенні об'ємів. Дослідження площин, кольору, фактур важливі для професійного виконання завдання. Фактурою можна акцентувати певні частини композиції, передавати різноманітність відчуттів від натурального мотиву. У світі мистецтва предметні мотиви мають надзвичайне значення для узгодження просторових побудов з площиною картини. Завдання з використанням фактур та конструктивних побудов за допомогою драперій вимагають від студентів прискіпливого вивчення поверхні предметів, тканин, різних аксесуарів у постановках з живопису та декоративної інтерпретації. Вивчення фактур та структур допомагає становленню декоративного і конструктивного відчуття натурних мотивів. В залежності від завдання з декоративної інтерпретації, даного викладачем та відповідно до начальних програм кафедри живопису студенти можуть обирати колаж, декоративний рельєф або асамбляж.

Важливе значення для цього завдання мають спеціалізації, які вивчають на факультетах декоративно-прикладного мистецтва та дизайну. Одна і та ж постановка інтерпретується по різному в різних групах. У завданнях, які виконуються студентами які вивчають дизайн середовища, промисловий дизайн або художню обробку дерева, металу, кераміку та моделювання костюму доречно звертати увагу на структури, рельєфи, об'єми. У завданнях, які виконують студенти які вивчають графічний дизайн, декоративний розпис, вишивку та текстиль доречніше звертати увагу на площинні мотиви та фактури. Якщо студенти різних спеціалізацій зацікавляться виконанням завдань у різних техніках живопису та прийомах з додатковим ускладненням завдання, це додасть майбутнім митцям знань та мистецької професійності.

Жива натура вимагає образного підходу та знаковості зображення. Характер зображення моделі залежить від особливостей, пластики та силуету. Ускладнення композиції, кольорових співвідношень, силуету моделі вимагають від студентів точного вибору формату та побудови композиції в залежності від емоційного враження від природи. Не механічне копіювання природи, а свідоме зображення побаченого мотиву формує професійного художника. Драперіями можна організовувати простір, утворювати необхідні структурні та об'ємні вставки у постановках з живою натурою в інтер'єрі

За допомогою драперій можна утворювати настрій, тобто закладати у постановку заданий емоційний стан у зображенні портрету. Організація глибинної та конструктивної побудови середовища і моделі можлива за

допомогою ритму складок драперій у костюмованих постановках в поєднанні з драпіровками на тлі композиції. Завдання мають включати різні конструкції драперій з живою натурою, співвідношення між предметами та дослідження об'ємів і освітлення об'єкту.

Різноманітність форми у предметному середовищі захоплює та спонукає до вивчення різних формотворчих поєднань. Включаючи різні об'єми, структури, фактури, завдання кафедри живопису допомагають у розумінні особливостей різних матеріалів. Це буде у нагоді для праці над дипломними проектами різних спеціалізацій. Виникає необхідність свідомої праці з площиною, конструкцією об'єкту, фактурними мотивами.

Завдання з декоративної інтерпретації, які включають присутність драперій та їх поєднання з живою натурою надають найрізноманітніший спектр можливостей для оволодіння аналітичним формотворенням, яке необхідне у всіх галузях, що вивчаються на факультеті декоративно-прикладного мистецтва і на факультеті дизайну вузів мистецького спрямування.



Рис. 7. Портрет. Декоративний рельєф та контррельєф. Картон, гуаш



Рис. 8. Портрет. Площинне вирішення. Папір, гуаш

Висновки. Завдання з декоративної інтерпретації академічних завдань з живопису на різних курсах вимагають різних підходів до живопису, в залежності від особливостей спеціалізацій факультетів ДПМ та дизайну. Працюючи у різних техніках живопису, опановуючи навчальні дисципліни кафедри живопису факультетів декоративно-прикладного мистецтва і дизайну студенти вчаться професіоналізму.

Художній твір, у який втілена творча ідея, емоційно активізує уяву, викликає естетичні переживання. У творчому процесі митець відтворює

дійсність крізь призму свого власного світосприйняття. Він виявляє своє особисте відношення до оточуючого світу за допомогою художніх образів. Особливості художнього бачення оточуючого світу у майстрів дизайну та декоративно-прикладного мистецтва виражається в інтересі до природи речей.



Рис. 9. Фігуратив. Площинне вирішення, полотно, олія



Рис. 10. Фігуратив. Асамбляж, картон, гіпс

Процес вивчення формотворення відбувається за допомогою доповнення постановок драперіями.

Ці важливі елементи вчать баченню конструктивних побудов, фактур та співставленню їх з живописною та формотворчою канвою постановок, допомагають розвинути відчуття декоративності та конструкції предметних побудов, гармонії кольорів.

Присутність драперій у навчальних постановках з декоративної інтерпретації академічних завдань з живопису несе найрізноманітніший спектр можливостей для оволодіння аналітичним формотворенням, яке необхідне у всіх галузях, що вивчаються на факультетах дизайну і декоративно-прикладного мистецтва у закладах вищої освіти мистецького спрямування. Розмаїття форми у навчальних постановках розвиває образне бачення, художній смак, професіоналізм.

Мистецтво є найдієвішим засобом естетичного виховання. Воно несе і розвиває почуття прекрасного, збагачує емоційну та чуттєву сферу людини.

Мистецтво пробуджує потяг до прекрасного та формує естетичну культуру людини.



Рис. 11. Фігуратив. Одягнена постать людини в інтер'єрі.
Рама, нитки, тканина



Рис. 12. Фігуратив. Одягнена постать людини в інтер'єрі

Література

1. Визер В. *Живописная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве*. С.-Пб. : Питер, 2007. 200 с.
2. Дейхер Сюзанна. *Мондриан*. – М.: АРТ-РОДНИК, 2011. 96 с.
3. Панксенов П.И. *Живопись. Форма, цвет, изображение*. М.: Издательский центр «Академия», 2008. 114 с.
4. Претте М., Капальдо А. *Творчество и выражение*. М.: Советский художник, 1981. 200 с.
5. Ривкинд В. *Ольга Розанова*. – Helsinki: Helsingin Kaupungin Taidemuseo, 1992. 126 с.
6. Юккер. *Каталог*. Лейпциг: «Браусдрук», 1988. 214 с.
7. Gleizes A. *Kubismus*. Budapest: Corvina Kiado, 1984. 112 с.
8. Karginov L. *Rodschenko*. В.: Corvina Kiado, 1979. 268 с.
9. Koppers S. *El Lissitzky*. Dresden: Verlag der Kunst, 1976. 412 с.

Viktor Garanin – senior Lecturer of the
Department of Mykhailo Boichuk
Kyiv State Academy of Decorative
Applied Art and Design
E-mail: E-mail:i@kdidpamid.edu.ua

Віктор Володимирович Гаранін – старший
викладач кафедри рисунка Київської державної
академії декоративно-прикладного мистецтва і
дизайну імені Михайла Бойчука
E-mail: E-mail:i@kdidpamid.edu.ua

МЕТОД ПОРІВНЯННЯ ЯК ЗАСІБ УДОСКОНАЛЕННЯ НАВЧАЛЬНИХ РОБІТ СТУДЕНТІВ З АКАДЕМІЧНОГО РИСУНКУ

Анотація. У статті розглянуто метод порівняння як засіб удосконалення навчальних робіт з академічного рисунку студентів закладів вищої освіти. Детально розглянуто і схарактеризовано види порівнянь в академічному рисунку, серед яких: співставлення пропорцій, вивчення законів світлотіні (зокрема застосування тонових порівнянь), прийом відносностей тощо).

Ключові слова: академічний рисунок, метод порівняння, види порівнянь в академічному рисунку.

METHOD OF COMPARISON AS A MEANS OF IMPROVING EDUCATIONAL WORKS FROM ACADEMIC FIGURES

Summary. In the article the method of comparison is considered as a means of improvement of academic work on the academic drawing of students of institutions of higher education. In detail, the types of comparisons in academic drawing are described and characterized, among them: the comparison of proportions, the study of the laws of light-colored (in particular the use of tone comparisons), the reception of relationships etc).

Key words: academic drawing, comparison method, types of comparisons of academic drawing.

Актуальність дослідження. У процесі виконання навчальних робіт з академічного рисунку корисним є розмежувати весь процес роботи на окремі етапи і методично, послідовно їх виконувати. Існують певні правила, відповідно до яких художник має, рисуєчи з натури, на початку роботи композиційно розташувати зображення на аркуші, окреслити загальний вигляд натури і визначити розташування рисунка в цілому на папері. Пізніше іде побудова рисунка за принципом від загального до деталей. Саме на цьому етапі уточнюються характер форми, пропорції, аналізується конструктивна побудова предмета, після чого починається детальне опрацювання рисунка і, насамкінець, узагальнення.

На всіх, окреслених вище етапах виконання навчальних робіт з академічного рисунку, застосовуються різноманітні методи і прийоми побудови зображення.

Мета публікації. Публікацію присвячено висвітленню питання застосування методу порівняння під час роботи над навчальними роботами з академічного рисунку, як засобу їх удосконалення.

Огляд джерел дослідження. Існує значний науковий доробок праць з різних питань академічного рисунку. Серед інших вирізняються праці О. Авсіяна, М. Анісімова, В. Кузіна, М.Лі, М. Ростовцева, В. Сухенко [3, с.

54-57], М. Федорова, присвячені різним питанням природи, матеріалам і техніці рисунку, психології творчості. Водночас питання застосування методу порівняння розглядається в цих працях фрагментарно.

Виклад основного матеріалу. У процесі створення композиції майбутній художник має постійно протиставляти природу зі своєю роботою, порівнювати об'єкт зображення з іншими предметами, аналізувати їх окремі частини, що найефективніше можна досягти шляхом застосування методу порівняння.

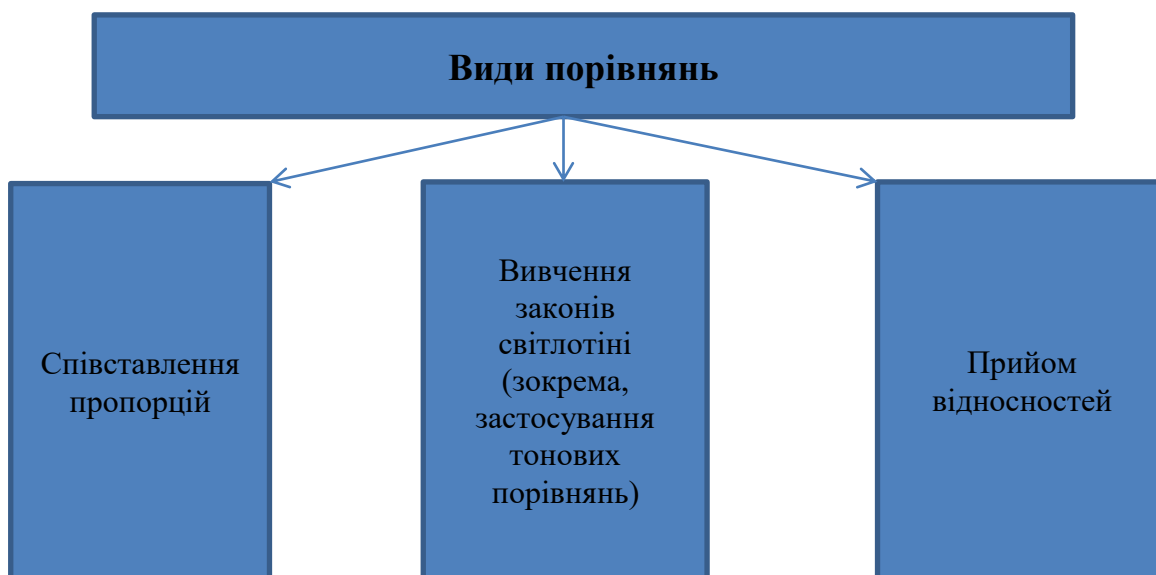
Як відомо, метод порівняння являє собою найдавніший метод, що застосовується в образотворчому мистецтві. Так, ще у Давньому Єгипті художники вже розробили відповідні схеми і канони зображення фігури людини. Канон, як вчення про пропорції тіла, може слугувати орієнтиром з визначення реальних пропорцій голови і тієї чи іншої конкретної фігури постаті людини. Знання канонів уможливить усвідомлено співставити їх з реальними пропорціями і в кожному окремому випадку віднайти найбільш оптимальне розв'язання.

Так, теоретики виокремлюють декілька видів порівнянь у процесі створення робіт з академічного рисунку, зображені нами на рисунку 1 [1, с. 147-156; 3, с. 54-57].

Отже, детальніше розглянемо види порівнянь як засобу вдосконалення навчальних робіт з академічного рисунку, представлені нами на рисунку 1.

Рис. 1

Види порівнянь в академічному рисунку



Співставлення пропорцій. Цей спосіб являє собою найпростіший, оскільки для порівняння означених величин предметів між собою застосовується прийом візування (коли студент використовує величину будь-якого предмета як одиницю вимірювання для порівняння з розмірами інших предметів природи).

Порівняння і вимірювання за допомогою такої, умовно обраної одиниці, відбувається візуально шляхом зорового поєднання

(проекціювання) визначеного відрізка прямої з предметом. Пропорції таким методом визначаються шляхом витягнутої руки в напрямку натури з олівцем, який і виконуватиме функцію вимірювального інструмента. Цим методом користуються ще на початковому етапі навчання (упродовж навчання в художніх школах, на курсах з вивчення основ академічного рисунку). У закладі вищої освіти зазвичай вже відбувається перехід до визначення пропорцій на око, без допомоги будь-якого додаткового вимірювального інструментарію.

Застосування світлових порівнянь. Цей прийом доцільно застосовувати коли роботу над рисунком зосереджено безпосередньо на виокремлення форми предметів, на уточнення світлових і тональних відношень, зокрема на завершальному етапі, коли необхідно частіше проводити аналогічні порівняння зі світла і тону між предметами натури і зображеннями цих предметів на рисунку.

Метод порівняння, метод пошуку різниці світла і відтінків кольору пов'язаний із значними особливостями. Йдеться про те, що людина може водночас виразно бачити всі об'єкти і предмети, розташовані на різній відстані вглиб і в напрямках. При розгляді предмету вісі очей сходяться в одній точці на його поверхні.

Для того щоб здійснити «одночасне» порівняння предметів натури між собою, відзначити для себе видиму їх схожість, або різницю з чіткості обертань, світла і кольору, ми маємо звернутися до прийому «поширеного бачення». Поширене бачення являє собою короткотривалий погляд на об'єкт в цілому, що уможливорює відтворити світлотіньові і кольорові відношення натури (разом з перспективними змінами). Досягається воно при погляді широко розплющеними очима на все водночас, якби не зосереджуючи прискіпливого погляду на жодній деталі.

Тобто, не слід звертати увагу на те, що потрапляє до чіткого зору ока, а варто сприймати натуру периферією сітківки ока, що уможливить побачити всі предмети водночас і приблизно однаково. За таким поглядом усі предмети будуть виглядати розпливчасто, але у цей момент цілісного сприймання можна правильно визначити тональне відношення.

Прийом відностостей. Йдеться про такий вид порівнянь, як тонові, лінійні й інші відносності. Так, видатний художник Микола Ге наголошував, що «.. . і це вам правило, яке ніколи не забувайте: рисувати – означає бачити пропорції і тому ніколи не дозволяйте собі бачити лише одну частину цілого, тобто Ви працюєте не над носом, оком, ротом, вухом, головою, рукою, а зосереджуєтеся над тим, яку роль відіграє ніс на обличчі, рот тощо. Кожного разу, коли зображуєте частину, змальовуйте її у контексті з загальним: симетричні частини завжди зображайте разом і водночас, тобто є обидва ока неодмінно, обидва вуха, обидві щоки і все це по відношенню до цілого...».

Майбутній художник має починати роботу з добору тонового масштабу, визначивши, яку частину натуральної шкали займає об'єкт

зображення в даних умовах освітлення. Відповідно до цього обирається зображувальна шкала для рисунка.

Наприклад, завдання – зобразити прогулянку в зимовий день. У натурі перелік тонів укладається в світлій чверті тонової шкали. Отже, в рисунку художник має використовувати тільки світлу чверть тонової шкали олівця.

Вважаємо за потрібне зупинитися і на питанні *експозиційного масштабу*. У процесі виконання рисунка в навчальній аудиторії чи на пленері робота проводиться на близькій відстані від очей студента, тому весь рисунок детально добре видно, сприймається ізольовано від навколишнього середовища. Завершена робота виставляється в тій чи іншій експозиції, вступає в дію великий простір навколо рисунка. Значна відстань від глядача до рисунка, сусідство з іншими об'єктами спостереження суттєво впливають на сприймання картини. Діапазон від найсвітлішого до найтемнішого малий, акцентування головних елементів композиції подано недостатньо виразно.

Студентам слід наголошувати, що виконуючи роботу з академічного рисунку, слід робити так званий «запас» у тонових відношеннях, розраховуючи на те, що у виставочній експозиції все буде якби «згасати». На перших етапах при близькому вивченні роботи зображення буде здаватися занадто різким, але в експозиції рисунок звучатиме.

З метою навчання студентів правильно обирати експозиційний масштаб, у Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука систематично відбуваються групові, курсові, факультетські та інші перегляди рисунків, організовуються виставки навчальних робіт, виходи на пленер. Участь у таких виставках уможливорює студентам долати труднощі, пов'язані з експозиційним масштабом.

Таким чином, ми дійшли висновку, що для удосконалення навчальних робіт з академічного рисунку студентів закладів вищої освіти важливими є види порівнянь, серед яких: співставлення пропорцій, вивчення законів світлотіні (зокрема застосування тонових порівнянь), прийом відносностей).

Саме застосування цього методу в процесі виконання навчальних робіт уможливить грамотно і вдало виконати рисунок, досягти успіхів у навчанні.

Подальшим напрямом дослідження вважаємо розгляд інших методів і прийомів побудови навчальних робіт з академічного рисунку.

Література

1. Рисунок. *Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов* / под. ред. А.М. Серова. М.: Просвещение, 1975. 271 с.

2. Смоляна Н.В. *Формування професійної культури майбутніх педагогів образотворчого мистецтва*. Психолого-педагогічні засади розвитку особистості в умовах соборної України : Зб. матеріалів наук.-практ. конф., 21 січня 2008 р. К., ПООД, 2008. 51-52 с.

3. Сухенко В.О. *Академічний рисунок. Підручник*. К.: Амадей, 2016. 232 с.

СТРУКТУРА ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНОГО ДІАЛОГУ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ УМІНЬ СТУДЕНТІВ

Анотація: Стаття присвячена дослідженню основ теорії композиції в образотворчому мистецтві. У ній показана нова модель композиційного мислення, в основі якої лежать принципи, що випливають з іманентних законів композиції: принципи «діалогу», «структурної цілісності», «максимуму інформації», які дозволяють повніше уявити собі роль і значення композиційної діяльності і мислення в контексті основних функцій художньо-естетичної активності особистості. При цьому композиційне мислення, незважаючи на свою специфічність, розглядається як необхідний вид мислення, що тісно переплітається з іншими видами і формами мислення, що доповнює і доповнюється ними.

Ключові слова: композиція, живопис, художнє мислення, закони композиції, професійні вміння.

STRUCTURE OF ART-COMPOSITION DIALOGUE AS A MEANS OF FORMING STUDENTS 'PROFESSIONAL SKILLS

Summary. The article is devoted to the study of the basics of composition theory in the fine arts. It shows a new model of compositional thinking, which underlies the principles that follow from the immanent laws of composition: the principles of "dialogue", "structural integrity", "maximum information", which allow us to more fully imagine the role and meaning of compositional activity and thinking in context the main functions of artistic and aesthetic activity of the individual. At the same time, compositional thinking, despite its specificity, is regarded as a necessary type of thinking that is closely intertwined with other types and forms of thinking that complements and complements them.

Key words: composition, painting, artistic thinking, laws of composition.

Постановка проблеми, її актуальність спрямована на виявлення специфіки композиційного мислення, завданням якого є організація і передача форми, а також на побудову динамічної моделі, яка б відповідала цієї специфіки. Відомо, що неможливо раціонально, з логічною послідовністю організувати композицію. Знання законів композиції не гарантує від невдачі. Можна знайти чимало прикладів, коли надмірний раціоналізм приводив до зворотного ефекту, а спонтанність, керована натхненням, народжувала шедеври.

Яким закономірностям підпорядковується композиція і композиційне мислення? Композиція – це не хаос, закони її формування існують як в організації твору, так і в композиційному мисленні. В даний момент деякі з них відомі, але цього явно недостатньо, тому що надто випадковим виявляється результат. Будь-яке дослідження, спрямоване на пошук закономірностей, що зменшують цю випадковість, хоча надія на те, що

випадкового результату можна уникнути зовсім, невірна, тому що тільки в єдності закономірного і випадкового криється сутність процесу створення композиційної форми.

Як показує аналіз художньої діяльності, композиційне мислення не завжди може бути зведене до вже відомих видів мислення: словесно-логічного, наочно-дієвого, образного, продуктивного тощо. Це не дозволяє адекватно осмислити ряд теоретичних положень і специфічних властивостей композиції, пов'язаних із художньою діяльністю і образотворчими мистецтвом.

До сих пір аналіз цих властивостей був майже невіршеним укоріненим у мистецтвознавстві підходом до композиційного мислення як формі організації художніх засобів твору образотворчого мистецтва. Щоб подолати це труднощі, необхідно розглянути цю проблему з іншої точки зору.

Загальновідомо, що у процесі творчості художник намагається передати накопичену ним естетичну інформацію іншій особі. Іншими словами, він організовує ситуацію художнього діалогу з глядачем, і робить це не безпосередньо, а через «посередника» – художній твір. Тому, до теми «композиційне мислення» необхідно підійти з нетрадиційної точки зору, визначаючи термін «композиція» не тільки як головну форму картини, а й як головну форму художнього діалогу між творцем і глядачем. При цьому основним завданням композиційного мислення буде організація форми такого діалогу.

Відомо, що художнє мислення і композиційні побудови конкретного твору залежать від особливостей культури, в контексті якої вони існують, тобто залежать від зовнішніх соціально обумовлених причин. Також існують і внутрішні причини, до яких можна в першу чергу віднести закони художньої форми, що залишаються в усі часи майже без змін. Це закони освіти системи, структури, цілісності, які мають свої особливості і кардинальним чином впливають на композиційне мислення.

Аналіз останніх джерел і публікацій. Проблемам композиції у живописі приділяв увагу видатний мистецтвознавець Алпатов М. [1], [2]. Питання композиційних законів у створенні живописних робіт розглядалися художником Волковим Н. [3]. Основи композиції у живописі докладно описані у публікації Гаймалова К., Черокова А. [4]. Досить популярно про техніку живопису та композиційні прийоми описано художником-живописцем Кипликом Д. [5]. Про об'єктивні закони композиції в образотворчому мистецтві писав видатний графі Кибрик Е. [6], композиційним умінням майбутніх викладачів образотворчого мистецтва присвячене дисертаційне дослідження Щербини В. Неодноразово підіймав питання композиції у мистецтві видатний мистецтвознавець Лаптев А. [7].

Мета статті – визначити вплив цих законів композиції на мислення студентів у процесі засвоєння дисципліни «Живопис» факультету декоративно-прикладного мистецтва кафедри живопису Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла

Бойчука. Основний зміст Термін «композиція» походить від латинського *compositio*, що означає складання, з'єднання частин, приведення їх у порядок [1, с. 40].

У такому вигляді образотворчого мистецтва, як живопис, який, як відомо, повністю побудований на площині за допомогою кольорових матеріалів, а композиція є найважливішим організуючим компонентом художньої форми, що надає твору єдність і цілісність зображуваних на картині предметів або дій. Робота зі створення художнього твору – це, в першу чергу, робота над образом. Відповідним чином опрацьовується його композиція. Композиція в живописі виражає певну ідею, вона визначається поставленим завданням, характером і призначенням всього твору [2].

Композиція в живописі – це певне розташування образотворчих елементів на картині, що дозволяє з найбільшою повнотою і силою висловити задум. Щоб привернути увагу глядача й схвилювати його, художник намагається підібрати найбільш виразні засоби зображення. У будь-якій картині художник прагне вибудувати композицію так, щоб зображені об'єкти знаходилися у найбільш виразній формі. Все зайве в картині відкидається, на полотні залишається тільки те, що дійсно необхідно і є головним об'єктом на площині твору мистецтва. Почуття захоплення від самого твору викликається внутрішнім змістом зображуваного, вираженим всім образним ладом картини.

Композиційне рішення в образотворчому мистецтві пов'язане з розподілом предметів у просторі, встановленням співвідношення об'ємів, світла й тіні тощо. Тут діють всі елементи композиційної побудови, найрізноманітніші зображувальні засоби, такі як формат полотна і розмір зображення, точка зору в композиції, композиційний центр, рівновага картини, контрасти в композиції, ритм композиції і, нарешті, роль кольору у композиції. Все це має величезне значення на побудову композиційного зображення.

Відомо, що існують кілька композиційних прийомів, таких як – центр, він буває двох видів – смисловий і композиційний; застосування золотого перетину; ритм; статика і динаміка; симетрія і асиметрія. Крім композиційних прийомів існують й інші закони композиції – це закон цілісності; закон життєвості; закон контрастів; закон підпорядкованості; закон впливу; закон новизни. Нарівні з цим виділяють види композиції: фронтальна або плоска, тобто це може бути вітраж, фреска чи картина; об'ємна – це скульптура чи архітектура; глибинно-просторова, одним словом, простір, формування з простору предметів і відстаней між ними, наприклад архітектурного ансамблю. Отже, композиція вирішує ідейно-художнє буття твору мистецтва і водночас висловлює зміст і форму.

Слід зазначити, що кожен художник відповідно до теми, сюжету і задуму будує свою особисту композицію. В цьому проявляється його творча індивідуальність. Разом з тим, вона ґрунтується на наступних об'єктивних закономірностях таких як об'єктивний зміст художнього образу; правдивість і типовість відображених життєвих явищ; гармонійна цілісність побудови

твору мистецтва; єдність форми і змісту; вираз певного суспільно-естетичного ідеалу і світогляду; взаємозв'язок та взаємозумовленість частин з цілим; виділення сюжетно-композиційного центру; відображення закономірностей ритму; тонально-колірна єдність і різноманіття [7].

Всі ці об'єктивні закономірності варіюються в творчості в залежності від, теми, сюжету, жанру і індивідуальних особливостей в світовідчутті художника. Дана класифікація носить, звичайно, умовний характер, але вона допомагає досягнути основні композиційні форми сучасного живопису що викладаються на кафедрі живопису Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, що свідчить про різноманіття ідейно-художньої стилістики мистецтва у творах живопису студентів.

Таким чином, художник прагне виконати всі правила та основи композиції в живописі, саме тому художники виконують настільки захоплюючі полотна, які стають надбанням історії всього художнього світу.

Результати досліджень є проаналізовані окремі проблеми, пов'язані із здатністю композиційного мислення процесу організації цілісної художньої форми у створенні живописної композиції студентами. Досліджено розумові процеси, спрямовані на пошук загального інтегруючого сенсу – основної якості композиційної цілісності, що обумовлює форму твору образотворчого мистецтва.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Найбільш продуктивним і актуальним для вирішення композиційного мислення як форми організації художніх засобів твору образотворчого мистецтва виявився запропонований метод, який полягає в тому, щоб підійти до викладання композиції живопису не як до структури художніх засобів, «укладених в раму», а як до спроби представити її сутність у формі художнього діалогу.

Таким чином, виходячи з методології естетичного аналізу мистецтва, що розглядає твори мистецтва в єдності форми і змісту і спираючись на висловлювання давніх майстрів, що досліджували закони композиції у живописі, ми можемо провести класифікацію прийомів сучасного живопису. Відповідно до завдань цієї статті намічено три види композиції: просторово-перспективна, умовно-площинна, абстрактна. На їх основі виникає єдність просторово-площинних форм у живописі.

Дослідження даної статті має практичне значення для художників та студентів в їх творчій роботі. Крім того, результати дослідження можуть бути використані викладачами мистецьких інституцій для орієнтації студентів у складних проблемах художньої майстерності.

Література

1. Алпатов М.В. *Композиция в живописи*. М.-Л., Искусство, 1940.
2. Алпатов М. В. *Композиция в живописи*. Сб. науч. трудов. Под ред. В.В. Ванслова. М.: НИИ Российской академии художеств, 1999. С. 233-282.
3. Волков Н.Н. *Композиция в живописи*. М.: Искусство. 1977. 264 с.

4. Гаймалова К.И., Черокова А.В. *Основы композиции в живописи*. Междунар. студ. е научн. вестник. 2015. № 4-4.

5. Киплик Д.И. *Техника живописи*. М.: СВАРОГ и К, 1998. 504 с.

6. Кибрик Е.А. *Объективные законы композиции в изобразительном искусстве*. сб. научных трудов. Под общей ред. В.В. Ванслова. М.: НИИ Российской академии художеств, 1999. С. 32-50.

7 Лаптев А.М. *Деякі питання композиції*. Зб. пр. №41. 1959, с. 98.

UDC 37.7

УДК 37.7

Dryjiniina Maruna – Teacher of drawing, senior teacher of Cherkasy Art-Technical College

E-mail: chhtk@ukr.net

Дружиніна Марина Іонівна – викладач рисунка, старший викладач Черкаського художньо-технічного коледжу

E-mail: chhtk@ukr.net

РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ НА ЗАНЯТТЯХ З АКАДЕМІЧНОГО РИСУНКУ

Анотація. У публікації автор аналізує проблему власного досвіду викладання спец дисциплін та ряд заходів з підвищення рівня якості знань студентів.

Ключові слова: мистецька освіта, академічний рисунок, розвиток творчих здібностей.

STUDENTS 'CREATIVE DEVELOPMENT IN ACADEMIC DRAWING

Summary. In the publication, the author analyzes the problem of his own experience of teaching special distshtlin and a series of measures to improve the quality of knowledge of students.

Key words: artistic education, self- examination, composition, tonal decision, academic drawing, development of creative abilities.

Досвід переконує, що натхнення до творчої діяльності приходить лише тоді й тільки до тих, для кого характерне ціннісне ставлення до праці, хто прагне підвищення професійної кваліфікації, поповнення знань і вивчення досвіду інших педагогів.

Своє ставлення до творчості викладач переносить у повсякденну працю. У своїй роботі завжди важливо прислухатися до думок видатних людей. Надихаючою є відома думка класика про те, що заняття рисунком дуже впливає на виховання почуттів, на повноцінне пізнання предметів і явищ у навколишньому середовищі. Вільне володіння рисунком плідно впливає на роботу людини будь-якої спеціальності.

Творча діяльність дає не тільки естетичну насолоду творцю, але й організовує, підштовхує до самоаналізу. Творчість потребує душевних затрат та багато часу.

У роботі зі студентами постійно проводжу бесіди про те, що результат в творчій діяльності, навчанні дорівнює здібностям, помноженим на прикладені зусилля та повсякденну працю.

Викладач повинен заохочувати студентів до суспільної праці в навчанні, викликаючи в них відчуття радості, успіху, руху вперед до розвитку та вдосконалення.

Викладач спеціальних дисциплін повинен бути не просто фахівцем, а ще і викладачем-вихователем.

Саме тому потрібно йти не з предметом до студентів, а зі студентами до предмету і до співпраці також.

Ідея виховання талановитої молоді повинна бути підкріплена результатом методичного викладання, послідовною, планомірною методикою. Для цього, в свою чергу, потрібно провести аналіз інтелектуальних та природних здібностей. Для досягнення високих результатів навчання викладач визначає кращі методи педагогічної дії, які відповідають характеру, індивідуальним здібностям і доводить до вдосконалення. Усі ці навички приходять з роками. Створюється своя манера викладання – поєднання особистих якостей і дібраних методів навчання. Для викладача спецдисциплін кінцевий результат – перегляди робіт студентів, де як на лакмусовому папері, видно роботу студента і викладача: чи існує системний підхід, наскільки глибока індивідуальна робота зі студентами.

На думку В. О. Сухомлинського, цікавість до навчання є тільки там, де є натхнення, народжене від успіху.

Для того, щоб надихнути студентів, доречно ставити, за можливістю, складну ціль, вказавши на складність, значимість і переконати у тому, що ціль буде досягнута. Це дозволяє надихнути тих, хто був невпевнений в своїх силах, дає можливість перевершити тих, чий рівень підготовки хто був вищим.

Для студентів, котрі відстають у навчанні, важливою точкою відліку та опорою є засвоєння законів та способів побудови зображення.

Студенти, які відстають, користуються цією опорою довше, але тільки на перших курсах. На старших курсах становище в групі вирівнюється і на якості робіт відображається тільки старанність студента. Викладач повинен дослухатися до кожного, чітко розподіляючи час для індивідуальної роботи з відпрацювання окремих професійних умінь та навичок.

У методиці спеціальних дисциплін потрібен особистісний підхід. Важливо переконати студентів, що здібності є у всіх, залишається тільки їх розвивати. У когось вони розвиваються швидше, в когось повільніше. Всі ми різні.

Важливо знайти слова натхнення для кожного. Це можливо тільки тоді, коли знаєш здібності кожного, рівень інтелекту та самолюбства. Це не перевиховування, важливо не принизити гідність студента, зберегти індивідуальність художника у кожному студенті, не принижувати. Треба створити на заняттях творчу атмосферу праці і цілеспрямованості, спонукати до художньо-творчої самореалізації та вдосконалення.

Досвід доводить, що лінивих студентів менше, ніж нам здається: діти стають лінивими, якщо перед ними поставлені завдання, з якими вони не можуть справитися.

У своїй роботі, особливо на перших курсах, варто «розворушити» таких студентів, приділяючи їм трохи більше уваги, ніж іншим. Викладачі повинні пишатися не тільки своїми сильними студентами, але й тими, які намагаються ними бути. Для виховання таланту важливо постійно визначати послідовність зростання. Не зациклюватися на програмному матеріалі, а працювати на перспективу. Деякі студенти можуть і хочуть працювати з темами поза програмою вдома. Для творчого зростання це необхідно. Чим раніше студент спробує малювати не програмні теми, тим швидше він буде розвиватись як художник.

На заняттях з рисунку потрібно говорити про нові, невідомі для початківців методи зображення. Для цього важливо вчити студентів не дивитися, а бачити, робити вправи на візуальне сприйняття побаченого, наприклад, «побачити невидиме» або «не бачити видиме». Ці вправи розвивають окомір, «професійне бачення» на фізіологічному рівні. Студенти довго не можуть звикнути до нових способів зображення – спосіб візування, побудови по точках. Цей спосіб не знайомий з дитинства, потрібно перебудовуватись фізично і психологічно. Для розвитку фізіологічних навиків у сприйнятті зображення природи, можна запровадити спеціальні вправи для очей. Це особлива концентрація погляду на об'єкт зображення, коли можна побачити невидиме і не бачити видиме.

Такі вправи допомагають концентрувати увагу на кожній деталі об'єкту або на всій масі в цілому, ніби пронизувати природу рентгенівськими променями. Для того, щоб тренувати візуальне сприйняття і пам'ять, варто рекомендувати студентам малювати очима, коли немає можливості малювати олівцем. Це можна робити на вулиці, у вагоні, в магазині для полегшеної фіксації образу в комп'ютері нашої пам'яті, наприклад: фігура людини в незвичайній позі, стилізовані фігури, визначаючи цим основні пропорції.

Важливе значення для розвитку майбутнього художника має розвиток моторики руки, яка тримає олівець.

Для цього спрямовуємо увагу студентів на виконання вправ не лише на правильне тримання, а й на вільне володіння олівцем з опануванням різних видів штриху. Ці вправи можна робити в будь-якій манері, коли є кулькова ручка, олівець «начерки».

Одним з важливих у методиці викладання є розвиток регулювання у студентів підсвідомої та свідомої діяльності в процесі роботи. Є моменти в процесі творчості, коли треба витиснути зображення на підсвідомість, спираючись на свої природні дані. І тут же в процесі побудови контролювати себе знанням законів побудови даного зображення.

Рисунок – це велика робота думки. Сприйняття простору не дається при народженні, а виникає і розвивається в процесі життя. Дуже багато понять, законів та послідовностей ведення малюнку студенти повинні знати, як таблицю множення.

Для студента-художника малюнок є і конспект, в якому він фіксує свої знання, які даються викладачем, і інформація для самоаналізу. Для того, щоб

навчитися проводити аналіз робіт і самоаналіз, проводимо зі студентами перегляди завершальних робіт.

Обговорення робіт проходить за участю студентів у такій послідовності: композиція – побудова – тональне рішення – творчий підхід. Висновки завжди робить викладач, виставляючи оцінки.

У методиці практичних занять, таких як рисунок і живопис, більше уваги приділяється індивідуальній роботі зі студентами. Потрібно дати відчуття студенту, що увага направлена безпосередньо на нього. Це виявляється на заняттях контролем викладача при виконанні завдань студентами (чи знає матеріал, чи встигає виконувати роботи).

Коли знаєш студента з першого курсу, не важко знаходити різні методи і прийоми для того, щоб контролювати його роботу на старших курсах, «підводити» його до майстерності. Студент повинен відчувати цю участь, а саме: його індивідуальні здібності, своєрідність характеру, особиста гідність підлягають уважному вивченню, а значить – мають розвиватися.

Педагогіка співробітництва передбачає виховання відповідальності, самостійності, ініціативності, впевненості в собі.

Виявом цих емоційно-вольових якостей у студентів може слугувати участь в художньо-творчих виставках, організації персональних виставок студентів. Важливо діагностувати ціннісне ставлення студентів до мистецтва, мотивації звернення до нього, художні інтереси і смаки, уподобання, потяг до самостійної художньої діяльності.

Так, у Черкаському художньо-технічному коледжі ми практикуємо організацію таких заходів. Насамперед, циклова комісія викладачів академічних дисциплін нашого навчального закладу піклується про підтримання професійного і творчого рівня коледжу, проводить виставки, конкурси, інші мистецькі заходи.

Наприклад, традиційним є і виставка-конкурс «Осінній натюрморт», який проводиться в листопаді кожного року, де студенти виставляють самостійні творчі роботи. Переможців відзначають у трьох номінаціях: «Живопис», «Графіка», «Вдале стильове рішення». Раз на рік планується проведення конкурсу із живопису в номінаціях: «Натюрморт», «Портрет».

У процесі викладання використовується методологічний фонд циклової комісії, що складається з кращих академічних робіт студентів I-IV курсів. Наявність фонду засвідчує про здобутки вітчизняної школи живопису, талант і працьовитість студентів коледжу, вправність і професіоналізм педагогічного колективу.

Організації щорічних виставок творчих робіт цікавить все більше студентів. Для студентів це потяг до самовдосконалення; вміння визначати й планувати подальший розвиток свого «Я».

Для викладача художніх дисциплін важливо самому практикуватися в майстерності зображення, щоб завжди залишатися небайдужим до творчості і бути прикладом, мати активну творчу позицію.

РОЗДІЛ III

ДИЗАЙН ПРОДУКЦІЇ: СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ПРОЕКТУВАННЯ

UDC 747.698

УДК 747.698

Valentin Samoiloich – Doctor of Technical Sciences, Professor Department of Environmental Design of Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Art and Design
E-mail: valentinsamoilovich@ukr.net

Валентин Васильович Самойлович – доктор технічних наук, професор кафедри дизайну середовища Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
E-mail: valentinsamoilovich@ukr.net

РОЛЬ ОПОРЯДЖУВАЛЬНИХ МАТЕРІАЛІВ У ФОРМУВАННІ ІНТЕР'ЄРІВ БУДІВЕЛЬ І СПОРУД

Анотація. У публікації автор розкриває роль опоряджувальних матеріалів у формуванні інтер'єрів та обґрунтовує необхідність обов'язкового включення «паспортів» опорядження поверхонь до курсових та дипломних дизайн-проектів студентів.

Ключові слова: інтер'єри будівель, опоряджувальні матеріали, практика застосування, студентські проекти.

THE ROLE OF FINISHING MATERIALS IN FORMATION OF INTERIORS OF BUILDING AND CONSTRUCTION

Summary. In the publication, the author reveals the role of finishing materials in the formation of interiors and substantiates the necessity of obligatory inclusion of "passports" of finishing of surfaces to coursework and diploma design projects of students.

Key words: interiors of buildings, finishing materials, application practice, student projects.

Опоряджувальні матеріали, які застосовуються при проектуванні і здійсненні дизайну інтер'єрів будівель, є важливим чинником, що впливає на формування середовища життєдіяльності людини і від якого певною мірою залежать інші чинники формоутворення в сучасному дизайні: ергономічні, функціональні, естетичні, конструктивні, технологічні, економічні та інші.

Ергономічні властивості середовища, які зумовлені психологічними, фізіологічними і антропологічними характеристиками людини, забезпечують необхідну якість життєдіяльності при оптимальних умовах її здійснення у всіх процесах. Оптимальні умови для проведення конкретних соціальних процесів забезпечуються створенням комфорту життєдіяльності людини, який визначається задовільненням вимог до температурно-вологісного режиму, акустичних і світло-кольорових характеристик, повітряного середовища, психологічного настрою, обладнання, меблів тощо.

Як показують наукові дослідження [3; 5], опорядження поверхонь приміщень житлових і громадських будівель суттєво впливає на утворення

комфортних умов життєдіяльності, таких як термічна комфортність, акустичний режим, освітленість, санітарно-гігієнічні умови та інше. Від грамотного вибору опорядження залежить також довговічність первісних естетичних властивостей дизайнерського задуму.

Метою статті є визначення ролі і значення вибору матеріалів для опорядження інтер'єрів у формуванні середовища життєдіяльності людини. Досягнення мети дозволить відповісти на питання: що потрібно знати дизайнеру і враховувати це при проектуванні інтер'єрів відносно формоутворюючих властивостей опорядження вже на ранніх стадіях розробки дизайн-проекту.

Так, приміром, термічна комфортність приміщення значною мірою залежить від температури внутрішньої поверхні стін. Коректування температури внутрішньої поверхні особливо важливе для таких приміщень, в яких людина змушена перебувати тривалий період часу в малорухомому положенні біля зовнішньої стіни або ж знаходячись в кімнаті з недостатньо теплою підлогою [6]. До таких приміщень, насамперед, належать шкільні класи, студентські аудиторії, офіси тощо. Враховуючи, що різниця між температурою внутрішніх поверхонь зовнішніх стін і температурою повітря приміщень взимку, як правило, вища за допустиму [4], вважається за необхідне для подібних приміщень добирати такі опоряджувальні матеріали, які б у будь-якому разі забезпечували підвищення температури їх внутрішньої поверхні. Такі ж самі вимоги висуваються до покриття підлог у приміщеннях з тривалим перебуванням людей в малорухомому стані.

Значна кількість приміщень потребує утворення оптимального акустичного режиму. Для забезпечення такого режиму, крім відомих містобудівних та інженерних заходів, необхідно застосовувати звукобірні матеріали. Подібні приміщення поділяються на дві основні групи. До першої групи відносять такі, що потребують просто нормалізації акустичних властивостей великих за розміром приміщень: аудиторій, фойє або холів видовищних будівель, рекреацій шкільних закладів і таке інше. До другої групи – приміщення, режим експлуатації яких зумовлює обов'язкове застосування акустичних матеріалів з метою створення спеціального акустичного комфорту. Це приміщення, що потребують забезпечення якості звучання музики, розбірливості мови, відсутності луни тощо [4].

Невдалий вибір опорядження поверхонь може значно погіршити освітленість приміщення, що була розрахована в процесі проектування. Існують певні нормативи і рекомендації щодо світлоти і кольору опорядження в окремих приміщеннях, що потребують точної зорової праці [5]. Тому критерієм світлового комфорту є необхідність створення за допомогою опорядження поверхонь світло-кольорового режиму, що буде оптимальним для даного функціонального типу приміщення.

Стіни житлових будинків, дитячих садочків, палат лікарень та інших приміщень мають «дихати», тобто бути досить проникними для водяної пари без її конденсації (природна вентиляція). Тому для подібних приміщень

вимога щодо паропроникності стін, в тому числі і до матеріалів опорядження, є дуже важливою.

Неможливо не враховувати також необхідність застосування виключно матових поверхонь деяких приміщень, функціональні особливості яких не сумісні з блискучою фактурою кольорової площини. До них відносять операційні, комп'ютерні класи, майстерні з ремонту точних приладів тощо.

Певна група приміщень потребує оптимізації санітарно-гігієнічних умов: палати лікарень, ігрові дитячих садочків, приміщення приготування їжі тощо. Опорядження поверхонь таких приміщень повинно характеризуватися легкістю прибирання і дезінфікування.

Безшумність підлоги під час ходіння у взутті – необхідна складова комфортних умов життєдіяльності концертних залів, театрів, інших залів для публічних виступів. Водночас, спортивні зали, а також приміщення для занять танцями потребують влаштування пружної підлоги.

Для значної групи приміщень необхідною складовою комфортних умов життєдіяльності є наявність не слизької підлоги. Це особливо важливо для приміщень, що характеризуються режимом експлуатації з підвищеною вологістю або появою на поверхні підлоги таких речовин, як олія, мастила і т.п. Їх наявність значно підвищує ризик травматизму.

Схоронність первісних естетичних властивостей інтер'єра впродовж необхідного терміну забезпечується раціональним добором опорядження з такими фізичними властивостями, як опір до зносу від ходіння, продавлювання, удари, а також стійкість до агресивної дії хімічних речовин, вологого прибирання, високої температури, вогню, води. Крім того, опорядження поверхонь деяких приміщень не повинно накопичувати статичні електрзаряди, а також характеризуватися легкістю щодо заміни пошкоджених ділянок [6].

Робота над дизайн-проектом передбачає певну послідовність операцій. Ця послідовність склалася внаслідок тривалого проектного досвіду. До її базових складових частин належать такі етапи: підготовчий, дизайнерська пропозиція, завершення дизайнерського проекту і його реалізація.

До підготовчого етапу входять такі процеси як вироблення настановок на проектування, збір даних та складання завдання на проектування, розробка дизайн-концепцій, дизайн-програм. Дизайнерська пропозиція охоплює такі процеси: пошук і розробка принципової ідеї (клазура, варіанти ескізних пропозицій), ескізний (попередній, узагальнений до принципів) проект, розробку спеціалізованих варіантів (утилітарно-практичних і художньо-цілеспрямованих). Завершення дизайн-проекту складається з процесів уточнення ідеї і розробки деталей первісного задуму, внесення технічних подробиць, коректування і остаточної фіксації проектних пропозицій (технічний, робочий проект). Останній етап – реалізація дизайнерської роботи включає до свого складу авторський нагляд при реалізації, коригування деталей рішення та участь у виробничо-технологічних розробках [1; 2; 7].

Як видно з наведеного вище, визначення опорядження навіть не згадується в складі процесів роботи над дизайнерським проектом. Його визначення можливо лише припустити при виконанні таких процесів, як – уточнення ідеї, розробка деталей, а також «технічний і робочий проект». Цілком зрозуміло, що на такому етапі вибір опорядження не дозволить отримати належного ефекту.

Узагальнюючи, можна зробити висновок, що у більшості випадків дизайн-проект оформлення інтер'єру охоплює два блоки матеріалів:

1) ескізи, які можуть бути виражені в колажі, малюнках від руки, 3D-візуалізації, скетчах, а іноді – в усьому відразу;

2) робоча документація, до якої відносяться плани, схеми, відомості, а також інші матеріали.

Іншими словами, перша частина проекту - це концепція оформлення приміщень, яка в повній мірі відображає всі знайдені дизайнером стильові і художні рішення щодо кожного приміщення об'єкта, а друга частина проекту – потрібна для того, щоб згодом ці художні рішення втілити в життя.

Якщо дизайнер інтер'єрів виконує для своїх замовників тільки першу частину проекту і на цьому зупиняється, то втілений в життя проект, в такому випадку, може бути зовсім не схожий на задум автора.

Така ситуація прослідковується і в початковій підготовці більшості факультетів дизайну закладів вищої освіти країни. Студентські проекти дизайну інтер'єрів не завжди містять у собі рекомендації щодо вибору матеріалів опорядження для реалізації окресленої розробки.

Ураховуючи те, що опорядження суттєво впливає на більшість складових формування середовища життєдіяльності людини, його слід проектувати на ранніх стадіях розробки дизайну інтер'єрів. По-перше, це дозволить врахувати всі формоутворюючі властивості опорядження таким же чином, як враховують, наприклад, закони архітектурної композиції [8;9]. По-друге, це дозволить заощадити матеріальні і трудові витрати на переробку виконаних робіт і на зайві технологічні операції.

Передові дизайн-студії включають перелік матеріалів на ранніх стадіях дизайн-проекту. Нижче наведено приклад розробки етапів проектування відомих студій дизайну [10; 11].

Перший етап – технічне завдання: анкетування, обміри, функціональне зонування, фотофіксація. На їх осові виконуються планувальні рішення, детальний дизайн: геометрія, матеріали, робота з суміжниками, візуалізація і світлодизайн, комплектація та інше. За анкетними даними і зібраними матеріалами дизайнер готує концепцію оформлення вітальні, кухні, їдальні, спальні, гостьових, дитячих. Це дає можливість ще на стадії технічного завдання визначити колір, матеріали, наповнення і атмосферу інтер'єрів, скоротити час оформлення.

Другий етап – ескізний проект, який охоплює: планувальне рішення, принципний підбір матеріалів, кольорів, обладнання; візуалізацію; світлодизайн. Після узгодження ескізів, дизайнер доопрацьовує проект:

добирає матеріали, меблі, приймає від суміжників схеми і враховує їх у дизайні, створює завдання на візуалізацію.

Третій етап – розробка робочого проекту, який складається з креслень, ув'язки інженерного обладнання, коригування відомостей матеріалів, меблів та іншого устаткування.

Як видно, вибір опоряджувальних матеріалів починається вже на першому етапі розробки дизайну інтер'єру. Таке рішення було прийняте на основі багаторічного досвіду успішної роботи студії дизайну.

Отже, можна зробити такі висновки: - опорядження інтер'єрів відіграє значну роль у створенні комфорту приміщень, яку недостатньо враховують при розробці дизайну інтер'єрів. Застосування опорядження тільки для вирішення суто оформлювальних завдань часто призводить до створення дискомфортних умов мікроклімату приміщень.

- опорядження може забезпечувати або впливати на такі складові комфорту життєдіяльності людини, як якість сприйняття звуку і рівень шуму, якість повітря і температури внутрішньої поверхні стін, освітленість, температуру підлоги, легкість прибирання і дезінфекції, ступінь слизькості підлоги і психофізіологічний стан людини.

- опорядження є важливою складовою естетичної організації середовища життєдіяльності. Враховуючи, що воно є носієм таких засобів естетичної організації об'єкта, як маса, фактура, текстура, колір та світловідбиття, опорядження суттєво впливає на геометричний вид, величину, світлотінь, вагові співвідношення, ритм та інші елементи композиції.

- при розробці дизайну інтер'єра слід враховувати також такі складові естетичної організації об'єкта, як інформативність і якість поверхні.

Інформативність – це здатність опорядження викликати складний комплекс почуттів, що обумовлені історичним людським досвідом і особистими уявленнями відносно традиційних натуральних матеріалів, таких як дерево, натуральний камінь, кераміка, шкіра і т.ін. Вони несуть певну інформацію щодо своєї історії в кільцях росту деревини, в текстурі полірованого каменя тощо. Крім того, вони викликають такі почуття, як тепло і холод, жорсткість і м'якість тощо.

Неодмінною умовою естетичної виразності об'єкта є застосування якісних матеріалів, з одного боку, і якість виконання робіт – з другого. Недосконалість виконання, нечіткість і спотворення геометричної форми елементів, нерівні стики, неоднорідність тону тощо – руйнують саму основу композиції, вносять дисонанс в її пропорції і ритм. Схоронність первісних експлуатаційних і естетичних властивостей протягом проектного строку служби також залежить від вибору опорядження, при якому враховуються майбутні експлуатаційні навантаження на опоряджені поверхні: показники продавлювання меблями, підборами тощо; показники стирання при ходінні у взутті; ударні навантаження; вологе тертя при прибиранні включно із застосуванням миючих засобів; агресивну дію хімічних речовин, води, високої температури і вогню тощо.

Враховуючи те, що опорядження стін, покриття підлог і стель суттєво впливає на основні складові формування середовища життєдіяльності людини, його необхідно закладати в проект вже на ранніх стадіях

проектування об'єкту. Це дозволить застосовувати опорядження не тільки як засіб оформлення, але й використовувати всі його формоутворюючі властивості. Навчальні заклади, які спеціалізуються на підготовці фахівців з дизайну середовища, повинні включити в навчальну програму курс лекцій з опорядження інтер'єрів, створити спеціальні кімнати – виставки опоряджувальних матеріалів, надрукувати спеціальні таблиці вибору матеріалів для приміщень різного призначення [12] та ввести за правило включати в проекти з третього курсу відомості матеріалів для опорядження інтер'єрів будівель і споруд.

Література

1. Ермолаев А.П. Шулика Т.О., Соколова М.А. *Основы пластической культуры архитектора-дизайнера* Учеб. пособ. М.: Архитектура. 2005. 464 с.
2. Шимко В.Т. *Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории*. М.: Архитектура–С, 2006. 296 с.
3. Данилин А., Дилани А. *Салютотенный (оздоровительный) дизайн: резервные возможности укрепления здоровья и благополучия населения. Здоровая построенная среда: Спецвыпуск Ин-та междисц. медицины*. М.: Издательство «Перо», 2018. С.2-15.
4. Самойлович В.В. *Участь та значення опорядження у створенні комфорту приміщень*. Региональные проблемы арх-ры и градостроительства: Сб. науч. тр. Одесса: Астропринт, 2002. Вып. 3. С. 89–93.
5. Самойлович В.В. *Опорядження як складова дизайну інтер'єрів*. Прикладна геометрія та інженерна графіка: Зб. наук. пр. К.: КНУБА, 2009. Вип. 81. С. 107–113.
6. Самойлович В.В. *Проблеми довговічності опорядження інтер'єрів житлових і громадських будівель*. Технічна естетика і дизайн: Зб. наук.праць. К.: КНУБА, 2009. Вип. 6. С. 72–77.
7. Олійник. О.П. Гнатюк Л.Р., Чернявський В.Г. *Основы дизайна интерьеру*: навч. посібн. Київ: НАУ. 2011. 228 с.
8. Самойлович В.В. *Врахування естетичних вимог до матеріалів при виборі опорядження приміщень*. Сучасні проблеми архітектури та містобудування: Науково-техн. зб. К.: КНУБА, 2007. Випуск 18. С. 28–36.
9. Самойлович В.В. *Методологічні основи опорядження будівель як складової архітектурного формоутворення*. Містобудування та територіальне планування: Н.-техн. зб. К.: КНУБА, 2008. Вип. 30. С. 342–347.
10. <http://comfortdeluxe.ua/dizajn-interiera/dizajn-interiera-kvartir/>
11. <https://www.artumstudio.ru/pages/example>.
12. Самойлович В.В., Дорожкін О.В. *Вибір і раціональне застосування матеріалів для архітектурного опорядження будівель*: навч. посіб. К.: КНУБА, 2011. 112 с.

UDC 7.012:687.016

*Khrystyna Bakalinskaya –
teacher of designing clothes, chairman of the
design committee of clothes of the Lviv
college of fashion industry of Kyiv
National University of Technology
and Design
E-mail: tinamod@ukr.net*

УДК 7.012:687.016

*Христина Гайдісівна Бакалінська –
викладач конструювання одягу, голова
комісії конструювання одягу Львівського
коледжу індустрії моди Київського
національного університету технологій та
дизайну
E-mail: tinamod@ukr.net*

ДИЗАЙН ПРОЕКТУВАННЯ КОЛЕКЦІЙ ОДЯГУ З ЕЛЕМЕНТАМИ АВАНГАРДУ

Анотація. У публікації автор аналізує проблему проектування колекцій одягу з елементами авангарду, досліджує останні публікації у вітчизняній та зарубіжній літературі, причини виникнення стилю авангард, визначає основні функції авангардного костюма.

Ключові слова: авангард, дизайн, колекція, субкультур, функції костюма.

DESIGN COLLECTION OF CLOTHING WITH ELEMENTS OF AVANGARD

Summary. In the article the author discusses the problem designing collections of clothing with elements of avangard, exploring recent publications in domestic and foreign literature, the reasons for the emergence of the avangard style, defines the basic functions of the avangard costume.

Key words: avangard; design; collection; subculture; costume functions.

Вступ. У зв'язку з виникненням інноваційних технологій і нових вимог до одягу змінилися традиційні уявлення про принципи і методи моделювання одягу. У дизайні модного костюма з'явився новий, поки недостатньо вивчений напрям проектування – концептуальний із використанням елементів авангарду. Це визначає нагальну необхідність вивчення теоретичних основ концептуального напрямку і дослідження можливостей його практичного застосування.

У сучасному мистецтвознавстві нині не сформувалося чіткого визначення авангардного костюма. Вивчення цього явища передбачає застосування комплексного підходу, що враховує його соціальні, філософські, культурологічні та мистецтвознавчі вияви. Концептуальний костюм здебільшого розглядається з позиції сучасного мистецтвознавства як об'єкт, який декларує певні естетичні цінності в формі візуальної метафори. Теоретичне осмислення концептуального костюма вимагає перенесення уваги до співвідношення костюма з культурою, з простором його безпосереднього функціонування.

Постановка проблеми, її актуальність. В авангардному костюмі традиційні візуальні засоби виразності найчастіше поєднують із нетрадиційними засобами, запозиченими з різних культур (в історичному або в географічному аспекті) і сфер діяльності (космічна техніка, електроніка), в тому числі і літератури.

Саме тому дослідження авангардного костюма складає проблемну частину сучасного мистецтвознавства, залишаючись практично невивченим. Причини – підкреслена агресивність костюмних форм багатьох молодіжних субкультур, маргінальність, епатажність і невписування авангардних костюмів в традиційні для суспільства уявлення про красу, гармонію, норму.

Авангард виходить на перший план агресивним «Я» дизайнера (інакше це не авангард), освоює і зміщує багато культурних традицій, створює власну символіку і міфологію, специфічні асоціативні ряди. Недостатня вивченість авангардного костюма та, разом з тим, актуальність даного дослідження і зумовили вибір теми нашої публікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У вітчизняній науковій літературі практично відсутні ґрунтовні дослідження авангардних тенденцій костюма (якщо не вважати фрагментарні огляди в журналах моди: *Harpers Bazaar*, *Cosmopolitan*, *ELLE*, *Vogue*, *L Officiel*, *Burda*, Журнал мод). Провідні спеціалісти в галузі костюма та на думку Р. Степучева, вважають, що «дотепер немає наукової дисципліни, для якої костюм був би головним і єдиним об'єктом уваги, інтересу і дослідження» і яку важко уявити без сучасних авангардних костюмів.

У зарубіжній науці до історії костюма, зокрема і до сучасного, звертаються Адіна Нану, Бартон Люсі, Роберт Вілкокс та ін. Рівень розвитку сучасного знання обумовив пошуки принципово нових аспектів в дослідженні костюма і його соціокультурної динаміки, включаючи його в контекст проблем людського існування.

У сучасних монографічних дослідженнях з історії дизайну костюма, наприклад, Г. Дудникової, Л. Горбачової, Н. Которн та інших, з'явилися матеріали, що стосуються авангардного костюма, проте і надалі відсутній аналіз авангардних костюмних форм як явища сучасної культури. В більшості випадків такі матеріали являють собою фрагментарні огляди модних тенденцій і репортажів з подіумів, покази нових колекцій, які часто супроводжуються запланованими скандалами.

У цьому зв'язку цікавіші монографічні дослідження зарубіжних авторів: *Eva Uchalova*, *Konstantina Hlavackova*, *Barton Lucy*, *Adina Nanu*, *Georgina Howells*, *Colin McDowell*, в яких розглянуті не тільки напрями сучасної моди, але й основні здобутки передових технологій і нової естетики костюма ХХ-ХХІ століть.

Проблеми необхідності створення загальної теорії костюма, актуальності пошуку нових підходів до систематизації знань про сучасний костюм неодноразово порушувались під час обговорення на міжнародних наукових конференціях. Проте це питання і надалі залишається актуальним та відкритим.

Мета статті, методи дослідження. Розглянути яким чином визначають поняття «авангард у костюмі» у вітчизняній та зарубіжній спеціальній літературі з дизайну одягу і виявити визначення, що якнайповніше відображає суть проектування колекцій одягу з елементами авангарду в

дизайні на сучасному етапі та функції, що покладені на них.

Результати дослідження. Загальна соціокультурна криза, зростання проблем сучасності, зокрема екологічних, міжетнічних і міжнаціональних, призводить до особливого психологічного напруження. У цих умовах індивід виражає протест, віддає перевагу специфічним поведінковим і костюмним формам. При цьому авангардний костюм чуйний індикатор загальнокультурної кризи.

Якщо до кінця ХХ ст. у розвитку авангардного костюма домінувало прагнення до краси і витонченості форм, синтезу досягнень попередніх стилів винахідливого мистецтва, архітектури, літератури, театру, мистецтва костюма; то за останні 15-20 років, виразно позначився інтерес до патологічного і деструктивного в людині, що виявилось в прагненні естетизації потворного в формах сучасного авангардного костюма і культури в цілому.

У зв'язку з цим, аналіз авангардного костюма допомагає наблизитись до розуміння сучасного соціокультурного стану світу, дозволяє переосмислити основні принципи проектної культури, доповнивши систему дизайнерського проектування елементами авангарда.

Недостатньою залишається розробка семіотичних і психоаналітичних аспектів у вивченні сучасних форм костюма. У більшості випадків фактичний опис авангардизму в одязі не підкріплено вивченням кольорової гами, міфологічного образу; відсутність вивчення асоціативних рядів, що зв'язують авангардний костюм з історичними або етнічними реаліями. Тут допомогу у вивченні міфологічного образу в костюмі надає робота А. Голана «Миф і символ» та дисертаційне дослідження І. Едошиной «Художнього створення модернізму: джерела і міфологеми», в якому виявляє його специфіку на рівні життя-творчості, міфологем і культурних архетипів.

У просторі сучасних культури костюму і живописі, костюм та інші види мистецтва виступають «одним фронтом»: боді-арт в живописі і моді, концептуалізм, різні напрями поп-арту й інші.

Окрім цього, вказаний підхід дозволяє відійти від жорстких часових кордонів (історичний костюм), етногеографічних рамок (національний костюм), від складеного поняття функціонального призначення костюма (костюм театральний, фольклорний, діловий та інші). Нам пропонують поділяти костюми на стандартні (відповідно до соціальних норм) та авангардний.

Принципово новий підхід до аналізу авангардного костюма реалізується в класифікації за ознакою соціокультурних загальних носіїв костюма. У цьому відношенні можна виокремити два підходи в моделюванні екстравагантного одягу.

Перший – це створення нового як нового. Так працюють багато японських (Т. Кензо, Р. Кавакубо) і європейських (Х. Шалаян, Х. Ланг) дизайнерів.

При другому – у вихідній точці ставляться ті або інші культурні праобрази, наділені новою формою (В. Вествуд, Ж.-П. Готьє, А. Мак-Куїн, Д.Гальяно).

Отже, на верхньому рівні сенситивності авангардним є костюм, який відрізняється, від прийнятих соціальних норм конкретного суспільства в конкретний історичний проміжок, що пояснює сутність авангардних тенденцій (носіїв принципово нового) завжди, не дивлячись на те, що поняття авангард ввійшло в мистецтво лише на початку ХХ ст. Звідси – основна риса авангардного костюма – зорієнтованість на заперечення нормативних канонів.

Специфічною особливістю існування авангардних тенденцій в культурному середовищі є велика кількість емпіричного матеріалу для дослідження в поєднанні з його неминучою дискретністю, фрактальністю, розрізненістю. Тільки незначна частина цих тенденцій реалізується згодом в авангардному костюмі. У цьому зв'язку розуміння і прогнози життєспроможних авангардних стратегій набуває принципово важливого значення. Авангардним є костюм, який в значній мірі втрачає традиційні функції захисту тіла людини від впливу природного середовища або передачі інформації про індивідуума – його професії, національності, віку, сімейного положення й ін.

Функції авангардного костюма принципово інші – авангардний костюм призначено для формування нового художнього образу конкретної епохи, за умови, що формувалась чітка необхідність суспільства в цьому. Крім того, еволюція авангардного костюма у третьому тисячолітті додала йому ряд нових функцій:

- функція заснування індивідуальності, як альтернатива колективізму і клонованим формам костюма (на початку ХХІ ст. авангардних костюмів стає показником творчого потенціалу особистості);

- функція експансивної самодемонстрації і самовдосконалення в соціальному просторі;

- функція усвідомлення цільового епатажу, як основну складову кон'юнктурних стратегій;

- декларативна соціокультурна функція виконує завдання підтвердження світоглядних позицій індивідуума (члени «Грінпіс», сатаністи, кришнаїти т.і.);

- функція соціокультурної деструкції (костюм початку ХХІ ст. став носієм з новими естетичними засобами виразності, що створюються за допомогою комп'ютерної типографії).

Насамкінець зазначимо, найголовнішою ознакою авангардного костюма є те, що він існує в просторі конфлікту добра і зла, краси і потворності, сенсу і абсурду. В розвитку сучасного авангардного костюма домінують деструктивно-патологічні тенденції.

Водночас, у суспільстві затребуванішою є необхідність повернення до краси і гармонії. Коли костюм зорієнтовано на зло, агресію або

неприкаяність, він перетворюється в маргінальний (культурна гібридність цього типу характерна особливість авангардного костюма початку ХХІ ст.). Якщо основною домінуючою є вилучення комерційної вигоди, костюм перетворюється в кітч.

Таким чином, концепт (поняття) авангардного костюма включає різні аспекти, однак в цілому авангардний костюм – феномен, що швидко втрачає авангардність – модулятор нових тенденцій в світі моди (від фр. «йде попереду») характеризується набором інноваційних якостей, ознак, властивостей і виконуючий нові, відповідні актуальним потребам часу, функції.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Дослідження колекцій одягу з елементами авангарду показало, що особливого значення набувають концептуальні методи проектування.

Авангардність подіумних показів охоплює на сучасному етапі використання естетики приголомшення – запахів, звуків, текстильних подразників, імітування диму, катастроф, стереоефектів, лазерних або ігрових ефектів, випускання променів, струменів кольорової рідини і інших специфічних ефектів.

Формування нових маркетингових стратегій подачі і просування товарів на світовий ринок, освоєння і впровадження авангардних технологій до системи рекламування виробів швейної промисловості суттєво підвищує їх конкурентоспроможність.

Доведено, що виснаження формоутворюючих і колористичних інноваційних рішень визначає інтерес дизайнерів до пошуку інших джерел авангардних рішень.

Література

1. Плешкова И. С. *Проектирование концептуального костюма: современные теории и прогнозы*. Дизайн и технологии: сб. научн. трудов Московского гос. ун-та дизайна и технологии / Моск. гос. ун-т дизайна и технологии. Москва : Информационно-изд. центр МГУДТ, 2010.
2. Косарева Е. А. *Мода XX века. Развитие модных форм костюма*. СПб.: Издательство «Петербургский институт печати», 2006. 468 с.
3. Даган Д. Г. *Величайшие шоу мира: взгляд на современные показы мод в их связи с искусством перформанса*. Теория моды. М.: НЛЮ, 2007.
4. Демшина А. Ю. *Мода в контексте визуальной культуры: вторая половина XX начало XXI вв.* СПб.: Астерион, 2009. 106 с.
5. Топалов М.И. *Социальные аспекты моды: мода и цивилизация*. М.: Дело, 2008. 268 с.
6. Brannon E. *Fashion Forecasting*. NY.: Fairchild Pubns, 2005. 189 p.
7. English Bonnie. *A Cultural History of Fashion in the Twentieth Century: From the Catwalk to the Sidewalk*. NY.: Berg Publishers, 2007. 287 p.
8. Strauss M. *Changing Fashion: A Critical Introduction to Trend Analysis and Cultural Meaning (Dress, Body, Culture)*. NY: Berg Publishing, 2007. 288 p.

UDC 7.05:746.3/.4]:001.32(477-25) КДАДПМД
Kostiukova Valentina – candidate of art
studies, associate professor of the
department of artistic textiles,
embroidery and costume design of Mykhailo
Boichuk Kyiv State Academy of Decorative
Applied Art and Design
E-mail: v.kostiukova.art@gmail.com

УДК 7.05:746.3/.4]:001.32(477-25) КДАДПМД
Валентина Миколаївна Костюкова –
доцент кафедри художнього текстилю,
вишивки і моделювання костюма Київської
державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну імені
М. Бойчука, кандидат мистецтвознавства
E-mail: v.kostiukova.art@gmail.com

ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ РОЗВИТКУ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ ВИШИВКИ І МОДЕЛЮВАННЯ КОСТЮМА В КИЇВСЬКІЙ ДЕРЖАВНІЙ АКАДЕМІЇ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ ІМЕНІ М. БОЙЧУКА

Анотація. У публікації автор висвітлює історичний аспект формування та розвиток творчої діяльності спеціалізації художньої вишивки й моделювання костюма Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука. На основі власних інтерв'ю з викладачами проведено характерний аналіз основних засад та методів художньої спрямованості організації навчально-мистецького процесу художньої вишивки і моделювання костюма. На зразках фондової колекції КДАДПМД простежено шлях формування самобутніх рис народної вишивки як складової української мистецької школи. Приділено увагу провідним викладачам які продовжують працювати в галузі народної традиційної та сучасної вишивки.

Ключові слова: декоративне мистецтво, професійно-мистецька освіта, художня вишивка і моделювання костюма, вишивальне мистецтво, національні традиції, сучасна інтерпретація.

HISTORICAL DEVELOPMENT SPECIALIZATION ASPECT OF ARTIFICIAL EMBROIDERY AND MODELING OF SUITS TO KIEV STATE ACADEMY OF DECORATIVE-APPLIED ART AND DESIGN NAMED by. M. BOYCHUK

Summary. In the publication the author highlights the historical aspect of the formation and development of creative activity of the specialization of embroidery and costume design of the Kyiv State Academy of Decorative Arts and Design by M. Boychuk. On the basis of their own interviews with teachers, characteristic analysis of the basic principles and methods of artistic orientation of the organization of the educational-artistic process of artistic embroidery and costume design in the named institution was conducted. On the samples of the collection collection «KDADPMD» traced the way of forming the original features of folk embroidery as a component of the Ukrainian artistic school. The attention of the leading teachers who continue to work in the field of folk traditional and modern embroidery.

Key words: decorative art, professional-artistic education, art embroidery and costume design, embroidery art, national traditions, modern interpretation.

Вивчення і дослідження історичних шляхів розвитку та формування Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (далі – КДАДПМД) привертає особливу увагу науковців, істориків, мистецтвознавців, педагогів-практиків.

Значний масив наукових розвідок у висвітленні й дослідженні історії навчального закладу КДАДПМД розпочинається із архівних матеріалів про

заснування у 1936 р., Школи майстрів декоративно-прикладного мистецтва при Київському музеї українського мистецтва, (відповідно до Постанови Ради Народних Комісарів УРСР від 08.09.1938 р. № 471). Цей факт відображено у працях провідних науковців, істориків, мистецтвознавців, дослідників: Т. Кара-Васильєвої [1; 2; 3; 4;], Ю. Полтавської [10], К. Максимович і В. Сівко [12, с.125-126], О. Полтавець-Гуйди [9, с. 25-26], Л. Жоголь, Е. Талащенко тощо.

Одними із небагатьох, які визначають узагальнений часовий простір у заснуванні й дослідженні історії мистецького вузу є К. Максимович і Є. Колісник. К. Максимович у своїй статті «На шляху до вузівського музею» слушно зазначає: «Якщо ж просліджувати спадкоємність різних училищ і шкіл дизайнерського й декоративно-прикладного спрямування м. Києва, дата заснування мистецького вузу відсувається на кінець ХІХ ст. – до рисувальної школи Миколи Мурашка.» [11, с.205]. Ці погляди підтримує Є. Колісник досліджуючи художню діяльність Миколи Мурашко, акцентуючи увагу на формуванні Київської рисувальної школи. «У 1875 році М. Мурашко заснував Київську рисувальну школу. Школа М. І. Мурашка, матеріально підтримувана І. М. Терещенком, через 25 років була реорганізована у Київське художнє училище (1900-1920), на базі якого після громадянської війни працював ряд художньо-промислових шкіл і технікумів – попередників Експериментальних майстерень і Київського училища прикладного мистецтва» [5, с.10-12], від яких веде свій родовід КДАДПМД.

Історичний аспект і діяльність кафедри художнього текстилю, вишивки і моделювання костюма КДАДПМД відображено у працях дослідників-педагогів, які є провідними науковими викладачами закладу вищої освіти. Вони розкривають і передають індивідуальні творчо-методологічні засади та апробують методи технологічних новацій, впроваджуючи їх у навчально-творчий процес.

Кафедра художнього текстилю, вишивки і моделювання костюма складається із трьох спеціалізацій, до якої входять: спеціалізація художнього текстилю; спеціалізація художньої вишивки і моделювання костюма; спеціалізація художнього моделювання костюма. У доступних джерелах трапляються матеріали, які носять узагальнені відомості переважно конкретної спеціалізації. Частіше зустрічаються публікації про творчу та педагогічну діяльність видатних художників-педагогів.

Цінні джерела історичних відомостей профілюючого спрямування спеціалізації художнього текстилю зосередили свої дослідження: Е. Талащенко, Л. Жоголь, С. Нечипоренко, В. Андріяшко, О. Майданець-Баргилевич, М. Базак, Ю. Кухар, Н. Телегій, Л. Шумаков.

Тема започаткування і формування спеціалізації художнього моделювання костюма відображена у працях Г. Забашти, Н. Дяченко-Забашти, Л. Ключко, М. Мельника, О. Мельничук, О. Наріжної, Л. Ковальчук, О. Бусленко та ін., де здійснено загальний аналіз становлення зазначеної спеціалізації.

Історичний аспект формування та творча діяльність спеціалізації художньої вишивки і моделювання костюма частково висвітлено у працях Т. Кара-Васильєвої [1; 2; 3; 4; 9], В. Костюкової [6; 7; 8;]. Розгляд останніх досліджень і наукових публікацій середини 2010-х рр., історії формування та розвитку спеціалізації художньої вишивки і моделювання костюма недостатньо висвітлений, це і визначає актуальність дослідженням, метою якого є історичний аналіз сучасного стану освітньо-мистецької діяльності спеціалізації зазначеного закладу.

Засновниками навчального закладу були: Народний художник України, лауреат премії К. Білокур М. Тимченко, Народний художник України М. Приймаченко, Заслужений майстер народної творчості І. Скицюк, відомі художники А. Сідляр, І. Падалка та інші провідні майстри образотворчого мистецтва. Викладачами на час заснування та в перші роки були провідні майстри України які здійснювали підготовку фахівців із спеціалізації художньої вишивки, такі як П. Власенко та О. Кулик [9, с. 25-26].

Майстер народного мистецтва Параска Власенко (1900-1960) – талант якої виявився у народному вишиванні. В 1935 р. починає працювати в Києві у експериментальних майстернях музейного містечка. Деякий час навчається в Київській художньо-промисловій школі, а згодом починає працювати в ній майстром-викладачем декоративного мистецтва. П. Власенко одна з перших продемонструвала поступовий експериментальний напрям переходу від народного рушника до декоративного панно. Цей напрям мав позитивні сторони у вишивальному мистецтві, який дав поштовх до нових композиційних вирішень, які підтримала і продовжила О. Кулик.

Кулик Олександра Василівна (1897-1973) – художник декоративного мистецтва (текстиль), вишивальниця, викладач. Член Спілки художників України (1951). З 1937 р., Олександра Кулик веде вишивальну справу в Київському художньо-промисловому училищі. У вересні 1945 р., з Сміли, де мешкала під час німецької окупації Олександрю Василівну, як фахівця високої кваліфікації, Управління у справах мистецтв відкликала, до Києва налагоджувати навчання в училищі. З того часу вона – викладач композиції та майстер художньої вишивки, а далі водночас ще й керівник практики та дипломних робіт (1945 року заклад перейменовано на Київське училище прикладного мистецтва). Пенсіонеркою з 1957 р., продовжує свою педагогічну діяльність. О. Кулик підготувала й видала перший в Україні методичний посібник «Українська вишивка». Нею закладено основу для створення в училищі музею найкращих курсових та дипломних робіт з вишивки.

Разом з Олександрю Кулик на спеціалізації народної вишивки працювали такі викладачі, як сестри Цибенко Явдоха та Олена. Саме у них навчалася майбутній викладачка, професійна художниця Ельвіна Євгенівна Талащенко [12, с.125-126].

Талащенко Ельвіна Євгенівна (1932-2005) художниця–професіонал, викладачка, яка пов'язала все своє життя із навчальним закладом, працюючи

до останнього дня в стінах вузу. Вона увесь час вдосконалювала мистецтво вишивки та зберігала віковічні традиції, заглиблюючись у таїну хитросплетінь ниток і кольорів.

У 1948 р. Ельвіна Євгенівна обирає спеціальність художньої вишивки. Після закінчення Київського училища прикладного мистецтва з 1953-1957 рр. працювала художником вишивки в Республіканському будинку моделей. У післявоєнні роки, після визволення м. Києва, навчальним закладом відновлюється підготовка фахівців декоративно-прикладного мистецтва в тому числі і художньої вишивки.

У 50-ті роки змінюється назва навчального закладу на Київське училище прикладного мистецтва. Провідним викладачем з художньої вишивки в цей період була Талашенко Ельвіна [7, с.47-53].

У 1962 р. навчальний заклад реорганізовано у Київський художньо-промисловий технікум загальносоюзного підпорядкування, де за спеціалізаціями декоративно-прикладного мистецтва підготовку фахівців, на жаль, було припинено. Ельвіна Євгенівна продовжує працювати провідним викладачем за спеціалізаціями: художнього оформлення та художнього конструювання.

У 1988 р. за допомогою творчих Спілок, і в першу чергу, Спілки майстрів народного мистецтва України, технікум розпочинає відродження підготовки фахівців декоративно-прикладного мистецтва, продовжує формуватися і удосконалюватися як єдиний в Державі навчальний заклад, що гармонійно поєднує підготовку молодших спеціалістів дизайну та майстрів декоративно-прикладного мистецтва на підґрунті глибоких національних традицій та творчих надбань українського мистецтва.

Щасливою подією в житті Е. Талашенко було відродження спеціалізації декоративно-прикладного мистецтва в Київському художньо-промисловому технікумі (назва з 1964 р.), і вдруге (в 1989 р.) коли було відкрито це відділення, вона очолила його, доклавши чимало зусиль для налагодження його діяльності, працюючи над документацією, розробляючи навчальні плани для всього відділу ДПМ.

Е. Талашенко не тільки новатор, художник – професіонал народної вишивки, а й прекрасний педагог, доцент, яка виховала багато київських учнів, діяльність яких спрямована на дбайливе збереження і розвиток народних традицій, художньо-образної мови декоративно-прикладного мистецтва. Багато її учнів стали провідними фахівцями в художній промисловості та художніх промислах: Ганна Григоренко, Марія Скопич, Алла Корсунь, Надія Веселовська, Лідія Авдеєва, Олена Феоклістова; авторами видань з художньої вишивки: Людмила Сорокіна, Алевтина Заволокіна, Любов Панченко та багато інших [11, с. 48].

З реорганізацією КХПТ у Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва ім. М. Бойчука стала завідувачем кафедри художнього текстилю і моделювання костюма. За сумлінну працю нагороджена почесною відзнакою «Відмінника освіти».

У 1991 р., до художньо-промислового технікуму на запрошення Талашенко Ельвіни Євгенівни приходить працювати, її учениця Феоклістова Олена Василівна. Феоклістова Олена Василівна (1944 р.н.) – доцент, професійна художниця, майстер вишивального мистецтва, провідний педагог учбового закладу спеціалізації художньої вишивки та моделювання костюму.

У 1992 р., на спеціалізації художньої вишивки і моделювання костюма починає працювати В. М. Костюкова. Костюкова Валентина Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, професійна художниця. Учасниця міжнародних, всеукраїнських, регіональних виставок, проектів декоративно-прикладного мистецтва Працювала над науково-практичним дослідженням, що безпосередньо стосується створення Міжнародного широкомасштабного проекту «Відроджені шедеври» [1; 2; 3; 4; 6;].

У тому ж 1992 р. Е. Є. Талашенко, О. В. Феоклістова, та В. М. Костюкова займались відродженням та становленням народної художньої вишивки в навчальному вузі. Це дружня когорта викладачів, які внесли значний вклад для підвищення підготовки високого рівня майбутніх художників-професіоналів.

Разом Оленою Василівною пліч о пліч працювала з 2005 р. Лідія Василівна Авдєєва та майстер-лаборант Ніна Олександрівна Ковера. Лідія Василівна Авдєєва – відомий художник-модельєр, серед багатьох нових імен, які з'явилися в останні роки, є ті, кого нині називають метрами. Л. Авдєєва десятиліттями напрацьовувала досвід та майстерність і, маючи свій стиль та індивідуальний підхід, завжди йшла в крок із часом.

Значним є внесок Л. Авдєєвої, як педагога в Київському державному Інституті декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука, де вона, працювала на творчій ниві, готуючи дипломників до захистів. Так збереження регіональної специфіки та високого рівня фахової культури відображаються в дипломних роботах таких студентів-випускників як: І. Ярема, І. Костенчук, Р. Панчук, Я. Симоненко, Н. Мохнач, Т. Пранчук, та інших.

Свою творчість та індивідуальне бачення інтерпретації народного вишивального мистецтва, педагогічний потенціал О. Феоклістова передала викладачам І. Жураківській та В. Погорецькій. Прекрасні фахівці художники-педагоги І. Жураківська (працює з 2001 р.) – старший викладач та В. Погорецька – старший викладач, вихованці О. Феоклістової є випускниками нашого навчального вузу. Вони продовжують пропагувати та навчати студентів народних традицій вишивального мистецтва з сучасним трактуванням та утвердженням їх одночасного існування в наш час.

Серед вихованців-випускників, хотілося відзначити: О. Тимоніну – художника-модельєра, яка була учасником проекту «Сезони моди» показ колекції «Вільна естетика» (2003), переможець Третього національного конкурсу молодих дизайнерів «Погляд у майбутнє» (2002), фіналістка міжнародного конкурсу «Адміральська голка» (2000), учасниця Українського фіналу конкурсу SMIRNOF (1998), та багато ін.; Л. Шевченко переможниця –

дипломантка конкурсу Fashion Design м. Ханчжоу, Китай (2005) колекція її робіт вразила та зачарувала, китайських глядачів, своєю прозорістю та чистотою, створенням українського сучасного образу національного ансамблю костюму, відзначена дипломом III ступеню. З 2006 р. за запрошенням ректора Китайського інституту дизайну, Людмила, працює викладачем в м. Ханчжоу, Китай. В. Коноваленко учасниця виставок декоративно-прикладного мистецтва, персональна виставкова колекція дитячого вбрання «Чорнобривчик» (2005) яка експонувалась в м. Києві НМУНДМ, нікого з відвідувачів не залишила байдужими, зачаровувала індивідуальним відчуттям переданого українського національно дитячого образу. З 2000 р. Валентина працює в фондах НМУНДМ завідувачим відділу української народної вишивки. [7, с. 50-53].

Наші випускниці А. Кошманенко (завідувачка фондами тканини і вишивки) та О. Сторчай (старший науковий співробітник) - працівники Музею Івана Гончара Національного центра народної культури, ведуть просвітницьку роботу в галузі декоративно-прикладного мистецтва, зокрема української традиційної вишивки.

М. Куцаченко, С. Павлова, А. Поліщук (2017) є постійними учасницями Art Fest Веремія. З 2016 р. О. Тригуб учасниця обласних і всеукраїнських виставок декоративного мистецтва, відмічена грамотами та подяками. М. Шмундяк учасниця XVIII Міжнародного конкурсу дизайнерів-модельєрів RECHERSKI KASHTANY, (2018). Київський національний університет технологій та дизайну. Грамота за 1 місце в номінації вишивка і текстиль, диплом учасника.

Більшість випускників є членами Національної спілки майстрів народного мистецтва України, які отримують державну підтримку молодих майстрів, а саме: С. Гришко, В. Бурдейна, В. Жирна, В. Швачко, О. Калакура, О. Тригуб та ін. Досягнення і здобутки студентів, випускників спеціалізації весь час можна продовжувати та доповнювати.

Насамперед, головним є те, що талановита молодь продовжує зберігати народні традиції і водночас експериментує у пошуках нових творчих підходів у вишивці, що зумовлює підняти цей вид мистецтва на вищий художній рівень.

Усі викладачі спеціалізації художньої вишивки творчо працюють в дружньому колективі, у кожного з них простежується свій творчий напрям, підхід, бачення трактування, але єдине бажання та завдання, яке об'єднує всіх – це збереження національних традицій глибинний зв'язок з народними джерелами. Їх професійний, творчий потенціал має вагомий вплив у навчальному процесі НАДПМД. Педагогічна діяльність допомагає викладачам само висловлюватись та втілювати свої творчі ідеї й нові рішення у вишивках через своїх учнів. Вони активно приймають участь у міжнародних, всеукраїнських та регіональних виставкових проєктах, підвищують науково-професійний рівень на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях. Більша частина мистецьких творів

викладачів перебуває у державних музеях та приватних збірках України, Росії, Бельгії, Австрії, Канади (Торонто), США (Нью-Йорку, Філадельфії), цим самим примножуючи та зберігаючи національні та світові надбання вишивального мистецтва.

Отже, підводячи аналіз зазначимо, що здобуті результати суттєво розширюють та поглиблюють загальну історичну картину формування та розвитку спеціалізації художня вишивка і моделювання костюма в КДАДПМД. Зокрема, мають важливе теоретично-практичне значення та можуть стати основою для подальших дослідження зазначеної вище теми.

Література

1. *Живопись иглой. Художники авангарда и искусство вышивки: каталог* / Сост.: Т. Кара-Васильева, Г. Коваленко, В. Костюкова. К.: Новый друк, 2018. 112 с.
2. *Історія декоративного мистецтва України. У 5 т. Т5* / [гол. ред. Г. Скрипник] НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. К., 2016. С.41-42.
3. Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. *Відроджені шедеври*. К. : Новий друк, 2008. С. 3; 49-56; 60-64.
4. Кара-Васильєва Т. *Історія української вишивки: Книга-альбом*. К. : Мистецтво, 2008. С.326-327; 330-331; 392-393.
5. Колісник Є. *Художньо-критична діяльність Миколи Мурашка*. АНТ. Київ, 2003. №10-12. С.10-12.
6. Костюкова В. Н. *«Возрожденные шедевры» в украинской вышивке начала XXI века: история, научно-теоретическое обоснование, практическая реализация*. Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / [наук. рэд. А. І. Лакотка]. Цэнтр даследавання ў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск : Права і эканоміка, 2014. Вып. 17. С.273–281.
7. Костюкова В. М. *Вишивальне мистецтво у Київському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука*. Скрижалі. Декоративне мистецтво і дизайн : Наук.-мист. студії. Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука [Редкол. : Прядка В. М. (голова), Міщенко І. І. та ін.]. – Чернівці : Видавничий дім «Родовід», 2012. С. 47–53.
8. Костюкова В. М. *Художня спадщина Талащенко Е. Є. у контексті викладацької діяльності в освітньо-професійній сфері КДАДПМД*. Зб. статей Міжн. наук. конф. «Знакові постаті вітчизняної гуманітаристики в національно-культурному самоствердженні України» / [голов. ред. Г. А. Скрипник]; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2017. С. 549-561.
9. Полтавець-Гуйда О. *Бути Бойчуківцями – висока честь і відповідальність*. Вища школа. Київ : Знання, 2018. №10 (171). 2018. С.25-26.
10. Полтавська Ю. *Поєднані мистецтвом*. Вища школа. Київ : Знання, 2018. №10 (171). С.12-17.

11. Максимович К., Сівко В. *70 років Е. Талащенко*. АНТ. Київ, 2003. №10-12. С.125-126.

12. Максимович К. *На шляху до вузівського музею. 100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва*: Зб. наук. праць / Відп. ред. М. Селівачов. Київ : АртЕк, 2001. С.20.

UDC 74.930.85

Myroslav Melnyk –

*Candidate of Arts, Associate Professor,
Professor of the Department of Fine Textiles
and Costume Design,*

*of Mykhailo Voichuk Kyiv State Academy of
Decorative Applied Art and Design*

E-mail: 5445941@ukr.net

УДК 74.930.85

Мирослав Тарасович Мельник –

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри художнього текстилю
і моделювання костюма,*

Київська державна академія

*декоративно-прикладного мистецтва і
дизайну імені Михайла Бойчука*

E-mail: 5445941@ukr.net

ІСТОРИЧНИЙ КОСТЮМ ЯК ДЖЕРЕЛО НАТХНЕННЯ СТИЛІСТІВ, ХУДОЖНИКІВ-МОДЕЛЬЄРІВ ТА ДИЗАЙНЕРІВ ОДЯГУ

Анотація. *Аналізуються історизми в моді, виявляються причини та закономірності «повернення» стилів минулого, відслідковується специфіка виявів елементів історичного костюма в розвитку моди ХХ – початку ХХІ століть. Розглядаються алгоритми та приклади трансформації історичного костюма у сучасні образи та фешн-колекції. Визначається як зв'язки між історичним костюмом та сучасною модою, допомагають стилістам, модельєрам і дизайнерам створювати нові складні нарративи про минуле та сучасність.*

Ключові слова: *мода, історичний костюм, античний костюм, дизайн одягу, стилізація.*

HISTORICAL COSTUME AS A SOURCE OF INSPIRATION FOR STYLISTS, FASHION DESIGNERS AND FASHION DESIGNERS

Summary. *The author analyze Historicisms in fashion, reveale the reasons and regularities of "returns" of historical styles, track the specificity of manifestations of elements of a historical suit in development of fashion of the ХХ – the beginning of ХХІ centuries. Algorithms and examples of historical costume transformations into modern images and fashion collections are considered. The article defines as the links between historical costume and modern fashion helping stylists and designers to create new complex narratives about the past and the present.*

Key words: *fashion, historical costume, antique costume, fashion design, stylization.*

Актуальність дослідження. Фраза «Нове – це добре забуте старе» стала своєрідним принципом багатьох мистецьких інновацій. Найяскравіше він втілювався в епоху Відродження, коли європейські митці заново «відкрили» культуру Античності, створивши на її основі артефакти неперевершеної художньої цінності. З того часу знаходимо багато прикладів художніх стилізацій «минулого» як в історії художньої культури, так і в історії костюма зокрема. Очевидно, що історичний костюм – важливе джерело нових творчих ідей для багатьох художників-модельєрів, стилістів та дизайнерів одягу: вказуючи на забуті форми та пропорції, матеріали та

оздоблення, методи крою й шиття, способи поєднання вбрання і аксесуарів тощо, вони створюють речі, які набувають додаткових сенсів та наративів. У 2006 році в лондонському Музеї Вікторії і Альберта пройшла виставка під назвою «Примари: коли мода повертається». Виставка продемонструвала зв'язки, часто приховані, між сучасним дизайном одягу та історичним костюмом. У сучасних колекціях провідних українських творців також знаходимо чимало прикладів «історизмів». Інтерпретація історичного костюма сучасними засобами – важливе творче завдання при навчанні модельєрів костюма та дизайнерів одягу. Таким чином усвідомлення механізмів створення сучасних образів на основі історичного костюма, систематизація появів цього феномена в художній культурі й моді залишаються актуальними, що і визначило завдання даного дослідження.

Огляд джерел дослідження. Існує велика кількість наукових праць, присвячених історичному костюму: він вивчений з точки зору композиції, конструкції, технології і навіть як відображення стилістики та «духу часу» певного періоду. Але історичний костюм як джерело натхнення розглядається лише в кількох статтях.

Цікаві роздуми про повернення в моду історичного костюма наводить Р. Барт у своїй праці «Система моди». Барт виділяє дві темпоральності моди: час історії і час пам'яті. Вчений акцентує, що для моди важливіше, не що було насправді, а що жінка може пам'ятати про моду попереднього сезону. «Історія не впливає на процес моди, хіба трохи прискорює деякі зміни у випадку крупних історичних потрясінь, принаймні історія не створює нових форм, жодного стану моди неможливо аналітично пояснити, нема ніякого аналогічного співвідношення між Директорією і високою талією...» – зазначає філософ [1, 330]. Барт підмічає, що історія моди надає головним чином загальні моделі – «силуети», на противагу географії, якою надихаються «деталі» [1, 274].

Польська вчена Агата Зборовська у статтях «Виклик духу Моди» та «Використання та зловживання історією: у випадку показу *Comme des Garçons*» досліджує причини «повернення» костюма минулого та специфіку його інтерпретацій в контексті сучасності. На думку дослідниці, нині мода всіх попередніх десятиліть можуть з'являтися одночасно, оскільки словники всіх історичних стилів постійно і легко доступні сучасним творцям. Існує так багато можливостей для нових конфігурацій, що «минуле» ніколи не буває, принаймні теоретично, точно таким же. Дизайнер, на думку Зборовської, перебуваючи «всередині» сучасності, відчуваючи тиск «тут і зараз», має не тільки виявити вплив на костюм подій минулого, але й використовувати історію та сучасність для визначення можливості виникнення історичного тренду в майбутньому [7, 159].

Публікація «Діалоги минулого та сучасності: історичний одяг як вихідний матеріал для сучасного дизайну одягу» куратора лондонського музею «Вікторії і Альберта» Деарда Мерфі розкриває специфіку наративів використання елементів історичного костюма в сучасному одязі [9]. «Минуле

є джерелом, яке ми не повинні втратити» – пише Мерфі. – «Незалежно від складності розуміння історії, сприяння діалогу між минулим і сьогоденням, пропозиції втечі від реальності або донесення давніх традицій до сучасників, дослідження минулого додали авторитетності і глибшого сенсу роботам багатьох дизайнерів. Завдяки своїм пошуковим і часто новаторським підходам, ці дизайнери розробили складні оповіді шляхом виявлення несподіваних зв'язків між історичним та сучасним, між, здавалося б, розбіжними особами та стилями» [9].

Один із найвідоміших фешн-критиків сучасності Александр Ф'юрі у своїй науковій розвідці «Минуле продовжує жити. Сезонна подорож назад в майбутнє» зазначає: «Мода минулого не мертва. Це товар. Минуле стає модним, насиченим символічною цінністю». На думку Ф'юрі, «нарцисизм моди не має меж», а злиття вічного (історії) з ефемерним (сучасна мода) породжує нове й актуальне на відміну від того, що вийшло з моди. Щоб актуалізувати костюм минулого, вважає критик, його треба «перекласти» на мову сучасників. Завдянням дизайнера стає «творча боротьба» зі складними уявленнями про сучасність, вирішення завдання, яке полягає у збудженні уваги та залученні споживача, а не просте повторення старих робіт класиків. «Подорож моди в зворотному напрямку в кінцевому підсумку переміщує її вперед» – доходить висновку Александр Ф'юрі [8].

А. Москвін у статтях «Ретроспективний аналіз проявів історичних мотивів у модній формі костюма» та «Елементи історичного крою в сучасному художньому проектуванні костюма» систематизує інформацію про прояви історичних мотивів у модному костюмі. Автор аналізує частоту, причини, форми звертання творців до минулого а також визначає «історичні мотиви» як усвідомлене відтворення елементів художнього рішення, притаманних попереднім епохам, характерних для швейних виробів, що вийшли із вжитку [4, 271].

М. Кузнецова та О. Федічева у спільному науковому дослідженні «Історичні форми і деталі верхньої жіночого одягу в сучасному костюмі» акцентують, що для дизайнера та конструктора одягу необхідно вивчення естетики форм, конструкції костюма в історичному аспекті. Особливу увагу слід приділити конструктивному вирішенню історичних форм одягу, які дозволяють привнести різноманітність у сучасний костюм [3].

І. Винниченко та О.Євдущенко у спільній розвідці «Новий підхід до категоріального аналізу історичного костюма як творчого джерела проектування сучасних моделей одягу» розглядають історичний костюм із застосуванням дворівневої тріадичної дешифровки костюма заданого історичного періоду та подають алгоритм конструктивно-декоративного аналізу костюма певного історичного періоду [2].

Отже, аналіз досліджень костюма як джерела натхнення, показує, що розробки окресленої теми проводяться, але їх зміст є розрізненим і не має достатнього теоретичного обґрунтування, що і визначило актуальність представленої розвідки.

Виклад основного матеріалу. За своєю суттю сучасна мода – це постійне оновлення, яке не має чіткого напрямку або мети. Мода завжди спрямована в майбутнє – традиційно колекції презентують на подіумах за дев'ять місяців до сезону, для якого їх призначено. Але це «майбутнє» часто пропонується дизайнерами як «повернення минулого». Впродовж усієї історії важливим джерелом ідей для створення нових образів були костюми різних країн та народів минулих епох, елементи яких запозичували, інтерпретували та адаптували до вимог часу. Періодичне звернення творців до минулого як джерела натхнення найпростіше пояснити романтизацією та ностальгією за «кращими часами». Звертання творців до історії може бути також спричинене бажанням зберегти традицію, показати спадкоємність поколінь. Актуалізацію історичних періодів можуть викликати і певні паралелі з подіями сучасності.

Історичний костюм та образи минулого, з одного боку, фіксували те, як люди жили, як сприймали себе і оточуючий світ, що й для чого носили. Це цінний ресурс для вивчення історії. З іншого боку, як в минулому, так і нині, багато образів створюється не для життєвих ситуацій, а лише як певні арт-об'єкти: для потретів, вечірок та різноманітних шоу люди створювали «відірвані» від життя іміджі з метою справити враження. Також суб'єктивності аналізу образів з історії костюма додають наші знання про подальшу еволюцію моди: ті напрями, які «поверталися» в майбутньому ми схильні переоцінювати і навпаки.

Найпомітнішим в історії «поверненням» ідеалів і костюмів можна вважати моду епохи Відродження, коли Античність стала для італійських гуманістів ідеалом, і вони прагнули відродити античні образи в повсякденному житті. Це вплинуло на костюм специфічно, оскільки в італійській культурі Відродження зберігалися і елементи середньовічного лицарського ідеалу. Гармонія пропорцій, прагнення підкреслити в костюмі індивідуальність – все це стало новим у порівнянні з жорстко регламентованим костюмом Середньовіччя. Важливою адаптативною рисою нової моди стало те, що кравці не оголювали людського тіла і його окремих частин, як в античній культурі, а намагалися зрозуміти фігуру як щось пластично ціле. Таким чином, загальна гуманістична ідея Відродження зі спогадами про античний світ встановила нові канони, які відповідали тодішнім ідеалам.

В античному світі краса вважалася таким же благом, як здоров'я і сила, водночас, було визначено певні «правила краси»: висока фігура, широкі плечі, тонка талія, красивий рот, білі зуби, червоні губи, благородні рухи і ставна постать – усе це втілювалося в композиційній побудові костюма епохи Ренесансу. Нова мода відкинула від Середньовіччя все, що не відповідало її гармонійному розумінню симетрії і поміркованості, прагнучи уникнути надмірно екстравагантних силуетів та деталей.

Вплив античної традиції виявився і в манері носити одяг. Наприклад, члени магістратів і сановники, здебільшого, носили довгі зі складками і дуже

широкими рукавами просторі плащі, що спадали з плечей до самої землі, наче античні тоги.

Наступний період формування широкомасштабної модної тенденції звернення до античного костюма – перед французькою революцією 1789 р. Тодішній костюм – широкі спідниці на обручах, гіпертрофовані зачіски і прикраси у волоссі – втрачав актуальність. У постреволуційному модному гардеробі з'явилися легкі сукні-«шеміз» з завищеною «ампірною» лінією талії, зі струмуючим драпіруванням в античних традиціях. Під впливом античних ідеалів відбулося помітне спрощення, стилізація форм як жіночого, так і чоловічого одягу, зачісок, аксесуарів тощо.

У ХІХ столітті, після того, як стиль ампір вийшов з моди, історичні мотиви «поверталися» все частіше: бідермейєр запозичував з різних історичних епох, а в 1840–1870-х запанував стиль із красномовною назвою «Друге рококо». Причому, масивні конструкції широких спідниць, властиві рококо, знову повернулися в моду, незважаючи на їх незручність та ретроглядний вигляд. Наступна хвиля історичних мотивів в моді піднялася в 1910-х, через 100 років після панування стилю «ампір»: жінки знову «звільнялися» від корсетів і вітали художні рішення костюма, засновані на образах античності. Але в цей період історичні форми костюма змішувалися в химерних поєднаннях з національними строями держав Близького Сходу, азійсько-тихоокеанського регіону, Росії тощо.

Провідні модельєри 1910-х рр., як наприклад, Леон Бакст, Поль Пуаре та Маріано Фортуні, пропонували сукні-туніки і сікні-пеплоси.

Леді Даф Гордон часто дивилася на історичний одяг як джерело натхнення. У 1920-х рр. вона створювала у відповідній стилістиці моделі під назвами «Директорія», «Ампір», «Жозефіна».

У 1930-х моду на античні форми і драпірування підхопили Мадлен В'юнне та Мадам Гре. Мадлен В'юнне, яка на грецьких і римських вазах та статуях побачила драпірований одяг, що живе у гармонії з тілом людини та підкреслює його пластику, прагнула відродити цей ідеал у сучасному костюмі. Вона кроїла по косій і візуальна простота форми її творінь характеризувалася неповторною складністю крою. У 1922 р. В'юнне створила серію суконь під назвою «Грецькі вази» з вишивкою за мотивами розпису амфор.

У 1947 р. Крістіан Діор в своїй дебютній колекції запропонував New Look – «новий вигляд», який повертав у моду «старий» корсет, пишну спідницю та й загальний образ тендітної «жінки-квітки», що з'явився ще в епоху Рококо та був популярний в часи Романтизму і Другого рококо. Найяскравішим прикладом звернення до історичної спадщини є колекція «New Look» Крістіана Діора, що є поверненням форм і силуетів ХІХ ст. Стиль «New Look» визначив моду 1950-х рр., яка відроджувала елегантність у стилі рококо Другої імперії. Вечірні сукні Діора нагадували сукні з кринолінами, створені Ч. Вортом для французької імператриці Євгенії.

У 1950-х «повернулися» не лише елементи історичного костюма, а й саме ставлення до моди. Цей час – пік розвитку Haute Couture. «Висока мода», заснована на правилах, встановлених паризьким синдикатом ще в ХІХ ст., передбачає використання кравецьких методів та ручних швейних технік, що передавалися поколіннями. В індустріальній культурі другої половини ХХ ст. клієнти Haute Couture продовжували традицію «господарів суспільства» – тих історичних персонажів, стиль життя яких базувався на унікальних коштовних нарядах, виготовлених за індивідуальними мірками і одягнених лише один раз. Таке марнотратство – своєрідне «запозичення» моди з іншого часу, коли етикет визначав мати іншу сукню для кожної ситуації.

У 1960-х повернулася мода 1920-х, але на новому рівні: дизайнери не просто вкоротили спідниці, а впровадили більш сучасні методи виробництва – *pret-a-porter*. З того часу, якщо в колекціях і з'являлися історичні мотиви, то, здебільшого, їх використовували при створенні лише вечірнього (весільного) одягу і ці мотиви не ставали модною тенденцією.

У повсякденних колекціях другої половини ХХ – початку ХХІ ст. історичний костюм час від часу з'являвся для суто візуальних вражень. Часто призначені тільки для одного заходу, інтерпретації історичного костюма, як правило, не продавалися; замість цього вони «продавали» імідж бренду.

Найяскравіші образні рішення, створені дизайнерами сучасності на основі історичного костюма, було представлено в колекціях Вів'єн Вествуд, Жан-Поля Готьє, Крістіана Лакруа, Джона Гальяно, Александра МакКуїна та багатьох інших. Вже досягши визнання, Вів'єн Вествуд послідовно запозичувала і реміксувала елементи історичного одягу в своїх моделях. У її колекції «Міні-Кріні» (весна-літо 1985 р.) та «Портрет» (осінь-зима 1990/1991) включені хустки та корсети в стилі ХVІІІ-го століття з принтами картин Франсуа Буше. Пізніші роботи Вествуд наповнені посиланнями на історичний костюм. У своїх інтерв'ю дизайнерка зізнавалася, що спеціально вивчала історичний крій у колекціях лондонського Музею Вікторії та Альберта. Викладаючи в провідних європейських закладах освіти, Вів'єн закликала своїх студентів вивчати і копіювати історичний одяг, щоб поглибити свої знання про крій та технології. Протягом усієї своєї кар'єри вона виявила глибоке розуміння історичного костюма для створення нових нарядів, які кидають виклик ортодоксальним ідеям краси та сексуальності. Її підхід не спрямований на те, щоб повторити минуле, але презентує певне утопічне бачення, пропонуючи втечу до більш благородного, більш елегантного існування. Але Вествуд вільно комбінувала, наприклад, рукав 1890-х рр. з ліфом 16-го ст. У результаті виходив синтез – історичний і модний костюм водночас [9].

Ще одним яскравим прикладом історизмів є покази Джона Гальяно для *Dior Haute Couture*. Цитати та посилання до минулого, які постійно були в його колекціях, включали криноліни, корсети, величезні капелюхи, запозичені з різних епох. Його колекції були настільки далекі від сучасного

одягу, що виконували функції, близькі до мистецтва. Зосередженість на організації видовищних шоу, створенні образів, які легко просунути на обкладинки журналів, але недоцільно тиражувати. Масове відтворення цих образів відбувається на віртуальному рівні – в незліченних повтореннях на телебаченні, в інтернеті та друкованих медіа.

Сучасний творець модних образів легко колажує разом деталі з різних історичних періодів, створюючи нові спотворені й невиразні «відлуння минулого», які в минулому не могли існувати. Також створення «нового» засобами специфічного перетворення історичного костюма в моді реалізується за кількома різними формами: ретро, вінтаж, апсайклинг.

Дизайнер одягу в роботі з історичним матеріалом може відтворювати крій, оздоблення, деталі костюмів різних епох і стилів, переосмисливши їх з позицій сучасної моди, шляхом образно-асоціативного бачення трансформувати їх в модні образи. Але враження від цих образів, здебільшого, можна описати словами Вальтера Бенжаміна: «Є картина Клеє, вона називається «*Angelus Novus*». На ній зображено янгола, який виглядає так, як ніби він збирається піти від чогось, на що він пильно дивиться. Очі і рот широко відкрито, крила напружено. Так мав би виглядати янгол історії. Погляд його звернено в минуле. Там, де з'являється ланцюг наших подій, там він бачить суцільну катастрофу, яка безперервно громадить одну на одну руїни і жбурляє їх до його ніг. Він хотів би затриматися, розбудити мертвих і знову з'єднати розбите. Але з раю дме штормовий вітер такий сильний, що потрапляє в крила янгола і він не може їх згорнути. Цей вітер невпинно жене його в майбутнє, янгол повертається до нього спиною, а гора руїн перед ним зростає до неба. Те, що ми вважаємо прогресом, і є цей вітер [1, 231 – 232].

Таким чином, сучасному стилісту, художнику-модельєру та дизайнеру одягу потрібно усвідомлювати, що «гора руїн» тих об'єктів, в яких переосмислюється історичний костюм, щоразу зростає, і, разом з тим, звернення до культурної спадщини дає можливість створити цікаві образні рішення, співзвучні сучасності, які стануть «руїнами» в майбутньому.

Історичний костюм, як правило, мав глибокий символічний смисл, який виражали його композиційно-конструктивні особливості. Але відірвані від свого часу, елементи історичного стають симулякрами.

Застосування елементів історичних костюмів завжди адаптивне, навіть коли вдаються до реконструкції. І. Винниченко та О. Євдущенко пропонують починати вивчення історичного костюма з силуетів, їх поєднання, пропорційного співвідношення виробів в костюмі. На другому рівні дається характеристика конструктивним лініям всередині форми, виявляються особливості оформлення різних частин виробу, таких як виріз горловини, комір, крій рукава, розташування і форма кишень, конструктивні членування тощо. На третьому рівні можуть бути представлено варіанти декоративного оформлення і колірні палітри, характерні для моди досліджуваного періоду [2, 37 – 38]. Цей алгоритм варто доповнити аналізом принципів ритмічної організації форми історичного костюма; засобів організації композиційної

єдності форми; принципів колірної вирішення костюма; особливостей фактурної подачі тощо. Також слід враховувати загальне емоційне враження від костюма як нині, так і за часи, коли він був модним. Після такого детального вивчення, виконуються копії та зарисовки історичного костюма і лише після цього розпочинають роботу над ескізами нових моделей одягу.

Важливо пам'ятати, що в сучасному костюмі історичні мотиви є лише засобом, а не метою. Мета – привабливості уваги споживачів та задоволення їхніх потреб, серед яких важливе місце займають і утилітарні, і потреби новизни, оригінальності, художньої виразності моделей.

Парадоксально, але більшість функціональних речей у сучасному гардеробі з'явилося внаслідок спрощення історичного костюма. Наприклад, сучасне пальто – це трансформована військова шинель, жакет і піджак – укорочений сюртук і камзол. Деякі предмети історичного костюма перейшли з чоловічого до жіночого гардероба і були «осучаснені» (наприклад, панчохи – це невід'ємна частина чоловічого гардероба XVI – XVIII ст.).

На початку XXI ст. багато всесвітньо відомих будинків мод, що мають багаторічну історію, очолюють вже не їх засновники, а запрошені дизайнери, які зобов'язані, зберігаючи традиції марки, черпати натхнення в її минулих колекціях, актуалізувати її історію. На думку Мерфі, діалоги, які створюють ці дизайнери між минулим і теперішнім, створюють новий набір розповідей. Це наративи, які згодом повернуться до архівів, і які будуть повторно використані дизайнерами майбутнього [9]. Наприклад, в історії будинку *Dior* є періоди Крістіана Діора, Ів Сен-Лорана, Марка Боана, Жанфранко Ферре, Джона Гальяно, Рафа Сімонса і Марії Грації Кюрі. Кожен з цих дизайнерів цитував і засновника будинку, і своїх попередників, привносячи власні новації в стиль марки.

Таким чином можемо зробити **висновки**, що історичний костюм – важливе джерело натхнення стилістів, художників-модельєрів та дизайнерів одягу. Починаючи з епохи Відродження в моду періодично «повертався» костюм античного світу, з середині XIX–XX ст. модельєри інтерпретували рококо. З другої половини XX ст. запозичення елементів історичного костюма перейшло на рівень віртуальних образів – виразних, але не функціональних, головним призначенням яких стала «розкрутка» образу бренду в мас-медіа. Історичний костюм жодного з попередніх періодів не став трендом моди кінця XX – початку XXI століть.

Подальшим напрямом дослідження висвітленої теми може бути костюм декад XX століття як джерело натхнення.

Література

1. Беньямин В. *О понимании истории. Озарения*. М.: Мартис, 2000. С. 228 – 236.
2. Виниченко И. В., Евдущенко Е. В. Новый подход к категориальному анализу исторического костюма как творческого источника проектирования

современных моделей одежды // Альманах современной науки и образования, №11 (66) 2012. – С. 35 – 39.

3. Кузнецова М. М., Федичева Е. Ю. *Исторические формы и детали верхней женской одежды в современном костюме*. Вестник молодых ученых Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна: в 3 вып. Вып. 3. СПб.: ФГБОУВПО «СПГУТД», 2012. – С. 31 – 34.

4. Москвин А.Ю. *Ретроспективный анализ проявления исторических мотивов в модной форме костюма*. Мир науки, культуры, образования. 2014. №2. С. 271-274.

5. Москвин А.Ю. *Элементы исторического кроя в современном художественном проектировании костюма*. Вестник молодых ученых Санкт-Петербургского гос. ун-та технологии и дизайна. Вып. 3: СПб.: ФГБОУВПО «СПГУТД», 2012. С.62 – 65.

6. Fury A. *The past lives on. This season's trip back to the future* [Электронный ресурс] // System – Режим доступа: <http://system-magazine.com/issue7/the-past-lives-on/>

7. Zborowska A. *Invoking the Spirit of Fashion*. Czas Kultury. English 2/2013, pp. 150 – 163.

8. Zborowska A. *Uses and abuses of history: A case of a Comme des Garçons fashion show*. Critical Studies in Fashion & Beauty Vol. 5. Number 2. pp. 233 – 252.

9. Murphy D. *Dialogues between past and present: Historic garments as source material for contemporary fashion design* [Электронный ресурс] // Victoria and Albert Museum – Режим доступа: <http://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-03/dialogues>

UDC 74.01/.09

УДК 74.01/.09

Olena Vasylieva – Associate Professor of the Department of Design of Kyiv National University of Technology and Design
E-mail: lenawasilyeva@gmail.com

Олена Сергіївна Васильєва – кандидат технічних наук, доцент кафедри дизайну Київського національного університету технологій та дизайну
E-mail: lenawasilyeva@gmail.com

ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ КОСТЮМА В ДИЗАЙНІ ДИТЯЧОГО ФОРМЕНОГО ОДЯГУ

Анотація. У публікації аналізується проблема дизайну дитячого одягу, з точки зору формування візуальної структури, що має певні композиційні особливості сформовані за багатьма факторами. Визначено загальні засади формування візуальної структури шкільної форми та її особливості. Досліджено ансамблі шкільного одягу на прикладі зразків XX–XXI ст.

Ключові слова: дизайн, дитячий одяг, шкільна форма, візуальна структура.

COMPOSITE PECULIARITIES OF VISUAL STRUCTURE OF THE DESIGN OF SCHOOL STUDY XX-XXI CENTURY

Summary. *In the publication, the author analyzes the problem of designing children's clothing, as forming a visual structure that has certain compositional features formed by many factors. In the publication, the author analyzes the specifics of the practice of designing children's clothing and school uniforms in general. The general principles of the formation of the visual structure of the school form of the XX-XXI centuries are determined.*

Key words: *design, children's clothes, school uniform, visual structure.*

Як відомо, у шкільному віці відбувається формування основ системи стійких світоглядних поглядів та переконань у особистості дитини, саме тому візуальне оточення має значний вплив на дитину [1]. Шкільна форма може бути розглянута в багатьох аспектах: як одяг для школи – форма також несе в собі функції об'єднання та ідентифікації учня, як один з методів дисциплінування дітей; як об'єкт формування естетичного смаку та багато іншого. Процес становлення людської особистості здійснюється як "саморух" якому, на думку Г. Костюка, властива єдність зовнішніх і внутрішніх умов. Зовнішні умови визначаються природним і суспільним середовищем, необхідним для існування індивіда, його життєдіяльності, навчання, праці, розвитку.

Проблемами дизайну дитячого одягу займались багато вчених [2-4]. Тому аналіз дизайну візуальної структури дитячого одягу, а особливо шкільної форми XX–XXI ст. має практичне значення для розвитку перспективних напрямів вітчизняного дизайну дитячого одягу.

Метою статті є характеристика особливостей композиційно-структурних складових дитячого одягу на прикладі шкільної форми. Методологічну основу статті утворюють структурно-функціональний та порівняльні методи.

Результати дослідження. Зовнішні і внутрішні умови розвитку дитини до 10 р. є протилежностями, пов'язаними між собою. Зовнішнє, об'єктивне, соціальне засвоюється індивідом і стає внутрішнім, суб'єктивним, психічним, яке визначає його нові відношення до зовнішнього світу [1]. Механізмом такого засвоєння визначається, згідно з поглядами Ж. П'яже, Л. Виготського, П. Гульдена, інтеріоризація, тобто перетворення, вростання зовнішніх практичних дій у внутрішні розумові дії.

Одним з складових оточення дитини є одяг, те що вона бачить та як себе асоціює. Шкільна форма – це звичний та доречний повсякденний одяг для школяра сьогодні. Враховуючи той факт, що нині в Україні шкільна форма не є обов'язковою для загальноосвітніх шкіл, все одно згідно з проведеними дослідженнями [5-7] більшість споживачів (батьки) надають перевагу даному виду одягу.

Дизайн шкільного форменого одягу, як явище виникло в Великобританії у період правління короля Генріха VIII (1509 – 1547) для школи Christ's Hospital. Це був так званий Bluecoat School, він був синього кольору з двох причин: 1) цей колір вважався кольором, що символізує смиренність; 2) це була сама дешева тканина. Обов'язковими були жовті

панчохи. Цей формений одяг продовжує використовуватись і в наш час у школі Christ's Hospital, але його дизайн також адаптовано для дівчаток.

Шкільна форма на території сучасної України офіційно з'явилася у 1834 р., згідно з указом, що затверджував систему всіх цивільних мундирів у Російській імперії, в тому числі й для середніх навчальних закладів: «Студентам і вихованцям усіх навчальних закладів, під відомством міністерства Народної освіти складаються, мати мундир темно-зеленого сукна з темно-синім сукняним же коміром з золотими і срібними петлицями з галуною по округах. Крій як мундирів, так і належних студентам і вихованцям сюртуків мати нині існуючий і носити їм кашкети суконні темно-зелені з околицям за кольором коміра». Але тоді формений шкільний одяг було введено лише для хлопчиків.



а) XVI ст.



б) XXI ст.

Рис. 1 Bluescoat School (школа Christ's Hospital)

Форма для гімназистів була становою ознакою, тому що вчилися в гімназіях лише діти дворян та інтелігенції. У всіх навчальних закладах форма була військового фасону: незмінно кашкети, гімнастерки і шинелі, які відрізнялися лише кольором, кантами, гудзиками і емблемами. Дівчата, які навчалися в гімназії, носили чорні строгі сукні з плісированими спідницями. Перший дівочий шкільний формений одяг з'явився в 1764 р. у Смольному інституті благородних дівчат, заснований Катериною II.

З 1896 р. було затверджено положення про ФО для дівчат. Однотонні коричневого кольору сукні доповнювалися фартухами і пелеринами (рис.2).

Досліджені матеріали фотовідбитків та графічних зображень шкільного форменого одягу, що існував на період 1834-1917 рр. показали зміни у пропорціях та композиційних членуваннях костюму. У хлопчиків загальний ансамбль костюму змінювався (рис. 2):

- перший формений одяг був представлений з укорочених штанів та подовженого сюртука, що становили пропорцію 1:1. Обов'язковим був кашкет;
- у 1869 р. формений одяг було змінено: штани та сюртук значно збільшилися по довжині, пропорція була змінена як 5:4. Талія не акцентувалась;
- з 1913 р. пропорції знов змінюються як 4:5, обов'язково зверху сюртука одягають пояс, акцентуючи талію.



Рисунок. 2. Формений одяг гімназистів хлопчиків та дівчат середини IX – початку XX століття

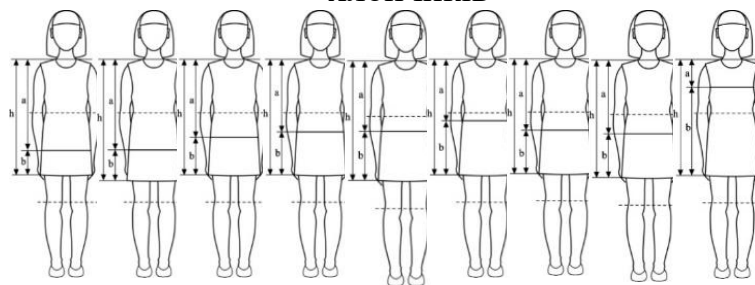
а) шкільний формений одяг 1865 р.; б) в) шкільна форма 1895 р.; г) учениця Смольного інституту благородних дівчиць 1917р. д)учениця Московського сирітського інституту Імператора Миколи I. 1905 р. Головархів



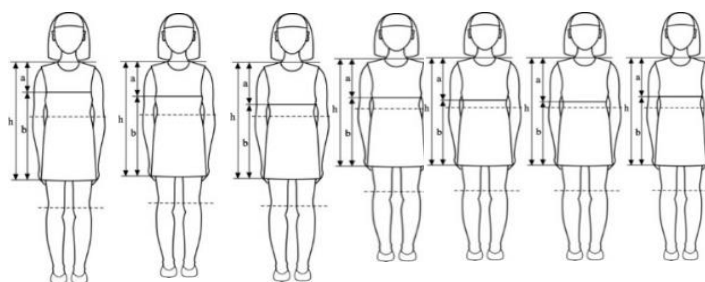
Рисунок. 3. Формений одяг гімназистів хлопчиків та дівчат середини 40-90-х років XX ст.



Рисунок 4. Сучасні пропорції в комплектах форменого одягу для хлопчиків



1:4	1:3	4:9	1:1,74	11%	16,8%	Принцип золотого перерізу 1,62:1	27,7%
a=48,0	a=45,0	a=41,5	a=38,0	3:2	8:7	a=37,5	a=38,0
b=12,0	b=15,0	b=18,5	b=22,0	v=24,0	b=28,0	b=22,5	b=22,0



1:4	1:3	4:9	1:1,74	1:1,74	2:3	1:1,42	1:1,74
a=12,0	a=15,0	a=18,5	a=22,0	a=22,0	a=24,0	a=25,0	a=22,5
b=48,0	b=45,0	b=41,5	b=38,0	b=38,0	v=36,0	b=35,0	b=37,5

Рисунок 5. Сучасні пропорції в комплектах форменого одягу для дівчат
 Формений одяг для дівчат, був більш сталий – це стосується довжин та пропорцій та елементів костюму, що членує ансамбль на «верх та низ», а саме пояси, низ жакетів та пояси фартухів, визначаючи завищену талію та обов'язкову довгу (трохи вище щиколоток) спідницю створюючи силует з завищеною акцентованою талією. Обов'язковий в ансамблі був капелюшок.

Другий етап шкільного форменого одягу почався у 1949 р., коли в СРСР було введено єдину для всіх шкільну форму. Хлопчиків одягнули в сірі військові гімнастерки з п'ятьма гудзиками, з двома прорізними кишнями з клапанами на грудях, а дівчат – в темно-коричневі вовняні сукні з чорним фартухом (у свята – білим).

Проведені дослідження зразків та фотовідбитків шкільної форми періоду 1949-1990 рр. показав, що силует форменого одягу для дівчат практично не змінювався. Акцент на лінії талії, що розділяв фігуру на «низ та верх», і якщо у зразках 40-50 рр. пропорції становили 1:2, то у 60-80 рр. сукні стають коротшими і пропорція змінюється 1:1. У 1976 р. було введено нові зразки форменого одягу: сорочка із спідницею також у пропорції 1:1, а у 1985 було запропоновано ансамблі трійки жакет, сорочка та спідниця, а також жилет, сорочка и спідниця де пропорції змінювались 2:1 завдяки подовженому жакету та не акцентувалась талія. У той самий час шкільний формений одяг для хлопчиків має істотно більше змін: 1) зразки форми періоду 50 років склалися з гімнастерки військового зразка, що підперезалася ременем, штанів та кашкету з козирком; 2) форма 60-х років складалась з жакета, штанів та кашкета. 3) у 80 х роках з'явилися сині комплекти, що склалися з куртки та штанів. Сучасний шкільний формений одяг не регламентовано та його форма і силует дитячого одягу залежить від вікових особливостей будови тіла дитини і це є основним законом дизайну сучасної шкільної форми. Дослідження сучасних зразків шкільної форми їх лінійних величин показав, що нині в організації костюма використовують прості арифметичні пропорції і складні геометричні. Арифметичні пропорції будуються на співвідношенні цілих чисел. Вони основані на модульності – повторенні – однієї і тієї ж величини. Гармонійні пропорції в костюмі зафіксовані довжиною $\frac{7}{8}$ та $\frac{3}{4}$ рукавів, спідниця мінімальної довжини, що відповідає $\frac{1}{3}$ довжини всього одягу ($\frac{2}{3}$ довжини складає джемпер або блузка), представлено на малюнках (рис. 4, 5). Слід зазначити, що основною тенденцією в шкільній формі на сьогодні є використання «дорослих» моделей одягу в одязі для дітей.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Сучасний дитячий одяг, а особливо шкільний формений одяг має великий вплив на розвиток дитини. Психологічний та фізичний комфорт, самоідентифікація з колективом та місцем навчання, і багато іншого, що визначає цей одяг. Тому є важливим визначення загальних основоположних засад дизайну шкільного дитячого одягу. Вивчення історії етапів розвитку дизайну шкільної форми, методів його утворення та композиційних форм – тема важлива та дає змогу визначати закономірності, що використовували у певні часи при розробці форменого одягу для дітей. Пропорційні співвідношення у елементах ансамблю, їх тенденції та розвиток у часі, дають змогу прослідкувати характерні зміни. Здобуті матеріали дослідження мають потенціал для подальшої використання у вивченні та визначенні сучасних принципів дизайну шкільного форменого одягу.

Література

1. Обухова Л.Ф. *Детская психология: теории, факторы, проблемы*. М.: 1995.
2. Пашкевич К. Л. *Теоретичні основи дизайну одягу на засадах тектонічного підходу*: дис. д. тех.наук: 05.01.03. Київ, 2017. 310 с.
3. Ніколаєва Т.І., Процик К.Л., Назарчук Л.В. *Розробка моделей дитячого одягу на основі принципів біоніки і трансформації*. Вісник КНУТД. 2011. №2. С. 178-184.
4. Васильєва І.В., Дорошенко О.В., Васильєва О.С. *Удосконалення дизайн-проектуювання шкільної форми для дівчат на основі принципів трансформації*. Технічна естетика і дизайн. 2018. №14. С. 20-24
5. Васильєва О.С., Колосніченко О.В., Васильєва І.В., Остапенко Н.В. *Розробка класифікації видів і принципів реалізації функції трансформації дитячого шкільного одягу і гардеробу*. Теорія і практика дизайну: Зб. наук. пр. Технічна естетика. К.: "Дія", 2017. Вип.13. С. 27-41
6. Васильєва І., Двойных А., Васильєва Е., Колосніченко М. *Определение потребительских требований к форменной одежде для детей младшей школьной группы*. Зб. статей IV Міжн. симп. [«Creativitate. Tehnologie. Marketing»] (Молдова, Техн. ун-т Молдови, 26.10–28.10.2017). Universitatea Tehnică a Moldovei. Ch.: UTM. 2017. Vol. 3. С. 214-219
7. Васильєва О.С., Двойных А.С., Червонюк С.М., Васильєва І.В. *Систематизація асортименту та кольорових рішень форменого одягу для дітей молодшої шкільної групи*. Вісник Хмельницького національного університету. Технічні науки. 2017. №6.

UDC 74

Yury Kovalyov –
Doctor of Technical Sciences, professor, Head of Industrial Design and Computer Technologies Department of the Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
E-mail: kafedra_pd@ukr.net

Maksim Petrovskiy –
Senior Lecturer of Industrial Design and Computer Technologies Department of the Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
E-mail: kafedra_pd@ukr.net

Mariya Mokrintseva, Rusalov Oleksandr –
student of Design faculty of the Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
E-mail: kafedra_pd@ukr.net

УДК 74

Юрій Миколайович Ковальов – доктор технічних наук, професор, завідувач кафедри промислового дизайну та комп'ютерних технологій Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
E-mail: kafedra_pd@ukr.net

Максим Станіславович Петровський – старший викладач кафедри промислового дизайну та комп'ютерних технологій Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

Марія Олександрівна Мокринцева, Олександр Володимирович Русалов – студенти факультету дизайн Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

КОНЦЕПТУАЛЬНЕ ПРОЕКТУВАННЯ У ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ ПРОМИСЛОВИЙ ДИЗАЙН

Анотація. Проаналізовано роль концептуального проектування з метою формування фахових компетенцій промислових дизайнерів на різних стадіях навчального процесу.

Ключові слова: концептуальне проектування, фахові компетенції, самовираження, квазі-реалізм, інноваційність.

CONCEPTUAL DESIGN IN TRAINING OF STUDENTS OF INDUSTRIAL DESIGN SPECIALIZATION

Summary. The role of conceptual designing in order to form the professional competencies of industrial designers at different stages of the educational process is analyzed.

Keywords: conceptual design; professional competencies; self-expression; quasi-realism; innovation

Постановка проблеми, її актуальність. У зв'язку із входженням України у європейський освітній простір, а також нещодавнім затвердженням стандартів підготовки дизайнерів освітніх ступенів «бакалавр» та «магістр», постає проблема вдосконалення освітнього процесу в ЗВО мистецького профілю.

Для цього необхідно вирішити, щонайменше, три завдання: переглянути діючі ОПП, навчальні плани та програми з метою вдосконалення змісту і зв'язків між окремими компонентами навчального процесу; переглянути технології навчання, надаючи перевагу тим з них, які роблять наголос на самостійній роботі при мінімізації аудиторних занять; простимулювати студентів до активної і творчої самостійної роботи. У цьому контексті актуальним є використання у навчальному процесі концептуального проектування, що стосується до усіх перелічених задач.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У публікаціях [1-4] даються суперечливі визначення концептуального проектування та його ролі у розробці проектів у різних галузях – від характеристики як найбільш творчої частини дизайнерської діяльності, до заперечення самостійної значущості – «паперове проектування». Не аналізується, із системних позицій, роль концептуального проектування у навчальному процесі.

Мета статті. Відтак метою статті є визначення переваг і недоліків концептуального проектування, як однієї з технологій підготовки дизайнерів, а також засобів підвищення його ефективності – нівелювання недоліків і розвитку позитивних властивостей.

Основний зміст. До загальних позитивних якостей концептуального проектування відносяться: максимальна футуристичність, інноваційність, найбільший ступінь самовираження автора, який не зв'язаний з обмеженнями технічного або фінансового характеру.

До окремих позитивних якостей відносяться [1]: наявність художнього та логічного підґрунтя; робота з якістю проектного об'єкта, а не з набором

кількісних ознак; багатоваріантність; неперервність процесу зародження концепції, формування гіпотези, створення концепції, її критики і зародження нової концепції; актуалізація ідеї темпоральності.

У ході концептуального проектування дизайнер виступає в якості філософа, футуролога і художника. Генеруються ідеї формування просторів, образів, предметів. Природньо відпрацьовуються і поглиблюються асоціативне мислення, навички пошуку стилю, композиції, скетчингу, вибору кольорового рішення тощо.

Студенти, отримуючи можливості майже необмеженого самовираження, отримують і природній стимул до активної, творчої, самостійної роботи.

Разом з тим, порівняння вимог державних освітніх стандартів та ОПП із реальним змістом концептуального проектування вказує і на ряд недоліків. Як правило, не відпрацьовуються точні характеристики фокус-групи, пошук та аналіз аналогів, наукова частина, параметри ергономіки та безпеки, не деталізуються конструктивні рішення. Ці компетентності мають здобуватися у ході викладання інших дисциплін.

Відтак, природнім є використання концептуального проектування на початку проектування, як курсового, так і дипломного, коли приймаються рішення, що визначають вигляд виробу, досліджуються й узгоджуються його параметри.

І все ж таки, переваги концептуального проектування, перш за все, самовираження та стимуляції до творчої самостійної роботи, настільки великі, що постає питання про доцільність використання концептуальних проектів як повноцінних курсових і навіть дипломних проектів.

Для цього слід доповнити список вимог до таких проектів принципами квазі-реалізму та інноваційності.

Принцип квазі-реалізму полягає у системному узгодженні всіх компонентів проекту в рамках певної футуристичної доктрини.

Так, прогнозована еволюція суспільства має давати конкретні дані про потреби, мотивації, вимоги до комфорту, безпеки та ергономіки, а також матеріальні статки майбутньої цільової групи.

Аналогічно, має обґрунтовано прогнозуватися еволюція стилю, конструкцій, технологій та матеріалів.

Це дасть можливість розробити комплексне, багатопараметричне і всебічно обґрунтоване проектне рішення, відпрацювавши у ході роботи над концептом ті ж вміння і навички, що й при виконанні реального проекту. Крім того, достовірний прогноз – це ще й нетривіальна наукова робота.

Принцип інноваційності полягає у використанні футуристичних, ще не існуючих, але обговорюваних конструктивних і технологічних рішень, які необхідні, щоб надати концептуальному виробу потрібних характеристик.

Інноваційними можуть бути двигуни, системи управління, матеріали, способи використання виробів, організація взаємодії із середовищем тощо.

Розглянемо практику використання цих принципів на конкретних

прикладах.

Приклад 1. Тема дипломної роботи ОС магістр передбачає розвиток ідеї безпілотного таксі в універсальний модульний пересувний бокс, зі збереженням «домашнього» рівню комфорту і можливістю вибору способу пересування – у повітрі чи по землі.

Прогноз потреб, мотивацій, стану фокус-групи може бути даний на основі теорії самоорганізації складних систем [5] після проведення відповідного дослідження. Так само можуть бути визначено вимоги до комфорту, ергономіки, безпеки [6].

Еволюцію стилістичних уподобань можна спрогнозувати, керуючись закономірностями еволюції людської свідомості [5], принципами естетики, інтерполяціями сучасних тенденцій стилю тощо.

Аналіз існуючих технологій і конструкцій свідчить про їх недостатність – як мінімум, необхідний принципово новий двигун, нові матеріали та система управління зі штучним інтелектом.

У ході пошуку конструктивного рішення можуть порівнюватися такі «неіснуючі аналоги» як варп-двигуни та антигравітаційний двигун Леонова [7], аеропружні матеріали [7], інтерфейси розвинутих смарт-хаусів та «розумних середовищ» тощо.

Таким чином, у процесі конструктивного рішення в студентів набуваються навички пошуку та оцінювання інноваційних «аналогів», а також і реалізації і цілком реальних принципів конструювання (компонування обладнання, модульність, пов'язування інтерфейсів систем управління із психологічними особливостями фокус-групи тощо), а разом з ними передбачених у стандартах фахових компетентностей.

Приклад 2. Тема дипломного проекту ОС магістр передбачає створення плавучих станцій обслуговування безпілотників для відстежування аварійних ситуацій на океанських маршрутах.

Проект більш реальний у порівнянні із наведеним у прикладі 1, однак необхідно спрогнозувати небезпечні зони, визначити переваги безпілотників у порівнянні із можливостями космічного відстежування, передбачити критичні точки із урахуванням особливостей навігації і клімату, забезпечити захист станцій і безпілотників від погодніх умов, визначити оптимальні розміри і радіуси дій апаратів і станцій.

Реалістична постановка завдань не заперечує принципу квазі-реалізму, а використання елементів інноваційності можливе при визначенні способу захисту (занурення під час ураганів) та джерел енергії (використання різниці температур у шарах води або сонячних батарей), а також інтелектуальності систем управління.

У даному випадку також здобуваються фахові компетентності, причому творчий і самостійний характер роботи підсилюється.

Приклад 3. Тема дипломної роботи ОС магістр передбачає розробку комплекта-трансформера дитячих меблів, які могли б бути використані для навчання та гри.

Інноваційність полягає у ідеї комплексного використання одного комплексу для суттєво різних функцій, а також у її конструктивній реалізації, а квазі-реалізм – доборі матеріалів із властивостями м'якості та твердості водночас, тобто знову аеропружних матеріалів.

Результати дослідження. Показано доцільність використання концептуального проекту не тільки як окремої стадії проектування, але й в якості повноцінного курсового або дипломного проекту за умови доповнення вимог принципами квазі-реалізму та інноваційності.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, використання концептуального проектування можливе і дає позитивний педагогічний ефект не тільки на окремих етапах проектної роботи, але й в якості курсових і дипломних проектів, дозволяючи виконати вимоги освітніх стандартів, досягти більшої адекватності із розподілом навантаження у Болонській системі, стимулювати творчу активність студентів.

Подальші дослідження передбачають проведення педагогічного експерименту із метою визначення критеріїв відбору тих студентів, для яких концептуальне проектування є найбільш ефективним засобом навчання.

Література:

1. Толмачева Г.В. *Концептуальный дизайн: от идеи к продукту*. Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2015. № 10-4. С. 728-730;
2. Воронова А.А., Бердник Т.О. *Концептуальный дизайн как футурологический прогноз*. Мат. X межд. студ. науч. конф. «Студенческий научный форум» <https://scienceforum.ru/2018/article/2018000384>
3. Зарипова В. М., Зарипов М. Ф., Петрова И. Ю. «*Project on Creation of Knowledge Base on Physical and Technological Effects*», Материалы международной конф. ТС-1. Education in Measurements and Instrumentation — Challenges of New Technologies: Proceedings, Вроцлав. 2002, Р. 171–176.
4. Синицына Л. А., Рукавишникова Е. Ю. *Формирование идеи и этапы дизайн-проектирования на примере макета книги*. Концепт. 2014. Спецвыпуск № 06.
5. Ковалев Ю.Н., Мхитарян Н.М., Ницын А.Ю. *Самоорганизация сознания человека и изображение пространства в произведениях живописи от палеолита до Ренессанса*. К.: ДІА, 2014. 236 с.
6. Nver M. Mkhitaryan. *Man and Dwelling*. GangemiEditore International Publishing, 2017. 319 p.

Vasyilkivska Olena –
*candidate of technical sciences, docent, docent
of the department of graphic design of the
Mykhailo Boichuk Kyiv
State Academy of Decorative Applied Arts and
Design
E-mail: vas.ilonka@ukr.net*

Олена Іванівна Васильківська –
*кандидат технічних наук, доцент,
доцент кафедри графічного дизайну
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну імені
Михайла Бойчука
E-mail: vas.ilonka@ukr.net*

МОВИ ПАПЕРОПЛАСТИКИ В РЕКЛАМІ ОБ'ЄКТІВ ІСТОРИЧНО-КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Анотація. У статті проаналізовано можливості удосконалення інформування про об'єкти історично-культурної спадщини засобами реклами. Розглянуто тенденції розширення спектру засобів візуалізації історичних об'єктів. Визначено, що розвиток пластичних мов сучасного графічного дизайну, зокрема, паперової пластики, може стати потужним джерелом пошуку нових форм подання інформації.

Ключові слова: історично-культурна спадщина, реклама, графічний дизайн, засоби виразності, паперова пластика.

PAPER ART LANGUAGES IN ADVERTISING OF OBJECTS OF HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE

Summary. In the article the author analyzes the possibilities of improving information about objects of historical and cultural heritage by means of advertising methods. The tendencies of expanding the spectrum of means of visualization of historical objects are considered. It is determined that the development of paper art languages of modern graphic design can become a powerful source for finding new forms of presentation of information.

Key words: historical and cultural heritage, advertising, graphic design, means of expressiveness, paper art

Вступ. У нинішній час об'єкти історично-культурної спадщини в цивілізованих країнах розглядаються й сприймаються як неповторна, унікальна скарбниця аутентичної культури народу, складові коду до розуміння власного походження й історії, та бездонне джерело натхнення для створення сучасних проектів. Останнім часом зосередження уваги на історичній і культурній спадщині стає усе помітнішим як в Україні, так і в інших країнах. Саме ці процеси стали причиною того, що 2018 р. визначено "Роком охорони культурної спадщини в Україні" в контексті відзначення року Культурної Спадщини в Європі. За визначенням Світової конвенції спадщини [World Heritage Convention] ЮНЕСКО «Спадщина – це наш здобуток з минулого, з яким ми живемо нині і який передаємо майбутнім поколінням, культурна та природна спадщина є неповторним джерелом життя та натхнення». Розгортаючи визначення, до історично-культурної спадщини прийнято відносити як матеріальні, так і нематеріальні елементи – витвори мистецтва, історичні пам'ятки, споруди, пам'ятки архітектури, філософію, традиції, історичні заходи, особливості побуту, літературу, фольклор, групи будівель та місцевості тощо» [1].

Безумовно, наявні відомості щодо історичної й культурної спадщини потребують поширення з багатьох причин: не лише у зв'язку з необхідністю активізації їхнього просування задля розвитку туристичного сектору, але з метою привертання уваги для збереження й відновлення, розвитку й розповсюдження потужних надбань історико-культурного середовища, зокрема, спадку духовної сфери, який протягом десятиліть або століть активно приховувався або знищувався. Все це є частиною завдань для сучасного графічного дизайну, а саме, проектування якісного інформаційно-картографічного забезпечення, рекламного супроводу до регіонального туристичного продукту [2].

Отже, метою даної статті став розгляд наявних пластичних ресурсів графічного дизайну, які суттєво посилюють візуальне образне вирішення об'єктів історичної та етнокультурної спадщини в сфері рекламних комунікацій.

Результати дослідження. Відомо, що досліджувати проблему збереження історично-культурної спадщини необхідно не лише в галузевому аспекті, але й з точки зору соціальних комунікацій. Когорта українських та зарубіжних вчених, таких як Г. Андрес, М. Богуславський, О. Жукова, І. Мартиненко, Н. Михайлова, С. Гаврилук, О. Денисенко, О. Принь, О. Присяжнюк, Н. Беседіна, М. Ігнатенко, А. Каньоса, О. Донцов, М. Трюхан, Н. Кармазіна, Л. Матлай та чимало інших, піддавали ці процеси ретельному науковому розгляду з точки зору стану справ у пам'яткоохоронній сфері, представлення історії розвитку системи охорони культурної спадщини в різні історичні періоди в окремих регіонах України, розгляду охорону пам'яток в контексті розвитку історичного краєзнавства тощо. Поряд з тим, з'явилися роботи, наприклад, А. Мадей, в яких проблема збереження культурної спадщини розглядається з точки зору соціальних комунікацій в умовах сучасних реалій українського інформаційного простору [3, 4].

Численними дослідженнями доведено роль різних інформаційних засобів, у тому числі й рекламних, як важливих інструментів впливу на свідомість людей та формування суспільної думки. Нині важко переоцінити роль реклами з точки зору ефективного передання інформації про товари, послуги чи ідеї з метою їхньої популяризації, створення попиту або приваблення споживача. Отже, засоби реклами можуть успішно виконувати комунікативну роль щодо поширення відомостей про різноманітні історичні й культурні об'єкти. На відміну від традиційних форм поширення інформації сучасна реклама повинна мати оригінальну ідею, що є потужним поштовхом до пошуку нових форм візуалізації й нових образних засобів.

У результаті дослідження виявлено, що на цьому етапі треба окремо розглянути декілька напрямів пошуку нових комунікативних рішень. З одного боку, нині існують можливості щодо розширення видів носіїв рекламних повідомлень: від різноманіття традиційної друкованої поліграфічної продукції на паперових носіях до застосування нестандартних матеріалів та розробки нових оригінальних конструкцій. З іншого боку,

створені умови до формування нових підходів у презентації інформації, пристосування до нових зображувальних прийомів, створення нових візуальних мов графічного дизайну.

Традиційно під візуальними мовами графічного дизайну науковці мають на увазі застосування виключно графічних зображувальних засобів. Незважаючи на те, що в роботах дослідників є поширеним поняття «візуально-пластичної мови», численні дослідження щодо формування й розвитку візуальних мов обмежуються розглядом лише таких видів творчої діяльності, які пов'язані зі створенням зображення на площині. На думку Е. Калашнікова: « у вивченні візуально-пластичної мови графічного дизайну дотепер існують значні прогалини. Зокрема, вони стосуються зображального аспекту: питань трактування форми і простору при створенні зображення на площині, взаємозв'язків, які зумовлюють певну якість розвитку візуально-пластичної мови графічного дизайну, загальних тенденцій розвитку, що визначним чином вплинули на якість пластичного мовлення сучасних візуальних комунікацій» [5].

Однак вирішення завдань графічного дизайну не обмежуються застосуванням виключно художньо-графічного інструментарію. В сучасній проектній культурі графічного дизайну застосування прийомів паперової пластики відіграє відчутну роль щодо формування нових, оригінальних образів, що перетворилось на самостійне, потужне явище. Конструктивні властивості паперу дозволяють віднаходити нові способи досягнення художньо-образної виразності, які підтримуються й фіксуються завдяки можливостям комп'ютерних технологій, цифрової фотографії та реалізуються засобами сучасних технологій поліграфії.

Наразі існує чимало прикладів застосування технологій паперопластики до проектування рекламної продукції (листівок, плакатів, буклетів, ліфлетів, каталогів тощо), які сприяють поширенню відомостей саме про об'єкти історично-культурної спадщини (рис. 1).

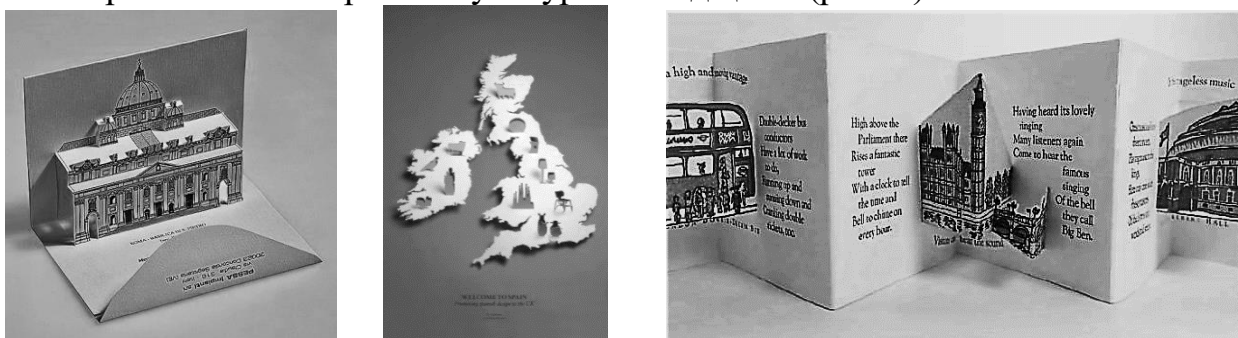


Рисунок. 1. Рекламна листівка, плакат, буклет з об'єктами історичної спадщини європейських міст

Слід зазначити, що для підвищення рівня інформованості споживачів про історичні й культурні ресурси певних регіонів або місцевостей необхідне також достатнє й якісне інформаційно-картографічне забезпечення, до складу якого належить: довідкова, популярна, інформаційна література, система

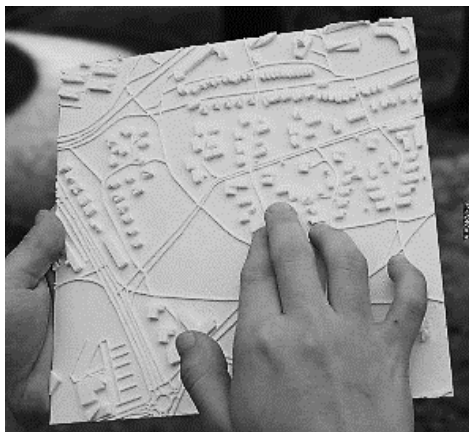


Рис. 2. Застосування конгреву до проектування й виготовлення картографічної продукції для слабозорих людей

картографічних творів (мапи, атласи, путівники, схеми, фотоплани тощо). До вирішення цих завдань застосування засобів паперової пластики також мають чималі приховані ресурси, що може розширити спектр комунікативних можливостей. Наприклад, створення різних фактурних поверхонь через тиснення/конгрев дозволяє відтворити картографічні об'єкти для орієнтування слабозорих людей (рис. 2).

Окремого вивчення також потребують конструктивні властивості паперу, які суттєво розширюють та урізноманітнюють спектр можливостей макетування рекламної продукції. Слід зазначити, що спостерігається певна

дифузія рекламної й сувенірної продукції, розробка й поширення нових видів конструкцій-трансформерів та багатофункціональних об'єктів завдяки розвитку технічного забезпечення сучасної поліграфії. Надзвичайно популярними є рекламні листівки, виконані на основі трансформацій згину, що є основою для виявлення нових конструктивних вирішень, або таких, що утворюють об'ємні рухомі конструкції (рис. 3).

Також сприяє розширенню різноманітності рекламних матеріалів поширення й доступність сучасних пристроїв з числовим програмним керуванням (плотерів, катерів тощо), що дозволяють виконувати не лише графічну частину проекту, але й дають можливість розкряку деталей конструкцій, застосування висічки, прорубки. Поряд з тим, стало можливим тиражування носіїв рекламної інформації на рухомих конструкціях, які не потребують склеювання, наприклад, решітках з різними формами фіксації (прорізами, затворами тощо, див. рис. 3).

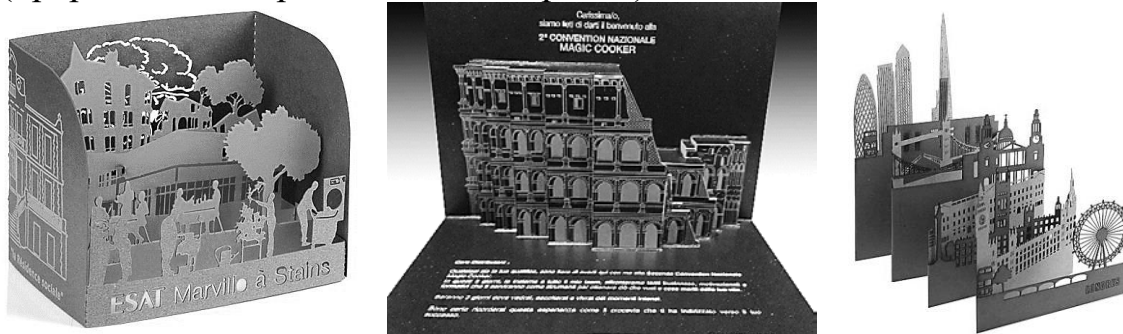


Рис. 3. Варіанти конструктивного вирішення рекламних листівок з об'єктами архітектурної спадщини різних країн Європи

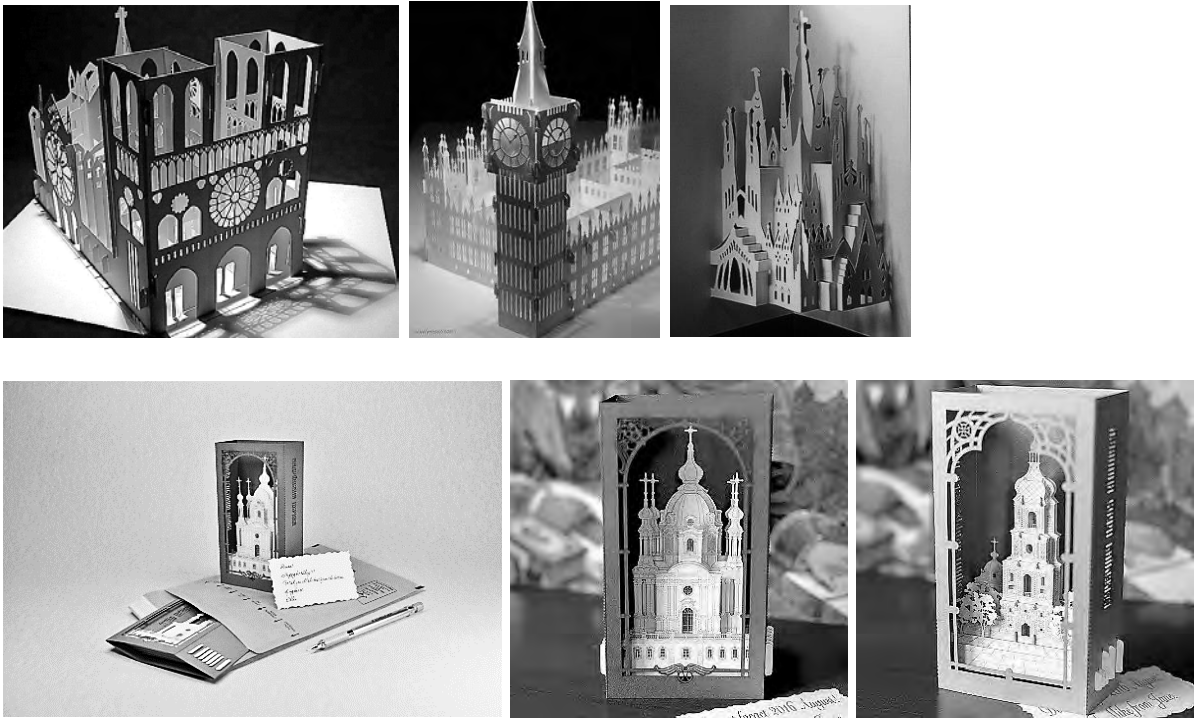


Рис. 3. (продовження). Варіанти конструктивного вирішення рекламних листівок з об'єктами архітектурної спадщини різних країн Європи

Все частіше спостерігається поєднання рекламної поліграфічної продукції з зображенням історичних чи культурних пам'яток з сувенірною продукцією певного призначення. Наприклад, з'являються нові види рекламних листівок-трансформерів, що перетворюються на світильники чи листівки-календарі на основі конструкції паперового тунелю (рис. 4).

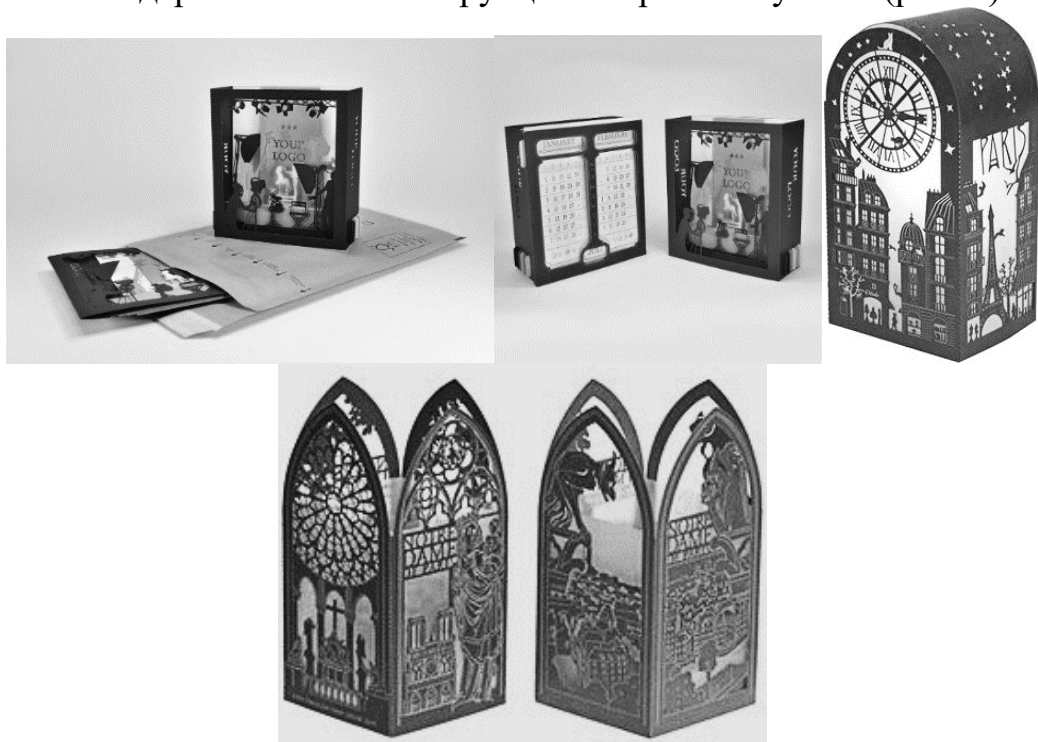


Рис. 4. Варіанти конструктивного вирішення рекламних листівок-трансформерів (календар, світильник)

Висновки та перспективи подальших досліджень. Таким чином, визначено, що для збереження неповторного історико-культурного середовища, підвищення інформованості споживачів щодо культурної спадщини різних регіонів України та створення їхнього позитивного образу необхідне подальше удосконалення носіїв рекламної інформації. Цим процесам сприяє постійний розвиток технічного забезпечення поліграфічної галузі, можливості якого наразі використовуються не в повній мірі. Для їхнього ефективнішого застосування необхідне проведення упорядкування сучасних технологій та засобів графічного дизайну, розвитку нових пластичних візуальних мов, які є ключем до розширення спектру комунікативних можливостей.

Література

1. *Конвенція про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини* [Електронний ресурс]. – http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/995_089.
2. Донцов О.О., Трюхан М.О. *Історично-культурна спадщина – чинник структурних змін та розвитку туристичної галузі* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Pbgo_2009_10_17.pdf
3. Кармазина Н. В. *Вопросы охраны историко-культурного наследия Украины в диссертационных исследованиях последних лет*. Ученые записки Тавр. нац. ун-та им. В. И. Вернадского. 2010. Т. 23 (62). № 1. С. 88–99.
4. Мадей А. *Питання охорони історико-культурної спадщини України в сучасній періодиці*. Наукові записки Інституту журналістики. Т. 56. 2014.
5. Васильківська О. І. Роль паперопластики у вирішенні проектних задач графічного дизайну. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2017. № 1. С. 11-16. – Режим доступу: <http://ksada.org/v2017-01.html>

UDC 76.01:676.2

УДК 76.01:676.2

Viktor Gleba –
candidate of Sciences in Public
Administration, docent of the Department of
Environmental Design of Mykhailo Boichuk
Kyiv State Academy of Decorative Applied Art
and Design
E-mail: victor.gleba@gmail.com

Віктор Юрійович Глеба –
кандидат наук державного управління,
доцент кафедри дизайну середовища
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну імені
Михайла Бойчука
E-mail: victor.gleba@gmail.com

ПРИНЦИП «ЗРОБИМО РАЗОМ»: МЕХАНІЗМ АРТ-ОСВІТИ В КРЕАТИВНІЙ ІНДУСТРІЇ

Анотація. У публікації викладено актуальний метод-принцип артпедагогіки «зробимо разом», суть якого полягає в тому, що викладати дисципліну має і теоретик-науковець і успішний практик. Зокрема, викладено досвід кафедри дизайну середовища КДАДПМіД ім. М. Бойчука з експериментального навчання предметам «архітектурна типологія», «дизайн-менеджмент» та «дизайн проектування» тощо.

Ключові слова: принцип «зробимо разом», артпедагогіка, мистецька освіта.

THE MAKE TOGETHER PRINCIPLE: THE ART EDUCATION MECHANISM IN THE CREATIVE INDUSTRY

Summary. *The publication outlines the actual method-principle of art-pedagogy "let's do it together", the essence of which is that teaching a discipline has a theoretical scientist and a successful practitioner. In particular, the experience of the Department of Environmental Design KDADP Mid them. M. Boychuk in Experimental Training in Architectural Typology, Design Management and Design Design.*

Key words: *principle of "make it together", art pedagogy, art education.*

Оскільки життєвий цикл знань швидко скорочується, їх ефективно оновлення необхідно забезпечити розвитком навичок та вмінь шукати інформацію, а також постійним дослідженням змін в освіті, науці, мистецтві. Творчість сприймається як природний елемент діяльності людини та стає головною компонентою в освіті – саме «творчі здібності» є пріоритетними у студентів мистецьких вузів. Разом з тим, у науковій літературі більшою мірою (особливо зарубіжній) йдеться про формування креативності. Феномен креативності визначається як здатність особистості до варіативності, гнучкості, інноваційної розумової діяльності, що передує процесу творчої дії. Креативність не є вродженою характеристикою індивіда, навпаки, вона вважається такою якістю особистості, що може бути сформованою завдяки особливим умовам виховання та навчання. Основними з таких умов є розвиток особистості, мотивація до творчої діяльності та свобода індивідуальності.

Креативність (від латин. *creo* – творити, створювати) – здатність до творчих дій, що зумовлюють нове незвичне бачення проблеми чи ситуації. Очевидно, що креативні здібності не означають лише вміння малювати (творити) і не завжди передбачають високий рівень «загального інтелекту». Значно тісніше, на наш погляд, креативність корелюється зі специфічними видами практики колективного розуму (мозкових штурмів) та соціально-економічними факторами впливу на процес створення «продукту» у вигляді витвору мистецтва, дизайнерського товару, соціальної послуги, рекламної продукції, які спрямовано на досягнення економічного або політичного результату. Творчість як процес і креативність як здатність до варіативності – є загальними факторами, що можуть забезпечити безконфліктну конкуренцію в суспільстві [1].

Останні десятиліття промислові корпорації впроваджують механізм креативних практик через дизайн-мислення в маркетингових технологіях, які роблять ставку на «незвичну» та «неповторну» форму-функцію-фактуру продукту, який створюється, як правило, в навчальних кампусах і проходить експериментальне випробування через стартапи. Створення таких креативних продуктів набуло широкого розвитку і перетворилось на «індустрію» у вигляді галузі економіки. Наприклад, смарт-технології і ІТ-ринок мають капіталізацію завдяки новинкам дизайну гаджетів, кіноіндустрія побудована на застосуванні дизайнерських ефектів віртуальної реальності, 3-

Д моделювання простору і об'єктів середовища дозволяє управляти містами [1].

Офіційне тлумачення креативних індустрій, прийняте департаментом культури, ЗМІ і спорту уряду Великобританії, визначене так: «...діяльність, в основі якої лежить індивідуальне і творче (талант), і яка може створювати додану вартість та робочі місця шляхом виробництва і експлуатації інтелектуальної власності». Саме такий підхід у навчанні, через виявлення ексклюзивних технологій, планують застосувати найближчим часом в розвинутих постіндустріальних країнах через креативні (творчі) парки і спеціальні агенції, зокрема в Британії – це Creative Industries Development Service [2].

Концепція креативних індустрій є відносно новою, незважаючи на значну кількість досліджень у цій сфері. Розвиток мистецтв породив економічні зрушення та інноваційні методи ще в до-індустріальний період, коли «земля» була основним багатством і дистрибуція в Європі розвивалась шляхом конкуренції між академіями образотворчого мистецтва і громадськими художніми школами, які виконували замовлення великих землевласників (короля, лордів, графів, кардиналів). Для виконання таких замовлень залучалися цехи архітекторів, художників, а також «другорядних мистецтв», таких як виготовлення текстильної продукції, столярних виробів тощо. Даний період ренесансу отримав назву «відродження» саме через послаблення інституту церкви, що дало поштовх до розвитку науки через «згадування» досягнень римської імперії та навчання мистецтвам. Педагогіку на той час не було відокремлено від створення продукту творчої праці, тому в навчанні домінував принцип невідривності знання, практики і реального виробництва. Майстерні відомих художників, архітекторів, скульпторів, гончарів, текстильників, зброярів ставили «на потік» виконання замовлень під «брендом» відомого майстра, який, спільно зі своїми учнями робив роботу в цехових умовах. Тобто, вміння передавались разом із знаннями та практикою їх застосування, народжуючи принцип «зробимо разом». При цьому початкові знання учні здобували самостійно, визначаючись зі своїми здібностями та схильністю до певних видів діяльності, оскільки в цей період надавався безкоштовний або практично вільний доступ до так званої «геніальної» освіти, загальних дискурсів і доступу до бібліотек, які допомагали визначити творчий потенціал людини [3].

Цифрова революція породила цінність інформації текстового і графічного формату. Послуги і передові технології стали основними елементами постіндустріального суспільства, яке характеризується переходом від виробництва товарів до створення системи задоволення потреб людей. Джерело багатства і капіталу переходить від права власності на матеріальні активи до права власності на віртуальні продукти і нові цінності. Таким чином, креативним елементом може бути як нематеріальний об'єкт (ідея, наукова теорія, музична композиція тощо), так і матеріальний – картина, скульптура тощо [1].

У центрі креативної економічної моделі (індустрії) знаходяться незалежні люди з інноваційними проектами (стартапами) та винахідливістю, які мігрують між різними секторами бізнесу і творять рухоме творче середовище ідей. Творчі люди нині – це не лише художники, письменники, артисти. Мистецька освіта і креативність затребувані в різних сферах життя – в промисловості, в бізнесі, в управлінні. Сучасні бізнес-стратегії беруть до уваги не тільки матеріальні, але й нематеріальні активи. Людський, творчий капітал корпорації стає важливою частиною її фінансової спроможності у вигляді «бренд-буку», креативність якого дає змогу компанії отримувати прибуток, продаючи продукт виробництва та перемагаючи конкурентів – індустрія ідей домінує над засобами виробництва чи ресурсним потенціалом [3].

Нове розв'язання проблеми в математиці, технологічні відкриття, створення музики, картини чи поеми, нової філософської або релігійної системи, інновація в юриспруденції, свіже рішення соціально-економічних питань тощо, необхідно сприймати як мистецтво пізнання, майстерність слова, практичну дію і результат (користь) від застосування знань у повсякденному житті. Тому арт-педагогіку вищої школи мистецтв доцільно доповнити новим комплексом навчальних дисциплін, що забезпечить розвиток у студентів розуміння того, як можна організувати ефективне пізнання світу і використовувати результати творчих процесів у вигляді креативних продуктів, а також нового механізму навчання: «розкажи – покажи – зробимо разом».

Якщо розповідати студентам про предмет дослідження – вони швидко забувають слова. Текст лектора має доповнюватись цікавою презентацією з яскравими образами предмету дослідження – тоді ефект пам'ятання предмету посилюється яскравими емоційними спогадами. І, нарешті, якщо той, хто викладає теорію, показуючи зображення результатів, одночасно зі студентами виконує завдання з теми лекції (спільно розробляє проект) – тоді мультиплікаційний ефект «емпатії» від процесу створення продукту (витвору мистецтва, дизайнерського виробу, наукового відкриття історичних або методологічних взаємозв'язків) буде закріплений пам'яттю тіла, розуму та емоцій.

Особисте переживання студента, який досяг результату, створює арт-педагогічну парадигму причетності до сьогоденного формування культури творчими особистостями. Але в Україні побутує думка, що культура – це спадщина і традиція, а не продукт сучасного творчого процесу, в якому всі приймають участь тут і нині. Дискусії керівництва академії про «перекося» наукового пізнання предмету «дизайн», які нібито шкодять творчому процесу – лише наслідок конфлікту світоглядних ціннісних орієнтирів та домінування архаїчного ужиткового бачення адептів «декоративного» мистецтва (чистої творчості некомерційного характеру для збереження традицій) та їхніх опонентів – прихильників «креативного» мистецтва (комерційної творчості управлінського спрямування для отримання прибутків).

Робота із студентами кафедри дизайну середовища КДАДПМіД ім. М. Бойчука показала проблематику сприйняття студентом завдання на створення художнього образу. Відсутність текстового обґрунтування зображень, пояснення витоків своїх рішень та порівняння аналогів, призводить до формалізму в проектуванні дизайну простору і нерозуміння студентами кінцевого результату і наслідків своєї професійної діяльності. Ілюстративність займає домінуюче місце в свідомості студента, а смислове навантаження, якісне дослідження та фахові висновки залишаються на останню чергу підготовки курсових, дипломних і магістерських робіт.

Саме для задоволення потреб ринку креативної індустрії виникає гостра необхідність у закладах вищої освіти культурно-мистецького спрямування. Світ змінився і замість «розповідей» про товар для покупця, ринок вимагає «картинку» задоволеного бажання клієнта. Мистецька освіта потребує актуальних практик арт-педагогіки, одним з яких є метод-принцип «зробимо разом», суть якого полягає в тому, що викладати дисципліну має і теоретик-науковець і успішний практик. Зокрема, на кафедрі «Дизайн середовища» КДАДПМіД ім. М. Бойчука проводиться експериментальне навчання предметам «архітектурна типологія», «дизайн-менеджмент» та «дизайн проектування» і студенти 2-5 курсів залучаються до створення реальних проектів, які включаються в навчальну програму. Весь процес отримання знання-інформації перетворюється на систему оволодіння навичками реального проектування-спілкування з замовниками. Мотивацією студентів вивчати дисципліни є не тільки отримання диплому, але й перспектива працевлаштування після завершення навчання.

Література

1. Albert R. and Runco M. *A History of Research on Creativity*. In Sternberg, R. J., *Handbook of Creativity*. New York: Cambridge University Press, 1999.
2. *Classifying and Measuring the Creative Industries*. Creative skillset, February 2013, 29 p.
3. Флорида Р. *Креативный класс: люди, которые меняют будущее*. пер. с англ. А. Константинов. М.: Издательский дом «Классика XXI», 2007. 421 с.

UDC 7.012:655.3.06(477.043-21)–49”

Iryna Paur,

Candidate of History, Senior Lecturer at the Department of Fine and Decorative Arts and the Restoration of Art's works at the Kamyanets-Podilsky National University named after Ivan Ogiienko

E-mail: iryna_paur@ukr.net

УДК 7.012:655.3.06(477.043-21)–49”

Ірина Василівна Паур – кандидат

історичних наук, старший викладач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

E-mail: iryna_paur@ukr.net

**ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН ПОШТОВИХ ЛИСТІВОК ПОЧАТКУ ХХ СТ. З
ВИДАМИ м. КАМ'ЯНЦЯ-ПОДІЛЬСЬКОГО**

Анотація. У публікації на основі опрацьованого масиву поштових листівок початку ХХ ст. з видами м. Кам'янця-Подільського проаналізовано особливості дизайну цього виду друкованої графіки. З'ясовано, що композиційна побутова поштівка залежала від функціонального застосування та матеріально-конструктивних особливостей.

Ключові слова: поштова листівка, м. Кам'янець-Подільський, композиція, графічний дизайн, листівка-ліпарелло, літографія, фототипія.

GRAPHIC DESIGN OF POSTCARDS OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY WITH THE VIEWS OF KAMYANETS-PODILSKY

Summary. In the publication on the basis of the worked array of postcards of the early twentieth century with views of Kamyanets-Podilsky the features of graphic design of this type of printed graphics are analyzed. It was found that the composite household cards depended on the functional application of a particular group of cards, as well as their material and structural features.

Key words: postcard; Kamyanets-Podilsky; composition; graphic design; lithography; phototype.

Кожний етап людської цивілізації полишає прийдешнім поколінням велике різноманіття друкованих пам'яток, що невдовзі стають надбанням історії, безцінним джерелом інформації, а деякі – ще й правдивими витворами мистецтва. Ілюстрована поштова листівка кінця 1890-х – перших десятиріч 1900-х років без перебільшення є хрестоматією іконографії населених пунктів України і неоціненним історичним та мистецтвознавчим джерелом, що раніше залишалося поза увагою дослідників. Розміщені на них зображення Києва, Кам'янця-Подільського, Львова, Одеси, Станіслава, Харкова, Чернівців та інших міст, задовольняючи інтерес до історії міських поселень й урбаністичної фотографії, сьогодні є своєрідним вікном у минуле.

На початку ХХ ст. основу композиції поштівки визначала, до якого виду кореспонденційних карток вони належали. Так, ще наприкінці 1950-х рр. В. Шлеєв та Е. Файштейн запропонували поділ поштових карток на дві групи: звичайні (без зображення, але з державним гербом і поштовою маркою) та ілюстровані (поштові картки із зображенням на одній, а інколи на двох боках). У масиві останніх вони також виділили художні листівки, на яких відтворено репродукції творів мистецтва чи роботи художників, замовлені спеціально для оформлення листівок, а також фотографічні поштівки із зображенням видів місцевостей, документальними зображеннями людей, предметів, тварин тощо [10, с. 4].

Згодом Е. Файштейн конкретизував поділ листівок на поштові марковані картки (перша російська поштова картка була немаркована) та ілюстровані листівки. Поштові марковані картки він поділив на дві групи: без зображення (одинарні з оплаченою відповіддю) та з зображенням, а серед ілюстрованих поштівки виокремив репродукційні (із творами образотворчого мистецтва), репродукційно-документальні (фотографії) та оригінальні – зображення для яких спеціально замовлялися художникам [9, с. 120].

Відомий український дослідник і колекціонер поштівків І. Бугаєвич визначив два види ілюстрованих листівок: художні та фотонатурні, а документальні листівки вважав різновидом останніх. Крім того, він пропонував поділяти поштівки на кольорові й тоновані (виконані фотоспособом з негативів, із написом і поштовою сіткою на звороті), виготовлені друкарським або фотографічним способом [1, с. 13-15].

Є. Євграфов запропонував класифікацію документальних листівок за змістом і характером фіксованих об'єктів, поділивши їх на подієві (зображали окремі моменти подій або фактів суспільного життя), видові (фіксували зображення окремих предметів, місцевостей, явищ природи) та портретні – містили зображення одного або декількох осіб [3, с. 4].

Українська дослідниця Л. Маркітан зазначила, що тематика карток змінювалася залежно від потреб життя країни, але загалом вона їх поділила на фотонатурні (зображення різних регіонів, міст, архітектурних об'єктів, пам'яток та ін.), фотодокументальні (фіксація історичних подій, документів, матеріалів джерельного характеру), листівки-персоналії, оригінальні картки (етнографічні матеріали, репродукції картин тощо) [5, с. 301].

Сучасна російська дослідниця А. Родіонова визначила сімнадцять видів художніх поштівків: святкові чи вітальні, літературно-музикальні, сатиристичні та гумористичні, торговельно-промислові й виставково-театральні (рекламні), мальовані видові, мальовані портретні, ігрові, політичні та воєнно-патріотичні, благодійні, еротичні, діаграмно-схематичні, театральні, дитячі, типово-побутові (у вузькому значенні – етнографічні), із зображенням флори та фауни, репродукційні, орнаментні [6, с. 10].

Водночас було випущено чимало листівок, які не відносяться до жодної з цих класифікаційних категорій – документальних або художніх. Зокрема, в листівках Північного художнього видавництва (1900-ті рр.) одночасно були присутні намальовані сюжети і фотозображення. А на ранніх листівках видові сюжети комбінувалися з художніми елементами, а тому їх слід вважати сувенірними поштовими картками [4, с. 57].

Проаналізувавши державні та приватні колекції ілюстрованих листівок з'ясували, що графічний дизайн ілюстрованих поштових карток залежав від жанрів відтворених на них сюжетів (портрети, типи і краєвиди, ілюстрації до літературних творів, етнографічні матеріали), функціонального призначення (вітальні, благодійні, ювілейні, рекламні, агітаційні, гумористичні), характеру репродукованого сюжету (документальні або фотонатурні та художні), формальних художніх ознак (зображення на яких оформлене у віньєти чи інші графічні оздоби, багатсюжетні листівки-монтажі), технології виготовлення (листівки-естампи, фототипії, виготовлені безпосередньо з негативів друкарським способом, зображення на шпоні), способів оформлення адресного (зворотного) боків та ін.

Поштівки початку ХХ ст. з видами м. Кам'янця-Подільського, за формальними художніми ознаками, можемо поділити на односюжетні (один вид займає всю площину листівки) та багатсюжетні (поєднання кількох

видів у композиційній структурі листівки). Особливим типом документальних листівок є багатосюжетні листівки-монтажі, в оформленні яких поєднувалися творча робота фотографів та художників-декораторів. Порівнявши два десятка монтажних листівок кінця ХІХ – початку ХХ ст. з видами Кам'янця-Подільського, можемо виокремити їх чотири основних групи. Прототипом листівок першої з них стали кольорові літографії, сувенірні поштівки з написом «Сувенір з Кам'янця-Подільського», видрукувані у 1897 р. на замовлення М. Грейма у друкарні Л. Глезера в Лейпцігу.

У композиції однієї з виявлених листівок цієї серії вміщені фотографії краєвидів і архітектурних пам'яток Кам'янця-Подільського, прикрашених віньєтками, декоративними рамками, рокайльними завитками, флореальними мотивами та зображенням державної символіки (гербом і прапором). В ілюстративній частині було згруповано фотографії навчальних закладів: Духовної семінарії та Жіночого духовного училища, на іншій чоловічої та жіночої гімназії.

До другої групи монтажних листівок увійшли поштівки, виготовлені на замовлення магазину Л. Варгафтіга («Magazin de Wargaftig») до 1904 р. На ній поєднано два види: «Руського і католицького собору» та «Річки Смотрич і Військового шпиталю». Ця листівка була видрукувана фототипічним способом і прикрашена віньєтками з квітів, а під зображеннями по центру містився напис «Жам'янець-Подільськ», що вказував на місцезнаходження зображених об'єктів.

До групи змонтованих листівок слід віднести поштівку, видану Д. Лахмановичем у другій половині першого десятиліття ХХ ст. з оригінальним фотоколажем видів Кам'янця-Подільського і типами його мешканців. Для її створення він використав світлини М. Грейма, які до цього друкувалися в серіях документальних листівок останнього, зокрема «Подільські типи».

Д. Лахманович видав і поштівку, зображення якої об'єднало дванадцять видів міста: Руських фільварків, виду Новопланівського мосту і міста з Нового бульвару, Руської брами 1775 р., Нового плану і Бульварної вулиці, Центрального майдану і пожежної каланчі, Вірменського костюлу, Михайлівської площі та Іоано-Предтечинської церкви, Духовної семінарії, Пушкінського народного дому, виду міста з південного боку, Турецького мінарету, Кафедральної брами. У нижній частині цієї листівки був напис: «Жам'янець-Подільський». Напередодні Першої світової війни фототипія «Шерер, Набгольц и К^о» використала сюжет вищезазначеної листівки у власній серії поштівок, а згодом видала подібну, де були відображені інші дванадцять видів міста.

Третю групу монтажних листівок сформувала серія «Вітання з Кам'янця-Подільського» («Привет изъ Каменца-Подольска»), у композиції яких поєднувалися фотографії з краєвидами міст, пам'ятниками архітектури та монументами. Характерною особливістю карток цієї групи, що замовляли

Р. Кнопінг та Г. Шпірман, є вказаний напис. Ескізи листівок цієї групи Р. Кнопінг формував тематично, зокрема, на одній з них були розміщені фотографії будинків навчальних закладів міста: Духовної семінарії, гімназії Славутинської, технічного училища, чоловічої гімназії, а на іншій – будівлі банків: Південно-Російського, Селянського та відділення Державного банку, Контрольної та Казенної палат і Пушкінського дому. Оформлення лицьового боку даних листівок мало деякі особливості: на першій з них чотири види будівель у декоративних рамках були розміщені на світлому фоні, на іншій – шість зображень на чорному. Але їх об'єднував напис «Привет изь Каменца-Подольска».

На іншій поштівці даної групи Г. Шпірман також об'єднав види навчальних закладів: Чоловічої гімназії, Маріїнської жіночої гімназії, Технічного училища, Духовної семінарії. До цієї групи відносимо поштівку, бланк якої було виготовлено в Німеччині, а місцеві видавці вдрукували чотири вида міста: «Южнорусскій банкъ. Турецкая крепость. Część fortocy. Wjazd na powy most», що об'єднував напис «Ноклонъ изь Каменецъ Подольска».

До четвертої групи монтажних листівок відносимо листівки-ліпарелло – поштові картки, на яких була прикріплена мініатюрна книжечка з ілюстраціями, складеними гармошкою. Таку назву цього виду листівок використали німецькі філокартистки [11, с. 105], але вона не стала загальноприйнятою, зокрема в англійській та американській спеціальній літературі даний термін не використовувався. Французькі колекціонери листівки цього виду іменують «нліссе» (з фр. – мати згиби), маючи на увазі листівки, складені гармошкою [7, с. 16].

Виготовлені на замовлення Р. Кнопінга листівки-ліпарелло (поштові картки, на яких була прикріплена мініатюрна книжечка з ілюстраціями, складеними гармошкою – І.П) з видами Кам'янця-Подільського, що відповідали кращим європейським зразкам, друкувалися в Німеччині («AOL D.R.G.M. Deposé»).

Відповідно до тогочасної практики, російські видавці замовляли у німецьких друкарнях бланки із назвою міста, на яких розміщувалася (вклеювалася) так звана «гармошка» з видами і пам'ятками міста. На вказаній листівці була зображена жінка, яка зі смутком в очах махала хустинкою, а поряд з нею кружляли ластівки і лежала книга, на якій розміщувалася «гармошка» з видами Кам'янця-Подільського (Башти Баторія, вид міста з заходу, Кафедральний костел, чоловіча гімназія, сходи Фаренгольца, турецький міст та вид міста з південного боку).

Відомо також дві кольорові фототипічні листівки-ліпарелло, виготовлені Г. Шпірманом, на яких були прикріплені тринадцять видів міста Кам'янця-Подільського.

Композиційна побудова зображення лицьового (до 1904 р. зворотного – авт.) боку видових поштівок включала такі варіанти:

- 1) одна фотографія на всій площині аркуша;

- 2) зображення у білій чи тонованій рамці;
- 3) окреме поле для повідомлень з правого боку або по нижній горизонтальній лінії зображення.

Два останні варіанти використовували до 1904 р., оскільки за рахунок зменшення зображення звільнялось місце для написання тексту. Такі листівки видавали М. Грейм, В. Варгафтіг, Д. Лахманович. Після скасування заборони писати на адресному боці, зображення стало займати всю площину документальної листівки.

Ще однією характерною ознакою листівок із видами Кам'янця-Подільського є оформлення їх адресного боку за такими ознаками: наявність розділової смуги, виокремлення місця для марки, спосіб оформлення видавничих знаків, призначення, мова написів і кольорове забарвлення.

Так, до 1904 р. листівки видавалися без роздільної смуги зі спеціальним місцем для марки, або ж без нього, а адресний бік був однаковим для всіх поштівків, на якому російською та французькою мовами вказувалася країна-видавець, а у верхньому правому куті виділялося місце для марки, хоча окремі видавці його спеціально не виділяли. У центрі поштівки розміщувалося чотири або п'ять горизонтальних ліній для написання адреси, а в нижній частині зліва направо по горизонталі зазначалась двома мовами пересторога писати на цьому боці лише адресу. Кореспонденційні картки, надруковані в Німеччині (Х. Хаун), мали напис «Открытое письмо», місце для марки та п'ять горизонтальних ліній для написання адреси.

Із введенням у 1904 р. розподільної смуги та наданням дозволу приватним підприємцям видавати листівки, почали застосовувати різноманітні варіації оформлення адресного боку. Так, з адресного боку поштівків зникають написи «ВСЕМИРНЫЙ ПОЧТОВЫЙ СОЮЗЪ. РОССИЯ. UNION POSTALE UNIVERSSELE. RUSSIE.», як і застереження «На этой стороне пишется только адрес. – Côté réservé exclusivement à l'adresse.» Назва документа російською «Открытое письмо» та французькою «Carte postale» доповнюється німецькою – «Postkarte» та польською «Pocztówka», а в 1909 р. напис «Открытое письмо» був замінений на «Почтовая карточка». На окремих листівках з'явилися написи «место для корреспонденция» та «Адрес». У перехідний період до нових правил оформлення адресного боку (1904–1905) випускалися поштівки із позначенням, що вони видані з дозволу Всесвітнього поштового союзу, але із розподільною смугою.

Відповідно до техніки друку, поштові картки друкувалися з оригінальних негативів чи фотографій-репродукцій. Так, оригінальна фотографічна листівка мала глянцево покриття, а фотознімок проявлявся безпосередньо на спеціальній бланк з поштовою сіткою на звороті. Такі листівки випускали малими накладками у невеличких фотоательє і на відміну від листівок великих фірм і видавництв мали, зазвичай, рукописні підписи, виконані білою фарбою на негативі. Виявлено лише одну поштівку із зображенням Кушнірської вежі та навколишньої забудови Старого міста,

видрукувану фотографом К. Розенбергом з оригінального негативу. На чорно-білому зображенні білими фарбами від руки було зазначено: –*Kamieniec Pod. Brama Watorego*”. На іншій фотографічній поштівці із видом приміщення Вільного пожежного товариства, був єдиний напис на адресному боці – *Открытое письмо*”.

Високий професіоналізм і творче чуття майстрів-фотографів у виборі композиції кадру, відборі окремих сюжетів зробили більшість листівок справжніми творами фотомистецтва. Перші ілюстровані листівки були чорно-білими, а згодом з’явилися тонові та багатокольорові, що виконувалися недосконалим методом хромолітографії, для чого майстер вручну виготовляв друкарську форму на камені. Кількість форм безпосередньо залежала від кольорової гами листівки, проте недосконалість друку не дозволяє вважати їх джерелом у відтворенні кольорової гами міста [2, с. 68].

Наприкінці 90-х рр. XIX ст. стрімкого поширення набувала фототипія, спочатку чорна, згодом коричнева (сепія) та кольорова. Листівки, видруковані способом фототипії, не мали глянцевого покриття, а їх зображення мало меншу чіткість при відтворенні деталей у порівнянні з оригінальними фотолистівками. Та на відміну від інших способів друку поштових карток, фототипія досконало відтворювала напівтонові оригінали. При виготовленні тонових кольорових листівок замість чорної типографічної фарби на форми наносились коричнева, зелена, синя тощо.

Багатоколірні фотолистівки друкувалися технікою триколірної фототипії з трьох друкарських форм (для жовтої, червоної та синьої фарб). Майстер покривав фарбами чорно-білі фотографії, з яких виготовлялись розфарбовані зразки. Кольорові зображення листівки виготовлялися при послідовному використанні цих форм. Недоліком фототипії була також мала швидкість друку та незначна кількість відтисків (близько 1000), які витримувала друкарська форма. Але на межі XIX–XX ст. вона стала основним способом виготовлення видових листівок [8, с. 213].

Отже, вирізняючись точністю зображення, чисельністю сюжетів, їх інформативністю, видова документальна листівка кінця XIX – початку XX ст. стала важливим ілюстрованим виданням. Їх дизайн в залежності від функціонального призначення і розвитку поліграфічної промисловості різнився формально художніми ознаками, композицією побудови зображення лицьового боку, характером репродуктивного сюжету, технікою друку, особливостями оформлення адресного боку, тематикою видів й серійними ознаками.

Подальше дослідження визначеної теми сприятиме розвитку мистецтва української графіки.

Література

1. Бугаєвич І.В. *Українські листівки та філокартія. Нотатки колекціонера*. К.: Мистецтво, 1971. 91 с.

2. Грибер Ю.А. *Многоцветная открытка как источник изучения колористики города начала XX века*. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 6 (12): в 3-х ч. Ч. III. С. 68-72.

3. Евграфов Е.М. *Кинофотодокументы как исторический источник*: учебное пособие. М.: Моск.изд.-полигр. техникум, 1973. 46 с.

4. Ларина А.Н. *Документальная открытка конца XIX – начала XX вв. как источник по истории и культуре Москвы*: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.09. М., 2004. 213 с.

5. Маркітан Л.П. *Філокартія історична. Енциклопедія історії України*: Т. 10 (Т-Я). К.: Наукова думка, 2013. С. 301.

6. Радионова А. *Открытка как феномен художественной культуры (на материале русской открытки конца XIX – начала XX в.)*: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. философ. наук. М., 1995. 23 с.

7. Рукавицын И. *Почтальоны и другие или азбука открыток лепорелло. Филокартия*. 2010. № 2 (17). С. 15-18.

8. *Русский город на почтовой открытке конца XIX – начала XX века* / Под ред. Н.С. Забочень, Н.О. Блинов. М.: Русская книга, 1997. 220 с.

9. Файнштейн Э.Б. *В мире открытки*. М.: Планета, 1976. 131 с.

10. Шлеев В.В. Э.Б. Фанштейн *Художественные открытки и их собрание*. М.: ИЗОГИЗ, 1960. 36 с.

11. Horst H. *Postkarte genugt: Ein kulturhistorisch – philatelistischer Streifzug*. Leipzig: Urania-Verl, 1988. 180 s.

UDC 77.312

УДК 77.312

Ruslana Khinevich –
Candidate of Technical Sciences, Associate
Professor of Design Department of Kyiv
National University of Technology and Design
E-mail: h.ruslana.v@gmail.com

Руслана Вікторівна Хиневич –
кандидат технічних наук, доцент кафедри
дизайну Київського національного
університету технологій та дизайну
E-mail: h.ruslana.v@gmail.com

Anna Shtonda –
3rd year student of the group Kyiv National
University of Technology and Design
E-mail: shtonda.ao@gmail.com

Анна Олександрівна Штонда –
студентка Київського національного
університету технологій та дизайну
E-mail: shtonda.ao@gmail.com

АКТУАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ФОТОМИСТЕЦТВА

Анотація. У статті наведено аналіз поняття сучасної фотографії та її сутності. За результатами проведених досліджень окреслено основні тенденції розвитку сучасного фотомистецтва, його жанрів та видів. Розглянуто особливості обробки фотографій та визначено найбільш поширені сучасні стилі обробки.

Ключові слова: сучасна фотографія, тенденції розвитку фотомистецтв, стилі обробки фотографій.

THE ACTUAL TRENDS FOR THE DEVELOPMENT OF MODERN PHOTOMOSISTANCE

Summary. *The article gives an analysis of the concept of modern photography and its essence. As a result of the researches, the authors highlighted the main tendencies of the development of modern photo art, its genres and types. The peculiarities of photo processing are considered and the most common modern processing styles are defined.*

Key words: *contemporary photography; trends of development of photo art; styles of photo processing.*

Вступ. У сучасних умовах розвитку творчих процесів, які відбуваються в Україні, та всесвітньої глобалізації фотографія має велике значення і відіграє важливу роль з точки зору творчих та практичних аспектів.

Метою даного дослідження є комплексне вивчення та аналіз сучасної фотографії, її сутності, методів та визначення подальших тенденцій розвитку фотомистецтва.

Зважаючи на той факт, що сучасна фотографія зазвичай має певні цілі, слід дотримуватися функціонального підходу в аналізі значення сучасної фотографії та методів роботи сучасних фотографів. Якщо ж розглядати фотографію як міжкультурний засіб спілкування, де і джерела, і мова вкорінені у відповідні культури, можна зробити висновок, що фотограф має бути експертом в галузі різних культурних середовищ. Однак застосування невивіреного принципу культурної вкоріненості, тобто зв'язку фотографії з відповідною культурою, може виявитися сумнівним.

Сучасною фотографією (*contemporary photography*) називають фотографію, як правило, зняту після 1970-х років. Сучасна фотографія завжди створюється в контексті сьогодення, реагує на цей контекст або коментує його (рефлексує). Сучасна фотографія — це референція до сучасної культури. Підживлена сучасною філософією, вона прагне до міждисциплінарної і міжкультурної взаємодії з іншими культурними галузями. «Contempora» — означає бути разом з часом! Сучасна фотографія — це погляд на фотографію з точки зору сучасного мистецтва, а сучасне мистецтво — це найбільш репрезентативна практика справжньої культури в цілому [1].

Слід зазначити, що сучасна фотографія — це галузь, яка динамічно розвивається. Щодня з'являються нові ідеї, композиційні розв'язки, погляди на ту або іншу сторону предмета. Існує велика кількість жанрів і видів фотографії. Серед сюжетів прийнято виокремлювати чотири основні групи предметів, відображуваних об'єктивом камери: людина, природа (жива і нежива), а також події. І, відповідно, існують такі жанри в фотографії: портрет, натюрморт, репортаж і пейзаж [2].

Результати дослідження. На початку розвитку фотомистецтва найбільшою популярністю користувалися портретисти, які з легкістю могли (і можуть) зробити негарну в житті панночку прекрасною леді на знімках. Слід зауважити, що такі роботи створювалися без фотошопу, завдяки лише вмінню вибирати ракурс, фон і правильно виставлене світло.

Виявлено, що сучасна фотографія переступає через обмеження, перетворюючись з фотографії в мистецтво. У ній допустимі прийоми, що знаходяться за межами класичної зйомки. Це можуть бути як новітні методи, наприклад, комп'ютерна графіка, так і дуже старі методи обробки, матеріали або пристрої — грубозернисті фотоматеріали, бромосрібний фотопапір, бінокулярні об'єктиви, тонування та інші.

Фотографія перетворилася в механічну дію, яку люди виконують на ходу і майже автоматично. Це не могло не змінити те, як будуть виглядати фотографії в медіа та рекламі. Бренди та компанії прагнуть слідувати «справжньому», мобільному стилю фото і все частіше відмовляються від постановочних, відполірованих кадрів.

Сайт StoryBlocks (раніше відомий як VideoBlocks) підрахував дані з близько 64 мільйонів пошукових запитів, а потім порівняв ключові слова з попереднім роком, щоб побачити, які теми, погляди і якості стрімко набирають зростання. Відомості відображають пошуки 2017 р., однак цифри дають уявлення про тенденції, які тривають і в 2018 р. Хоча справжність фотографії також була частиною списку трендів компанії в минулому році, результати показали, що люди і в 2018 р. шукають реальні зображення з мінімальною обробкою. VideoBlocks передбачає, що "реальні люди", як категорія, є одним з найбільш швидко зростаючих тенденцій. Пошук "реальних людей" підскочив на 58%, в той час як "ЛГБТ" злетів на 782%, "відверта вулична фотографія" на 162% і все ще актуальна "фотографія без обробки" на 134%. У той час як реальність фотографії є постійною тенденцією, пошукові запити свідчать, що фотографії з обробкою кольору і будь-яким креативом також стають більш популярними. Наприклад, пошуки двоколірних фотографій зросли на 117%. Творчість також не обов'язково означає наявність багатьох речей – есенціалізм – це ще одна категорія, яку зазначила компанія. Також збільшилася кількість запитів із "негативним простором" (29%), "широкими кадрами" (110%) і "формами" (1,189% відсотка). Пошук в категорії "міста і види" виріс на 1,285%, а "пейзажі" - на 215% і "кінематографічний" близько 315%. Додаткові тренди включають невелике зростання фото нездорової їжі і пов'язаних з нею понять, а також збільшення на 486% фотографій, на яких зображені плоскі поверхні [3].

TJ Leonard, генеральний директор StoryBlocks, зазначає, що тренди відображають повсякденне натхнення. "Нині, через важкості новинного циклу, люди прагнуть до більш простого і легкого життя, вони більше звертають увагу на повсякденність, щоб отримати умиротворення і шматочок щастя", – зазначив він. "Якщо зовнішній світ представлено цими вагомими темами і особистостями, то ми прагнемо бути більш раціональними. Я думаю, що це дійсно відрізняється від маркетингових тенденцій за останні 50 років. Моя порада для фотографів і креативників – шукати натхнення день у день, дивитися, що дає вам натхнення саме у вашому житті, і це допоможе вам знайти ідеї, які люди шукають для своїх власних робіт" [3].

Згідно з аналізом робіт, представлених у найбільш поширених міжнародних фотобанках, було виділено кілька основних тенденцій, які користувалися попитом у 2017-2018 роках [4,5]:

1. *Ще раз – у 90-і рр.* Естетика фото 90-х років повертається разом з модою на одяг і музику тієї епохи. Діти 90-х зросли, завели сім'ї і побудували кар'єри, і поступово стали головною цільовою аудиторією на ринку. Бренди використовують ностальгію за 90-ми в своїх візуальних комунікаціях і рекламі.

2. *Астрофотографія.* Людство переживає новий сплеск інтересу до освоєння космосу і міжпланетних перельотів. Ініціативи Ілона Маска і успіхи програм NASA роблять Місяць, Марс і сусідні галактики ближчими, ніж коли б то не було. Астрофотографія - найдоступніший спосіб для широкої аудиторії наблизитися до зірок і взяти участь в освоєнні космосу. Фотографії зірок, планет і туманностей користуються популярністю в соціальних медіа, у пресі і навіть в дизайні одягу. В другій половині 2016 року можна було спостерігати вибуховий інтерес до стокових фото на космічну тематику: частота пов'язаних пошукових запитів збільшилася на 56%.

3. *Поп-арт натюрморти.* Якщо на початку фотографія прагнула відобразити людину і її дії, то тепер видно виразне зрушення в бік предметної зйомки. Соціальні мережі забиті знімками сніданків, аксесуарів, предметів одягу та архітектурних деталей. Натюрморти та фото речей часто розповідають історію краще, ніж знімки з динамічним сюжетом.

4. *Похмурі і прості пейзажі.* Мінімалізм давно в тренді: сучасники цінують мінімалістичні інтер'єри, стримані фасони в одязі, прості інтерфейси. У фотографії мінімалізм оселився в пейзажній зйомці - замість насичених деталями та квітами пейзажів, в моді похмурі дощові хмари, суворі долини Ісландії та оповиті памороззю поля. Мінімалістський ефект досягається за допомогою приглушених тонів і позбавлення від деталей в кадрі.

5. *Фотографії з дронів.* Дрони стали обов'язковим атрибутом у весільній зйомці і поступово завойовують інші жанри фотографії. Вони дають можливість зробити фото з відпустки або відобразити рідне місто з незвичайного ракурсу. У найближчих роках ця техніка стане ще доступнішою і ми побачимо більшу кількість знімків з дронів.

Автори дослідження також провели аналіз особливостей обробки фотографій та визначили найбільш поширені стилі. Саме обробка фотографій дозволяє перетворити сукупність окремих кадрів і звести їх в стилістично єдину історію. Фотографії, що мають загальну кольорову гаму, можна публікувати в одному виданні, на сторінці сайту або в презентації, не порушуючи єдності стилю оформлення.

Обробка фотографій допомагає надати потрібний емоційний тон, заданий змістом публікації: зробити портрети драматичними або, навпаки, ніжними і повітряними. Обробка також дозволяє виправити деякі технічні помилки – коригувати недоліки освітлення, колірну температуру, розширювати динамічний діапазон тощо. Крім цього, обробка фотографій

дозволяє автору виробити свій персональний і впізнаваний стиль. Обробляючи фотографії, ми завершуємо створення образу, розпочате фотографом, стилістом і моделлю. Звичайно, графічний редактор всього лише довершує образ, розставляє акценти, викликає потрібні асоціації [6].

Встановлено, що нині найбільш популярними стилями обробки фотографій є наступні:

Гламурний стиль. Дівчата на цих знімках повинні виглядати бездоганно, втім, як і всі об'єкти, що потрапляють в кадр. Фотографії, зроблені в гламурному стилі, ми бачимо всюди: на рекламних щитах і на афішах, на сторінках глянцевого журналу і в вітринах магазинів. Витоки гламурних фото - реклама і кінематограф 20-30 років минулого століття. Дами того часу, які стоять на високих підборах у витончених позах, одягнені в сукні з глибоким декольте, повинні були виглядати розкішно. Часи змінюються, але у гламурного стилю, що перетворює жінок в сексуальних красунь, завжди будуть свої фанати. А індустрія моди і краси підтримає до нього інтерес.

Стиль «High Key». Прийоми обробки фотографії в стилі «High Key», дозволяють отримати ніжні, повітряні кадри. Ці знімки дуже світлі, майже повністю складаються з «білого» з найлегшими півтонами. У фотографіях, виконаних у цьому стилі, світлі області повинні набагато переважати темні.

Стиль «Low Key». У зроблених в цьому стилі фотографіях зазвичай дуже багато чорного, а деталі нерідко розчиняються в тінях. Виходять контрастні, драматичні і таємничі знімки. Нерідко світлом підкреслюють тільки силует і найсвітліші області об'єкта.

Вінтаж і ретро. Легка ностальгія і романтика, ідеалізація минулого. При обробці цифрових фотографій в цих стилях використовуються прийоми, які наближають колір, світло і тінь до того, як вони б виглядали на плівкових знімках. Вінтажна обробка ніби натякає на те, що фотографія пройшла випробування часом.

Оскільки плівки були різні, варіантів обробки під плівкове фото існує багато. Вони можуть мати різні красиві назви: «Крем», «Літній вінтаж», «Кавовий», «М'ятний полароїд», «Кіноплівка», «Солодкий туман» тощо.

Ванільний стиль. Улюблений багатьма варіант вінтажної обробки. Дозволяє створити ніжні і романтичні образи. Тіні пом'якшуються і тонуються, світлі ділянки наповнюються кольором. Всі насичені кольори приглушуються. В результаті обробки виходять знімки в пастельних тонах з додаванням рожевих і бузкових відтінків.

Ломографія. Це жанр фотографії, який ставить собі за мету відобразити на знімках життя в усіх його виявах таким, яким воно є. Знімки виконуються на любительську камеру. Передумовою для зародження ломографії став фотоапарат «ЛОМО Компакт-Автомат». Ломографи шукають красу в величезній кількості свідомо неякісних плівкових кадрів, знятих з незвичних ракурсів. Ломографія має на увазі фіксацію моменту, що не враховував би традиційні критерії якості фотографії, таких як різкість, правдоподібність

кольору, рівномірної щільності кадру. Кадр може бути засвічений, кольори перевернуті, горизонт завалений. Головне - динаміка і сюжет.

Технологія HDR. High Dynamic Range Imaging, HDR або просто HDR - високий динамічний діапазон, технології роботи з зображеннями і відео, діапазон яскравості яких перевищує можливості стандартних технологій. Людське око швидко адаптується до різних умов освітлення. Зорові образи, які ми сприймаємо в реальному світі, мають більший динамічний діапазон, ніж фіксує звичайний фотоапарат або камера мобільного пристрою. Ми добре розрізняємо і маленькі листочки в кроні дерева на тлі яскравого неба, і внутрішні тіні купчастих хмар. Але всі ми знаємо, що буває, якщо сфотографувати такий пейзаж – або дерево виявиться занадто темним, або хмари виглядатимуть суцільними білими плямами.

Технологія HDR дозволяє об'єднати знімки, зняті з різною експозицією, в один. Алгоритми HDR можуть бути вбудовані в цифрову фотокамеру або мобільний пристрій. Крім того, всі фоторедактори так чи інакше дозволяють розширити динамічний діапазон.

Художня фотографія. Художня фотографія або Fine-art покликана не стільки фіксувати дійсність, скільки створювати образи, висловлювати суб'єктивне бачення світу й ідеї автора. У художній фотографії важливо все - задум, організація зйомки, постобробка. Авторські стилі обробки роблять роботи таких фотографів, як Рарінда Пракарса, Дейв Хілл, Карина Кіль, Анке Мерцбах справжніми витворами мистецтва.

Перераховані вище стилі обробки фотографії дозволяють зрозуміти, яким чином той чи інший спосіб маніпуляції з зображенням допомагає створити автору потрібний образ. Освоївши технології розширеної корекції, можна встановлювати власні правила. Багато видань і фотохудожників створюють власні стилі кольорової корекції, які роблять їх впізнаваними.

Журнали Vogue, Kinfolk, Esquire створили свої унікальні стилі, які надихнули багатьох фотографів. Так, для популярної нині обробки фотографій в стилі Kinfolk характерна приглушена колірною палітра, багато світлого простору, все, що дозволяє створити атмосферу спокою, розповісти про розмірений спосіб життя. Обкладинки та кадри з популярних фільмів, таких, як «Гра престолів», теж стають прикладом для наслідування. Певні візуальні мітки несуть стилі дизайну, музики, літератури: поп-арт, гранж, фентезі.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Визначено найбільш актуальні тенденції розвитку сучасного фотомистецтва, що зумовлено впливом наступних чинників. По-перше, перехід до цифрової техніки зробив фотографію мистецтвом мас. По-друге, відбувається масове долучення жінок до фотографії як фотографів. Проведений аналіз надає можливість зробити висновок щодо перспективних напрямів розвитку фотомистецтва – фотографія в майбутньому набуватиме рис репортажності, живості, а постановочні кадри застосовуватимуться рідше; поряд з цим фотографія буде

дедалі більш психологічною, тонкіше відображатиме почуття, наміри, мрії людей, якісь нематеріальні речі.

Література

1. Жолудев Н. К. *Фотография от А до Я: Иллюстрированный справочник*. 2010. 352 с.
2. Фрост Л. *Современная фотография. Полное объяснение более 70 технических методик*. Москва: Арт-Родник, 2003. 160 с.
3. Яшнов В. *Тренды фотографии в 2018: реальность и творчество сливаются в одно целое* [Електронний ресурс] vc.ru. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://vc.ru/flood/36379-trendy-fotografii-v-2018-realnost-i->
4. *Список лучших фотобанков для продажи фотографий* [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://stockphoto.org.ua/fotografam/>
5. *12 Тенденций, которые будут определять визуальную культуру в течение следующих 12 месяцев* [Електронний ресурс] / depositphotos.
6. Грушевская В. *Стили обработки фотографий* [Електронний ресурс]. Медиа свод. Технологии для роста. 2017. – Режим доступу до ресурсу: <http://mediasvod.ru/stili-obrabotki-fotografij>

UDC 747

Christyna-Maria Popuk –
PhD student of Mykhailo Boichuk Kyiv State
Academy of Decorative Applied Art and
Design
E-mail: popukkristyna@gmail.com

УДК 747

Христина-Марія Іллівна Поп`юк –
аспірантка Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і
дизайну імені Михайла Бойчука
E-mail: popukkristyna@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНО-ОРІЄНТОВАНОГО ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

Анотація. Стаття розглядає модель українського графічного дизайну спрямовану на поєднання національних підвалин з інтернаціональними здобутками людства.

Ключові слова: графічний дизайн; стиль; національна модель; інтернаціональне.

TO THE PROBLEM OF DETERMINING THE VECTOR OF NATIONAL- ORIENTED GRAPHIC DESIGN

Summary. The article regards the model of Ukrainian graphic design pointed on the conjunction of the national basics with the international achievements of humanity.

Key words: graphic design; style; national model; international.

У сучасних умовах розвитку світового графічного дизайну сформувались певні моделі стилістики цього мистецтва. Вони мають свою історію і витоки. Кожна країна репрезентує своє обличчя графічного дизайну, спираючись на загальні тенденції у цій сфері. Вирішуються питання між інтернаціональним та національним, де немає чіткої межі, ідентифікації кожного народу через своєрідну самобутню мову графіки.

Вектор графічного дизайну, як і в різних сферах людської діяльності, спрямований на національну, культурну та духовну спадщину народу, втілює поняття етносу, нації, держави. Саме тому необхідно приділяти увагу проблемам збереження і відтворення власної етнокультури.

Для України це питання є дуже актуальним. «Підкреслено, що графічний дизайн в Україні не сформувався як національна модель, оскільки не відзначився ані унікальними стилістичними, ані комунікативними особливостями. Частина українських прикладних графіків працювала згідно з ідеологічними обмеженнями. Інші формували свій почерк під впливами «інтернаціонального стилю», польської моделі графічного дизайну, а також синхронних загально мистецьких течій. Більшість авторів вирішувало конкретні комунікативні завдання, використовуючи ілюстративні прийоми образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Впродовж 90-х рр. ХХ ст. графічний дизайн і реклама в Україні користувалися спадщиною «радянської стилістики», а також були під впливом російського дизайну. Це виявилось у великих геометризованих формах, заповнених локальними кольорами, а також в особливостях суті передачі повідомлення. Поширеним засобом «національного забарвлення» графічного дизайну було використання шрифтів з елементами рукописного уставу і барокового скоропису, котрі були переважно декоративними і мали акцидентне застосування. Пошуки національного стилю проводилися переважно у площині використання зовнішніх ідентифікуючих ознак» [1].

Нині ми можемо помітити національне через загальновідомі атрибути (кольори державного прапору, українська хата, козак, тощо), що є своєрідними «штампами-асоціаціями» українського. Але, на жаль, більшість демонструють низький професійний рівень проектування, яке не досягає головної візуальної так і смислової мети.

Цю проблему розглядає Л. Триноженко у статті «Національні мотиви сучасного графічного дизайну»: «Етикетка для олії «Диканька» є яскравим прикладом використання банальних стереотипних образів у графічному дизайні, що більшістю населення сприйматимуться як «національні мотиви». Так, назва «Диканька» – місцевість з оповідання Миколи Гоголя, якого вважають українським письменником. Шрифт стилізований під козацьке староукраїнське письмо. Українська хата-мазанка з солом'яним дахом – також сильний національний образ сімейного затишку, батьківщини, тепла. Соняшники одночасно є символом національної української квітки, сонця і сировини для виробництва олії. Млин – символ вінця хліборобської праці. Небо і поле тут додатково несуть зміст екологічно чистої місцевості, здорового продукту [3].

Подібний витвір графічного дизайну звичайно досягає поставленої мети – етикетка в національному стилі. Але прямолінійність, невігядливість, шаблонність зображених речей не дають їй шансів становити будь-яку художню вартість у сучасному інформаційному дизайн просторі» (рис. 1) [3].



Рис. 1. Етикетка до олії «Диканька»



Рис. 2. Абетка В. Чебаніка

Отже, українська модель дизайну все ще переживає процес формування. Тому хотілося б окреслити вдалий шлях розвитку цієї галузі, сформувати карту-опис національної моделі, проаналізувати творчо-ідейний напрям роботи відомих митців дизайну.

Нині дизайн України носить «інтернаціональний характер» (за типом країн США, Великої Британії, Німеччини). Це лаконічний та функціональний стиль раціонального підходу. Дизайнерам, опираючись на досвід національно-орієнтованих країн (Фінляндія, Італія, Японія, Іран), можливо зробити унікальну графічну мову України. При цьому необхідно пройти методологічні кроки дизайнерського проектування:

- 1) виявити усю «красу» нації протягом багатовікової історії;
- 2) отримані знання і відчуття спроектувати у відповідні форми дизайнерської мови;
- 3) провести вдалий синтез матеріалу з інтернаціональними здобутками, використовуючи останні надбання технічного прогресу.

Під «красою» нації слід розуміти важливі історичні події, характер народу, благородність його людської натури; народне мистецтво України, у якому декоративно-прикладна творчість посідає головне місце для дизайнерського опрацювання. Необхідно враховувати регіональні відмінності, а також особливості національних меншин.

Особливої уваги заслуговує осмислення української форми у дизайні. Цікаві висновки про її суть сформулював мистецтвознавець Григорій Міщенко. Він описує, що форма пластики завершена особливою динамічністю ліній; у самій композиції присутнє відчуття статичності (симетрії) та центричності; її зміст віддзеркалюється у виразі очей; форма містить успадковане відчуття доквілля; головну роль відіграє архітектоніка плям (тону), а не кольору.

Також розвиток українського стилю потребує трансформування у потоці глобальних дизайнерських інновацій початку III тисячоліття.

За розробками В. Данеленка про національний дизайн: «головним механізмом розвитку національної моделі дизайну визначено

перманентне перехрещення "вертикальної" складової (глибинних цінностей національної культури України) з "горизонтальною" складовою (залученими цінностями інших культур). Таке перехрещення даватиме нову своєрідну культурну якість у дизайні, котра не може з'явитися більше ніде, бо ніде не існуватиме комбінацій з таких само інгредієнтів (рис. 3)

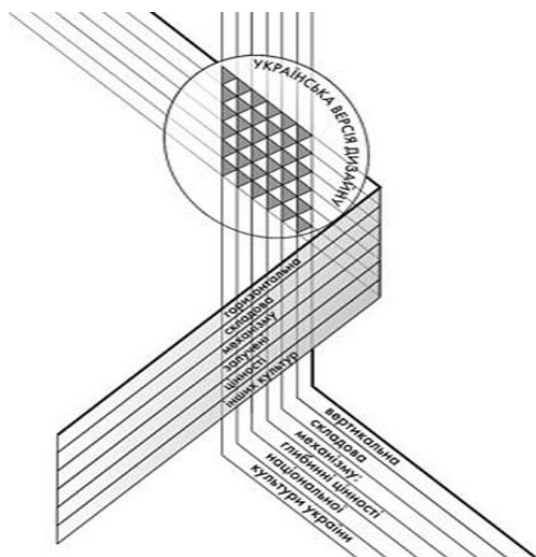


Рис. 3. Головний механізм розвитку національної моделі дизайну

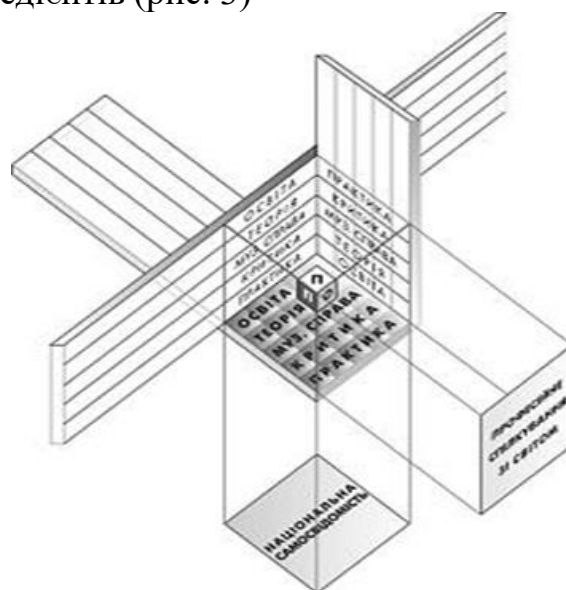


Рис. 4. Модель національно-орієнтованого дизайну

У зв'язку із цим модель, що висувається, зведена до вигляду кубу, який формується меншими кубиками, утвореними внаслідок перехрещення названих вище вертикальної та горизонтальної складових, кожна з котрих у свою чергу складається з п'ятих основних складників професійної дизайнерської сфери, а саме: освіти, теорії, музейної справи, критики, практики» (рис. 4) [2, с. 26]

За таким методологічним алгоритмом працюють відомі метри графіки. Підняти національну самосвідомість намагається один з найвизначніших сучасних шрифтовиків Василь Чебаник. Його мета – ввести у повсякденність, укорінити кириличний шрифт з його давніми і сучасними ознаками. Створення української абетки на основі стародруків – значний прорив у сфері графічного мистецтва. Новостворений алфавіт з його похідними гарнітурами – це «переодягнена» кирилиця, що відповідає різним стилям та історичним епохам. Гарнітури яскраво ілюструють синтез національного зі стилістикою інших шрифтів. На будь-який смак можна вибрати чи енергійний «Chebanuk Skoropus» чи більш раціональний і простий «Chebanuk Cond». При цьому бачимо як літери розкривають любов українців до природи: красиві, пластичні штрихи нагадують про витонченість рослинного світу (рис 4).

Цей яскравий приклад містить національну форму, є зразком для наслідування. Можна сказати – відправна точка вектора національно-орієнтованого дизайну.

Буква – знак нації, розвиток і популяризація традиційно-орієнтованих шрифтів – важливий крок змін для формування національної моделі.

Генерація митців-графіків «старої школи» передає свій досвід молодим поколінням у сфері освіти. Навчальні програми закладів вищої мистецької освіти зорієнтовані на оволодіння спеціальностями саме через здобутки та досягнення народної творчості. Це позитивно впливає на творчі орієнтири молодих митців. Як приклад, в Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва та дизайну ім. М. Бойчука на кафедрі графічного дизайну студенти працюють за тематикою «накладання трипільського орнаменту на складну форму», дизайн трансформера за мотивами творчості М. Приймаченко, розробка календарів за регіональними особливостями України, проектування плакатів «Історичний портрет» та «Проблеми сьогодення» тощо.

Випускники графічного проектування і надалі продовжують працювати у такому напрямі: О. Терещенко – «Поштові марки України», В. Лопухіна – оформлення книги «Містична Україна».

Багато провідних дизайн-студій працює над питанням «нашого рідного», розвиває український дизайн, виконуючи високоякісні роботи міжнародного рівня. Студія графічного дизайну Ю. Гуцуляка – дизайн упаковки «Рідна марка», «Старокиївський квас»; М. Коваленко – логотип для міжнародного конкурсу «Ukrainian design awards: the very best of», А. Шевченко – шрифт «Гайдамака», логотип «Україна для закоханих у сніг».

Намагаючись створювати високоякісний дизайн, проєктанти часто застосовують інтернаціональні засади, модні тенденції. За сучасних умов популярності набувають модульні сітки, раціональна геометрія – основа лаконічності та функціональності. Геометричні одиниці прості по суті можуть мати безліч комбінацій. Їх застосування підкреслює іноваційність дизайну. Безперечно, такий продукт не залишиться байдужим для споживача.

Більшість із вищеперелічених робіт працюють саме за принципами геометрії. Атрибути українського нерозривно пов'язані з модульною системою. З іншого боку – підтекст: Україна у співдружності з іншими країнами. Адже модульність – це всезагальна система побудови всесвіту.

Дух творить форму. Сучасному проєктанту графіку необхідно розкривати українське начало у своїх творчих роботах, розвиватись у напрямі національного дизайну.

Література

1. Аптер А. *Стилістичні тенденції у графічному дизайні і рекламі* [Електронний ресурс]. 2013. – Режим доступу: <http://int-konf.org/konf112013/573-apter-a-stilstichn-tendencyi-u-grafchnomu-dizayn-reklam.html> (27.06.2015). – Назва з екрану
2. Данеленко В. Я. *Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ століття*: автореф. док. мист. Л., 2006. 36 с.
3. Триноженко Л. С. *Національні мотиви сучасного графічного дизайну в Україні як засіб візуальної ідентифікації* [Електронний ресурс]. 2010. Режим доступу: http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb/18561/1/25-188_191.pdf

Olga Kuxarenko – PhD of Technical Sciences, magistrate of Environmental Design Chair of the Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design

E-mail: hikia48@gmail.com

Ольга Євгенівна Кухаренко – кандидат технічних наук, магістрант Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

E-mail: hikia48@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ПРОЕКТУВАННЯ І АДАПТАЦІЇ ПАРКІВ ДЛЯ ЛЮДЕЙ З ФІЗИЧНИМИ ВАДАМИ

Анотація. У публікації автор аналізує різні підходи до проектування парків для людей з особливими потребами, виокремлює основні завдання, що стоять перед дизайнером. Також в розгляді питання доступності природних парків і заповідників для цієї категорії громадян. Робить огляд існуючих об'єктів. виділяє основні.

Ключові слова: дизайн середовища, ландшафтний дизайн, люди з особливими потребами, парк, адаптація інвалідів, садово-паркове мистецтво.

FEATURES OF DESIGN AND ADAPTATION OF PARKS FOR PEOPLE WITH PHYSICAL DEFECTS

Summary. In the article the author discusses the problem. In the publication the author analyzes different approaches to designing parks for people with special needs, outlines the main tasks facing the designer. It also considers the availability of natural parks and reserves for this category of citizens. Makes an overview of existing objects and highlights the main features.

Key words: environment design, landscape design, people with special needs, park, adaptation of the disabled, garden art.

Нині в Україні громадські парки збудовано таким чином, що вони задовольняють потреби більшості верств населення. Однак вони не придатні для відвідування особами з інвалідністю (незрячими, глухоніми, маломобільними та людьми похилого віку).

У той же час прагнення до підвищення рівня життя всіх без виключення категорій громадян є підґрунтям для розробки доступних маршрутів [11], реконструкції існуючих парків [3; 4; 2], та побудови нових, призначених саме для людей з обмеженими можливостями [12; 7; 5].

У розробці дизайн-проекту такого парку основними критеріями є інформативність і доступність [12].

На стадії проектування дизайнер має визначити особливості кожної категорії потенційних відвідувачів їх потреби, проаналізувати доступність майбутніх елементів парку та обрати відповідну стратегію зонування. Необхідно продумати дизайн садових меблів, висоту клумб і відстань висаджених рослин до органів тактичного і сенсорного сприйняття людини, наявність огорож, пандусів, тощо.

При цьому відвідувачі умовно можуть бути поділені на актуалізованих, тобто тих, кому більшість зон парку вже доступні і потенційних [12].

Розробка маршруту мусить також враховувати можливості пересування інвалідів та літніх людей міським середовищем. Наприклад, рекомендована

відстань для разової самотійної прогулянки візочників складає 150м, людей з палицею – 50м, без палиці – 100м [8].

У той же час вдалий дизайн середовища для інвалідів, особливо з вадами зору, забезпечує їх психологічну впевненість і відчуття безпеки під час пересування. Це, в першу чергу, наявність направляючих та застережуючих поверхонь мощення доріжок і їх огороження [8; 13].

Дизайн тактильних поверхонь і технічні параметри пристроїв для аудіо-сигналів відіграють також важливу роль у пересуванні. Однак це питання залишається відкритим, оскільки досі не існує єдиних міжнародних стандартів на які можна спиратися в розробці середовища, безпечного для інвалідів [8]. Також дизайнер під час проектування парку має орієнтуватися на кінцеве сприйняття свого творіння відвідувачем. Передбачення очікуваного ефекту можливе, якщо він усвідомлюватиме як формується у людини сприйняття оточуючого світу.

Активну участь у цьому процесі беруть органи відчуття людини. Упізнавання передує внутрішній оцінці середовища про безпечність, комфорт, символізм. Далі відбувається емоційне наповнення отриманої інформації, що виявляється у реакції на середовище. Сила впливу на відвідувача залежить від його фізіологічного стану, попереднього досвіду та внутрішніх ментальних потреб. Тому кожен відвідувач має власне сприйняття одного і того ж середовища.

Слід враховувати, що стимули корелюють з просторовими даними середовища, масою основних об'єктів і часом, який проведено в цьому середовищі [10].

Під час проектування парку для інвалідів, необхідно відштовхуватися від їх фізіологічних особливостей і обмеження в сприйнятті навколишнього простору (люди з вадами зору, маломобільні, сліпоглухі, тощо) та переслідувати кінцеву мету, для чого, власне, такий парк створюється. Розширення світогляду, отримання нової інформації та відпочинок, – це все супутні цілі на шляху до відновлення втрачених функцій організму.

Для досягнення вищої цілі – досягнення терапевтичного ефекту такі парки мусять стимулювати органи відчуття, сприяти фізичному навантаженню і соціалізації інвалідів.

Тут важливу роль відіграє виникнення у них мотивації, інтересу, розслаблення, заручення активної і пасивної взаємодії. Також наповнення парку мусить виконувати навчальну функцію. Pagliano [12] пропонує розбивати парк на чотири тематичні зони. Перша з яких буде викликати відчуття дозвілля і рекреації. Друга тематична зона буде призначена для терапії неврологічних та розладів мислення. Третя зона навчальна, а четверта релаксуюча. Остання зона також може доповнюватися будь-якою темою з трьох попередніх. Таким чином спроектований маршрут сприяє відновленню втраченої функції відвідувача.

Існують і інші теоретичні підходи до зонування парків для людей з вадами. Наприклад, один з них постулює, що відвідувачам необхідна зона

фізичної активності (для відновлення втрачених функцій), зона роздумів (для стимуляції конгнітивних функцій і навчання), сенсорна зона і інтимна зона для перебування наодинці. Загалом, зрозуміло, що будь-яке зонування парку для інвалідів має право на існування, якщо воно викликатиме послідовний спектр емоцій у відвідувача: інтерес, заохочення до навчання, отримання нової інформації, розслаблення.

Необхідно також зазначити, що в процесі розробки подібного проекту дослідники рекомендують дизайнеру ознайомитися з аналогами та під час їх аналізу відповісти для себе на кілька питань [12]:

- які дії виконують відвідувачі з різними вадами в середовищі парку? Наприклад, замість того щоб фокусуватися на зовнішньому вигляді майбутнього мощення стежки, лави чи газону, було би більш доцільно проаналізувати частоту таких активностей відвідувачів, як хода, біг, інтерактивна взаємодія між відвідувачами, навчання за допомогою дотику, отримання інформації на слух, в кожній тематичній зоні.

- також було би доречним оцінити доступність цих активностей для потенційних відвідувачів з вадами. Чи була ця активність доступна і в якій мірі? Якщо не була, то необхідно перелічити всі перешкоди та в розробці свого проекту намагатися їх мінімізувати.

- чи є досвід перебування відвідувачів з вадами у таких парках в місцевості, де планується розбудова об'єкту рекреації? Чи знайомі вони з правилами поведінки та користування парком? Як окремі елементи парку дають можливість оцінити відвідувачам їх прогрес та вади, над якими ще треба працювати?

Разом із доступністю, зонуванням і наповненням парку різними функціями, необхідно пам'ятати: люди з різними вадами інакше сприймають середовище через те, що багато хто втрачає зір, здатність вільно пересуватися внаслідок хвороб чи нещасних випадків. Тому під час проектування парків дизайнер мусить уникати символізму, який може нагадати трагічні події. Наприклад, малі архітектурні форми похмурих кольорів, що своїм виглядом можуть нагадати навіть віддалено будинок після землетрусу, розбите скло, згарище, тощо [9].

Натомість одним із дієвих шляхів стимуляції процесу заохочення і навчання інвалідів є вибір барвистих кольорів елементів парку, яскравих рослин з цікавою текстурою, з строкатими кольорами листя і насиченими ароматами квітів [12]. Розмаїття елементів парку має бути збалансованим. Наприклад, проектування зон мусить формуватися із співвідношення м'якого і жорсткого ландшафту, контрастних і споріднених кольорових рішень, багатства текстур поверхонь, низьких і дзвінких звуків. Для створення багатства звуків важливою є присутність в парку дикої природи (приваблення птахів, дрібних паркових тварин) [12; 9].

Проектування сенсорних парків або ж окремих сенсорних зон в складі великих парків для людей з вадами зору має свої особливості. Так, зелені насадження і інші декоративні елементи покликані не бути окрасою, на яку

милуються з відстані, а навпаки, мають розташовуватися на комфортній дистанції до відвідувача та на підвищенні до 90 см, який дозволяє зблизька вдихнути аромат зелених насаджень і доторкнутися до них [12; 5].

Деякі парки для незрячих розбиті на невеличкі модулі, що являють собою різні сенсорні зони. Кожен модуль представляє флору і ландшафтні особливості певного регіону країни [5]. Така камерність дозволяє сконцентрувати інформацію на невеличкому просторі, а отже ефективніше доносити її до відвідувачів.

Суцільно сенсорні модульні парки мають право на своє існування і є досить перспективними об'єктами рекреації для незрячих, оскільки було встановлено, що відвідувачі саме в сенсорних зонах проводять більше часу ніж в тих, що мають естетичну цінність [12].

Серед зелених насаджень сенсорних зон можуть бути присутні різні види запашних лугових трав, злакових культур, хвойних кущів, рослини із засушливих зон, овочеві, ефіроолійні та лікарські рослини [5; 6].

На відміну від невеличких за розміром міських парків, спроектованих спеціально для громадян в різних вадах, природні заповідники і національні парки, які підлаштовуються для відвідування маломобільними категоріями населення, переважно мають велику площу і їх ландшафт не може бути зміненим [3; 4]. Однак вони так само є цінними як об'єкти соціалізації, рекреації і проведення дозвілля для різних категорій інвалідів.

На їх території відокремлюють та облаштовують певні маршрути для маломобільних людей. Наприклад, для національного природного парку Кабарсено (Cabrero, Іспанія), фахівці дизайнери розробили маршрут для незрячих і слабкозорих громадян якими такі відвідувачі могли б пересуватися самостійно. Невід'ємною інформаційною складовою маршруту є мова Брайля та аудіо гід [3; 4].

Найбільші національні парки США (Акадія, Глайсер, Йелоустоун, Великий каньйон, парк Великих піщаних дюн), також мають спроектовані ділянки туристичних маршрутів для слабкозорих, маломобільних та літніх людей незважаючи на екстремальні ландшафти та значні перепади висот [11]. Комфортне перебування забезпечується зручним пересуванням центральними дорогами та по спеціальним пологим дощатим доріжкам на доступних ділянках відпочинку (місце риболовлі, пляж, видові майданчики, перевалочні пункти, заклади харчування). Спланувати відвідини парку допомагає інформація про доступність, наявність аудіо турів. Швидке сполучення між доступними ділянками на далеких відстанях забезпечується різними видами моторного і електротранспорту, оснащеного пандусами. Немоторний на транспорт (візки) спроектований спеціально під конкретну місцевість парку [11; 8].

Природні парки не можуть бути спрямовані суцільно на реабілітацію відвідувачів з вадами, і тому можуть надавати опосередковано терапевтичний ефект. Їхня роль більше полягає у проведенні дозвілля. Хоча

отримання нових емоцій, фізичні навантаження сприяють відновленню і покращують якість життя.

Висновки. Більшість парків для людей з особливими потребами побудовано або адаптовано в розвинених країнах Європи і США. Хоча інтерес до цієї теми зростає, наразі в Україні немає жодного парку для цієї категорії громадян [1]. Єдиним порухом вперед в останні роки є ініціатива щодо встановлення табличок із написами шрифтом Брайля в знакових місцях на туристичному маршруті в центрі міста [6].

Отже, виникнення міського парку для людей з інвалідністю можливе або завдяки його побудові за новим дизайн-проектом або ж при удосконаленні існуючого плану. Це передбачає облаштування пологих спусків і підйомів на пішохідних маршрутах, встановлення пандусів, поручнів, пішохідних містків, табличок і вказівників, написаних мовою Брайля для безпечного пересування територією парку. Зонування території за різним рівнем доступності є гарним рішенням парку для людей з різними вадами. Це сприяє не тільки проведенню дозвілля, а також і досягненню терапевтичного ефекту. Розробка маршрутів по природним паркам вимагає дослідної роботи до визначення доступності існуючої території та надання цієї інформації відвідувачам, забезпечення засобів транспортування, облаштування доріг для зручного пересування, місць відпочитку і об'єктів обслуговування.

Люди з особливими потребами є найменш захищеною категорією населення. У нашій країні якість їх життя залишається низькою, в тому числі і через відсутність доступних об'єктів рекреації. Облаштування парків і місць відпочинку сприятиме соціальній адаптації і повноцінному життю всіх членів українського суспільства.

Література

1. Лиховід І. Недоступные парки. Газета «День». №106. 2017. С.4
2. Нехуженко Н.А. Основы ландшафтного проектирования и ландшафтной архитектуры: Уч. пособ. 2-е изд. СПб: «Питер», 2011, 192 с.
3. *Парк для слепых.* Електронне джерело: <https://www.votpusk.ru/news.asp?msg=300020>
4. *Природный парк Испании стал доступен для слабовидящих туристов* – Електронне дж.: <http://www.travel.ru/news/2009/10/17/174559.html>
5. *Сенсорный парк для незрячих «Шестое чувство».* – Електронне джерело: <https://takiedela.ru/news/2018/09/18/shestoe-chuvstvo/>
6. *У Києві відкриють туристичний маршрут для незрячих і слабоворих* <https://ua.112.ua/kyiv/u-kyievi-vidkryiut-turystychnyi-marshrut-dlia-slipykh.html>
7. *Design for older and disabled people – where do we go from here?* / A.F.Newell, P.Gregor // Univ. Access Inf. Soc. 2002. Vol. 2, P. 3-7.
8. *Frye A. Disabled and Older Persons and Sustainable Urban Mobility.* Thematic study prepared for Global Report on Human Settlements. 2011, 58 p.
9. *Healing Gardens: Therapeutic Benefits and Design Recommendations.* C.C. Marcus, M. Barns. – Toronto: John Wiley and sons inc., 1999, 611 p.

10. Motloch J.L. *Introduction to Landscape Design*. 2nd edition. Toronto: John Wiley and sons inc., 2000, 375 p.

11. *The Best National Parks for Those with Disabilities*. – Електронне дж.: <https://www.outsideonline.com/2318861/best-national-parks-those-disabilities>

12. *The Influence of Sensory Gardens on the Behaviour of Children with Special Educational Needs* / Hazreena Husein // *Procedia. Social and Behavioral Sciences*. Vol.38. 2012. P.343-354.

13. *The vital role of street design and management in reducing barriers to older peoples' mobility* / I. Lavery, S. Davey, A. Woodside, K. Ewart // *Landscape and Urban Planning*. Vol. 35, № 2-3 – 1996. – P. 181-192.

UDC 7.71.712.00

УДК 7.71.712.00

Anastasiia Pustovoitova – magistrate of Environmental Design Chair of the Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design

Анастасія Сергіївна Пустовойтова – магістрант Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

Hanna Pashenko – a graduate student, the associate professor of the department of environment design, Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
E-mail: akanakagami333@gmail.com

Анна Вікторівна Пащенко – кандидат сільськогосподарських наук, доцент кафедри дизайну середовища Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
E-mail: akanakagami333@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ЛАНДШАФТНОГО ДИЗАЙНУ СУЧАСНОГО ЯПОНСЬКОГО САДУ НА ПРИКЛАДІ ПАРКУ «КІОТО» В М. КИЄВІ

Анотація: У публікації автор аналізує можливість створення парку у японському стилі з використанням оптимальної кількості елементів японського дизайну, враховуючи особливості місцевості та розробку дизайну, що включає і традиційні, і сучасні принципи дизайну.

Ключові слова: дизайн; ландшафтний дизайн; японський дизайн; японський сад; парк; сад.

FEATURES OF THE LANDSCAPE DESIGN OF MODERN JAPANESE GARDEN BY THE EXAMPLE OF THE KYOTO PARK IN KIEV

Summary: In the publication, the author analyzes the possibility of creating a Japanese-style park using the optimal number of elements of Japanese design, taking into account the features of the area and the design, including both traditional and modern design principles.

Key words: design; landscape design; japanese design; japanese garden; park; garden

Постановка проблеми. За сучасних умов парки створюються не лише для відпочинку та дозвілля, а і для оздоровчих, освітньо-культурних, розважальних та інших цілей. Поєднання дозвілля і навчання сприятливо впливає на розвиток дітей та поширення наявних знань дорослих. Функціональне різноманіття парку має забезпечувати відвідувачів усім необхідним для приємного проведення часу. Також розвиток таких парків

сприятиме покращенню природнього балансу у місті, адже теперішня тенденція розширення та забудови міста негативно впливає на природній баланс та кліматичні умови в цілому.

За сучасних умов розвитку українського суспільства історія та культурні традиції східних країн набувають все більшої і більшої популярності. Зокрема, неповторний стиль країни східного сонця, в якому поєднано традиції і сучасність, філософію і технології, багатогранність та простота. Таким чином, створюючи парки у японському стилі, ми можемо розширити знання про Японію, її культуру та традиції, історію та сучасний стан, розвиток у сфері технологій та дизайну, які мають одне з провідних місць у світі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У проаналізованих наукових джерелах розглядається можливість реалізації соціально-культурного проектування на основі культури японського саду; представлено теоретичне обґрунтування проекту і практика його втілення в соціокультурний простір з урахуванням поставлених мети і завдань; визначена важливість креативного подання творчого продукту – японського саду [1], описано символіку окремих елементів саду та наведено їх значення. Розглянуто асортимент рослин східноазійської флори та окреслено перспективи подальшого розвитку японського саду [2].

Мета дослідження: дослідити, проаналізувати та виявити особливості елементів ландшафтного дизайну японського саду, виявити їх оптимальну кількість для створення атмосфери, поєднавши традиційні та сучасні елементи ландшафтного дизайну та створити на їх основі оптимальну систему побудови японського саду на прикладі парку «Кіото» у м. Київ, що буде враховувати і сучасний стан парку, містобудівні, природньо-кліматичні, географічні, ергономічні, екологічні, технологічні, технічні, естетичні та культурні чинники України, а зокрема її столиці.

Методи дослідження: у ході дослідження планується використовувати емпіричні та теоретичні методи дослідження, а саме:

- емпіричні методи: метод спостереження або натурального обстеження, візуальний огляд, обміри, замальовки, фото фіксація об'єкту, системне дослідження об'єкту, метод порівняльного аналізу, метод експериментального проектування;
- теоретичні методи: метод наукових гіпотез, історичний метод, метод системного підходу, метод аналізу і синтезу, метод моделювання.

Під час дослідження було виокремлено такі принципи побудови японського саду:

1. Простота – дозволяє розуму і душі відпочивати – це один із основних задумів проектування [3].

Безумовно, цей принцип можна назвати одним з найголовніших, він охоплює філософію японської культури та дизайну.



Рис. 1. Принцип простоти. Японія, м.Окаяма, Кораку-Ен

2. Природні матеріали. Використання тільки натуральних матеріалів, наприклад, гальки, граніту, великих уламків дерев, глини, міді та заліза [3].

Цей принцип також було вирішено використовувати, адже нині постає проблема екологічності і безпечності середовища сучасної людини і все більше людей намагаються відмовлятися від використання матеріалів, що є шкідливими для нашого здоров'я та планети [4].



Рис. 2. Принцип використання природніх матеріалів. Японія, м. Кіото, Імператорська вілла Кацура

3. Природні кольори повинні бути відтінками коричневого і сірого або охри, натуральне дерево [3].



Рис. 3. Принцип природніх кольорів. Японія, м.Мацуе, Музей мистецтв Адачі

Колір має велике значення у дизайні та мистецтві, психічне сприйняття людиною будь-якого об'єкту часто базується саме на кольоровій гаммі. Тому, для підтримання функцій парку, ідеально підійдуть саме натуральні кольори, які будуть виявлятися як натуральні матеріали та середовище.



Рис. 4. Принцип дикої природи. Японія, м.Токіо, сад Rikugien

4. Дика природа. Частина саду віддається на відкуп дикій природі з її ламаними лініями і симбіозом рослин. При цьому «дика частина» повинна бути чітко структурованою рівними прямими лініями доріжок, опор або інших елементів. За принципом ін-янь, мінливе має доповнюватися стабільним [3].

Оскільки ми створюємо середовище японського саду використовуючи вже існуючий парк з урахуванням необхідних для нього зон та функцій, ми маємо і залишати природні елементи і структурувати їх [5].



Рис. 5. Принцип уваги до доріг та стежок. Японія, м.Кіото, сад Кокедера

5. Увага до доріг та стежок. Стежки повинні бути самостійним витвором мистецтва. Для створення стежок повинні використовуватися необроблені камені, породи яких можна змішувати. У пріоритеті – галька середнього розміру – вона привертає увагу і дарує як візуальні, так і тактильні відчуття [3].

Транзитні дороги міського парку мають поєднувати найважливіші місця, що розташовані поза територією парку та мати гладку поверхню.

6. Вода. У класичному японському саду вода є завжди - це може бути джерельце, ставок, річка або фонтан. Вода повинна приходити в сад зі сходу чи південного сходу. В ідеальному водоймі має бути видно острівці, висаджені мохом або дрібною травою [3].

У кліматичних умовах України принцип побудови водойми не обов'язковий, але за її відсутності також можна створити атмосферу японського саду.

7. Розгортання пейзажу. Японські сади було створено для того, щоб прогулянка була своєрідною пригодою. Незважаючи на те, що японський сад невисокий, він повинен розгортатися перед очима так, щоб під час прогулянки перед очима виникали все нові і нові елементи: схований за камінням невеликий кущ дрібної квітучої рослини, ставок, пагоди та інші декоративні елементи [3].



Рис. 6. Принцип використання води. Японія, м. Токіо, сад готелю New Otani Garden

Оскільки структура парку і саду відрізняються і парк має більше функцій, ніж сад, то цей принцип також не завжди може бути використаний. Проте у зоні тихого відпочинку можливо враховувати цей елемент.



Рис.7. Принцип розгортання пейзажу. Японія, м.Токіо, сад Синдзюку Гьоен

8. Асиметрія. Будь-японський сад будується за принципом асиметрії – це стосується розташування каменів і рослин. Навіть, крона дерев не підстригається рівномірно.



Рис. 8. Принцип асиметрії. Японія, м.Токіо

Японський сад – це особлива філософія. Тут не повинно бути чітких правил, будь-якої симетрії і послідовності – такий сад повинен стати символом єднання з природою і відобразити душевний стан і внутрішню гармонію. Такий дизайн – це справжній витвір мистецтва, хоча, всупереч існуючій думці, він не вимагає складного догляду – важливо просто зрозуміти його сутність [3].

Японська філософія побудована на плинності часу та життя, що найкраще відображається у динамічності та асиметрії.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Під час роботи було досліджено, проаналізовано та виявлено особливості елементів та функцій ландшафтного дизайну японського саду, їх оптимальну кількість для створення атмосфери японського саду, а саме п'ять принципів, що охоплюють у себе простоту, асиметрію, використання натуральних матеріалів і кольорів та збереження балансу між дикою природою та структурованістю.

Література

1. Никитина С. М., Курина В. А. *Філософія японського саду в соціокультурній практиці* // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2017. № S6. 0,2. URL: <http://e-koncept.ru/2017/470078.htm>.

2. Левусь Т.М. *Особливості формування японського саду Хмельницького національного університету* // НЛТУ України, м. Львів Науковий вісник НЛТУ України. 2013. Вип. 23.6. с. 201-204
<http://prosadik.com/sovremennuj-уаронскіј-sad-printsipy-i-o/>

3. Крыжановская Н. Я. *Эколого-градостроительные принципы проектирования ландшафтно-рекреационных территорий Украины : учеб. пособие.* Київ : УМК ВО, 1992. 116 с.

4. *Методические рекомендации по формированию архитектурно-ландшафтной среды крупного города.* Киев, 1986. 107 с.

UDC 17.00.07

Liudmyla Hridina – a graduate student, the associate professor of the department of environment design, Mykhailo Voichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
E-mail: roolet86@gmail.com

УДК 17.00.07

Людмила Анатоліївна Грідіна – доцент кафедри дизайну середовища Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
E-mail: roolet86@gmail.com

РІВЕНЬ ВЗАЄМОЗАЛЕЖНОСТІ ЕНЕРГОЕФЕКТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ТА СТРУКТУРНОГО ФОРМОТВОРЕННЯ В ДИЗАЙНІ СЕРЕДОВИЩА

Анотація. У публікації освітлюються питання пошуку естетики зовнішнього вигляду енергоефективних приладів. Беззаперечним фактом нашої сучасності є те, що енергоефективність і енергоефективні прилади стали невід'ємними частинами нашого життя. І так само беззаперечно є те, що естетика їх зовнішнього вигляду і їх місце в середовищі стали першочерговим завданням для дизайнерів. Саме зовнішні властивості, наряду з технічною функціональністю, впливають на попит та доцільність використання цих приладів.

Ключові слова: енергоефективні технології, структурне формотворення, естетика середовища, організація внутрішнього простору.

THE DEGREE OF INTERDEPENDENCE AMONG ENERGY- EFFICIENT TECHNOLOGIES AND THE STRUCTURAL FORM IN THE ENVIRONMENT DESIGN

Summary. In the article discusses the problem the search for aesthetics of the appearance of energy-efficient devices. It is an indisputable fact, that energy efficiency technology has indeed become an indispensable and integral part of our daily lives. And just it is an indisputable fact, that the aesthetics of their appearance and their place in the environment have become a priority task for designers. It is the external properties, along with the technical functionality, affect the demand and expediency of using these devices.

Key words: energy-efficient technologies, structural form, aesthetics of the environment, organization of internal space.

У всьому світі спостерігається підвищений інтерес до використання в різних галузях економіки нетрадиційних поновлюваних джерел енергії (НПДЕ). Ведеться бурхлива дискусія щодо шляхів розвитку енергетики і це

пов'язано, перш за все, зі зростаючою необхідністю охорони довкілля. Рушійною силою цього процесу є зміни які відбуваються в енергетичній політиці країн із структурною перебудовою паливно-енергетичного комплексу, пов'язаною з екологічною ситуацією, що складається нині з переходу на енергозберігаючі і ресурсозберігаючі технології в енергетиці, промисловості та житлово-цивільному комплексі. Щорічно в світі збільшується число міжнародних симпозіумів, конференцій і зустрічей учених і фахівців, що розглядають стан і перспективи розвитку цього напряму енергетики.

Значна увага цій проблемі приділяється організаціями, що входять до ООН: ЮНЕСКО, ЕЕК, ЮНЕП, ЮНІДС, а також іншими міжурядовими і неурядовими міжнародними організаціями. Виділяються значні кошти на роботи в галузі НПДЕ з цільових асигнувань ЄЕС, Європейського фонду національного розвитку, Євратому і інших організацій [2].

Стрімкий розвиток науково-технічного прогресу диктує умови для формування простору існування. Дуже важливе вдале поєднання надсучасного технічного оснащення з комфортним, безпечним та гармонійним середовищем. Потужним методом формування такого середовища є структурне формотворення. Це зумовлено тим, що структура має техногенне математичне коріння і, в той же час, всі технічні елементи, в тому числі, енергоефективні прилади мають структурну основу. Якщо розглядати принципи взаємодії енергоефективних технологій та структурного формотворення в дизайні середовища, можна виокремити декілька напрямів: стильові, композиційні, соціальні, естетичні та урбаністичні.

У архітектурній практиці часто застосовується поєднання різних композиційних прийомів. Об'єми знаходяться у вільному поєднанні один з одним у просторі. Вільна композиція не підпорядкована лише геометричним закономірностям. Різні за своїми розмірами та формою об'єми поєднуються між собою.

Для того, щоб дослідити рівень взаємозалежності енергоефективних технологій та структурного формотворення в дизайні середовища, – потрібно дослідити взаємозв'язки між ними: проаналізувати та класифікувати енергоефективні елементи, проаналізувати та класифікувати структури в дизайні середовища, дослідити потреби споживача і проаналізувати естетичну складову їх взаємодії.

Виходячи з цього, можна виокремити раніше перераховані групи принципів взаємозв'язку між енергоефективними елементами та структурним формотворенням у дизайні середовища.

Розглядаючи стильові принципи в дизайні, виокремимо три напрями, що поєднують енергоефективність та структурне формотворення: еко-напрямок, параметрика та аскетизм. Філософія цих історичних стилів в дизайні повністю відповідає філософії економії та відновлення енергетичних та екологічних ресурсів, взаємодії людини з природою і планетою не лише як

споживача, а виключно як ланки великого ланцюга. Важливим вектором обраних стилів є філософія абсолютної відмови від людських надпотреб.

Середовище, що створене з використанням інших стилів, також може бути енергоефективним завдяки застосуванню композиційних методів. Один із основних композиційних методів взаємозв'язку енергоефективних елементів та структурного формотворення – це модульність. Модульність вдало застосовується і під час пошуку доцільного місця енергоефективних елементів у внутрішньому і зовнішньому середовищі, і в проектуванні самих елементів, як складових середовища. В обох випадках модуль слугує засобом гармонізації цілого і його окремих частин. Тобто кожен енергоефективний елемент може складатися з певних модулів і водночас бути модулем в більш глобальній структурі. До того ж можна розглядати випадки, коли модульність виступає не лише як спосіб розрахунку розмірів і співвідношення, а й коли модуль є частиною структури у вигляді геометричної площини або форми і функціонує як автономно, так і в сукупності.

Цілісність форми відображає логіку і органічність зв'язку конструктивного рішення виробу з його композиційним втіленням. Конструктивні елементи виробів необхідно об'єднати не тільки технічно, за допомогою болтів чи зварювання, але і композиційно, представивши будь-яку структуру як гармонійну цілісність.

Цілісність пов'язана з іншим засобом композиції – підпорядкованістю і досягається за дотриманням закономірностей підпорядкування елементів, а без цієї умови вона відсутня. Цілісність форми відображає багато властивостей композиції і носить ніби загальний характер. Чим складніше форма окремих елементів і зв'язки між ними, тим складніше організація форми.

Ще одним вдалим композиційним принципом для пошуку взаємозв'язків між енергоефективними технологіями та структурним формотворенням є композиційна рівновага. Це такий стан форми, при якому всі елементи збалансовані між собою. Вона залежить від розподілу основних мас композиції відносно її центру.

Дотримання закономірностей композиційної рівноваги в естетиці є обов'язковою вимогою. Техніка, створюючи фізичні кріплення, часто ігнорує рівновагу. Однак фізична надійність, що досягається за допомогою болтів або зварювання і композиційна рівновага – не одне й те саме. Художник-конструктор повинен так спроектувати форму, щоб вона і візуально була стійкою.

Одним із виявів композиційної рівноваги є симетрія. Як засіб композиції симетрія використовується дуже давно. У різні часи вона розумілася по-різному – від суворих канонів до вільного трактування, коли вона лише організовувала початкову схему. У природі абсолютної симетрії немає. Відхилення від симетрії неминучі і в техніці, що зумовлюється функціональними і конструктивними чинниками. І це відхилення вже є

окремим принципом – асиметрією. Робота над асиметричною формою складніша, ніж над симетричною, оскільки потребує тонкого розуміння композиційної рівноваги, оскільки підпорядкованість форми зазвичай і зводиться саме до неї.

Однією з найважливіших властивостей структурної форми є динамічність. Через це, виділяючи динамічність серед методів організації структури, ми надаємо структурі техногенності і пристосовуємо її до функції енергоефективності.

Динамічною прийнято вважати односторонньо активно спрямовану форму. Ця властивість композиції пов'язана з пропорціями і відносинами величин. Активна і односторонньо спрямована форма є необхідною умовою для появи динамічності.

Якщо говорити про сукупність структур та їх гармонію в середовищі, то дуже часто на противагу динамічній структурі створюють статичну структуру. Статичність – це підкреслене вираження стану спокою, непорушності, стійкості форми в самій геометричній основі. Статичні предмети – це ті, які мають виражений центр і у яких вісь симетрії є головною організуючою формою віссю.

Єдність характеру форми в структурному формотворенні визначається сукупністю індивідуальних рис, які відрізняють зовні однакові за призначенням і навіть за принципом конструкції і модулі. За характером форми слід відрізняти стилеві особливості форми, а за різнохарактерністю – різностильність. Різнохарактерною може виявитися форма в межах одного стилю. Окремо навіть естетичні елементи не зіллються в одне композиційне ціле, якщо вони не будуть підкорюватися одному цілому.

При вирішенні характеру форми необхідно враховувати ряд умов: тривалість морального терміну служби, тенденції розвитку форми даної групи, роль модуля в ансамблі інших виробів, характер споживання, особливості матеріалу, конструкцію. Якщо предмет є елементом серед багатьох інших, форма його по можливості повинна бути більш нейтральною. Характер форми залежить, таким чином, від ряду об'єктивних умов, тому пов'язаний з основою композиції і повинен бути виявлений на ранніх стадіях проектування, на стадії вибору композиційного прийому. Єдність характеру форми відносять до властивостей композиції.

Розглядаючи соціальні напрями взаємозв'язку енергоефективних технологій та структурного формотворення, варто виділити досягнення психологічного комфорту, відмову від надпотреб, а також зміну цінностей.

Естетичне сприйняття – це здатність виділяти в мистецтві і житті естетичні якості, образи і переживати естетичні почуття. Останні, в свою чергу, є емоційними етапами, пов'язаними з оцінним ставленням людини до явищ дійсності і мистецтва [3, с 47-49]. Вдосконалення формотворчого процесу, ускладнення його структурної складової, поєднання природного та техногенного – це основа естетичного напряму взаємодії енергоефективних технологій та структурного формотворення.

Якщо розглядати останній напрям – урбаністичний, то варто акцентувати увагу саме на неоурбанізм, на теорію про злиття міст та на теорію про місто, як енергоефективний механізм. Основна мета, яку ставить перед собою цей напрям – зниження залежності людини від автомобіля і негативних аспектів розростання міст за рахунок сільської місцевості [1].

Основною метою дослідження взаємозв'язків між енергоефективними технологіями і структурним формотворенням є впровадження і поширення енергоефективності за допомогою структурного формотворення в оточуюче середовище. Позначення напрямку за яким дизайнерам середовища потрібно рухатися задля того, щоб наблизити Україну до світових темпів розвитку енергоефективності, при цьому не втративши естетичну і гармонійну складову середовища для життя, роботи та дозвілля.

Якщо утворити міцний зв'язок між енергоефективністю та структурністю і сприймати їх як одне ціле, як окремий елемент в ланцюзі, що конструює зовнішнє та внутрішнє середовище, то можна буде надати такому елементу ще додаткову функцію. Наприклад, така сукупність може виступати модулем освітлення, в більш розгалуженій структурі освітлення, як внутрішнього, так і зовнішнього; частиною структурованого фасаду будівлі, частиною вуличного мощення, частиною оздоблення інтер'єру, маючи додаткову функцію оздоблювального матеріалу, малою архітектурною формою, утворюючи мережу і формуючи простір. Таких прикладів безліч. Така сукупність може стати окремою одиницею для створення чогось більш масштабного.

У період консервування ідей і потреб в стрімкому розвитку українського суспільства і дизайну, задля зменшення величезної прірви між Україною і найрозвиненішими країнами світу основним завданням сучасних дизайнерів стає проектування середовища, що повністю відповідає стрімкому розвитку науково-технічного прогресу.

Виховуючи в собі вдалого аналітика, дизайнер має вміти робити прогнози на декілька років вперед і створювати середовище не минулого чи сьогодення, а середовище майбутнього, що буде актуальним для майбутніх поколінь.

Отже, не дивлячись на безліч методів проектування новітнього середовища для життя, основним для дизайнерів за сучасних умов став метод глибокого аналізу досягнень науки і техніки і застосування їх у своїх проектах.

Література

1. Ефимов А. В. и др. *Дизайн архитектурной среды*: Учеб. для вузов. Москва : Архитектура-С, 2006. – 504 с.
2. *Улучшение энергоэффективности в зданиях / Improving Energy Efficiency in Buildings*, Программа Развития ООН (UNDP)/United Nations Development Programme (UNDP)

3. *Новый урбанизм: традиционный дизайн для качественной жизни* / Адам Миллер. Великая Эпоха (The Epoch Times). – Электронный ресурс. – <https://www.epochtimes.ru/content/view/34828/11/>

4. Мартынов Ф. Т. *Основные законы и принципы эстетического формообразования и их проявление в архитектуре и дизайне*. Учебн. пособ.– Екб.: «Уральский архитектурно-художественный ин-т», 1992, 107 с.

Vasiliy Shpak – Professor, Head of the Department of Depiction of Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design

Olga Shpak –Teacher of the Department of Graphic Design of Depiction of Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
E-mail: shpak.olga.art@gmail.com

Василь Олексійович Шпак – професор, завідувач кафедри рисунка Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

Ольга Василівна Шпак – викладач кафедри графічного дизайну Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука
E-mail: shpak.olga.art@gmail.com

ЕКСЛІБРИС. ВІД НАВЧАННЯ ДО ТВОРЧОСТІ

Анотація: У статті розглянуто закони та правила створення графічної абстрактної композиції, яка в зоровому сприйнятті викликає певні асоціації, що передують створенню студентами графічного твору-екслібрису, в якому органічно поєднано досконалий шрифт із зображенням-символом. Наголошується на особливостях цього виду мистецтва, його символічно-алегоричній образності у творчості українських художників.

Ключові слова: графічні елементи, закони та правила композиції, графічні техніки, шрифт, образ, символ, стиль.

EXLIBRIS. FROM STUDYING TO CREATIVITY

Summary. The article deals with the laws, rules and creation of a graphical abstract composition, whose visual perception causes certain associations that precede the students' creation of a graphic exlibris. Here a perfectly-fit font is combined with an image-symbol. It emphasizes the peculiarities of this art, its symbolic and allegorical imagery in the works of Ukrainian artists.

Keywords: graphic elements, laws and rules of composition, graphic techniques, font, image, symbol, style.

На графічних факультетах мистецьких навчальних закладів одним із найважливіших предметів є композиція. Тож за основу взята випробувана в часі система формально-технічної підготовки, своєрідний синтез філософських, психофізіологічних і зображувальних понять: «точка», «лінія», «пляма», «площина», «об'єм», «колір», «простір». Нанесена лінія чи пляма на площині немовби оживає, утворюючи просторовий зв'язок з площиною. При візуальному сприйнятті можна відчувати їх просторові зв'язки, дію внутрішніх сил структури площини.

Площина діє діагоналями, вертикальними та горизонтальними вісями. Тож в її центрі всі сили знаходяться у стані рівноваги, центральна частина сприймається активно по відношенню до периферії. В створенні композиції,

зазвичай, потрібно досягти стійкої зорової рівноваги зображувальних елементів у різних напрямках: догори, донизу, праворуч, ліворуч.

Величина та місце розміщення домінанти на площині, композиційного центру визначає статичність (симетрія) чи динамічність (асиметрія) композиції-будови, враховуючи закон золотого перетину. Щоб створити певну динаміку, використовуються і засоби контрасту, а ритм організовує усі елементи в одне ціле відповідно до задуму автора.

У композиції неабияке значення має саме характер ліній: прямих, округлих, хвилеподібних або змієподібних, зигзагоподібних, кутастих та інших. Тут важлива взаємодія різноманітності, визначення відношень між кривими і прямими лініями та плямами.

У теоретичному плані на психофізіологічному рівні існує відповідність між лініями і кольором, наприклад, криві лінії дають хроматичні кольори, прямі – ахроматичні. Округлі лінії, що створені внутрішнім радіусом, дають позитивний заряд, відносяться до теплих кольорових тонів, а лінії, що створені зовнішнім радіусом, мають негативний заряд, відносяться до холодних кольорових тонів, прямі лінії відносяться до нейтральних кольорових тонів, ахроматичних. Відповідно утворені з допомогою зазначених ліній геометричні форми, можуть мати позитивний або негативний, чи нейтральний характер.

Ці особливості психофізіологічного сприйняття різних за характером ліній та форм художники враховують при створенні і використанні певних абеток шрифту. Наприклад, С. Чехонін, петербурзький художник початку ХХ ст., один із найкращих російських майстрів шрифту, в композиційних вирішеннях обкладинок використовував написи з насиченими вертикалями в поєднанні з тонкими зарубками шрифту, демонструючи його контрастність. У зв'язку з цим, В. Фаворський назвав цей шрифт «кольоровим» [1, с.117].

Тож поєднуючи протилежні за характером абстрактні лінії та форми, ми підсилюємо асоціативне сприйняття за допомогою різноманітних контрастів, що відбувається в усіх видах образотворчого мистецтва.

Композиційна гармонія та краса досягається поєднанням красивих ліній та форм з простими у певній різноманітності, утворюючи приємну пропорційність частин на основі закону золотого перетину.

Тож чорно-біла композиція побудована, враховуючи боротьбу позитивних і негативних в поєднанні з нейтральними, абстрактними лініями плямами, має певну динаміку та виразність, подібно до якісного живописного твору. Відповідно до мети та змісту, принципове значення має перетворення одноманітності на таку різноманітність, що здатна виражати або давати уявлення про асоціативний рух.

Змієподібна та хвилеподібна лінії відіграють роль знака різноманітності руху або форми, що виявляє рух, нагадує про нього [2, с. 20].

У статичній композиції, побудованій за законами симетрії, також має бути присутній внутрішній рух, викликаний ритмікою. Загалом, працюючи над композиційним вирішенням будь-якого твору, вже на самому початку

роботи треба думати і дбати про рух, його динамічне спрямування у відповідності до змісту твору. В образотворчому мистецтві, як і в усіх інших видах мистецтва, потрібні паузи. Це один із засобів емоційного впливу. Паузи потрібні між формами, їх включають у ритми композиційної побудови. Роль пауз (пустот) надзвичайно велика, і вони здатні підсилити підтекст твору, виразити певний асоціативний рух відповідно до задуму та змісту твору.

Різноманітні за характером лінії, площини, плями фактури сприймаються нашим зором на рівні психофізіологічному зовсім по різному, викликаючи у глядача емоції позитивного чи негативного характеру.

Округлі, колоподібні лінії та створені ними форми своєю пластикою та довершеністю зачаровують погляд глядача, викликаючи асоціації теплоти, впевненості, розміреності та добра. До них відносяться різноманітні, змієподібні та хвилеподібні лінії, що викликають зорові асоціації руху. Ламані, зигзагоподібні лінії, гострими кутами та створеними ними формами, своєю хаотичністю викликають протилежні асоціації холоду, знервованості, невпевненості, непередбачуваності, певної образи тощо. Прямі лінії можуть сприйматись по різному: горизонтальна лінія викликає асоціацію спокою, тиші, вертикальна лінія викликає асоціацію величавості, динаміки.

Абстрактні поєднання різноманітності на основі законів та правил композиції в чіткому підпорядкуванні деталей до загального цілого передбачають досягнення композиційного вирішення, що може викликати у глядача певні асоціації.

Навчальним завданням може бути утворення абстрактної композиції, яка б викликала у сприйнятті зорові асоціації, наприклад, легкості чи важкості, жорсткості чи м'якості, пружності чи в'язкості, смутку чи радості тощо. Загалом слід зазначити, що багата асоціативність будь-якого твору говорить про його художність, а бідність асоціацій є ознакою антихудожності.

Вивчивши закони та правила абстрактної композиції, студенти можуть з розумінням виконувати ускладнені завдання малої чи станкової графіки. Одним з таких завдань у навчальному процесі є створення книжкового знака, екслібриса.

Абстрактні, беззмістовні площини можуть бути замінені певними предметами-символами у поєднанні з шрифтовим наповненням. У відповідності до задуму, композиційне вирішення може бути динамічним, або статичним. Звичайно, що характер, графема шрифту із зображенням-символом, поєднується на контрасті стилевих ознак, або ні, що за бажанням автора. Характер шрифту та його пластика мають бути доскональними, найкраще ритмічно поєднані із зображенням. Шрифт сам по собі розкриває, підкреслює певну історичну епоху. За висловом В. Чебаника, «Шрифт – це візуальне зображення мови символами, які пластично співпадають з особливостями мовної мелодії і, як органічне ціле, з мовою, живляться одним корінням з глибини історії». Відоме кириличне уставне урочисте письмо,

напівуставний почерк письма давньослов'янських рукописів, а скоропис є візитівкою українського бароко. На їх базі майстрами створено безліч графем шрифту у відповідності до вимог певної історичної епохи, які художники з успіхом використовують у своїх творах.

Серед них Георгій Нарбут, талант якого сформувався на початку ХХ ст., у колі художників петербургської школи. Він розробляв нові оригінальні шрифти спираючись у своїй роботі на досконале знання стародруків, рукописних козацьких грамот, написаних із збереженням індивідуального почерку. І тому переважна більшість шрифтових композицій Нарбута справляє враження не сухої каліграфії, а вільної скорописної імпровізації, що дає можливість стверджувати думку про демократичний характер його шрифтів, відмінний від надто розмірених суворих шрифтів латинської антикви [3, с. 32]. Він розробив українську абетку мальованих шрифтів, створив його власний український графічний стиль. Його учні і численні послідовники продовжили справу. Через п'ятдесят років В. Хоменко використав принцип написання нарбутівських мальованих шрифтів, створивши власний шрифт для поліграфії. Художники, подібно до Г. Нарбута, на основі першоджерел і з використанням досвіду своїх попередників, створюють нові абетки українського шрифту у відповідності до вимог часу. За цим напрямом значну роботу здійснили В. Юрчишин, В. Чебаник, В. Мітченко. Поряд з ними активно працюють О. Чекаль, Г. Заречнюк, В. Харик, Д. Растворцев, А. Шевченко та інші.

Неабияке значення має техніка графічного виконання, що потребує певної стилізації, синтетичності зображення-символа. Тож стилізація для гравюри на лінолеумі здебільшого має характер гротеску, поєднання темних і світлих площин з незначним додатком сірих, утворених ритмікою штрихів або без них. Офорт вимагає лаконічної та мінливої, мелодійної лінії у можливому поєднанні з фактурними плямами, що у чіткому підпорядкуванні між ними. Загалом офортна техніка, травлений штрих, м'який лак, акватинта, меццо-тінто, суха голка дає великі можливості творчого пошуку. Тут і вивчення особливостей графічних технік і в подальшому пошук суто своєї графічної мови. Знак-символ краще сприймається у двовимірному поданні, уникаючи об'ємності, просторовості. З цього приводу В. Січинський у статті «Книжна графіка Павла Ковжуна» (1927) зазначає: «...синтетична сумарна форма є далеко сильніша від натуралістичної, і що всяку пластику можна добути лише парою штрихів, але покласти ці штрихи на відповідному місці може лише справжній майстер.» А хто знає нині можливості молодих? Найбільш популярною графічною технікою в екслібрисі є гравюра на дереві та гравюра на лінолеумі, що можуть бути з додатком інших кольорів. Цинкографічним способом виготовляють кліше для друкування тиражу шрифтових екслібрисів, утворених із використанням різноманітних декоративних розчерків гострокінцевим або ширококінцевим пером чи пензлем. Цинкографія точно відтворює будь-які контрастні чорно-білі зображення.

Отже, у кожному творі ми маємо бачити високу графічну культуру, образність та вишуканість рисунка, довершеність композиційної будови. Усі вони мають вирізнятися індивідуальною творчою манерою, графічним почерком автора, який дотримується певних стилістичних уподобань, має власне образне мислення.

Створений перший екслібрис стає поштовхом для багатьох займатися цією улюбленою справою багато років, урізноманітнюючи свою творчу діяльність.

Цей жанр різновиду малої графіки дає великий простір для пошуку графічної мови у створенні художнього образу для найкращого висвітлення ідеї. Образ, в якому втілена певна ідея, є символом. Символізм існує і в графічному мистецтві, що взятий з життя і може бути трансформований в художні синтетичні графічні знаки.

Наприклад, зображення дерева, вкритого плодами, поданого в певній графічній синтетичності, може бути символом людини, яка своєю суспільною діяльністю приносить велику користь; дуб у зображенні символізує могутність і силу.

В екслібрисі присутні найрізноманітніші образи. Найчастіше серед предметів побуту використовується образ книжки. Вона є одним з найвизначніших надбань людства. З нею пов'язана поява писемності, науки, найважливіших джерел інформації, засобів формування естетичних поглядів, вона є джерелом знань. Митці часто звертаються до народної символіки, використовуючи у своїх творах гілку калини (дівоча врода), квітку соняшника (витриманість, постійність, сила).

В українській книжковий знак, в його композиційну будову часто впроваджуються елементи декоративно-прикладного мистецтва (вишивка, ткацтво, розписи, тощо), використовується зображення «вазона», що виконує не лише декоративну художню функцію, але й символічно-змістовну, фольклорну [4, с. 70]. В ньому простежується образ Світового дерева, або Дерева життя, що є графічним виразом з найдавніших уявлень про устрій світу, вертикальну систему градацій і перетворень у ньому.

Найпоширеніша схема побудови вазонів зводиться до вертикальної домінанти, побудови з чітко визначеною центральною віссю-стовбуром чи стеблом, а також поділом композиції на три мотивних акценти: основа, середня частина, завершальний елемент, виконаних у стилізованій формі.

Художники часто використовують українську орнаментику, в якій простежується рослинний характер, навіть у найбільш геометризованих і абстрактних. У своїй творчості вони найчастіше використовують квітку («ружа», «барвінок», «тюльпан», «вінок» тощо) – одні з найзмістовніших символів орнаменту. Квіткою в народі називають дівчину, то ж митці часто звертаються до її образу. Часто вона постає у вінку на голові в народному строї, або з квіткою, вплетеною у волосся [5, с. 173].

В екслібрисі знайшли своє відображення мотиви з народного епосу. Вони слугують своєрідними національними атрибутами-символами. Найпоширенішими є відомі картини «Юрій Змієборець», «Козак Мамай».

Образ воїна-змієборця в українській культурі пройшов шлях семантичної та іконографічної еволюції від заступника роду, народу, міста, князів, до віри і держави. Святий Юрій (Георгій) зображений на коні, який символізує силу Божественного світла. Він у бою з його антитезою-образом змія або дракона, уособленням темряви.

Козак Мамай у творчості митців є образом вільної людини, борця проти національного гноблення. В екслібрисі Мамай сприймається як метафора і символ, а також як духовний образ [6, с. 29].

Козак Мамай завжди з бандурою, яку брав у дорогу і в бойові походи. Це козак-бандурист-носій епічної пісенно-музичної спадщини народу, вікової його мудрості. В зображеннях біля козака шабля, мушкет, порохівниця, пістоль, сумка, які свідчать про постійну готовність до бою з ворогом. На другому плані його вірний товариш кінь.

Часто художники звертаються і до античних традицій, зображаючи Пегаса, крилатого коня. Пегас постає у переважно білим, що символізує духовне просвітлення, виступає втіленням чистого інтелекту, або джерелом натхнення.

Еталоном краси та гармонії є природа, та створена Богом, людина. Тож у творчості художників чільне місце посідає образ людини. Особливу увагу художники приділяють образу жінки. В їх творах вона постає в образі Богині, красуні божественної краси, в образі матері, трудівниці, музи, що надихає творця до творчості тощо.

Екслібрис через певний символ в зображенні або як символ, наприклад, орнаментальний чи геральдичний, висвітлює власника книг з його уподобаннями і причетного до певної суспільної діяльності. Особливість цього мистецтва графіки полягає в образності графічної мови та лаконізмі, вдалому поєднанні шрифту із зображенням-символом, у виразності, що вимагає для книги мініатюра. Художники зазвичай дбають, щоб книжковий знак – символ задовольняв високі естетичні та духовні потреби власника, мав виховну освітню властивість, був національним за формою та змістом. Художники-графіки за покликом серця створюють екслібриси, в яких тісно поєднані краса та користь як дарунок шанованим та дорогим людям, своїм колегам-художникам, письменникам, поетам, науковцям, людям різних сфер людської діяльності. Творчість художників підносить престиж книжкового знаку як різновиду малої графіки, що набуває територіальних ознак національного мистецтва. В історичному просторі часу в екслібрисі, як і в усіх жанрах графіки, відбиті історичні і суспільні зрушення, жах воєн, революційні перетворення та відчутний вплив державної політики. Художники ще на початку минулого століття поринули у пошуки новітніх засобів художньої виразності за вимогами часу. У їхніх творах відчуваються мистецькі течії, породжені певною епохою, такі, як експресіонізм, кубізм,

футуризм, абстракціонізм, конструктивізм, стиль ар деко, стиль модерн та стиль бароко, але в більшості незмінною основою їхнього мистецтва були національні традиції, глибинна народна символіка, що відбита в народній творчості, пісенному фольклорі, орнаментиці.

Перша третина ХХ ст. стала новою епохою розвитку графічного мистецтва з яскравим національним характером.

Вагомим підґрунтям розвитку національного самобутнього мистецтва стала Українська Академія Мистецтв, створена восени 1917 р. в Києві з ініціативи видатних діячів культури, науки і мистецтва. До педагогічної праці були залучені найкращі художники, які здобули мистецьку освіту в академіях Європи: Парижа, Мюнхена, Кракова, Петербурга. Викладання проводилося професорами в індивідуальних майстернях Академії за власними нетрадиційними програмами. Були створені мистецькі школи із притаманним тільки їм характером.

До такої школи належить школа Г. Нарбута. У своїй творчості він звернувся до доби українського ренесансу і бароко, часу небувалого розвитку графіки і діяльності майстрів світового рівня. У своїй праці митець підкреслив знакове використання найменших деталей історії та культури українського народу. Г. Нарбут переосмислив кожний елемент відповідно до вимог суспільства, що дозволило йому увійти у всі сфери народного побуту і духовного життя [7,60]. У своїй творчості він зумів з'єднати різні формальні напрями і стилі, вільно, з витонченим смаком, надав їм індивідуальної експресії. Виробив український стиль [8, с. 131]. У графічних творах він використовував улюблений орнаментальний мотив із чорних та білих трикутників – мотив, що нагадує зоровий ефект рядів насіння соняшника. Цей орнаментальний мотив бере початок із площинного зображення глечика в українських стародруках та зустрічається в українському народному мистецтві. Цей декор в орнаментиці використовується художниками і нині.

Звертаючись до екслібрису, Г. Нарбут започаткував нову епоху його розвитку. Його учні – М. Кирнарський, Р. Лісовський, Олександр (Лесь) Лозовський, П. Ковжун, П. Пожарський, Л. Хижинський продовжили справу майстра. Вони працювали над урізноманітненням сюжету книжкового знаку. В. Кричевський, І. Мозолевський з іншими майстрами створювали графічні мініатюри різноманітними за характером, але завжди з виразним національним підтекстом.

Стиль модерн, що тоді поширювався, сприяв розвитку книжкової графіки, піднявши це мистецтво на якісно вищий рівень. Це графіка, яка органічно пов'язана своїми зображувальними елементами, лініями та плямами з площиною аркуша, уникала традиційної просторовості, характерна тонким відчуттям декоративності, монументальності. Така робота вимагала від творця не лише певного таланту і смаку, але і великої майстерності над вирішенням стильових завдань. Екслібрис як нероздільна частина українського мистецтва, промовисто говорив про самобутній

характер цього мистецтва, формувався з огляду на прадавню культуру українського народу і підпорядкований вимогам тодішнього суспільства.

Мистецтво графіки першої третини ХХ ст. благодатно вплинуло на подальший розвиток екслібриса. Незважаючи на тодішню цензуру і жорстоку боротьбу владних структур з так званим націоналізмом та формалізмом в мистецтві, екслібрис був поза межами контролю, був, так би мовити, «вільним» жанром. Книжковий знак давав можливість художникам повною мірою виявити свою індивідуальність без будь-яких обмежень. Тому він став виразником громадсько-політичних та культурних подій. У 1950-1980-х рр. створено багато знаків з яскравими національними характеристиками.

Образність екслібриса виступає його матеріальним втіленням. Позбавлена точного відтворення навколишнього світу, вона розкривається за допомогою умовної системи виразів, що передбачає використання символів-знаків. З їх допомогою перетворюється, зберігається і передається інформація, актуальна для українського народу. На відміну від інших, ця система виразів найкращим чином демонструє ідейну образність українського книжкового знака. Закорінені в них два важелі впливу на глядача – чуттєвий (даний безпосередньо) та абстрактний (ідеально мислимий) – мають велике соціально-історичне і культурне значення [9, 155].

Вагомий внесок у популяризацію мистецтва книжкового знаку серед великого загалу фахівців й аматорів мистецтва вніс відомий київський мистецтвознавець, знавець графіки та колекціонер екслібрису Андрій В'юник (13.12.1914–10.02.2003 р. р.), який організував ряд великих виставок в Україні з виданням каталогів. Він є автором багатьох статей про екслібрис, а також подарункового видання «Екслібриси українських художників», видавництво «Мистецтво», 1977 р., та упорядником альбома «Українська графіка ХІХ – початку ХХ ст.». Київ: Мистецтво 1994. 328 с.: іл.

Нині популяризацію екслібрису проводить київський мистецтвознавець, президент екслібрис-клубу П. Нестеренко. Він зібрав величезну колекцію екслібрисів з усього світу. Влаштує також і за кордоном виставки українського екслібрису з виданням каталогів.

Під керівництвом Д. Степовика він захистив кандидатську дисертацію за темою «Типологія та художньо-стильові особливості українського екслібриса ХVІІ першої половини ХХ ст.». П. Нестеренко – автор унікального видання «Історія українського екслібриса». Київ, «Темпора», 2010. 328 ст.: іл.

Інший київський колекціонер, В. Онищенко, теж зібрав значну колекцію тільки українських екслібрисів, активно пропагує це мистецтво, публікуючи свої статті в журналах та мистецьких виданнях.

У Львові, в 2017 р., Національна академія наук України та Львівська національна наукова бібліотека України ім. Василя Стефаника видали каталог колекції Степана Давимуки «Український книжковий знак ХІХ-ХХ століть» у трьох томах, де опубліковано 12 320 творів різних художників.

У виданні розглянуто особливості розвитку книжкового знаку ХІХ-ХХ ст., його символічно-алегоричну образність, визначену суспільно-політичними і національно-визвольними змаганнями часу. Це унікальне наукове видання з багатим ілюстративним матеріалом адресоване науковцям, викладачам вищих навчальних закладів, студентській молоді, музейникам і всім поціновувачам історії та культури українського народу.

Література

1. Мітченко В. *Естетика українського рукописного шрифту*. К.: Грамота, 2007. 208 с.
2. Хогарт У. *Про красу*: Збірник. К.: Мистецтво, 1978.
3. Шпаков А. П. *Художник і книга*. К.: Мистецтво, 1973. 256 с.
4. Найден О.С. *Орнамент українського розпису: витоки, традиція, еволюція*. К.: Наукова думка, 1989.
5. Селівачов М. *Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, типологія)*. К.: Редакція вісника «Ант», 2013. 416 с.
6. Найден О. *Ще раз про козака Мамая. Народне мистецтво. Число ½*. К., 2002.
7. Січинський В. *Юрій Нарбут (1886-1920)*. Краків, Львів: Українське видавництво, 1943.
8. Белецкий П. *Георгий Иванович Нарбут*. Ленинград: Искусство, 1985. 416 с.
9. Купчинська Л. *Український книжковий знак ХІХ-ХХ століть. Каталог колекції Степана Давимуки. Том 1*. Львів: Априорі, 2017. 671 с.

UDC 378.147:[687.01:745.54]

Galyna Olijnyk – Ph.D., Associate Professor,
Department of Design of
Khmelnitsky National University
E-mail: galina_olijnyk@ukr.net

УДК 378.147:[687.01:745.54]

Галина Степанівна Олійник – кандидат
технічних наук, доцент кафедри дизайну
Хмельницького національного університету
E-mail: galina_olijnyk@ukr.net

РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ДИЗАЙНУ ПРИ ВИВЧЕННІ ТЕХНІКИ КВІЛІНГ

Анотація. У публікації автор подає доцільність розвитку творчих здібностей майбутніх дизайнерів при вивченні техніки квілінг. Розвиток особистості майбутнього фахівця дизайну відбувається через перехід від задуму до практичного втілення ідеї. Виготовлення композиції у техніці квілінг розвиває професійні навички. Майбутні фахівці дизайну створюють авторські композиції на різну тематику у вигляді виконаної практичної роботи. Техніка квілінг має велике значення як дидактичний засіб навчання. Вона сприяє формуванню професійних компетентностей майбутніх фахівців дизайну.

Ключові слова: техніка квілінг, майбутній фахівець дизайну, композиція, професійні навички, компетентність.

DEVELOPMENT OF CREATIVITY FUNCTIONS OF FUTURE DESIGNERS IN INVESTIGATION OF QUILTING TECHNIQUES

Summary. *In the publication the author advises the development of creative abilities of future designers in the study of equipment quilting. The development of the personality of the future specialist in design is due to the transition from the plan to the practical implementation of the idea. The production of compositions in the technique of quilting develops professional skills. Future design specialists create author's compositions on different topics in the form of practical work done. The technique of quilting is important as a didactic learning tool. It promotes the formation of professional competencies of future design professionals.*

Keywords: *quilting technique, future design specialist, composition, professional skills, competence.*

Вступ. Перед вітчизняними закладами вищої освіти, що готують майбутніх фахівців дизайну, поставлено завдання забезпечити підготовку кваліфікованих кадрів, конкурентоспроможних на ринку праці, креативних і творчих особистостей, здатних оптимально вирішувати різноманітні фахові проблеми, формувати індивідуальний творчий стиль у дизайнерській діяльності. Для виявлення і розвитку творчих здібностей майбутніх фахівців дизайну необхідною умовою є створення інтегрованого освітнього середовища, в якому вони можуть реалізувати свій власний потенціал. Інтерес до професійної творчості змушує студента шукати шляхи реалізації свого потенціалу і, залежно від змісту мотивів, він може впливати на власну соціальну спрямованість процесу творчості. Значущість результатів для майбутнього фахівця дизайну викликає в нього позитивні емоційні вияви, стимулює пізнавальні потреби, закладає фундамент майбутніх успіхів у професійній діяльності.

Проблеми розвитку творчої особистості, розкриття творчих здібностей, реалізації творчого потенціалу були і залишаються в центрі уваги багатьох науковців і практиків: Т. Божко, В. Бойчука, А. Воловика, О. Коберника та інших. Їх праці надають нових імпульсів розвитку різних видів декоративно прикладного мистецтва, професійно-орієнтованої творчості, сприяють підвищенню рівня художньо-естетичного сприйняття довколишнього середовища [1-3]. Однак за сучасних умов недостатньо уваги приділяється методикам розвитку творчих здібностей майбутніх фахівців дизайну при опануванні технік та засобів, що забезпечують процес дизайн- проектування.

Метою статті є обґрунтування доцільності розвитку творчих здібностей майбутніх фахівців дизайну при вивченні техніки квілінг.

Результати дослідження. Розвиток творчих здібностей майбутніх фахівців дизайну під час навчання у вищих закладах освіти проходить у конкретно спрямованій діяльності людини [4]. Для майбутнього дизайнера творчі здібності це основа професійної діяльності і є результатом розвитку задатків, які людина розвиває в процесі навчання.

Творча діяльність – це діяльність, яка спрямована до мети, в процесі якої майбутні фахівці дизайну постійно вдосконалюються та духовно збагачуються як особистості. З педагогічного погляду, творча діяльність в процесі навчання у вузі розглядається як процес формування знань та навичок, які готують майбутнього фахівця дизайну до подальшого творчого вдосконалення, до самостійного вирішення творчих завдань, до вміння

самостійно обирати техніки та засоби виготовлення об'єктів дизайн-проекування.

Проведені нами дослідження показали, що одним з найбільш цікавих напрямів паперопластики є техніка квілінг [5; 6]. Опанування цієї техніки майбутніми фахівцями дизайну проходить на курсі вивчення дисципліни «Основи дизайнерської діяльності», що запроваджена в першому семестрі, згідно з навчальним планом при підготовці бакалавра дизайну в Хмельницькому національному університеті.

У техніки квілінг довга історія [7]: філігранна обробка паперу була відома ще древнім єгиптянам, які використовували у якості матеріалу папірус. Вперше квілінг документально згадано у 1200-х, але фактично почав використовуватись у 1500-1600-ті рр. французькими та італійськими черницями. Вони використовували рвані шматочки бібельдруку (особливо тонкий непрозорий папір) та гусяче пір'я, щоб прикрасити релігійні догмати та картини. З кінця 1600-х рр. квілінг став досить популярним захопленням у Європі та Англії серед молодих жінок. У школах дівчата вивчали квілінг разом із вишивкою. Цю техніку використовували для декорування меблів, ваз, підставок, кошиків, скарбничок та ін. Тільки заможні люди могли дозволити собі придбати матеріали для квілінгу: метал, фольгу, тонкий бібельдрук тощо. Причому праця вимагала від творця ювелірної точності.

В європейських монастирях XVIII ст. техніка паперопластики використовувалась при декоруванні предметів релігійного культу та виготовленні медальйонів. Закручуючи на кінчик пташиного пера (англійською мовою цей вид творчості називається «quilling» – від «quill» або «пташине перо») папір із позолоченими краями, середньовічні майстрині досягали такого результату, що навіть при близькому розгляді філігранні паперові вироби виглядали як вироби виготовлені з чистого золота.

З країн центральної Європи це мистецтво попало в Англію, де спочатку активно практикувалося в багатих будинках часів Стюарта, щоб потім утвердитися майже до вікторіанського періоду. Спеціалізовані журнали представляли техніку квілінгу і різноманітні проекти з докладними описами та поясненнями. З Англії квілінг перекочував в Північну Америку разом з колонізаторами. Починаючи з кінця XIX ст. популярність квілінга поступово знизилася, майже до повного забуття, щоб у наші дні знову відродитися в більш сучасній формі. Нині техніка квілінг є популярною в багатьох країнах Європи, зокрема в Англії та Німеччині. Поширення це мистецтво набуло на Сході. Багаті традиції тонкої графіки і пластики дали квілінгу нове життя [8].

Під час навчання на кафедрі дизайну Хмельницького національного університету майбутні фахівці дизайну вивчають різні техніки та види квілінгу, зокрема простий, складний, комбінований, об'ємний тощо.

Техніка квілінг базується на закручуванні і моделюванні спеціально заготовлених паперових смужок-ролів. Для опанування технікою квілінг використовують наступні інструменти: папір для квілінгу (паперові смужки шириною від 3мм до 10мм), можна виготовити паперові смужки самостійно;

клей; дерев'яні зубочистки або шило; лінійка і олівець; пінцет; ножиці. За основу, як правило, беруть картон або невелику дощечку, яка може бути пофарбована.

Паперові смужки при допомозі шила або палички з розщепленим кінцем закручують у формі спіралі та отримують паперові роли. Для отримання ролу у формі «краплі» потрібно втягнути середину спіралі в один бік, а з іншого стиснути декілька шарів, щоб вийшов гострий кінець. Для отримання ролу у формі «ока» достатньо стиснути спіраль з обох боків одночасно, а якщо рол у формі «ока» повернути вертикально і стиснути з боків ще раз, то отримаємо форму «квадрат». Якщо форму «квадрат» трошки витягнути, отримаємо форму «ромб». Якщо форму «око» вигнути, а куточки приплюснути не один напроти одного, а зміщуючи їх, то отримаємо форму «півмісяць». Можна експериментувати залежно від фантазії, емоційного сприйняття та утворювати різні форми паперових ролів-заготовок. Крім того, роли можуть бути різної довжини і ширини, відкритими, без використання клею, і закритими – склеєними.

Заготовки ролів переміщуються почергово при допомозі пінцета, змащуються клеєм і акуратно розташовуються на площині формуючи композицію. Для закріплення заготовок ролів не потрібно багато клею, його можна наносити як звичайною зубочисткою, так і спеціальним тонким дозатором. Тло роботи можна заповнювати скролами – особливими завітками (відкритими ролами). Для виготовлення скролів згинається паперова смужка посередині, спершу починає накручуватись на інструмент один кінець аж до лінії згинання; спіраль має виходити назовні. Симетрично накручується кінець з іншого боку-скрол готовий.

Щоб надати об'єму роботі, рекомендується створювати роли з бахроми. Для цього паперова смужка нарізується ножицями, потім робиться намотування цілої частини в тугий рол, а вільний край приклеюється.

Вироби, виготовлені в техніці квілінг, можуть служити як окремі експонати, елементи оздоблення інтер'єру, прикраси, іграшки, сувеніри тощо [9]. Листівки, виготовлені майбутніми фахівцями дизайну у техніці квілінг, представлено на світлинах.

До основних навчальних функцій техніки квілінг слід віднести такі:

- *пізнавальна* – дає змогу опанувати новими знаннями, вміннями і навичками;

- *евристична* – дає змогу самостійно творити, застосовувати нові методики виготовлення, оволодівати новими прийомами та використовувати нові матеріали, сприяє професійному самовизначенню;

- *розвивальна* – формує творче мислення, вміння фантазувати та прораховувати наперед, робити ескізи та розрахунки, викликає зацікавленість та потребу в нових знаннях і вміннях, розвиває творчі можливості для самовираження та самовдосконалення;

- *виховна* – формує естетичний смак, підвищує рівень проектної культури.

Велике значення має техніка квілінг як дидактичний засіб навчання, оскільки розвиває: дрібну моторику рук, спостережливість, увагу, уяву; сприйняття; креативність; ініціює творче мислення та фантазію; збагачує емоційну сферу; стимулює пошукову діяльність, здатність використовувати нові методи та прийоми; стимулює формування авторських творчих концепцій; стимулює розвиток професійного мислення.



Студентські роботи в техніці квілінг (Філіпчук Ю., Васильєвої А., Мазур Д.)

Матеріал з опанування техніки квілінг подається для майбутніх фахівців дизайну здебільшого у формі розповідей, пояснень, бесід та проведення різноманітних майстер-класів. Велика увага приділяється формуванню практичних умінь та навичок.

Навчання техніці квілінг сприяє формуванню професійних компетентностей майбутніх фахівців дизайну:

- *пізнавальна* – оволодіння знаннями про властивості паперу, способи конструювання з паперу;

- *практична* – формування вмінь і навичок роботи з папером, виготовлення виробів у різних техніках, застосування прийомів роботи, формування професійних навичок;

- *творча* – формування творчої особистості, емоційний та інтелектуальний розвиток, задоволення потреб особистості у творчій самореалізації;

- *соціальна* – виховання культури праці, формування дружніх стосунків у колективі, формування здатності бути організатором та нести відповідальність, відчуття відповідальності, колективізму, взаємодопомоги.

Перевірка та оцінювання знань та вмінь майбутніх фахівців дизайну здійснюється під час проведення узагальнюючих занять, виконання практичних робіт, участі у перегляді творчих робіт, виставках різних рівнів, а також на підсумкових заняттях.

Виготовлення композицій у техніці квілінг відбувається згідно з власним задумом, який відшліфовується та коректується в процесі роботи. Проводиться аналіз виконаних практичних робіт та визначення кращих робіт. Майбутні фахівці дизайну створюють авторські композиції на різну тематику як виконану практичну роботу.

Техніка квілінг є важливою для розвитку творчих здібностей та отримання професійних навиків. Під час опанування цієї техніки відбувається самовдосконалення особистості, формування особистісної творчої позиції. У зв'язку з цим, з'являються нові вимоги до організації навчального процесу як засобу розвитку творчих здібностей. Вирішення проблеми розвитку творчих здібностей майбутніх фахівців дизайну, на наш погляд, повинно ґрунтуватись на розвитку творчого та образного мислення, вивчення технік та засобів дизайн-проектування.

Таким чином, з вищесказаного можна стверджувати, що вироби, виготовлені в техніці квілінг, можуть служити як окремі експонати, як елементи оздоблення інтер'єру, як прикраси, іграшки, сувеніри, так і бути новітнім засобом у підготовці майбутнього фахівця дизайну у вищому закладі освіти. Без сумніву, що квілінг не лише оригінальна та цікава техніка в паперопластиці, а й засіб розвитку творчих здібностей особистості.

Питання розвитку творчих здібностей при допомозі вибору техніки та засобів створення дизайн-продукту потребує нових методик. Подальші дослідження будуть спрямовані на пошук та апробацію раціональних розвиваючих методик та умов навчання для майбутніх фахівців дизайну.

Література

1. Дичківська І.М. Інноваційні педагогічні технології: Навч. посібн. К.: Академвидав, 2004. 352 с.
2. Бондаренко Є.А. Лупак Н.М. Педагогічні технології розвитку особистості. К.: Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2007. 220с.
3. Педагогічні технології: навч. посібн. / О. С. Падалка, А.С. Нісімчук, та ін.: енциклопедія, 1995. 252 с.
4. Сисоєва С. Творчість як умова самореалізації особистості // Професійно-художня освіта України: зб. наук. пр. / ред. І. А. Зязюн. – Вип. II. К. ; Черкаси, 2003. С. 20-26.
5. Мейстер Н. Бумажная пластика. М.: Астрель, 2001. 124 с.
6. Чиотти Д. Оригинальные поделки из бумаги. М.: Мир кн., 2007. 98 с.
7. Короткий екскурс в історію виникнення квілінгу [електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://te.zavantag.com/docs/112/index-102242.html>
8. Зайцева А. Искусство квиллинга. Магия бумажных лент. М.: Эксмо, 2009. 116 с.
9. Рібцун О. Г., Рібцун Ю. В. Конструювання з паперу. К. : Літера ЛТД, 2011. 132 с.

UDC 681.327.1

Galyna Kozlakova – Doctor of pedagogical sciences, professor, Zhitomyrskiy state university named after Ivan Franko E-mail: galina_158@ukr.net

УДК 681.327.1

Галина Олексіївна Козлакова – доктор педагогічних наук, професор Житомирського державного університету імені Івана Франка

**ГРАФІЧНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНЬОГО ІНЖЕНЕРА-ПЕДАГОГА:
ПРОБЛЕМИ МЕТОДИЧНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ**

Анотація. У статті представлено аналіз проблем випускників університету з графічної підготовки на основі системного підходу. Показано зв'язок різних етапів підготовки – доуніверситетського і університетського. Описано приклади рекомендованого до використання в освітньому процесі навчально-методичного забезпечення.

Ключові слова: графічна підготовка фахівця, педагогічний університет, технічний університет, інженер-педагог, ознаки системності, освітній процес.

GRAPHIC TRAINING of FUTURE ENGINEER-PEDAGOGIC: PROBLEMS of METHODOLOGICAL MEANS

Summary. This article is devoted to analyzes of problems of graphic training of future engineer-pedagogic on the systematic base. There is shown a connection between of two stages of training – in secondary school and in the university. Some examples of educational books for this training are represented too.

Key words: graphic training of specialist, pedagogical university, technical university, engineer-pedagogic, educational process.

Перспективи розвитку вищої інженерно-педагогічної освіти неможливо уявити без включення до навчальних планів такого розділу знань як проектування, створення і укладання моделей, що для освітніх і соціальних систем можуть називатися розрахунковими, принциповими, структурними та іншими схемами або моделями середовищ, процесів, явищ тощо. Сам процес навчання майбутніх інженерів і педагогів методиці моделювання без використання графічних образів і моделей складно здійснити на достатньому професійному рівні. Також неможливо уявити сучасну вищу технічну і технологічну освіту без застосування комп'ютерної техніки та необмежених мультимедійних можливостей. Зазначимо, що блок дисциплін графічно-комп'ютерної підготовки є спільним для майбутніх інженерів-педагогів та інженерів-фахівців, але різними є обсяги знань і навчальної інформації, що підлягають обов'язковому вивченню.

Дослідженню особливостей організації і змісту графічної підготовки студентів у вищій школі присвятили свої праці відомі учені-педагоги, серед яких необхідно назвати роботи члена-кореспондента НАПН України проф. В. Сидоренка, проф. А. Верхоли та інших. Відомо, що В. Сидоренко багато років завідував кафедрою трудового навчання, креслення і комп'ютерної графіки в НПУ імені М.П. Драгоманова. Доктор педагогічних наук, професор А. Верхола до останніх років життя завідував кафедрою інженерної графіки в Національному університеті харчових технологій і досліджував [2; 3] проблеми системного підходу до аналізу професійної підготовки студентів у технічних ЗВО.

У роботах автора даної статті [4; 5] представлено досвід створення навчальних матеріалів до вивчення дисциплін, пов'язаних із проектно-графічною підготовкою студентів технічних та економічних спеціальностей, а саме «Основи автоматизованого проектування складних об'єктів і систем» та «Комп'ютерний дизайн». Статтю присвячено аналізу структури і основних завдань графічної підготовки випускників університетів, що можуть бути

спільними під час підготовки студентів технічних і педагогічних спеціальностей у сучасних умовах.

1. Системний підхід до змісту графічної підготовки студентів. На наш погляд, при дослідженні окресленої проблеми варто обов'язково враховувати специфіку конкретної навчальної дисципліни, а також загальнодидактичні задачі навчання цієї дисципліни та її специфічні особливості.

Доцільно зазначити, що останнім часом у навчальній практиці застосовується комп'ютерне графічне моделювання, зокрема, графічна анімація уявних процесів і моделей реальних об'єктів, процесів, явищ. Цей факт свідчить про те, що анімаційні графічні моделі застосовуються у різних сферах, зокрема рекламі товарів, технологій, презентацій тощо.

Розв'язання означеної проблеми найбільш ґрунтовно й успішно можна реалізувати на основі використання цілісного, системного підходу.

У загальному значенні система (від грецького Systema – ціле, складене з частин; з'єднання) – це сукупність елементів, що знаходяться у відносинах і зв'язках один з одним та утворюють визначену цілісність, єдність [1]. Системний аналіз певної дисципліни з навчального плану ЗВО має відображати її місце і роль у загальній структурі підготовки фахівця, взаємозв'язок з іншими дисциплінами, зміст і внутрішній взаємозв'язок її окремих розділів, методичні проблеми і перспективи навчання студентів з цієї дисципліни.

Системний аналіз уможлиблює апріорно встановити ступінь ефективності функціонування створеної дидактичної системи, виходячи з визначених принципів. Аналіз, що рекомендується, доцільно і можливо здійснювати окремо для кожної конкретної дисципліни за запропонованою нижче схемою.

Як приклад, розглядається комплексна дисципліна, що складає основу графічної підготовки студентів у технічному ЗВО – «Нарисна геометрія, інженерна і комп'ютерна графіка». Вона є базовою для навчання студентів більшості технічних і технологічних спеціальностей.

Цикл графічної підготовки також передбачено у навчальних планах різних спеціальностей у педагогічних ЗВО, університетах та інститутах мистецтв. Виходячи з цього, вважаємо за доцільне проаналізувати поняття «Графічна підготовка фахівця» як систему з погляду на чотири основні ознаки ефективності її функціонування. Більш повний перелік ознак наведено у роботі [3]. Розглянемо їх детальніше.

1.1. Ознака цілісності. Ефективність за ознакою цілісності означає взаємозв'язок усіх частин системи, коли зміни в одній будь-якій частині призводять до змін в інших її частинах та у системі в цілому.

У даному випадку виходимо з того, що розглянута система містить мінімальний ступінь умовності та відбиває реальний, зумовлений і традиційно сталий взаємозв'язок елементів графічної підготовки учнів

загальноосвітньої школи у системі більш високого порядку – підготовці фахівців з вищою освітою.

Підкреслимо, що зміни форм і методів графічної підготовки учнів у середній школі, а також зміни характеру цієї підготовки у ЗВО, пов'язані з розвитком теорії графічних методів, а також з удосконаленням технологій та можливостей подання зображень за допомогою комп'ютерної техніки. Без сумніву, що ці методи відповідно впливають на всі елементи аналізованої системи.

Окреслена система відбиває існуючі зв'язки окремих елементів графічної підготовки фахівців, проте вона не може вважатися чисто емпіричною. Ця система може бути ефективно реалізованою при повноцінному функціонуванні усіх її компонентів. Якщо одна зі складових частин її, наприклад, доуніверситетська графічна підготовка учнів з різних причин виявляється нереалізованою, то її функції сприймає на себе наступна підсистема.

Аналізуючи стан графічної підготовки учнів у середній школі з позицій ефективності даної підсистеми за ознакою цілісності, можна відзначити, що учні не завжди здобувають достатній рівень графічної підготовки або не набувають необхідних графічних умінь ані в початковій, ані в базовій або старшій школах. Істотно, що у таких ситуаціях навчальні задачі, нереалізовані на цьому етапі, необхідно вирішувати на наступних етапах, при вивченні студентами дисциплін у вищій школі.

На жаль, у практиці викладання/вивчення графічних дисциплін у ЗВО мають місце випадки неповної функціональної реалізації не тільки окремих елементів графічної підготовки, але і результатів доуніверситетської графічної підготовки учнів у цілому. У таких випадках, уся система потребує певних внутрішніх змін і за змістом, і структурою.

З огляду на це, можна стверджувати про скореговану систему, в якій відбувається переорієнтація функцій складних елементів і зміна характеру зв'язків між ними. Необхідність корегування будь-якої системи через недостатнє функціонування її окремих елементів – це є небажаним явищем у процесі навчання, тому що системний підхід припускає встановлення загальних зв'язків і взаємозумовленості явищ у навчанні, а корегування його порушує.

1.2. Ознака систематизованості, тобто міцність зв'язків між елементами системи. Аналізуючи систему „Графічна підготовка фахівця” за цією ознакою, можна відзначити такі її особливості.

По-перше, основні компоненти загальної системи, тобто доуніверситетська графічна підготовка учнів і графічна підготовка студентів у ЗВО знаходяться у чітко визначеному послідовному зв'язку. Щодо інших підсистем, то вони розташовуються також послідовно, однак у неявному вигляді, тому що іноді у функціонуванні всієї системи деякі підсистеми участі не беруть (наприклад, дошкільна графічна підготовка, заняття у гуртках, профорієнтація на технічні або дизайнерські професії тощо). Якщо

їх розташувати послідовно, то у згаданих випадках структурність системи може бути порушеною. Необхідність послідовного з'єднання підсистем мотивується тим, що вся система може бути об'єднаною згідно із цілями і задачами графічної підготовки учнів і студентів на будь-якому етапі навчання. Наприклад, якщо навчання цьому предмету учнів у загальноосвітній школі завершується у 9-му класі, то вони мають здобувати достатній для цього рівня освіти обсяг графічних знань і умінь.

По-друге, аналіз графічної підготовки учнів у школі, з погляду на функціонування системи «Графічна підготовка фахівця», не дає підстав стверджувати, що в підсистемі «доуніверситетська графічна підготовка учнів» простежується її пропедевтична спрямованість на майбутнє навчання випускника школи у технічному або педагогічному ЗВО.

У загальноосвітній школі багато уваги приділяється вивченню інформаційно-довідкових даних, які внаслідок обмеженого практичного застосування засвоюються учнями поверхово, а до моменту вступу до ЗВО практично забуваються, що негативно впливає на силу зв'язків між елементами всієї системи. На основі проведеного аналізу питання про доцільність і практичну значимість концентричного або послідовного вивчення конкретної дисципліни на всіх етапах навчання не можна однозначно надати перевагу першому або другому підходу. Істину, як у багатьох питаннях, із приводу яких існують протилежні точки зору, можна знайти посередині.

Проте, зайва концентричність графічної підготовки спостерігається у школі та має місце у ЗВО, що викликає необхідність спеціального вивчення стану доуніверситетської графічної підготовки учнів (у школі і коледжах) педагогами-дослідниками.

1.3. Ознака сумісності з навколишнім середовищем, що характеризується ступенем погодженості дій даної системи з оточенням.

Істотно, що не завжди можна спостерігати повну сумісність системи із зовнішнім середовищем, тому що глобальні та євроінтеграційні зміни, науково-технічні досягнення активно і постійно впливають на зміст і форми навчання. При цьому середовище виступає в ролі аргументу, а система навчання – в ролі функції від середовища. Тому сумісність системи навчання із середовищем визначається тим, наскільки вона (система навчання) відповідає запитам середовища. Раніше нами умовно розділено аналізовану систему на дві підсистеми – доуніверситетську підготовку учнів та університетську графічну підготовку студентів.

Якщо у ретроспективі проаналізувати ці частини з погляду зв'язку із навчальним середовищем, то виявляється, що до 1991 р. (відповідно до діючих на той час навчальних програм) зміст шкільного курсу креслення не відповідав на запити сучасного життя суспільства.

Після 1991 р. на основі впровадження нових навчальних програм у шкільному курсі креслення простежується врахування сучасних умов

графічної діяльності людини, яка здобувала повну середню або базову освіту у загальноосвітній школі.

Проте, останнім часом *креслення не є базовим предметом* у середній школі, воно переведено на рівень факультативу, а в багатьох середніх школах узагалі не викладається, що, природно, вплинуло на зниження загального рівня графічної підготовки учнів і викликало певну занепокоєність та невідповідність її рівня до вимог подальшого навчання у ЗВО. Що стосується графічної підготовки фахівця у ЗВО, то зміст її упродовж десятиліть не зазнав істотних змін, та і нині не відповідає умовам і формам графічної діяльності інженера та фахівця дизайнера на підприємстві або у проектній організації.

Нині у багатьох конструкторських і проектних організаціях креслення виробів виконуються з використанням засобів комп'ютерної графіки, а матеріальна база більшості ЗВО не завжди здатна забезпечити ґрунтовної комп'ютерної підготовки студентів.

Забезпечення навчальних лабораторій сучасною комп'ютерною технікою, відповідним програмним забезпеченням сприятиме підвищенню ефективності графічної підготовки фахівця за ознакою сумісності з навколишнім середовищем як підсистеми, так і всієї системи професійної підготовки випускника університету.

1.4. Ознака оптимізації системи графічної підготовки. Визначення ефективності функціонування суперсистеми – графічної підготовки фахівця (до дипломної і післядипломної) – за ознакою оптимізації має здійснюватися у двох напрямках.

По-перше – аналітичне та емпіричне визначення ступеня відповідності організаційних аспектів системи щодо цілей, для досягнення яких її створено.

По-друге – емпіричне визначення ступеня наближення діяльності системи як процесу до її оптимального функціонування, відповідності до умов реального виробництва.

Зрозуміло, що для такого комплексного визначення ефективності функціонування системи з погляду на її оптимальність необхідно чітко визначити критерії і параметри оптимізації освітнього процесу підготовки фахівця, а потім на основі встановлених параметрів досліджувати цей процес з метою розроблення заходів і рекомендацій щодо досягнення (або наближення до) цих критеріїв оптимізації.

Аналізуючи процес графічної підготовки фахівця з погляду системного підходу, можна зазначити, що цей процес являє собою систему достатньо повну відповідно до принципів ефективності функціонування. У цьому зв'язку визначення шляхів досягнення більш повної ефективності функціонування системи являє собою певну дидактичну проблему, що вимагає для свого розв'язання багатопланових теоретичних та експериментальних досліджень, зокрема пов'язану з використанням комп'ютерних професійно-орієнтованих графічних систем.

2. Комп'ютерні графічні системи на допомогу інженеру-педагогу. Наведемо приклади створення і використання оновленого навчально-

методичного забезпечення графічної і проектної підготовки фахівців у ЗВО. Основою для створення україномовних посібників були переклади з англійської, видані на початку ХХІ століття [7, 8].

Зазначимо, що навчальні посібники мали бути зорієтованими на особливості спеціальностей, за якими відбувалася підготовка студентів у ЗВО. Якщо для студентів педагогічних ЗВО можна було вважати достатньою підготовку на рівні графічних можливостей стандартного пакету MS Office, то для економічних і технічних спеціальностей затребуваним стало вивчення професійно-орієтованих програмних засобів.

2.1. Дослідження можливостей графічних пакетів операційного середовища Windows здійснювалося відповідно до програми Практикуму з дисципліни «Комп'ютерна графіка» для студентів Західно-донбаського інституту економіки і управління (м. Павлоград, Дніпропетровська обл).

У навчальному посібнику [5] представлено два найбільш популярні пакети CorelDraw (векторна графіка) та Adobe Photoshop (растрова графіка). Після виконання робіт студенти здобувають знання про різні способи створення й оброблення графічних зображень.

Посібник спрямовано на засвоєння основних принципів побудови графічних зображень у комп'ютерному дизайні, а також опанування відповідним програмним і технічним забезпеченням. Успішне виконання завдань передбачено на основі систематичної практичної роботи студентів за комп'ютером під керівництвом викладача та самостійно.

Практикум включає опис 10 робіт (по 5 для кожного графічного пакета). До всіх вправ подано ілюстрації щодо порівняння правильності здобутих результатів, зокрема за основними темами практичних занять: техніка малювання, корекція і обробка фотографій, застосування фільтрів для створення текстів і художніх ефектів. Успішність опанування навчального матеріалу підтверджено результатами анкетування студентів 1-2 курсів.

2.2. Дисципліна «Основи автоматизованого проектування складних об'єктів і систем» відноситься до групи загальноінженерних дисциплін. Предметом вивчення визначено теоретичні й методологічні проблеми аналізу, синтезу і побудови систем автоматизованого проектування, що використовуються в галузі обчислювальної техніки, а також питання адаптації, вдосконалення та експлуатації складних систем [4].

Навчання студентів спрямоване на оволодіння інженерними методами аналізу, вдосконалення, експлуатації і модернізації автоматизованих систем проектування засобів комп'ютерної техніки, інформаційних і телекомунікаційних систем та збереження їх працездатності.

Навчальна програма передбачає 36 годин лекцій, за основною тематикою: математичне, лінгвістичне, програмне і технічне забезпечення САПР, інтерактивні графічні системи, використання САПР у навчальному процесі тощо. Лабораторно-дослідницький практикум охоплює 20 навчальних годин, практичні заняття – 16 годин. Практичні заняття присвячено вивченню графічних можливостей програмних пакетів MathCad,

AutoCad, ProEngineer. Порівнянню технічних характеристик цих пакетів присвячено окрему лекцію і практичне заняття. Виконання індивідуального завдання до заліку з дисципліни передбачає навички використання зазначених програмних пакетів у навчальних та реальних проектах.

Після вивчення дисципліни студенти мають бути ознайомленими з перспективними методами і засобами автоматизованого проектування, перспективними напрямками розвитку технологій САПР і прикладами функціонування САПР, створених вітчизняними та зарубіжними фахівцями.

Курс лекцій з даної дисципліни упродовж трьох років викладався студентам одного з факультетів НТУУ "Київський політехнічний інститут", створено і апробовано робочу програму і навчальний посібник з дисципліни.

2.3. Комп'ютерні програми з проектування і дизайну.

На наш погляд, для майбутніх фахівців з проектування і дизайну може бути корисним спецкурс, побудований на основі роботи [6], автор А. Орлов.

У зазначеному виданні представлено декілька відомих цікавих програм, що застосовуються при розробленні моделей будинку або квартири, дизайну інтер'єра та окремих його елементів, а також ландшафтного дизайну.

У таблиці 1 наведено стислі характеристики графічних програм, їх призначення (табл. 1).

Таблиця 1

Стислі характеристики графічних програм

№	Назва програми	Призначення програми
1	ArchiCad	Автоматизоване проектування креслень будівель і приміщень, тривимірні моделі
2	Super Home Suite	Побудова планів будівель, тривимірні моделі і оформлення
3	Professional Home Design	Автоматизація дизайнерських робіт, база даних типових елементів оформлення
4	VisiCon	Комплексна побудова приміщень та їх інтер'єрів
5	Компас-3D V10	Створення планів, креслень і деталей, звіти про використані деталі і матеріали
6	Terragen	Створення ландшафту і збереження для подальшого використання

Освоєння практичної роботи за такими програмами значно підвищує рівень професійної підготовки студентів, майбутніх фахівців з дизайну.

Зазначимо, що запропонований на початку статті системний аналіз навчальної дисципліни у технічному закладі вищої освіти не претендує на простоту і доступність. Реалізація його вимагає підготовки викладачів у частині системного аналізу і реальних можливостей практичного застосування його результатів, проте, на його засадах можливо визначити тематику подальших педагогічних досліджень щодо вдосконалення професійної та професійно-орієнтованої підготовки студентів у закладах вищої освіти.

Підготовка фахівців, як правило, є обов'язком спеціальної кафедри, але практична реалізація результатів системного аналізу сполучена з багатьма

іншими факторами: місце дисципліни в навчальному плані спеціальності, регламентована кількість навчального часу на вивчення її студентами, співвідношення між кількістю часу аудиторних занять і самостійної роботи студентів тощо. Суттєвою допомогою у подоланні позначених проблем може бути взаємне обов'язкове стажування викладачів педагогічних університетів на споріднених кафедрах технічних університетів і навпаки.

Отже, з'ясування ступеня ефективності функціонування навчальної системи являє певний практичний інтерес з погляду на розробку моделі підготовки конкурентоздатного фахівця, оскільки вона має базуватися на обґрунтованих і реально здійснених дидактичних системах.

Як зразок такої системи можна розглядати модель фахівця в розрізі підготовки з конкретної фахової дисципліни, тобто необхідності диференціювання вимог до знань, умінь і компетентностей фахівця з кожного фаху. Істотно, що скільки існує спеціальностей, стільки і моделей професійної підготовки фахівця із конкретної спеціальності можна проектувати. Певною мірою цей висновок варто віднести і до графічної підготовки фахівця, що має бути диференційованою у розрізі кожної університетської спеціальності. Успішне опанування студентами графічних комп'ютерних систем можливе за умови створення відповідного навчально-методичного забезпечення до нових спецкурсів. Навіть за наявності зазначених ускладнюючих факторів, здійснення системного аналізу процесу навчання з будь-якої дисциплін у закладі вищої освіти завжди доцільно з погляду на виявлення резервів і перспектив поглиблення фахової підготовки випускників університету. Окремої уваги заслуговує дослідження вдосконалення і розвитку освітнього процесу від використання звичайного кульмана, графопобудувача (плоттера) або новітнього 3-D принтера у підготовці майбутніх фахівців з дизайнерських спеціальностей.

Література

1. *Філософський енциклопедичний словник*. М.: Рад. енци., 1983. С. 610.
2. Верхола А.П. *Оптимизация процесса обучения в вузе*. К.: Вища школа, 1979. 176 с.
3. Верхола А.П. *Аспекти оптимізації графічної підготовки студентів у технічному вузі*. Вісник СевДТУ. Педагогіка. 2001. №34. С.157-164.
4. Козлакова Г.О. *Основи САПР: робоча навчальна програма з дисципліни для студентів бакалаврського напрямку 6.0804 - комп'ютерні науки*. К.: НТУУ"Київський політехнічний інститут", 2002. 10 с.
5. Бенькович Є.Р., Козлакова Г.О. *Практикум з дисципліни —Комп'ютерна графіка”(для молодш. спец.)*. Павлоград: ЗПЕУ, 2006. 56 с.
6. Орлов А. *Проектирование, дизайн, строительство: самые полезные программы*. СПб.: Питер, 2010. 272 с.
7. Уейнман Є., Лурекас П. *Photoshop-6 для Windows & Macintosh*. М.: ДМК Пресс, 2003. 752 с.
8. Davis F., Shvarts S. *Corel Draw 11 for Windows: Trans. From English*. М.: ДМК Press, 2003. 320 p.

РОЗДІЛ IV

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО І ЕТНОДИЗАЙН

UDC 378.147.091.31-051:[39+7.012]:004
Mykola Blyznuik – Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of the Department of Design, Kosiv Institute of Applied and Decorative Arts
Lviv National Academy of Arts
E-mail: regcentr@online.ua

УДК 378.147.091.31-051:[39+7.012]:004
Микола Миколайович Близнюк – доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри дизайну Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв
E-mail: regcentr@online.ua

МЕТОДИЧНА СИСТЕМА НАВЧАННЯ ЕТНОДИЗАЙНУ НА ОСНОВІ ВИКОРИСТАННЯ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ: МАЙБУТНЬОМУ ХУДОЖНИКУ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. Проаналізовано питання методичної системи навчання етнодизайну майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва на основі використання інформаційних технологій. Теоретико-методологічні засади розвитку сучасної професійної мистецької освіти в системі педагогічної науки розглянуто крізь призму проблем інтеграції знань у контексті художнього сприйняття, сучасних інтегративно-педагогічних концепцій та ролі інформаційних технологій у цьому процесі. Схарактеризовано теоретичні засади дослідження проблеми опанування знань та проектування умінь, а також наукові підходи до структурування і проектування методичних систем навчання. Педагогічний дизайн розглядається як сучасний дидактичний напрям у підготовці майбутніх фахівців художньо-проектного напрямку.

Ключові слова: сталий розвиток, етнодизайн, декоративно-прикладне мистецтво, методична система навчання, інформаційна технологія, художник.

METHODICAL SYSTEM OF STUDY OF ETHNOGRAPHIC DESIGN ON THE BASIS OF THE USE OF INFORMATION TECHNOLOGIES: THE FUTURE ARTIST OF DECORATIVE AND APPLIED ART

Summary. In the scientific work the methodical systems of teaching the ethnographic design of future artists of decorative and applied art on the basis of information technologies are considered. Theoretical and methodological principles of development of modern professional artistic education in the system of pedagogical science are considered through the prism of problems of integration of knowledge in the context of artistic perception, modern integrative and pedagogical concepts and the role of information technology in this process. The theoretical foundations of research of the problem of knowledge acquisition and designing skills, as well as scientific approaches to the structuring and design of methodical teaching systems are described. Pedagogical design is considered as a modern didactic direction in the training of future specialists in the artistic and design direction.

Key words: sustainable development, ethnographic design, decorative-applied art, methodical system of studies, information technology, artist.

Постановка проблеми, її актуальність. Глобалізація створює принципово нову соціально-культурну, економічну реальність, де взаємозалежність різних сфер суспільної діяльності стає найбільш помітною.

У законах України «Про освіту», «Про вищу освіту», «Національній стратегії розвитку освіти на період до 2021 року» та інших нормативно-правових документах основною метою професійної освіти задекларовано підготовку кваліфікованого працівника відповідного рівня і профілю, конкурентоздатного на ринку праці, компетентного й відповідального з вільним володінням професійної компетентності, здатного до ефективної трудової діяльності, готового до постійного кар'єрного зростання.

Ці процеси дотичні до розвитку художньо-творчої практики в Україні, що виявляється в загальному контексті європейської інтеграції з орієнтацією на фундаментальні цінності загальносвітової культури. Інтеграційний процес полягає у впровадженні європейських норм і стандартів в освіту, науку, техніку, технології, поширенні та взаємовпливі культурних і науково-технічних досягнень. У підсумку такі норми сприятимуть підвищенню в Україні європейської, культурної ідентичності й інтеграції з загальноєвропейським інтелектуально-освітнім і науково-технічним простором.

Слід зазначити, що останнім часом спостерігаються певні трансформації в сфері художньо-проектної діяльності, пов'язані як з активною інтеграцією інформаційних технологій (ІТ) в сформовану структуру професійної діяльності художника та дизайнера, так і з виникненням нових видів дизайну (артдизайн, web-дизайн та ін.), зумовлених сучасним рівнем розвитку ІТ. Ці зміни в структурі професійної діяльності майбутніх художників відповідно зумовлюють нові вимоги до системи художньо-професійної освіти в галузі декоративно-прикладного мистецтва.

У багатьох мистецьких закладах вищої освіти (далі – ЗВО) вводяться нові дисципліни з використанням професійно-орієнтованих прикладних комп'ютерних програм. Однак існуючу підготовку цієї категорії фахівців, зорієнтовану на систему дисциплінарних знань, не можна визнати задовільною. У процесі навчання професійно орієнтованих мистецьких дисциплін необхідно сформувати систему знань різнобічно ґрудованого студента, який володіє методологією наукового пошуку та новими методами дослідження, здатного кваліфіковано виконувати виробничі завдання різного рівня складності.

Результати проведеного аналізу теорії та практики мистецької освіти [1, с. 5-22] показують, що стан професійної підготовки фахівців художньо-проектного напрямку в галузі декоративно-прикладного мистецтва нині недостатньо досліджено в науково-педагогічному контексті. З одного боку, освітні програми підготовки фахівців у ЗВО мистецького напрямку й загалом система професійної освіти з декоративно-прикладного мистецтва зорієнтовані на традиційні стереотипи домінування ремісничо-практичної діяльності, а з іншого боку, з'являються і діють на ринку художніх і дизайнерських послуг виробничі структури, які відчувають гостру потребу в кваліфікованих фахівцях, що володіють високим рівнем інформатичної компетентності. Тому нині надзвичайно актуальні пошуки інноваційних

шляхів ефективного розв'язання проблем підготовки майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва засобами сучасних ІТ. Проникнення в сферу художньо-проектної діяльності інформаційних і комунікаційних технологій, поява нових галузей дизайну потребують перегляду стану професійної освіти в цій галузі.

Особливо гостро постає питання обґрунтування та розроблення методичної системи навчання етнодизайну майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва, розробки нових концептуальних підходів щодо використання ІТ, створення інноваційних методик викладання навчальних дисциплін, модернізації змісту, методів і форм професійно-мистецької підготовки студентів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукове дослідження ґрунтується на концептуальних розвідках українських і зарубіжних учених в галузі художньо-педагогічної освіти: О. Боднаря, О. Голубця, В. Даниленко, М. Селівачова, О. Соломченка, Б. Рибакіна, О. Рудницької, Р. Шмагала, О. Федорука, А. Чебикіна, М. Яковлева та ін. З урахуванням проблематики дослідження проаналізовано значну кількість наукових джерел, присвячених історичним, теоретичним і прикладним питанням українського народного декоративно-прикладного мистецтва та сучасного етнодизайну. Зокрема, розглянуто наукові праці Є. Антоновича, В. Бутенка, Р. Захарчук-Чугай, Т. Кари-Васильєвої, Ю. Лащука, Л. Оршанського, Г. Сагач, В. Самойловича, О. Соломченка, М. Станкевича, В. Тименка, Б. Тимківа, В. Титаренко, І. Черкесової, В. Щербака та ін.

Потреба теоретичного і практичного вдосконалення методичних систем навчання на основі використання ІТ настільки значуща, що набуває статусу окремої важливої наукової проблеми. Деякі аспекти її розв'язання знайшли відображення у наукових працях Н. Апатової, В. Глушкова, Ю. Дорошенка, В. Житомирського, В. Заварикіна, Л. Карташової, М. Корця, М. Курача, В. Лапінського, Ю. Машбиця, Н. Морзе, І. Нищака, Ю. Рамського, А. Руденченко, В. Щеннікова, М. Яковлева, С. Яшанова та ін.

Мета статті полягає у науковому обґрунтуванні розробки та експериментальної перевірки ефективності методичної системи навчання етнодизайну майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва на основі використання ІТ.

Основний зміст. Зміни у сприйнятті, осмисленні та впровадженні національних культурних надбань та регіональних особливостей до художньо-проектної практики ХХІ століття призводять до виокремлення різних підходів до освоєння національної мистецької спадщини у творчій діяльності українських та зарубіжних художників й дизайнерів. Етнодизайнерський підхід ставить перед художниками декоративно-прикладного мистецтва (в науковому обігу вживають також назву декоративно-прикладне, декоративно-ужиткове мистецтво. - авт.) в якості першочергових завдань пошук українського національного стилю та форми, гуманного ставлення до навколишнього середовища. Це вимагає формування

відповідних підходів до культури споживання та побудови її нової структури, що орієнтована на органічний спосіб життя, гармонізацію відносин людини з довкіллям.

Етнодизайн, як один з видів творчої художньо-проектної діяльності, що ґрунтується на культурно-мистецьких засадах традиційного декоративно-прикладного мистецтва і новітніх технологій дизайну (в нашому розумінні ІТ-проектування, часто вживаним є термін «артдизайн»), має необмежені навчально-виховні та творчо-розвивальні можливості.

Серед найважливіших науково-технічних і соціально-економічних проблем за сучасних умов особливо актуальними є проблеми інформатизації – створення системи ефективного забезпечення своєчасними, вірогідними і вичерпними відомостями і даними всіх суспільно значимих видів людської діяльності, умов для оперативного, ґрунтовного і всестороннього аналізу досліджуваних процесів і явищ, прогнозування їх розвитку, передбачення наслідків прийманих рішень. Їх вирішення невіддільне від вирішення проблем інформатизації системи освіти, яка з одного боку відображає досягнутий рівень науково-технічного і соціально-економічного розвитку суспільства і залежить від нього, а з іншого – суттєво його зумовлює. Разом з тим постають на перший погляд несумісні з інформатизацією та широким використанням всеможливих технічних засобів проблеми гуманітаризації освіти і гуманізації навчального процесу і суспільних відносин [2, с. 8-15].

Сучасний стан підготовки фахівців мистецьких спеціальностей художньо-проектного напрямку, декоративно-прикладного мистецтва та дизайну зокрема (згідно з класифікатором спеціальностей галузь знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальність 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», а також 022 «Дизайн»), викликає необхідність використання інформаційних (інформаційно-комунікаційних) технологій у процесі навчання (підготовки) кваліфікованого фахівця. У багатьох закладах вищої освіти вводяться дисципліни з використанням професійно-орієнтованих прикладних програм як факультативи. Однак пануючу в цей час підготовку фахівців, орієнтовану винятково на систему дисциплінарних знань, не можна визнати задовільною. В процесі навчання студентів мистецького профілю необхідно сформувати базу знань широко ерудованого студента, який володіє науковою методологією пошуку й досліджень, у майбутньому мобільного фахівця, здатного виконувати науково-виробничі завдання різних рівнів складності.

Основою для інноваційного способу організації навчального процесу з етнодизайну у вищих мистецьких освітніх закладах, насамперед, має стати теоретично обґрунтована та поширена у світовому інформаційному просторі концепція сталого розвитку. Пріоритетними теоретико-методичними засадами реалізації цієї концепції є взаємодоповнюваність принципів екологічності, етнокультурності й економічності у фаховій підготовці майбутніх фахівців, які покликані удосконалювати предметне середовище з урахуванням гармонійного поєднання краси та доцільності [4, с.17].

Результати наукового пошуку свідчать, що етнодизайн розглядається як художньо-проектна технологія, стильовий напрям формотворення, нова парадигма етнічної культури, спосіб опредмечення ментального ставлення представників етносів до своїх ландшафтів тощо. На основі положень Закону України «Про народні художні промисли», сутність поняття «етнодизайн» – це творче варіювання технологій художніх промислів з урахуванням особливостей формотворення і декорування в історико-етнографічних регіонах України.

Етнодизайн – комплексна міждисциплінарна художньо-проектна діяльність, що синтезує в собі регіональні традиції художньо-матеріальної культури, сучасні гуманітарні, мистецькі і технічні знання, методи художнього проектування і технічного конструювання та спрямовується на створення етнокультурного предметного середовища, естетично оцінюваного як цілісне, співмірне, гармонійне як пріоритетний метод етнометодології, що забезпечує розвиток практичного інтелекту учнівської молоді [3].

Інформатизація сучасного суспільства призвела до зміни характеру професійної діяльності на основі впровадження в неї нових інформаційних технологій, в зв'язку з чим змінився підхід до підготовки спеціаліста в різних сферах професійної діяльності. Інформатизація стосується всіх напрямів розвитку суспільства, спричинює необхідність підвищення рівня володіння засобами ІТ як окремою людиною, так і групами фахівців, спрямована на створення оптимальних умов для задоволення інформаційних потреб на основі формування і використання інформаційних ресурсів [5].

У сучасному взаємопов'язаному та взаємозалежному світі, в умовах посиленої глобалізації всіх сфер соціальної дійсності і розв'язуваних у них проблем є нагальна потреба у розвитку, становленні та формуванні багатовимірної людини з поліфонічним мисленням. У зв'язку з чим вчені (наприклад Р. Пол) відзначають, що великорозмірний світ не може бути освоєний людьми з монологічним типом мислення, що зростаюче число проблем з увагою на їх полімодальний характер вимагає відповідного міждисциплінарного аналізу та синтезу. При їх розв'язуванні необхідний пошук консенсусу між різними альтернативними позиціями і образами мислення [1].

Між тим результати проведеного аналізу мистецької освіти показують, що стан справ в системі підготовки фахівців художньо-проектного напрямку (сфера дизайну й декоративно-прикладного мистецтва) нині є далеким від досконалості. З одного боку, програми підготовки фахівців у традиційних ЗВО художнього напрямку і в системі професійної освіти декоративно-прикладного мистецтва орієнтовані на сформовані стереотипи практичної діяльності. З іншого боку, з'являються і діють на ринку художніх і дизайнерських послуг організації, які відчувають гостру потребу в кваліфікованих фахівцях. Тому зараз надзвичайно актуальні пошуки інноваційних шляхів ефективного розв'язання цих проблем. Все більш активне проникнення в сферу художньо-проектної діяльності інформаційно-

комунікаційних технологій, поява нових галузей дизайну потребує перегляду стану дизайн-освіти та професійної освіти в даній галузі. Особливо гостро постає питання пошуку нових концептуальних підходів до використання ІТ в навчанні декоративно-прикладному мистецтву, створення відповідних вимогам часу технологій навчання навчальних дисциплін, нових змісту, засобів, методів, прийомів і форм навчання. У цих умовах перед професійною освітою майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва гостро стоїть завдання навчання етнодизайну на основі інформаційних технологій.

Одним із найбільше діючих чинників, що негативно впливають на практичне розв'язання аналізованої проблеми, є недостатній рівень розвитку методичних систем навчання етнодизайну майбутніх випускників вищих навчальних закладів декоративно-прикладного мистецтва на основі використання інформаційних технологій. Під методичною системою навчання розумітимемо структуру, компонентами якої є цілі, зміст, методи, форми та засоби навчання, якій притаманна специфіка, що виявляється в процесі розкриття сенсу змісту та виявлення взаємозв'язків між компонентами системи (А.М. Пишкало) [6].

Аналіз наукових досліджень та професійної діяльності фахівців-художників у галузі декоративно-прикладного мистецтва показує, що рівень їх готовності до використання ІТ залежить від системи навчання: методологічних основ створення систем навчання; змісту, засобів, форм і методів навчання; матеріального забезпечення навчального процесу; компетентності викладачів фахових дисциплін у галузі етнодизайну. Модернізація системи навчання етнодизайну шляхом перетворення навчального середовища на засадах технологічності, широкого застосування ІТ як засобів навчання й об'єктів вивчення, створення системи навчання, метою впровадження якої вбачається формування готовності майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва до використання інформаційних технологій є вкрай актуальними і невідкладними нині.

В основу дослідження покладено ідеї, сформульовані у Концепції сталого розвитку: етнокультурну і екологічну складові забезпечує традиційне декоративно-прикладне мистецтво; економічну складову – науково-технічна творчість за умов широкого використання сучасних ІТ. Етнічним дизайном забезпечується реалізація основних проектних технологій: художнього проектування, технічного проектування, ІТ-проектування.

Результати аналізу суперечностей між вимогами інформаційного суспільства та наявним рівнем підготовленості майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва з етнодизайну свідчать про необхідність перебудови системи професійної підготовки у ЗВО мистецького напрямку, надання їй ознак технологічності, зорієнтованості на досягнення наперед запланованого результату – рівня готовності студентів до застосування у майбутній професійній діяльності методу етнічного ІТ-проектування.

Діалектичний зв'язок між застосуванням ІТ у професійній підготовці майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва та рівнем відповідності результатів запитам суспільства може розглядатись як системотвірний чинник навчання етнодизайну. Результатом впровадження методичної системи навчання етнодизайну у мистецьких ЗВО є сформованість ІТ-компетентності майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва як важливої складової їхньої професійної підготовки. Система навчання етнодизайну на основі ІТ відрізняється від систем, розроблених й описаних раніше тим, що передбачає: по-перше, інтенсивне застосування ІТ як об'єктів вивчення та засобів навчання етнодизайну; по-друге, гармонійне поєднання групових і мережних організаційних форм професійно-художньої підготовки фахівців.

Формування готовності студентів до застосування ІТ у майбутній професійній діяльності здійснюється за трьома напрямками: 1) використання ІТ як об'єкта вивчення; 2) використання ІТ як засобу навчання; 3) використання ІТ як засобу науково-пошукової професійно орієнтованої діяльності. Так, використання ІТ як об'єкта вивчення передбачається в процесі освоєння студентами дисциплін «Інформатика», «Основи комп'ютерної графіки» (перший освітньо-кваліфікаційний рівень) та «Комп'ютерне проектування», «Мультимедійне проектування» (другий і третій освітньо-кваліфікаційні рівні). Використання ІТ як засобу навчання передбачає їх практичне застосування викладачами у процесі професійної підготовки студентів з етнодизайну, що вимагає розроблення підсистеми навчання ІТ, призначеної для підвищення кваліфікації науково-педагогічних працівників. У системі навчання етнодизайну рівень знань та попередньої підготовки студентів у галузі ІТ розглядається як сигнальний параметр, тому перебіг процесу навчання для кожного студента залежить від темпу засвоєння ним навчального матеріалу, який визначається індивідуально-особистісними характеристиками студентів.

Методична система навчання етнодизайну на основі ІТ характеризується поєднанням педагогічного управління з ініціативою та самостійністю студентів. Викладач лише спрямовує навчально-пізнавальну діяльність студентів й одночасно стимулює їхню самостійну роботу. Впровадження методичної системи навчання етнодизайну на основі ІТ спрямоване на розвиток проектно-творчої активності студентів, виявлення ініціативності в освітньому процесі, що дає змогу поліпшити формування у майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва з різними рівнями здібностей і попередньої підготовки компетентності з етнодизайну. У процесі навчання етнодизайну студенти набувають компетентності шляхом власних відкриттів. У них формуються пізнавальні потреби, здатність до практичного застосування ІТ у художньо-проектній діяльності, розвивається продуктивність мислення, що дозволяє самостійно знаходити шляхи розв'язання поставлених проектно-творчої завдань.

Результати дослідження. Представлений аналіз матеріалів досліджень з проблеми розвитку етнодизайну в історико-культурологічному аспекті показав, що в навчанні етнодизайну є свій власний предмет і об'єкт, своя структура і логіка, свої методи і механізми функціонування, що етнодизайн є самоцінністю, якою необхідно органічно доповнити сучасну освіту. У ході аналізу можливостей застосування комп'ютерної графіки у професійній підготовці фахівців у галузі декоративно-прикладного мистецтва, з'ясовані основні теоретичні підходи до інтеграції ІКТ в сферу навчання у ЗВО художнього напрямку. Перший з них стосується можливості інтегрального подання змісту предметного середовища, що створюється на основі використання комп'ютера і в якому органічно поєднуються конкретні структури знань (гуманітарних і природничих), повноцінно представляється зміст відповідних об'єктів засвоєння. Другий підхід пов'язаний з забезпеченням найбільш ефективних умов для формування узагальнених способів навчальної діяльності, що обумовлюють розвиток у студентів повноцінних форм рефлексивно-теоретичного мислення.

На основі цих підходів у дослідженні розроблена модель методичної системи навчання етнодизайну майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва на основі використання інформаційних технологій. Для реалізації моделі розроблені адекватні їй технології навчання та педагогічні умови використання комп'ютерної графіки, що представляють собою цілісну систему цільового, змістового, технологічного підходів, що забезпечує ефективність підготовки майбутніх фахівців у навчальних закладах декоративно-прикладного мистецтва.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У процесі дослідно-експериментальної діяльності на практиці підтверджено основні теоретичні положення дослідження і виявлено, що студенти, які володіють навичками роботи з різними графічними пакетами і використовують засоби комп'ютерної графіки, мають більш стійким зростання професійних умінь і навичок. У ході педагогічного експерименту виявлено найбільш доцільні напрями та форми інтеграції інформаційних технологій до процесу навчання етнодизайну при підготовці майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва.

Застосування методичної системи навчання етнодизайну на основі ІТ забезпечить випереджальну фахову підготовку студентів, формування в них потреби неперервного творчого саморозвитку, умінь та навичок самоосвіти, самостійного та креативного підходу до процесу набуття нових знань, формування практичних умінь і навичок. Стан і тенденції розвитку соціуму дають можливість прогнозувати необхідність подальшою розвитку системи навчання етнодизайну, оскільки результати мають відповідати соціальним, науковим і технологічним цілям, рівневі розвитку суспільства, внутрішнім потребам системи вищої мистецької освіти.

Проведене дослідження, безперечно, не вичерпує всіх аспектів розглянутої проблеми. Перспективними є вивчення засад забезпечення якості

підготовки студентів різних мистецьких спеціальностей на основі ІТ, здійснення пошуку ефективних форм підвищення кваліфікації науково-педагогічних працівників у контексті інформатичної підготовки, дослідження проблеми наступності підготовки майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва в умовах запровадження інтегрованого навчання тощо.

Література

1. Близнюк М.М. *Методична система навчання етнодизайну на основі інформаційних технологій (інтеграційні процеси, інноваційна складова, педагогічна практика):* монографія / за ред. проф. М.С. Корця. Київ: Видавництво «Акварель», 2017. 504 с.

2. Жалдак М.І. *Проблеми інформатизації навчального процесу в середніх і вищих навчальних закладах // Комп'ютер в школі та сім'ї.* № 3. 2013. С. 8-15.

3. Тименко В.П. *Початкова дизайн-освіта: теорія і практика формування конструктивних умінь особистості:* Монографія / В.П. Тименко. – К.: Педагогічна думка, 2010. – 380 с.

4. Руденченко А.А. *Теоретичні і методичні засади навчання етнодизайну студентів у вищих мистецьких навчальних закладах:* автореф. ... д-р пед. наук; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2017. С.17.

5. Гужвенко Е.И. *Координирующая модель методической системы обучения информатике и информационным технологиям:* авт-т дисс. докт. пед. наук.: Учр. РАО «Ин-т информатизации образования». М., 2010. 56с.

6. Пышкало А.М. *Методическая система обучения геометрии в начальной школе.* Авторский доклад по монографии «Методика обучения геометрии в начальных классах», докт. пед. наук. М., 1975. 60 с.

УДК 7.072.5

Olena Osadcha –

Ph. D in Arts, docent of the department for Monumental and Decorative Art, head of the department for Monumental and Decorative Art, professor of the Mykhailo Voichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
E-mail: conference@kdidpamid.edu.ua

УДК 7.072.5

Олена Анатоліївна Осадча – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри монументально-декоративного і станкового мистецтва Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
E-mail: conference@kdidpamid.edu.ua

ПРИНЦИПИ СФЕРИЧНОСТІ В ІКОНОПИСІ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Анотація. У статті досліджуються принципи сферичності в іконописі візантійської традиції, які зумовлюються християнським догматичним вченням, зокрема сотеріологією, есхатологією й ісихастською антропологією, а також функціональним призначенням ікони.

Ключові слова: іконопис візантійської традиції, сферичні принципи, сферична перспектива, сферичний принцип у системі композиції, доцентровий рух, спіралеподібні, кругові лінії, есхатологія, християнська антропологія.

PRINCIPLES OF SPHERITY IN THE ICONOGRAPHY OF THE BYZANTINE TRADITION

Summary. *The article researches the principles of sphericity in the iconography of the Byzantine tradition, which are conditioned by Christian dogmatic doctrine, in particular soteriology, eschatology and isychastic anthropology, as well as the functional purpose of the icon.*

Key words: *iconography of the Byzantine tradition, spherical principles, spherical perspective, spherical principle in the system of composition, centripetal movement, spiral, circular lines, eschatology, Christian anthropology.*

Постановка проблеми, її актуальність. Ікона – складний феномен візантійської традиції і, хоча вона налічує більш як шістнадцять століть розвитку, її богословське і функціональне призначення у контексті технологічних методів іконописання, художніх прийомів, зокрема композиційної системи, перспективної побудови і колірно-світлових співвідношень, недостатньо досліджувалися практиками-іконографами. Як відомо, ікона виконує багато функцій: медіаторну – вона є образом-посередником, за допомогою якого встановлюється зв'язок між земним і божественним світом [1]; просторову – вона є сакральним простором [1], за допомогою якого уможливується Боговідкриття, Богоявлення, Боговидіння, Богоспілкування, Богопізнання і, зрештою, Богоеднання; сотеріологічну – за допомогою якої божественна реальність переходить в образ, водночас вона виконує роль домобудівництва спасіння душі; аналогічну – вона є онтологічною ліствицею сходження душі до Небесного Граду, засобом трансформаційних процесів переходу особистості в іпостасність.

Яким чином розкриваються ці функції в іконі, спробуємо представити на прикладі технологічних і художніх прийомів, що використовуються в іконописі.



Схема 1. Модель універсальної системи світобудови

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Із давніх часів форма кола символізувала граничну завершеність, нескінченну гармонію, Божественну повноту. Діонісій Ареопагіт, розмірковуючи про містичну ієрархію небесних сил, уподібнює її з образом «вогню-кола», з рухомими «розумними колесами», котрі здійснюють круговий рух навколо центру – навколо Суцього. Максим Сповідник, описуючи земний і небесний світи, застосовує образ «колеса в колесі», уточнюючи, що ці світи є частиною єдиного цілого, що знаходяться один в іншому [2].

Загалом, для містичного християнського вчення концентрична структура образів-уподібнень символізувала модель універсальної системи світобудови, єдність сенсу всієї її структури (див. схему 1).

Середньовічні концепції щодо універсальної системи світобудови базувалися на платонівських і неоплатонівських ієрархічних принципах світлової еманції. За допомогою світла утворювалися сфери надчуттєвого і чуттєвого світлів.

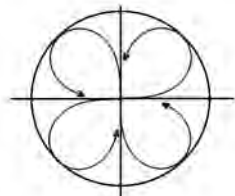


Схема 2. Точка перетину хреста, його перехрестя

Наприклад, за світловою космогонією єпископа, засновника оксфордської філософської і природничо-наукової школи, теоретика і практика експериментального природознавства Роберта Гроссетеста, світло шляхом нескінченного самопомноження рівномірно поширювалося увсебіч, захоплюючи разом із собою матерію, яку воно, будучи формою, не могло полишити, і простягало її до необхідно кінцевих розмірів «світової машини», тобто універсуму, надаючи їй сферичної форми. Далі світло зоріло із кожної своєї частини у напрямку до центру всесвіту, створюючи нові небесні сфери. І так, помножуючись, світло сформувало тринадцять сфер універсуму: дев'ять досконалих і незмінних небесних сфер п'ятої сутності і чотири недосконалі і мінливі сфери елементів: вогню, повітря, води і землі. Отже, всі сотворені тіла є фактично більшою або меншою мірою примноженим світлом [3, с. 159]. Це середньовічне бачення наочно відобразилося і у концептуальній методології іконописання, адже саме світло в іконі є домінантною сенсоутворювальною парадигмою, що сполучає усі шари, утворюючи складний сферичний простір, пов'язаний із просторовою і медіаторною функціями ікони.

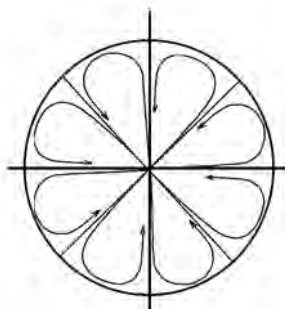


Схема 3. Сегменти сферичної свідомості

Мета статті полягає у визначенні основних сферичних принципів структурної побудови простору в іконі візантійської традиції, зокрема у контексті композиції, перспективної системи, світла і кольору, а також методу нанесення яєчної темпері.

Основний зміст. Богословське обґрунтування сферичних принципів в іконописі візантійської традиції. Принципи сферичності в іконописі візантійської традиції пов'язані з християнським догматичним вченням – есхатологією. Простір преображеної реальності Восьмого дня творіння набуває внутрішньої кривизни – це небо, згорнуте у сувій. За принципом аналогії душа людини, як сувій, має згорнутися в себе, у точку світла, що і є Духом – ядром душі. Ця точка є перетином хреста, його перехрестям (див. схему 2). Точка перехрестя – це центр, вічно живий і рухливий, в якому все повинно звершуватися. А все інше – це як кола, що розходяться по воді навколо центру, кинутого у воду каменю [4, с. 184]. Увійшовши у центр свого буття, можна отримати новий напрямок руху.



Схема 4.

Згадаємо слова Христа: «Хто хоче йти за мною, нехай одречеться себе, й візьме хрест свій, та й іде слідом за мною» [5, Мк. 8:34]. Спаситель дав людству закон хреста, і лише через хрест уможлиблюється акт воскресіння. Саме у перехресті хреста міститься насінина нової преображеної людини.

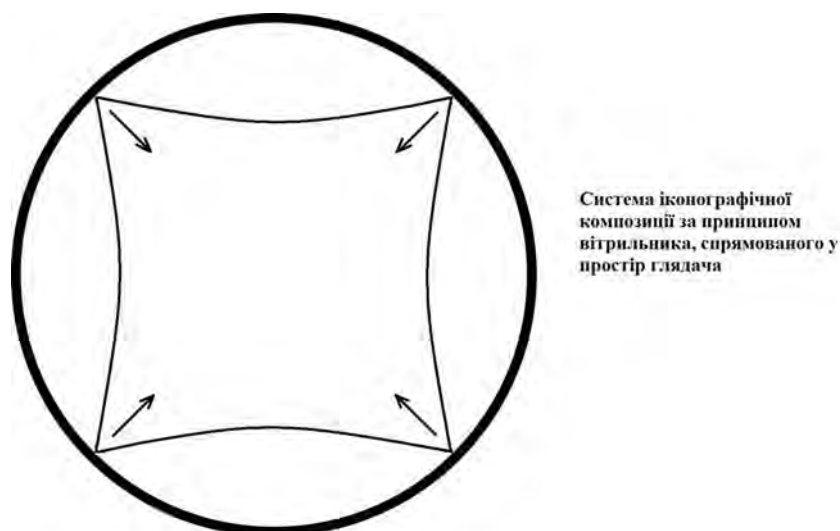


Схема 5.

Взяти хрест, за християнською антропологією, – це розіп'яти власну свідомість, яка на кожному сегменті сферичної свідомості (див. схему 3) здатна увійти всередину перетину хреста і в предстоянні перед Богом усвідомити себе як цілісне, як – Я Є. У цьому стані метаної, всі сили душі перебувають не десь там ззовні – на осях координат хреста, а глибинно концентруються всередині власного ества і Є тією силою, яка усвідомлює себе. Лише із середині перехрестя наш власний хрест – місія життя – не є важким, адже його важкість рівномірно розподіляється – він стає легким на протипагу тому, аби намагатися його тягти із іншої осі координат.



Ілюстрація. 1. Мозаїки монастиря Хора, 1316 – 1321 рр., м. Стамбул [Константинополь], Туреччина

Сферичний принцип концентричних рухів пензля під час роботи над іконою. Процес написання ікони символізує онтологічні сходи, що зводять розум до Богопізнання. Поступове устремління душі до онтологічних основ буття відображається в іконописанні за допомогою прямих променеподібних, спіралеподібних і кругових ліній, які відповідають дискурсивному, інтуїтивному і духовному розуму [6, с. 36]. Рухи пензля у процесі роботи над іконою повторюють концентричні, доцентрові рухи душі, спрямовані до оптичного центру-ядра, внутрішньої тверді – осереддя всіх її сил – Духу.

Наносячи барвисті шари на поверхню ікони круговими рухами, які підкреслюють обумовлену сферичність ікони, створюємо унікальний фактурний орнамент, притаманний внутрішнім прихованим властивостям

душі, її духовному потенціалу і силі енергії. Такий художній прийом актуалізує анагогічну функцію ікони.

Сферичний простір композиції в іконописі візантійської традиції. У візантійській і давньоруській традиції безперервний концентричний колоподібний рух слугував основою храмового простору. Круговий оберт посилювався за допомогою різних модифікацій елементів орнаментування у стінописі й іконописі. Не менш важливою складовою у формуванні храмового простору була драматургія світла, яка створювалася хоросами – світильниками, через гравіровані отвори яких світло відбивалося на стелях, стінах і підлозі храму, запрошуючи споглядача долучитися до танцюючого сакрального простору [7].



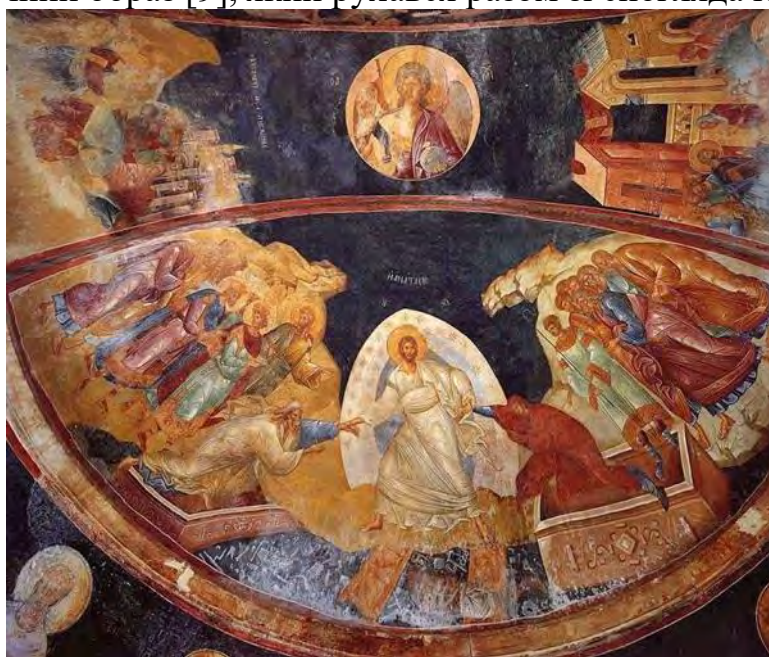
Ілюстрація 2. Мозаїки монастиря Хора, 1316 – 1321 рр., м. Стамбул [Константинополь], Туреччина

Сферична система композиції в іконописі візантійської традиції сформувалася під впливом мозаїчних панно і фрескового розпису, які розміщувалися на викривлених поверхнях архітектурного простору храму. Перекриття криволінійних обрисів у перерізі – склепіння різних типів, зокрема циліндричне, парусне, купольне тощо утворювало увігнуті поверхні храмового простору. Стінопис підпорядковувався архітектурному рішенню таким чином, що задній план композиції мозаїки або фрески трактувався у системі увігнутості, а передній – для відчуття «оберненої інтенціональності» [8, с. 281] – створювався з урахуванням опуклості. Принцип опуклого зображення в композиції ікони виводив образ у простір до споглядача і актуалізував просторову і медіаторну складові ікони. Він базувався на словах

Спасителя: «Покайтесь, приблизилось бо царство небесне» [5, Мт. 4:17] і відповідав сотеріологічній функції ікони.

Отже, увігнутість заднього плану композиції й опуклість переднього в результаті формували природний сферичний простір, в якому у центральній його частині іконограф розміщував себе і споглядача і в якому незримо було присутнє Всевидяче Око (див. схему 4), (іл. 1-2). Не лише композиційна структура іконографічних сюжетів формувалася за принципом вітрильника, спрямованого у простір споглядача (див. схему 5) (іл. 3), але й уся система ікони-храму / парусника-корабля була влаштована як Богонатхненне водійство.

За допомогою такого композиційного рішення споглядальник цілковито занурювався у тканину цього простору і відчував причетність до тих подій, які були зображені у сюжеті стінопису. При цьому статус споглядальника був радше умовним, адже він ставав безпосереднім учасником євангельських подій. Саме у центральній точці сферичного простору нівелювалася відмінність між суб'єктом і об'єктом, відбувався збіг між поняттями: «бачити і бути видимим, чути і бути почутим...» [8, с. 252–253]. Споглядач був центром сферичного іконічного простору, на якому фокусувалися всі лінії, що з'єднували його погляд із різними точками цієї сфери, тому всі вертикалі і горизонталі викривлялися всередині такого простору. Якщо ж уявити, що погляд споглядальника із середини цього простору починав рухатися концентричними колами, окреслюючи умовний сферичний простір композиції, виходило, що зображальні об'єкти відносно його зорового сприйняття теж починали розгортатися різними гранями, постійно змінюючи ракурс, і, крім того, отримували власну точку суміщення. В результаті сукупність змінюваних зображень трансформувалася у якісно новий синтетичний образ [9], який рухався разом зі споглядачем (іл. 4 – 7).



Ілюстрація 3. Фрески монастиря Хора, 1316 – 1321 рр., м. Стамбул [Константинополь], Туреччина

Отже, споглядач у системі сферичної композиції був невід'ємною складовою зображального простору і виконував роль рушійної сили, за допомогою якої цей світ оживав. Споглядач запускав «хоровод», і в цьому він уподібнювався Христу, який і є хорою всього живого [8, с. 224], чи Святому Духові, який у традиційному неточному перекладі характеризується як «життя Подателю», натомість точний переклад звучить як «хороводоначальник життя», «хорег життя», тобто ватажок вселенського танцю [10, с. 566]. Сферична система композиції фрескових розписів, мозаїчних панно та ікон візантійської традиції цілком виправдовує концепцію створення сакрального простору за допомогою принципу хорографії, суть якої полягала у зображенні «танцюючого простору» [11].

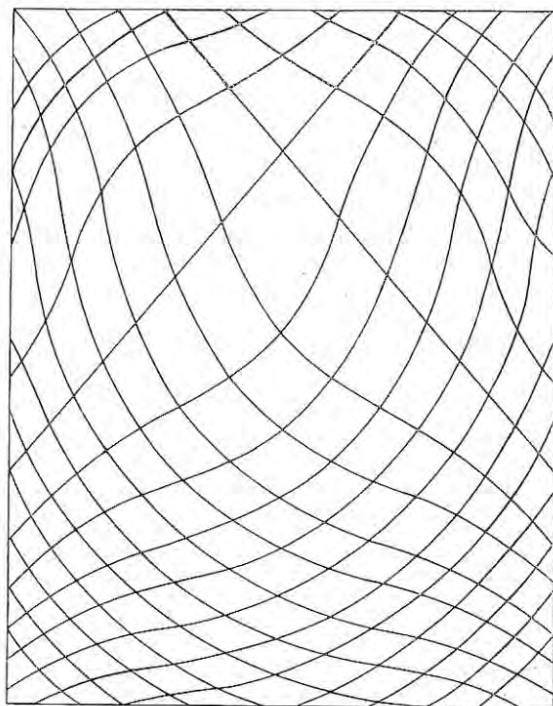


Ілюстрація 4. Фрески печерного храму Йоанна Хрестителя, XI ст., м. Аванос, Каппадокія, Туреччина

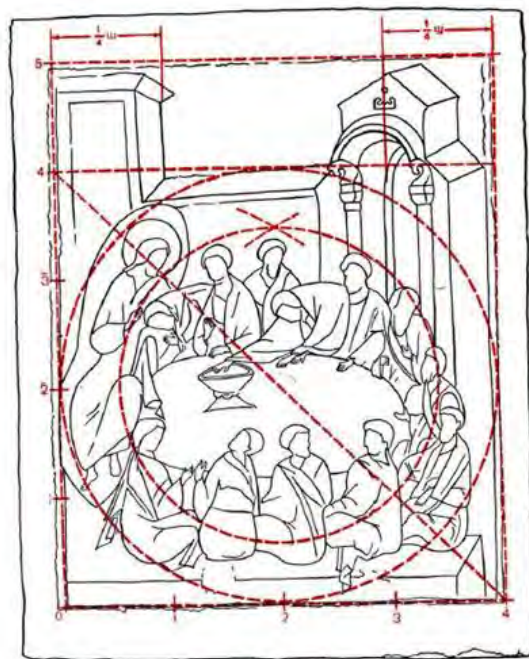
Сферична система перспективної побудови в іконописі візантійської традиції. Крім сферичної системи композиції, іконний простір створювався з урахуванням сферичної системи перспективної побудови. Будь-які об'єкти в іконі трактуються двома перспективними системами – зворотною і посилено-суміщеною – і завжди діють одночасно, створюючи «непрохідність» першого плану і периферії, що обумовлює кривизну простору. Окрім зворотної і посилено-суміщеної систем перспективної побудови, в іконописі діють ще дві – паралельна (аксонометрична) і пряма (лінійна). Проте ці чотири системи перспективи можна об'єднати в одну – сферичну. Цей художній прийом актуалізував медіаторну, просторову і сотеріологічну функції ікони.

Сферичні принципи у контексті синергії світла і кольору в іконописі візантійської традиції. Світло в іконописі – це онтологічна ліствиця до Небесного Граду, яка складається зі сходинок. Чергування в іконописі пробілів і плавей – Світла і Кольору – символізують принцип взаємопроникнення двох природ: Світла Божества (Логосу) і Кольору Людства (Образу), відкриваючи в мистецтві ікони таємницю Христа-

Боголюдини. Логос-Світло є посередником між незбагненим і збагненим, буттям Божественним і буттям створеним [3, с. 46–47]. Так і в іконі: Світло є об'єднуючим принципом усіх колірних шарів, адже утворює променеподібний простір, що струменить і відбивається в очах споглядача.



Ілюстрація 5. Структура композиції з урахуванням руху простору до споглядальника



«Тайная вечеря». Икона праздничного ряда иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. 1425–1427 годы.

Ілюстрація 6. Ікона «Тайна вечеря» з святкового чину іконостаса Троїцького собору Троїце-Сергієвого монастиря, 1425 – 1427 рр.

Світло пробілів знаменує втілення, а Колір плавей – ризу втілення Світу [6, с. 37]. Світло символізує Премудрість і розум та уособлює вертикаль хреста – прямий промінь, Колір символізує Любов і серце та уособлює горизонталь хреста – відбитий промінь. Як для подолання наслідків первородного гріха і входження у Небесний Град треба з'єднати розум і серце, так і в іконописі за принципом синергії ми об'єднуємо світло і колір, утворюючи складний світлосяйний колорит, що вібує і мерехтить, створюючи відчуття перформативності простору в іконі.

Зберегти світло в іконі – непросте завдання. Світло, спрямовуючись углиб фарбових шарів, відбивається від кожного фарбового шару, утворюючи кристалографічний «орнамент» цього простору. Як у брюссельському мережеві, де головним є те, на чому тримається візерунок, – на повітрі і проміжках між мереживним орнаментом [3, с. 73], так і в іконописі головним є світло, що створює образ, сповнений життям.

Шари фарб не повинні бути щільними, щоб не погасити вібрацію світла, що ллється від левкасного ґрунту. Як людина має бути прозорою для дії Святого Духа, так і шари в іконі мають бути прозорими, щоб не загасити Нетварне світло першого дня творіння – світло левкасу. За визначенням

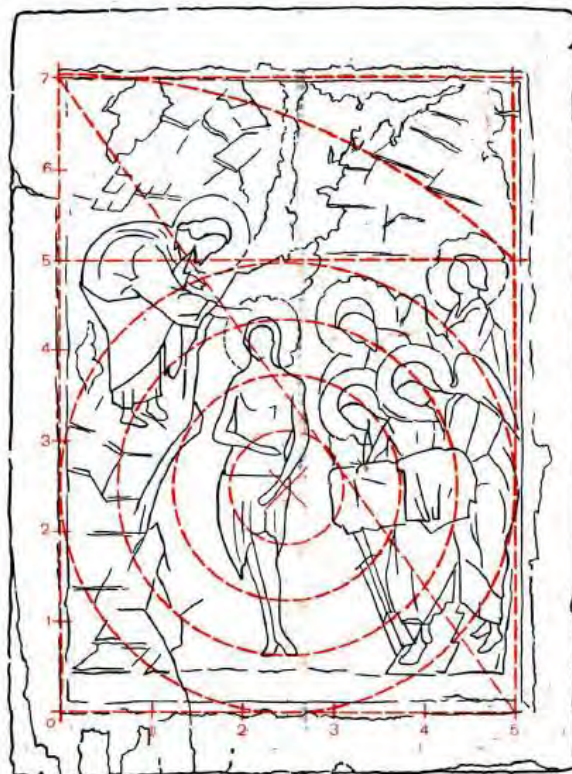
іконописця і богослова, засновника іконописної школи «Просопон» Владислава Андрєєва, світло в іконі має такі щаблі:

- світло першого дня творіння (символічно співвідноситься з левкасним ґрунтом);
- світло космічне від галактик, сонця, зірок (це радше освітлення, яке ми бачимо в реальності, символічно співвідноситься із першим пробілом в іконописі);
- світло антропологічне – світло розумної душі людини (символічно співвідноситься із другим пробілом в іконописі);
- світло теокосмічне – ноетичне світло ангельської ієрархії (символічно співвідноситься із третім пробілом в іконописі);
- світло просопонне – благодатне і животворяще Світло Божества – живе Світло преображення, воскресіння й обоження сотвореного світу (символічно співвідноситься з оживками в іконописі) [12, с. 179].



Андрей Рублев (?). «Преображение». Икона праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. 1405 год.

Ілюстрація 7. Андрій Рубльов (?). Ікона «Преображення Господнє» зі святкового чину іконостаса Благовіщенського собору Московського кремля, 1405 р.

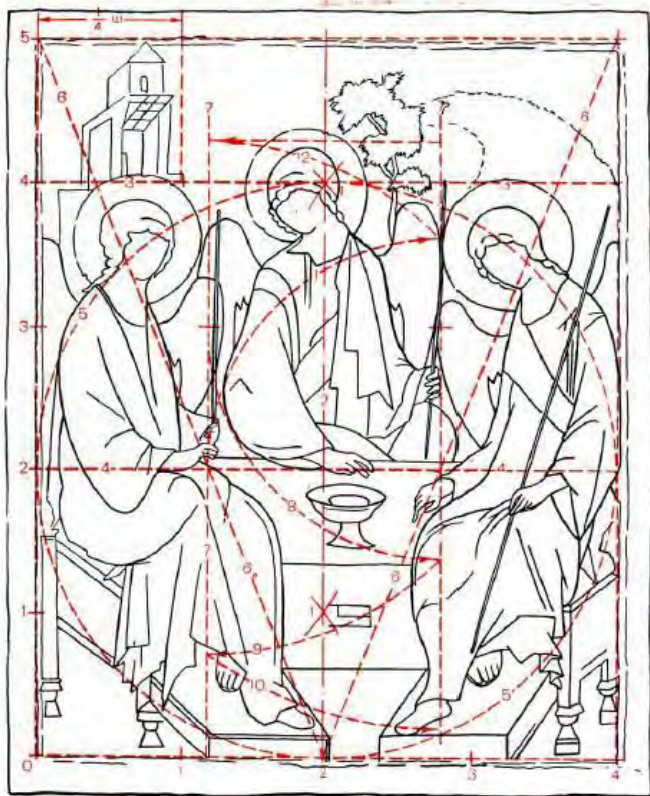


Школа Рублева. «Крещение». Икона праздничного ряда иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. 1425—1427 годы.

Ілюстрація 8. Школа Андрія Рубльова. Ікона «Хрещення Господнє» зі святкового чину іконостаса Троїцького собору Троїце-Сергієвого монастиря, 1425 – 1427 рр.

Світло в іконописі теж замикається у сферу, адже перший шар – левкасний білий ґрунт – сполучається з останнім шаром – оживками. За словами Владислава Андрєєва, левкасний ґрунт є основою творіння і

символізує фундаментальний закон світобудови, на ньому тримається історія людства, зорі, планети тощо. Вчені у своїх дослідженнях ніколи не дійдуть до цього Світла. Інші види світла в іконописі: перший, другий, третій пробіли уособлюють тварне світло (іл. 8). А четвертий, останній, пробіл – оживки – символізує Світло Нетварне. Отже, між левкасом і оживками – Світлом Нетварним, просопонним, явленим Христом у преображенні на горі Тавор, – в іконі розподіляється три види світла тварного.



Андрей Рублев. «Троица».

Ілюстрація 9. Андрій Рубльов. Ікона «Трійця», 1411 р. чи 1425 – 1427 рр. (?)

пишеться за принципом багатоступінчастого, багаторівневого сходження від землі до неба. Головний метод в іконописанні – починати із земляних відтінків, тобто з чуттєвого плану, і поступово переходити до кристалічно-чистих небесних кольорів веселки, тобто до світу надчуттєвого, умоглядного. Світло повинно горіти в іконі подібно до гранованого діаманта, який розщеплюється на сім кольорів веселки (вона є знаком Завіту з Богом, сходою між землею і небом та символом багатоступінчастого сходження душі).

Веселка семи кольорів в іконі знову ж таки замикається у сферу, адже фіолетовий колір за символічним наростанням прагне до кенозису – до об'єднання із земляним червоним кольором. Через оптичний синтез червоного і фіолетового кольорів утворюється восьмий колір – пурпур, – колір царської гідності [13].

Отже, світло в іконі можна розглядати у трьох різних аспектах таких, як:

- природа світла, яка є джерелом будь-якого освітлення, і в цьому сенсі є світловою субстанцією;
- світлові промені, що є акцидентальною формою світлової субстанції;
- колір, який є результатом впливу цієї акциденції на прозоре середовище [3, с. 65–66].

Прагнення передати світло в іконі, а водночас і примножити його актуалізує анагогічну функцію ікони.

Одним із характерних особливостей простору в іконі, окрім його кривизни, є глибина, пов'язана з оптичними

властивостями кольору при використанні натуральних мінеральних пігментів. Ікона

Застосування складного колориту за допомогою прозорих шарів фарби актуалізує медіаторну і просторову функції ікони.

Висновки. Принципи сферичності в іконописі візантійської традиції обумовлюються християнським богослов'ям, зокрема сотеріологічним та есхатологічним вченням, ісихастською антропологією тощо.

Отже, сферичні принципи в іконі діють як структурний змістовий, художньо-образний і технологічний компоненти, зокрема на рівні:



Ілюстрація. 10. Школа Андрія Рубльова. Ікона «Мовіння ніг» зі святкового чину іконостаса Троїцького собору Троїце-Сергієвого монастиря, 1425 – 1427 рр.

- прямих променеподібних, спіралеподібних і кругових ліній, які підкреслюють обумовленість сферичного іконного простору (цей художній принцип;
- доцентричних рухів пензля у методі нанесення натуральних пігментів крупного помелу для створення фактурного «орнаменту» в іконі (цей технологічний метод нагадує ангельський концентричний рух навколо Першоджерела всього суцього – Творця світобудови);
- композиційної системи з урахуванням увігнутості заднього плану й опуклості переднього плану у зображенні іконографічного сюжету задля створення оберненої інтенціональності;
- сферичної перспективи у побудові іконного простору;
- світла, що є об'єднуючим принципом усіх колірних шарів в іконі і замикає у сферу світло Нетварне, просопонне, що ллється від крейдяного

левкасного ґрунту і об'єднується з останнім шаром в іконі – оживками (цей принцип створює ефект світловідбиття, прозорості колірних шарів в іконі);

- кольору, який замикає у сферу перший колір веселки – червоний – із останнім – фіолетовим, утворюючи восьмий колір – пурпур (цей принцип дає змогу досягти оптичних властивостей фарб для створення складного колориту задля актуалізації перформативності іконного простору).

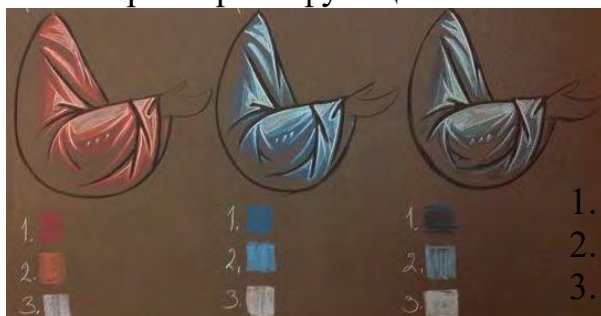


Ілюстрація 11. Ікона «Богородиця на троні з архангелами», XIII ст., монастир Св. Єкатерины, Синай, Єгипет. Престол Богородиці набуває бочкоподібної форми під дією сферичної перспективи в іконі

Сферичні принципи в іконі обумовлені такими функціями:

- Анагогічною:
- через застосування прямих променеподібних, спіралеподібних і кругових ліній, а також доцентричних рухів пензля, що допомагають у молитовному зосередженні і спогляданні;
- через поступове примноження світла в іконі, що символізує устремління душі до теозису.
- Медіаторною і просторовою:
- за допомогою композиційної системи з урахуванням увігнутості заднього плану й опуклості переднього плану у зображенні іконографічного сюжету, сферичної перспективи у побудові іконного простору, світла і кольору, що рухаються у простір споглядача.

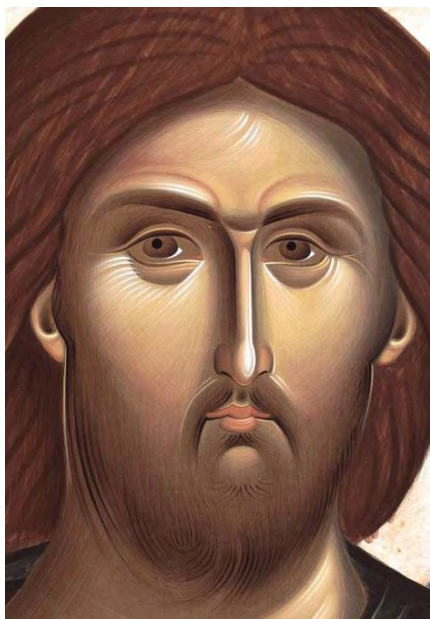
- Сотеріологічною:
 - через застосування принципу опуклого зображення в композиції ікони і побудови простору з урахуванням сферичної перспективи.
- Просторова функція ікони є невід'ємною від сотеріологічної функції.



Ілюстрація. 12. Градація тварного світла в іконописі

- 1 - космічне світло;
- 2 - антропологічне світло;
- 3 - ангельське світло.

Перспективи подальших досліджень. Поетапність виконання ікони пов'язана з етапами сходження душі до Небесного Граду. Всі структурні елементи в іконі транслюють богословські догмати християнської церкви і є невід'ємними інструментами, за допомогою яких споглядач згортає всі сили душі і пропускає їх через серце, через внутрішню молитву і концентрацію, долучаючись до світу абсолютного буття. Стаття розкриває перспективи для подальшого наукового дослідження у розкритті художньо-образних, іконописних і технологічних аспектів у вивченні ікон візантійської традиції.



Ілюстрація. 13. Фрагмент лику Христа. Оживки – Світло Божественне Нетварне – передано за допомогою чітких променеподібних ліній на найоб'ємніших ділянках лику



Ілюстрація. 14. Фрагмент лику Богородиці. Оживки – Світло Божественне Нетварне – передано за допомогою чітких променеподібних ліній на найоб'ємніших ділянках лику

Література

1. Лидов А. М. *Пространственные иконы в Византии: відеолекція* [Електронний ресурс] / Алексей Лидов. – Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=eLsp_7Y0l94&t=494s

2. Гребенюк Т.Е. *Огнеобразные иконографии Богоматери в квадрате* [Електронний ресурс] / Т.Е. Гребенюк. – Режим доступу: http://www.drevnyaya.ru/vyp/2018_4/part_13.pdf
3. Шишков А.М. *Метафізика света. Очерк истории*. СПб: Алетейя, 2012. 368 с.
4. Рейтлингер Ю.Н. (сестра Иоанна) и о. Сергей Булгаков. *Диалог художника и богослова: Дневники. Записные книжки. Письма* / Состав., подгот. текста, предислов., коммент., примеч. Б.Б. Поповой. – Москва: Никея, 2011. 312 с.: ил.
5. Св'яте Письмо Старого і Нового Завіту; пер. з гр.: П. О. Куліш, І. С. Левіцький, І. Пулюй (мовою русько-українською). К.: Простір, 2007.
6. Иконы школы Пророков / Книга-альбом. М.: Новости, 2011. 318 с.
7. Лидов А. М. Вращающийся храм. Иконическое как перформативное в пространственных иконах Византии [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://hierotopy.ru/contents/SpatialIcons_01_Lidov_Whirling%20Church_2011_RusEng.pdf
8. Мануссакис Д.П. Бог после метафизики. Богословская эстетика / Джон Пантелеймон. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА. – 2014. – 416 с.
9. Раушенбах Б. Пространственные построения в древнерусской живописи [Електронний ресурс] / Борис Раушенбах – Режим доступу: <http://bookree.org/reader?file=1333532>
10. Аверенцев С. Собрание сочинений / Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. София – Логос. Словарь. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. – 912 с.
11. Осадча О.А. Ідея choros як основний принцип організації сакрального простору храму на прикладі собору Софії Київської [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://hierotopy.ru/contents/osadchaiaKhoros2016.pdf>
12. Андреев В. Ангел Лица Божия (Теология и иконология Богоявления). О Едином Божестве в изображении Господа Саваофа. М.: Издатель И.В. Балабанов, 2011. 256 с.: ил.
13. Андреев В. Майстер-клас з іконопису школи «Пророки». Київ, жовтень 2018.

УДК 746,3+747(477)

Maryana Shmundyak – master's degree
of Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of
Decorative Applied Arts and Design

E-mail: maryana.shmu@gmail.com

УДК 746,3+747(477)

Мар'яна Тарасівна Шмундяк –
магістрантка Київської державної
академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука
E-mail: maryana.shmu@gmail.com

ВИШИВКА ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВОЇ КОМПОЗИЦІЇ

Анотація. В роботі розглянуто особливості використання вишивки в сучасних формах об'ємно-просторової композиції. Проаналізовано основні способи використання вишитих об'ємно-просторових композицій в інтер'єрі та середовищі. Проведено аналіз

використання матеріалів та технік, відповідних основним напрямам застосування об'ємно-просторового текстилю.

Ключові слова: сучасна вишивка, об'ємно-просторова композиція, дизайн, дизайн інтер'єру, декоративно-прикладне мистецтво, вироби декоративно-прикладного мистецтва в інтер'єрі.

EMBROIDERY AS A ARTICLE OF ARTISTIC ART BREATH - SPACE COMPOSITION

Summary. *The article is considers of the use of embroidery in modern forms of three-dimensional compositions. Are analyzed the main methods of using embroidered three-dimensional compositions in the interior and environment. The analyzed of the use of materials and technique, technologies corresponding to the main directions of application of three-dimensional compositions.*

Key words: *modern embroidery, three-dimensional compositions, design, interior design, decorative- applied art, articles of decorative and applied art in the interior*

У сучасному світі великого значення набуває організація середовища в якому постійно знаходиться людина. Твори декоративно-прикладного мистецтва в усі часи посідають одне з головних місць у формуванні інтер'єру. Історично текстильні вироби створюють естетичне оформлення простору, впливають на духовну та художню складову культури народу.

З розвитком технологій існує багато можливостей, які впливають на предметний та стилістичний дизайн інтер'єру. Текстильні вироби діють не тільки на середовище, але й на людину, вони створюють відчуття закінченості та затишку.

Мета дослідження полягає у визначення ролі сучасної вишивки в об'ємно-просторовій композиції, її можливості та функціональність в сучасному інтер'єрі. Для вивчення теми використовуються літературні джерела, які містять відомості щодо засобів вишивального мистецтва в об'ємному текстилі та їх роль в дизайні сучасного інтер'єру. Вітчизняні та зарубіжні історики та мистецтвознавці у своїх різнопланових працях розглядають відповідну тематику.

Науково досліджували цю тему провідні українські мистецтвознавці, зокрема, Л. Жоголь монографічній праці «Декоративное искусство в современном интерьере» розкриває роль текстильних виробів в оформленні житлових та громадських інтер'єрів. Також авторка аналізує функції та роль творів композиційно-просторового текстилю в архітектурному середовищі [3].

Велику увагу зазначеній темі в своїй науковій праці «Текстиль как средство формирования интерьера современного жилища» приділяє російська дослідниця С. Хабібুলіна, зокрема, особливостям просторового текстилю та можливим варіаціям його застосування в дизайні середовища. Дослідниця класифікує текстильні вироби згідно з їх функціональним призначенням в просторі жител, за художніми, технологічними ознаками [5].

Актуальним сучасним дослідженням є публікація А. Шнайдера «Об'ємно-просторовий текстиль як сучасна форма текстильного дизайну», в

якій автор оперує та поєднує поняття «об'ємно-просторовий» і «3D текстиль», визначає роль сучасних 3D об'єктів текстильного дизайну та його функції в цьому просторі. Так, визначення «3D» є скороченим і узагальненим поняттям, яке вживається в дизайні різних напрямів, тому слід детальніше зупинитися на цьому понятті в сфері просторового текстилю [8].

Монографія Т. Кари-Васильєвої та З. Чегусової «Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю» базується на сучасній концепції розвитку декоративного мистецтва ХХ ст. Розкрита складна й розмаїта панорама художнього життя в Україні: зміни напрямів і стилів, взаємовпливи народного та професіонального мистецтва, творення нових ідей – від авангарду на початку ХХ століття до пошуків стилю сучасних митців ХХІ ст. Такі відомості розширюють науково-теоретичні дослідження та дають поштовх для поглибленого вивчення та аналізу вишивки в синтезі із іншими видами мистецтва [3].

Цінною для нашого дослідження стала стаття Зої Чегусової «Мистецтво авангарду як чинник становлення професійного художнього текстилю України кінця ХХ – початку ХХІ століття», в якій досліджено вплив основних течій європейського класичного модернізму на мистецтво авторського художнього текстилю України кінця ХХ – початку ХХІ ст. Окреслено основні авангардні напрями, що отримали розвій у мистецтві художнього текстилю. Простежено витоки таких новітніх авангардних форм сучасної художньої тканини, як колаж, асамбляж, інсталяція [7].

Дослідивши наукові джерела, ми дійшли висновку, що ця тема нова і мало розкрита та потребує детального опрацювання мистецтвознавцями та дослідниками. Детальне висвітлення формотворчих особливостей вишитого об'ємного текстилю дає поштовх для зародження нових монументальних текстильних композицій. Сучасна вишивка має широкий спектр застосування і може використовуватись в різних аспектах декорування простору. В мистецькій практиці зростає інтерес до використання та вдосконалення традиційних технік вишивки.

Вишиті панно, подушки, штори, просторові елементи (ширми, текстильні вставки) є сферою для творчих експериментів, де майстри шукають шляхи підходу до нових текстур, технік, використовуючи нетрадиційні матеріали.

На початку ХХ ст. ідеї трансформації також супроводжувались активним пошуком у засобах формотворення, експериментах та змішуванні загальноприйнятих засобів об'ємно-просторового текстилю. Характерними рисами таких творів є незакінченість форм, поєднання натуральних матеріалів із синтетичними [7].

Технологічна новизна вишивальних технік в об'ємно-просторових композиціях представлена застосуванням нетрадиційних сучасних матеріалів. Творчі пошуки художників не зупиняються на традиційних властивостях ниток. Можуть використовуватись матеріали, які містять волокно, хутро, тонку соломку або лозу, шнури, флуорисцентну пряжу (яка

створює ефект світіння). Замість звичайного полотна застосовують шкірзамінники та сітки. Такі необмежені можливості матеріалів та технік дають перспективи для текстильного дизайну.

Якості сучасної вишивки дозволяють використовувати такі вироби для організації сучасних громадських та житлових інтер'єрів різних напрямів та стилів. В залежності від творчого задуму дизайнера, вишиті композиції в інтер'єрі можуть бути домінуючими, навколо яких організований простір, відповідний формі, кольору та концепції. Хоча велику роль відіграють функціональність, фактура і довговічність тканин, але все ж, вони в першу чергу, повинні відповідати стилю інтер'єру.

Мистецтво інтер'єру – це способи створення виразного внутрішнього середовища будови. Організація простору будови залежить від їх призначення (житлові, суспільні, виробничі, навчальні тощо) і підпорядковуються загальним вимогам, закономірностям (психофізіологічним, соціальним, будівельним).

Є певні визначення інтер'єру, а саме: «Інтер'єр - відносно замкнутий і організований у функціонально-естетичному відношенні простір в середині будинку».). Інтер'єр – складова частина архітектури. Під інтер'єром розуміється оформлення внутрішніх приміщень в будівлі, квартирі.

Архітектори, будівельники, художники, скульптори, майстри прикладного мистецтва, користуючись досягненнями будівельної науки і техніки, підвищують художній рівень обробки приміщень. Вибираючи для обробки той чи інший матеріал, архітектори прагнуть до створення єдиної композиції інтер'єру, поєднанню матеріалів з урахуванням призначення приміщень. Специфіка інтер'єрів громадських закладів дозволяє широко використовувати в їх оформленні оригінальні композиційні рішення, твори монументально-декоративного і прикладного мистецтва [3].

Архітектурне вирішення інтер'єру – це складне сполучення архітектурної форми, конструкції, простору, масштабу, пропорцій, ритму, кольору і світла, спрямоване на повне виявлення громадських ідей і на максимальну відповідність функціональному призначенню приміщень.

Це охоплює функціональні і естетичні завдання. При цьому велику роль відіграє художньо-декоративне мистецтво, яке повинно гармонійно синтезувати масштабність, пропорції, ритм, фактуру, рельєф, колір і світло для створення найбільш естетичного сприймання архітектурно-художньої композиції, задуманої архітектором і художником. Призначення інтер'єру може бути різним. Від цього залежить і його оформлення.

Просторові текстильні композиції можуть широко залучатися до розкриття задуманої теми дизайну певного середовища. Діапазон виражальних засобів окремих мистецтв свідомо обмежується, що значно розширює красу узгодженого звучання. Синтез просторових видів мистецтва потрібно розуміти не як суму архітектура плюс скульптура плюс живописця, а як створення такої діалектичного єдності, до якої ці мистецтва взаємно проникають, тобто архітектура стає скульптурною і живописною, скульптура

і живопис - архітектурними. Провідним чинником в цій єдності є архітектура, скульптура і живопис мають бути архітектурно-композиційними елементами, не втрачаючи при цьому своєї специфіки [2].

Можна відзначити, що включення в простір творів об'ємно-просторового текстилю не така проста справа, як може здатися на перший погляд. Непродуманий вибір композиції панно не може привести до бажаного результату. Твір має не тільки відзначатися високими художньо-естетичними рисами, але й відповідати призначенню приміщення, колірному строю інтер'єру, його устаткуванню, меблям, освітленню. Для організації внутрішніх просторів обов'язково враховуються обсяги композиції, маршрути руху людських потоків, вхідні зали, сходи (для громадського інтер'єру).

Серед архітекторів, авторів проектів інтер'єрів та художників, текстиль набув популярності в оздобленні приміщень завдяки його мобільності (простота монтажу чи демонтажу під час ремонту), приємній для споглядання м'якій поверхні текстильного матеріалу, внесенню в середовище відчуття теплоти й енергетики рукотворності, здатності облагородити, за висловом З. Чегусової, «інертність та холодність типового функціонального інтер'єру» [7].

На основі дослідженої інформації, за розглянутою тематикою, можна зробити висновок про недостатню зацікавленість та відсутність інформації в дослідженні сучасних вишитих просторових виробів.

Підбивши підсумки розглянутих досліджень, можна зробити висновок, що існують різноманітні способи і прийоми використання текстильних творів мистецтва при створенні комфортної обстановки для оздоблення інтер'єру. Аналіз сучасних технік вишивки та поєднання їх в об'ємних текстильних композиціях, дає можливість зародженню нового напрямку мистецтва та формування нових монументальних композицій. Тому поглиблене дослідження текстильного мистецтва та дизайну інтер'єру може дати розвиток цьому напрямку.

Література

1. Андріяшко В.Д. *Формування інтер'єру громадських споруд Києва засобами художнього текстилю (1970–1990-ті роки)*. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2008. Вип. 8. С. 91-97.

2. Жоголь Л. Є. *Декоративне мистецтво в інтер'єрі жител*. К.: «Будівельник», 1972 .

3. Жоголь Л. Є. . *Декоративное искусство в современном интерьере*. – К.: «Будівельник», 1986. С.39.

4. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. *Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю»*. Київ : Либідь, 2005. 280 с.

5. Хабибуллина С.К. *Текстиль как средство формирования интерьера современного жилища*: дисс. ... канд. искусств.; Ур. гос. ун-т им. А.Горького, 2011.

6. Цветкова Н.Н. *Искусство текстиля XXI века: направления развития*. Общество. Среда. Развитие. № 4. 2011. С. 168-173. – (Terra Humana).

7. Чегусова З. *Мистецтво авангарду як чинник становлення професійного художнього текстилю України кінця XX – початку XXI століття* [Ел. ресурс] – Режим дост.: <http://um.etnolog.org.ua/zmist/2017/6.pdf>

8. Шнайдер А.Б. *Об'ємно-просторовий текстиль як сучасна форма текстильного дизайну*. Вісник ХДАДМ. Х., 2009. № 9. С. 158-162.

UDC 7.072

Khyzhynsky Volodymyr –
Ph.D. in Art History,
senior lecturer of Sub-faculty of Ceramics,
Sculpture, Wood and Metal of Mykhailo
Boichuk Kyiv State Academy
of Decorative Applied Arts and Design
E-mail: i@kdidpamid.edu.ua

УДК 7.072

Володимир Вікторович Хижинський –
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри художньої кераміки, дерева,
скульптури та металу Київської державної
академії декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну імені Михайла Бойчука
E-mail: i@kdidpamid.edu.ua,

ПРОФЕСІЙНА УКРАЇНЬСЬКА КЕРАМІКА: ТЕНДЕНЦІЇ ТА ОСНОВНІ ПОДІЇ 2018 РОКУ

Анотація. У публікації на підставі аналізу художніх виставок, що експонувалися в Києві 2018 року, автор робить спробу систематизувати різнопланові керамічні твори за стилістикою, виражальними засобами, принципами формотворення, технологічними особливостями тощо, а також зафіксувати, описати і дати оцінку процесам, що відбуваються в галузі української художньої кераміки.

Ключові слова: професійна художня українська кераміка, сучасне мистецтво, художні виставки, мистецькі акції.

PROFESSIONAL UKRAINIAN CERAMICS: TRENDS AND MAIN EVENTS IN 2018

Summary. In a publication based on an analysis of art exhibitions that were exhibited in Kiev in 2018, the author attempts to systematize diverse ceramic works in terms of style, means of expressiveness, principles of shaping, technological features, etc., as well as fix, describe and evaluate processes, happening in Ukrainian art ceramics.

Key words: professional artistic Ukrainian ceramics, contemporary art, art exhibitions, artistic events.

Творчі процеси, як і все сучасне життя, є надзвичайно динамічними, тому досить складно класифікуються і не завжди вкладаються в усталені термінологічні конструкції, що потребують переосмислення та змін. Зрозуміло, що цей процес не може відбуватися надто швидко, тому важливими є констатація подій і явищ, роздуми та дискусії. Незважаючи на те, що українська професійна кераміка традиційно класифікується як вид декоративно-ужиткового мистецтва, нині вона вже впевнено посідає належне

місце в сучасному мистецькому просторі. Тому термін «декоративно-ужиткове мистецтво» не завжди є відповідним.

Впродовж останніх років художники-керамісти беруть активну участь у різноманітних мистецьких подіях, що відбуваються не лише в Україні. Чисельними персональними та груповими виставками відзначився і 2018 рік. Найбільш різнопланову картину, своєрідний зріз тенденцій розвитку сучасної професійної української кераміки, показали дві мистецькі акції, що відбулися в Києві: друга всеукраїнська виставка «Сучасне мистецтво вогню України (кераміка, скло, метал)» (27.04.2018–13.05.2018) та VI всеукраїнський фестиваль сучасної професійної кераміки «ЦеГлина-2018» (21.05.2018–2.06.2018). Спробуємо зафіксувати і дати оцінку тим процесам, що виявилися на цих виставках, а також систематизувати різнопланові керамічні твори за стилістикою, виражальними засобами, технологічними прийомами тощо.

Друга всеукраїнська виставка «Сучасне мистецтво вогню України (кераміка, скло, метал)» організована з ініціативи секції декоративно-прикладного мистецтва Київської організації НСХУ та представляє творчі пошуки художників, які працюють з «вогняними» матеріалами – керамікою, склом та металом.

Основні напрями виставки: об'ємно-просторова пластика, панно, станково-декоративні композиції, декоративні посудини, арт-об'єкти для оздоблення архітектурного простору в матеріалах кераміки, скла, металу. Експериментальні пошуки засобами художньої виразності сучасного «мистецтва вогню» в різноманітних авторських стилях і техніках ліпленої та гончарної кераміки, гутного скла, ковальства, ювелірного мистецтва, емальєрства [1]. Команда кураторів дібрала до участі у виставці 375 робіт 115 художників віком від 22 до 79 р. з різних міст України: Києва, Львова, Полтави, Лубен, Дніпра, Запоріжжя, Одеси, Луцька, Ужгорода, Тернополя, Слов'янська, Донецька, Сімферополя, які продемонстрували в експозиції Центрального Будинку художника нескінченне багатоголосся форм і барв, утілених у новаторських пластичних образах у матеріалах кераміки, скла, металу [2].

Оскільки йдеться про художню кераміку, то далі розглянемо лише керамічну частину виставки, тим більше, що вона була найчисельнішою (71 автор). Художники-керамісти продемонстрували надзвичайно широкий стилістичний та технологічний діапазон у своїх творах, використовуючи як традиційні прийоми, так і новаторсько-пошукові. Частина митців творчо переосмислює та використовує мотиви народного мистецтва, – так Л. Нагірняк (Київ) звертається у своїх настінних панно «Пам'ять» до художньої спадщини прадавніх слов'ян та кераміки Київської Русі; до орнаментальних мотивів Київської Русі звертається у своїх творах також і Р. Сафонов (Київ); В. Проценко (Київ) в антропоморфній пластиці «Берегині» та «Берегиня на коні» дуже кольорово та своєрідно, з легкою ноткою наїву, трактує народні українські жіночі образи. Асоціативний візуальний настрій

козацького бароко простежується в декоративній композиції М. Лампеки (Київ) «Жінка, яка тримає переді мною дзеркало».

Художники традиційно звертаються до найбільш поширених керамічних форм – настінних тарелей та посудиноподібних об'ємів, ваз, які тільки віддалено нагадують праоснови кераміки, є цікавими авторськими пошуками синтезу форми та декору, що дають змогу відкрити нові асоціативно-емоційні можливості сучасної кераміки. Декоративні блюда представили на виставці В. Хайдурова, Р. Скибін, А. Кияниця, Ж. Розсипчук, Д. Вовк, В. Онищенко (Київ), Ю. Багацька (Полтава), В. Пашкевич (Лубни), В. Ковальов (Слов'янськ). Ю. Багацька інтерпретує в своїх настінних блюдах традиційні українські зооморфно-рослинні орнаментальні мотиви; Ж. Розсипчук використовує рослинні мотиви в авторській «плетеній» техніці; Р. Скибін технологічно і колористично віртуозно втілює в кераміці традиційну кримсько-татарську орнаментику. А. Кияниця за допомогою вільного розпису шукає гармонію в поєднанні різних абстрактних фактур, а В. Хайдурова соковито-насиченими контрастними кольорами, поєднаними з витонченою графікою, творить свій неповторний «квітковий світ». Звернення до посудиноподібних форм можна простежити у творах А. Кириченка, Р. Сафонова, І. Губської, В. Дромарецької, Н. Смаги, М. Летічевської, С. Пашинського, В. Хижинського, (Київ), А. Лисик, К. Жижій (Львів), Н. Аксьоненко (Коростень), Є. Овчарика (Тернопіль), В. Ковальова (Слов'янськ). Проблеми ставлення до кераміки в сучасному мистецтві дотичне у своєму творі «Я – скульптор/кераміка – не мистецтво» А. Кириченко: керамічна ваза, форма якої утворюється зі стрічок з написом «censored», яскраво розкриває суть проблеми. Неперевершену гармонію і єдність форми з розписом традиційно демонструє у своїх творах А. Лисик. На перший погляд прості за формою, посудиноподібні об'єкти художниці є надзвичайно витонченими і вишуканими за пропорціями, вкриті майстерним розписом, який можна розглядати і споглядати довго, потрапляючи у стан, близький до медитації. Незмінно вірними порцеляні та технікам надполивного розпису залишаються Н. Аксьоненко та Є. Овчарик.

Для живописно-графічних, фактурно-рельєфних, а також технологічних пошуків в художній кераміці найбільш вдячною формою є декоративні пласти та панно. До них звернулися як знані художники-керамісти С. Андрусів, В. Бондарчук, І. Береза (Львів), В. Томашевська, Л. Нагірняк, М. Кудренко, Т. Зайцева, Ю. Войтович (Київ), Є. Овчарик (Тернопіль), Г. Бєро (Донецьк), так і молоді автори: Н. Собко, А-М. Роман, Н. Пігула (Львів), А. Томашівська, В. Корнієнко (Київ). Декоративні пласти Степана Андрусіва (серії «Силуети» та «Таємна вечеря») вирізняються узагальненням стилізації образу людини та графічною лаконічністю, Василя Бондарчука (цикли «Силуети Львова I», «Силуети Львова II») – станково-живописним підходом з тонким відчуттям кольору та його мінливою настроєвістю. Підкреслено декоративні, збагачені соковитими кольорами,

набірні рельєфні панно В. Томашевської (диптих «Гірський потік», «Пасовисько. Коні»).

Багато художників тяжіють до просторової фігуративно-антропоморфної пластики: Н. Ісупова, І. Норець, М. Галенко, А. Ільїнський, В. Іванов, Є. Портнова, С. Гібаленко, Т. Зайцева, М. Лампека, В. Буткалюк, В. Проценко (Київ), Г. Бєро (Донецьк), В. Ковальов (Слов'янськ), В. Бєро, Г. Чавус (Львів), Д. Яковишин (Рівне), М. Росул, (Ужгород). Серед творів зазначених авторів колористичною своєрідністю та авторською стилістикою вирізняються роботи Н. Ісупової («Квітка», «Постать», «Вітер», «Янгол») та І. Норець («Сон»); декоративно-літературним підходом з міфологічним підтекстом композиції А. Ільїнського («Досвідчена керівниця та пустотливі дівчата»), А. Іванова («Місто живих», «Місто мертвих (мандрівка в інші світи)»); тонким гумором – композиція В. Ковальова «Похолодало»; гротесковою іронією – «Музи бавляться» М. Галенка; тонким ліризмом – фігуративна пластика «Мій птах» С. Гібаленко.

Українські художники-керамісти постійно знаходяться в стані творчого пошуку, що виливається у цікаві експерименти з формою, кольором, технологією, простором, поєднанням кераміки з іншими матеріалами. Ю. Войтович у серії робіт «Проникнення» досліджує взаємодію простих геометричних форм між собою та у поєднанні з локальними кольорами, чітка геометричність простежується також в творах М. Галенка «Петрогліфи», В. Хижинського «Час І», Г. Міміношвілі «Олень, що носить в собі смерть» та «Печатка присутності». Поєднання геометричних та абстрактно-пластичних форм з насиченими, контрастними кольорами присутнє в керамічній композиції Ю. Мусатова «Мої гори». Завдяки технологічним пошукам у поєднанні різних керамічних мас, цікавих образно-декоративних ефектів досягає в своїх роботах Л. Портнова («Номо Sapiens», «Жорнова»). Пластична вишуканість, сміливість контрастних формальних та кольорових сполучень вигідно вирізняє роботу М. Летічевської «Триматись зграї». Експерименти з простором та поєднанням різних матеріалів присутні в роботах Володимира Корнієнка («Народження»), Т. Павлишин-Святун («Зимовий сон», «Зимова обрізка дерев муніципальними службами»), О. Дворака-Галік («Розмова на двох», інсталяція «Не будь плаский»).

З 21 травня по 2 червня 2018 р. в Києві відбувався VI Всеукраїнський фестиваль сучасної професійної кераміки «ЦеГлина-2018», метою якого була презентація творчості українських художників-керамістів, а також творче спілкування між художниками, теоретиками мистецтва, галеристами, колекціонерами, дизайнерами та архітекторами. Цьогоріч подія відбувалася в рамках заходів міжнародного фестивалю сучасного мистецтва «Kyiv Art Week» і проводилася у відомому поціновувачам сучасної кераміки арт-просторі на Подолі «ЦеГлинаАрт».

Усі роботи було об'єднано за темою «Трансформації», яка сама по собі є надзвичайно багатоаспектною як для трактування і творчих пошуків, так і для сприйняття. На виставці було представлено керамічні арт-об'єкти та

інсталяції, що можна трансформувати у прямому розумінні – змінюючи розташування елементів чи вигляд композиції, так і в переносному – змінюючи власну фантазію та світогляд. Трансформації, тобто зміни, відбуваються не тільки з художниками та їх творами, але і з глядачами. Дедалі частіше глядач стає не просто стороннім спостерігачем, а співавтором мистецького твору. Як зауважила організаторка та куратор фестивалю Олеся Дворак-Галік, глядач став більш підготовленим, обізнаним та вимогливим, що спонукає прискіпливіше та ретельніше відбирати твори. Цьогоріч до участі у «ЦеГлині» було відібрано більше 80 творів 25 художників-керамістів з усієї України. Серед учасників проекту – провідні художники старшого і середнього покоління, а також молоді керамісти і студенти спеціалізованих мистецьких навчальних закладів.

Переважна частина керамічних робіт тяжіє до фігуративної чи абстрактної пластики, збагаченої кольорово-графічними та технологічними прийомами. Хтось з художників залишився вірним своїй авторській манері, а хтось – вразив сміливими пошуками. А. Ільїнський дещо відійшов від своєї звичної антропоморфної фігуративності, показавши абстрактну об'ємну пластику під назвою «Гості з далеких країн» – гармонійну в кольорі та вишукану за формами і пропорціями. Відома іївська керамістка Н. Ісупова, залишаючись вірною собі, представила зооморфну фігуративну пластику з яскравим розписом (композиція «Сині птахи»), а також дві роботи із серії «Постаті», одна – біла з чорною графікою, інша – біла з рельєфним декором.

Роботи-трансформери, що складаються з окремих елементів, які можна переставляти у просторі, змінюючи конфігурацію композиції, представили: О. Дворак-Галік (композиція «Безкінечні в безкінечному»), Н. Попова (композиції «Місто» та «Гра в солдатиків»), Т. Павлишин-Святун (композиції «Трансформації II» та «Весняні ристування»), С. Леонтьєв та Г. Стасенко (інсталяція «Листя»), О. Пильник (композиції «Скам'янілість II», «Скам'янілість III», «Скам'янілість IV»), Володимир Хижинський (композиція «Рівновага»), Г. Міміношвілі (композиції із серії «Battualia», «Рівновага»). Особливо вражає актуальністю тематики та варіативністю композиційних укладів серія робіт Г. Міміношвілі «Battualia». Це своєрідний конструктор, що складається з певної кількості однотипних форм (прямокутних із заокругленнями об'ємів-коробок з отворами, керамічних пластинок, паличок та кульок з отворами), з яких можна вибудовувати різні композиції, що асоціюються з військовими діями. «Похід», «Рейд», «Атака», «Склеп», «Занурений» – це тільки невеликий перелік композицій, які пропонує сам автор, спонукаючи глядачів долучитися до процесу трансформацій і створити безліч власних варіантів. Зовсім інакше трактує тему війни Н. Попова (композиція «Гра в солдатиків»), розташовуючи умовні, стилізовано-іграшкові фігурки солдатиків у замкненому прямокутному просторі, але з можливістю переставляти їх місцями. О. Пильник у своїх роботах «Скам'янілості» порушує актуальні для сьогодення проблеми екології, ставить запитання про те, що ми залишимо по собі та одразу дає

відповідь, оскільки основу творів цієї серії складають zdeформовані, неначе скам'янілі, відбитки пластикових пляшок. О. Дворак-Галік розмірковує про філософію людського життя, його безкінечні процеси, використовуючи для візуалізації відому знакову форму («Безкінечні в безкінечному»). Своєрідною одою кристалізації та трансформації є просторово-модульна ажурна композиція «Трансформації II» львівської художниці Т. Павлишин-Святун.

Фігуративна пластика Марти Береженко із Запоріжжя «Біль», що також є рефлексією на події в Україні останніх років, завдячуючи вдалому образно-пластичному і кольоровому трактуванню, передає глядачам практично на підсвідомому рівні трагізм і напругу, закладені авторкою. Цікавими та емоційно виразними є і дві інші роботи художниці із серії «Щоденники емоцій» – «Золоті вуста або зроби боляче» та «Посмішка».

Знаний в Україні та її межами художник-кераміст Ю. Мусатов представив серію робіт під назвою «Мої планети», що складається з куль, кожна з яких символізує окрему людину. За допомогою різних прийомів ліплення, кольорових та фактурних контрастів, що видозмінюють однотипні за формою об'єми, автор спостерігає за їх образно-емоційними трансформаціями. Завдяки вдалому використанню високотехнологічних прийомів декорування керамічної поверхні, Мусатов досягає неповторного звучання і виразності кожного окремого елемента та композиції в цілому.

Трансформації «Об'єктів у часі», що втілилися у складні за конфігурацією декоративні об'єми, які одночасно асоціюються як із прадавньою керамікою, так і з природними формоутвореннями та явищами, досліджувала Г. Друль, відома керамістка зі Львова. «На всьому суццюму час залишає свій слід» – стверджує художниця. До інтерпретації природних мотивів і явищ звернулися у своїх роботах молоді керамістки А. Симкович зі Львова (серія «Омела») та Ю. Жарікова з Києва (композиція «Під водою»), а М. Кузьменко з Києва у своєму творі «Обмеження» порушує актуальне питання захисту природного середовища та диких тварин.

Дедалі частіше українські керамісти вдаються не тільки до формальних, образних чи стилістичних пошуків, а й до технологічних експериментів. Незмінно привертають увагу твори О. Мірошніченка з Харкова, Є. Портнової, О. Лебедкіної, С. Гібаленко з Києва, які постійно експериментують, використовуючи поєднання різних керамічних мас та різних способів випалу. О. Мірошніченко представив дві серії робіт – «Голови» та «Маски», виконані з пористої, нарочито грубої на вигляд, авторської керамічної маси, місцями покритої тонким шаром іншої маси, що в підсумку дало цікаві ефекти розтріскування і підкреслило природну натуральність, певну «археологічність» в узагальненій та дещо архаїчній стилізації образів. Єлизавета Портнова в своїх творах експериментує з поєднанням шамотної маси та фаянсу, відновлювальними випалами. Цікава за фактурою і колоритом робота «Лист», лаконічна і виразна «Human», своєрідна за пластикою та контрастна за кольором антропоморфна композиція «Двоє». Фігуративна пластика О. Лебедкіної («Самокатистка»,

«Тиша», «Занурення», «Цензура») вражає віртуозністю виконання та вдалим застосуванням відновлювального випалу, створює враження медитативного спокою і досконалості. С. Гібаленко у серії робіт «Часу течія» звертається до надзвичайного у звичайних предметах, які з ретельною точністю відтворює за допомогою керамічних матеріалів. «Важливе промовчав» старий дисковий телефонний апарат, ефектно вкритий поливою кракле, «Спостерігаючи» стоїть стара гасова лампа, «Поза грою» виявився фотоапарат і «Без слів» залишилася стара поштова скринька з дивним написом «mail box».

Значну зацікавленість викликала у відвідувачів фестивалю кінетична конструкція А. Присяжнюка «Прозора механіка», в якій автор поєднав відлиті з порцеляни елементи, скло та метал. Робота являє собою складну динамічну систему, що водночас є прозорою та легкою. Елементи зберігають свою незалежність, один від одного, але мають спільний стержень довкола якого вони обертаються. Кожен з елементів – це маховик, який накопичує певний потенціал енергії, що стає джерелом розвитку і руху для всієї системи. Глядачі мали змогу взаємодіяти зі скульптурою – у статичному варіанті розташовувати елементи в різних просторових конфігураціях, а у динамічному – обертати.

Підкреслено декоративні та ліричні образи представила М. Вахняк з Коломиї (твори «Бачити небо» та «Про осінь»). Мінімальними засобами максимальної виразності досягла у своїх керамічних панно під назвою «Пульс» ужгородська художниця Б. Корн. Естетику мінімалізму розвиває у своїй абстрактній пластиці Ю. Войтович. Гладкі геометричні отвори проникають у багаті за фактурою, обтічні об'єми (серія «Проникнення»). Кольорова гама його робіт переважно ахроматично-контрастна, з невеликими кольоровими акцентами. У роботі «Об'єкт» автор вдало поєднує правильні геометричні лінії з криволінійними, доповнюючи основний асиметричний, локальний за кольором об'єм, невеликими геометричними кольоровими акцентами.

Арт-простір «ЦеГлинаАрт» завжди підтримує студентів мистецьких закладів, заохочуючи їх до творчої та виставкової діяльності. У різних мистецьких проектах та виставках неодноразово брали участь студенти Львівської академії мистецтв, Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука та інших навчальних закладів. До участі у фестивалі «ЦеГлина-2018» було дібрано твори двох студенток Львівського державного коледжу декоративного і ужиткового мистецтва імені Івана Труша – М. Суховолець (модульне панно «Океан») та Софії-Юстини Колиняк (композиція «Розпад»). Незважаючи на свій молодий вік, дівчата продемонстрували цікаві пошуки і майстерність..

Проаналізувавши дві найбільші (за кількістю учасників) та найвагоміші (за мистецьким значенням) виставки, які відбулися у Києві впродовж 2018 р., можемо констатувати, що українські художники-керамісти демонструють незмінно високий професійний і мистецький рівень робіт.

Підґрунтям їх творчості є образно-стилістичні і технологічні традиції української народної кераміки, а також невтомні пошуки. До участі у виставках залучаються і відомі і молоді художники-керамісти.

Завдяки постійній творчій активності окремих художників, мистецьких спілок та творчих угруповань, у рамках вищезгаданих художніх виставок відбулося багато заходів (лекцій, творчих зустрічей, презентацій тощо), спрямованих на популяризацію та розвиток української кераміки, яка вже впевнено посідає одне з провідних місць у сучасному українському мистецькому просторі, а також репрезентує Україну на міжнародному рівні.

Література

1. II Всеукраїнська бієнале «Сучасне мистецтво вогню України». Режим доступу: URL: <http://dvnshu.com/archiv/31-vseukrayinska-byenalesuchasne-mistectvo-vognyu-ukrayini.html>

2. Чегусова З. А. *Незгасне «мистецтво вогню»*. Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/photo/nezgasne-mystectvo-vognyu>

UDC 739.2

Serhii Luts – candidate of art studies, senior lecturer of the department of fine arts, decorative and applied arts and restoration of works of art of the Ivan Ogiyenko Kamianets-Podilskyi State University

E-mail: luts_s@ukr.net

УДК 739.2

Сергій Васильович Луць – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

E-mail: luts_s@ukr.net

СУЧАСНЕ ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО БУКОВИНИ: ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ ТА ТВОРЧІСТЬ МИТЦІВ

Анотація. У статті аналізуються передумови утвердження та поступу ювелірного мистецтва Буковини в загальноукраїнському контексті, де як і в європейському ювелірстві в основі закладено «авторське начало», зумовлене індивідуальним підходом до принципів та методів виготовлення ювелірних творів. Сучасне ювелірство Буковини яскраво вирізняється творчим експериментаторством, поєднанням стилів, філософією пошуків нових виражальних засобів формотворення, використанням нетипових для ювелірства матеріалів, що віддзеркалено у творчості провідних митців цього краю.

Ключові слова: авторське ювелірство, традиції, експеримент, матеріали, формотворення, авангардне мистецтво.

MODERN JEWELRY ART OF BUKOVYNS: PREVENTION OF DEVELOPMENT AND CREATIVITY OF THE ARTISTS

Summary. The article analyzes the preconditions for the establishment and progress of Bukovina jewelry in the all-Ukrainian context, where, as in European jewelry, the "author's principle" has been laid in the basis of an individual approach to the principles and methods of making jewelry. Contemporary jewelery of Bukovina is distinguished by creative experimentation, the combination of styles, the philosophy of finding new expressive means of

shaping, using non-typical jewellery materials, which is reflected in the works of leading artists of this region.

Key words: *author jewellery; traditions; experiment; materials; forming; avant-garde art.*

Розглядаючи сучасний стан розвитку ювелірного мистецтва Буковини в загальному контексті поступу українського ювелірного мистецтва, можна констатувати, що авторське ювелірство України почало утверджуватися з 1960-х рр., незважаючи на відсутність профільюючих навчальних закладів, заборону працювати з коштовними металами, брак матеріалу та необхідних інструментів. Художники-ювеліри зазначеного періоду все частіше зверталися до «самобутніх пластів культури свого народу», тим самим створюючи передумови до поступу сучасного українського авторського ювелірного мистецтва [5]. Аналогічно іншим майстрам-ювелірам радянського простору, буковинські митці авторського ювелірного мистецтва, як і всі українські художники, за короткий проміжок часу пройшли шлях переосмислення та поступу від засвоєння традицій давньоруського мистецтва через бароко, ампір, модерн і до сучасної пластичної мови, де головним протистоянням було примітивне серійне виробництво та оригінальні твори індивідуального виконання. Здебільшого виробнича авторського ювелірного мистецтва 60–70 рр. ХХ ст. вирізнялися чіткою конструкцією, продуманими формами, використанням традиційних прийомів та мотивів, де були присутні пошуки взаємодії варіювання стилізацій старих орнаментів, нових матеріалів та виражальних засобів.

Аналізуючи дослідження та публікації щодо проблематики розвитку сучасного ювелірного мистецтва Буковини в загальноукраїнському контексті, слід виокремити низку наукових праць українських мистецтвознавців: Р. Шмагала, З. Чегусової, Л. Пасічник, М. Кравченко, де в різних ракурсах розглядаються окремі аспекти творчості художників-ювелірів української Буковини [8; 7; 5; 3].

Метою статті є аналіз основних передумов, що ведуть до формування та розвитку тенденцій, принципів та методів формотворення у творчих процесах митців сучасного ювелірного мистецтва Буковини.

Відповідно до основних тенденцій «авторського мистецтва» Європи 60-х рр. ХХ ст., зокрема ювелірного мистецтва, в Україні з середини 1970-х рр. відбувається утвердження ювелірного мистецтва, де в основі є «авторське начало», зумовлене індивідуальним підходом до виготовлення ювелірних предметів. «Наприкінці ХХ століття прикраси стають вираженням творчих задумів із альтернативних матеріалів (акрил, пластик, папір, re-cycling)» – зазначає М. Кравченко [2, с. 66-67].

Українське ювелірство буковинського краю, як і європейське, окресленого періоду, розвивалося в експериментальному руслі, що вирізнялося поєднанням стилів, пошуків нових методів формотворення, виражальних засобів, поєднання нетипових для ювелірного мистецтва матеріалів тощо. Утверджуючи та примножуючи традиції українського декоративно-прикладного мистецтва, буковинські художники-ювеліри у своїх творах

генерують багатоаспектність тематики народних мотивів, креативну філософію композицій, що вирізняються особливою специфікою взаємодії художньо-образного та технологічно-технічного формотворення.

Серед буковинських художників авторського ювелірного мистецтва варто виокремити Олександра Жаркова, творче становлення якого відбулося у другій половині 70-х рр. ХХ ст. Утвердження власного стилю майстра базувалося на вдалому поєднанні традицій народного мистецтва Буковини і давніх ювелірних технік філіграні та скані, а також введенні в композиції творів виражальних засобів завдяки поліхромії, використовуючи мову перетинчастої емалі і цікаву палітру різного роду напівкоштовного каміння та інших матеріалів (малахіт, хризоліт, рубін, гранат, циркон, перли, перламутр тощо). Композиції майстра вирізняються специфікою стилізації рослинного орнаменту, особливою ритмічністю, витонченістю лінії рисунка, вираженою кольоровою гамою, специфікою гри композиційних елементів завдяки несподіваним, проте гармонійним сполученням матеріалів, а також наслідуванням особливостей традиційних технік: філіграні, скані, зерні, гарячих емалей, кріплення каменів-кабошонів тощо. Успіх художнику принесли такі твори – гарнітури: «Весна» (1975), «Зимовий» (1976), «Блакитне небо» (1976), «Лагуна» (1992), браслети: «Варшава» (1975), «Москва» (1976), люлька (1976), годинник-яйце (1983), браслет-годинник «Іній» (1994), серія браслетів «Самоцвіти» (1995), панагія (2006), панагія і хрест (2007), ореоли для ікони «Божа матір» (2007) та ін. [9].

Творче становлення та формування Манолія Руснака – художника, що є яскравим представником ювелірного мистецтва Буковини 70–80-х рр. ХХ ст. відображено у низці творів: гарнітур «Космос» (1978), «Фантазія» (1978), кільце «Квітка» (1979), «Квіти» (1982), «Озеро» (1982) та ін. Композиції митця відзначаються динамічними схемами та переважно наділені особливою стилізацією рослинних елементів. Своїми творами митець намагається виділитися серед звичних принципів композиційної побудови творів завдяки креативному мисленню та низки експериментів з різноманітними процесами формотворення, що призвело до впровадження синтезування різних стилістичних напрямів авангардного мистецтва. Таким чином, традиційна для окресленого періоду техніка філіграні набула неординарного для радянського ювелірного мистецтва звучання, базованих на композиційних схемах, де переважали рослинні мотиви, які несли нові принципи стилізації та формували фундамент новітніх творчих концепцій, що висвітлюють у подальшому тенденції сучасного українського ювелірного мистецтва [8].

Початок 90-х рр. ХХ ст. ознаменувався інтенсивними пошуками нових виражальних засобів, принципів та методів формотворення, розкриттям образного змісту через асоціативний ряд інтерпретацій характерних символів та знаків, що ідентифікують українське ювелірное мистецтво у світовому культурно-мистецькому просторі. В цей час відбувається становлення великої когорти майстрів та привертає до себе увагу, зокрема творчість буковинських

художників-ювелірів з м. Чернівців – Костянтина Кравчука та Штефана Пержана, які сформували власну пластичну мову завдяки синтезу відпрацьованих прийомів стилізації та новаторських поєднань технологічних процесів із використанням різного роду матеріалів.

Ювелірні твори К. Кравчука (періоду 90-х рр.) характеризуються комбінаціями контрасту площин та ліній, що звучать протистоянням сполучень різних фактур і тональних градацій того чи іншого матеріалу, де графічність абстрагованого декору заповнюється елементами з використанням технік випилювання та зерні [8, с. 141]. Творчості К. Кравчука притаманне поєднання неоавангардної стилістики з національними традиціями, які створюють власну манеру виконання ювелірних творів митця, про що свідчать гарнітури: «Всесвіт» (1996, срібло, каміння), «Мелодія» (1997), «Стожари» (1999), «Ніч» (1999), кільце «Міраж» (1997), брошки: «Марево» (1998), «Політ» (1997), «Мамина казка» (поч. ХХІ ст., срібло, каміння), кільце «Диско» (поч. ХХІ ст.), кільце «Місячна доріжка» (Гран-прі, премія «За найкращий дизайн» Міжнародного конкурсу «Сучасна ювелірна мода» фірми «Signiti», Швейцарія), кільце та перстень «Буй -Тур» (срібло, агати), кільце «Сонцеворот» (срібло, гранати, сапфіри, шкіра), браслет «Посланець Всесвіту» (срібло, вулканічна маса), кільце «Благовіст» (2013), комплект: браслет та перстень «Павутинка» (срібло, раух-топаз) ін. [6, с. 57; 8, с. 164-165]. Художник активно використовує срібло та інші метали, широку палітру напівкоштовного каміння та різноманітних матеріалів, де присутні сапфір, гранат, агат, онікс, цитрин, топаз, корал тощо. Також у процеси формотворення композицій вводяться нейлон, скло, бісер, вулканічна маса, шкіра тощо. З початку ХХІ ст. К. Кравчук – активний учасник найбільш вагомих світових та вітчизняних спеціалізованих виставок, серед яких: ХХІ Міжнародна виставка «NEFAISTON» (Чехія, 2002), Х Міжнародна виставка «Ювелір Експо Україна» (Київ, 2005), ХХV Міжнародна виставка «NEFAISTON» (Чехія, 2006), ІІІ Міжнародний конкурс ювелірної моди «Signiti» (Україна, Київ, 2006), виставка «Сучасне ювелірне мистецтво Буковини» (Австрія, Іббзітц, галерея А. Габерман, 2009) [6, с. 57].

Особливе місце в новітньому українському ювелірстві посідає творчість буковинця Штефана Пержана. Глибокою концептуальною філософією звучать твори митця, що тяжіють до абстрактно-геометричних виважених композицій із застосуванням широкої палітри різних матеріалів. Вони різняться якостями кольору та фактури, несуть змістове навантаження і сприймаються як асоціативні метафори. Художньо-образна архітектоніка ювелірних виробів повною мірою залежить від насиченості поліхромії та виразності інтерпретацій кольорових плям різноманітних матеріалів, що використовуються. Конструкції з абстрактних геометричних елементів відтворюють своєрідну естетичну образну мову, де так само, як і у творчості К. Кравчука, відчутний вплив авангардного мистецтва та прагнення до пошуків нових оригінальних засобів формотворення.

Таким чином, власне специфікою пластичної мови, де використовується потужний арсенал технік ювелірної металопластики, який набутий досвідом майстра ще у 70-х рр. ХХ ст., абстрактні художні образи трансформуються в оригінальні форми філософського відображення навколишнього світу у творах: перстень «Жага до життя» (2013, срібло, кісточка персика, бурштин, шкіра ската), перстень «Гламур» (ікло мамонта, топази, хризоліт, шкіра ската), кольє «Відродження» (срібло, золото, моховий агат, цирконій, перли), кольє «Край, мій рідний край ...» (срібло, пейзажний агат, мушля, корали, хризоліт), брошка «Святкова» (золото, срібло, мушля, корали), кольє «Святкове» (2012, срібло, корали, цитрин, гранати, опал, перли, перламутр, шкіра, інкрустування перламутром), кольє «Світанок» (2013, срібло, залізне дерево, перли, перламутр, сапфіри, шкіра, інкрустування сріблом, зернь), браслет «Вікторія» (2013, золото, срібло, гранати, шкіра ската, довільна пластика), кольє «Африка» (2014, срібло, кокос, корали, перламутр, бірюза, бісер, інкрустування сріблом і перламутром, зернь) [6, с. 56; 1, с. 32 – 34].

Відзначимо, що важливим фактором у загальному контексті розвитку сучасного українського ювелірного мистецтва було відкриття в 1960–1970 рр. відділів художнього металу в навчальних художніх закладах декоративно-прикладного спрямування у Львові, Вижниці, Косові, Ужгороді, де викладачі та студенти були своєрідною рушійною силою на етапі становлення та подальшого поступу українського ювелірного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття [2]. Одним із потужних та ініціативних колективів викладачів та студентів відділів художнього металу серед вищезазначених закладів освіти, що завжди творчо експериментували в галузі ювелірного мистецтва поза рамками запланованого навчального процесу у 1980-х та 1990-х рр., були представники Вижницького училища прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка (нині – Вижницький коледж прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка). Серед них викладачі: Е. Жуковський, Л. Беренфельд, В. Воронюк, О. Жуковський, І. Поп'юк, П. Прокопчик, а також велика когорта талановитих студентів-ентузіастів: С. Москаленко, С. Лемський, А. Дідковський, А. Волошенюк, І. Семенчук, Р. Окіпняк, О. Флорескул, Ю. Кирилук, Р. Захотій, Ю. Блажко, С. Луць, С. Юрков, В. Дицьо, Д. Мамчур, М. Гуцул, І. Задорожний, О. Куконін, О. Буйвідт та інші. Саме завдяки активній творчій експериментально-дослідницькій позиції щодо композиційних та технологічних прийомів формотворення, відбувалося становлення зазначених осіб саме як художників-ювелірів. Зазначимо, що в майбутньому це дало поштовх до інтенсивного впровадження творчих завдань з ювелірного мистецтва в навчальний процес зазначеного закладу та утворення окремої спеціалізації ювелірного мистецтва, яка працює і нині під керівництвом І. Задорожного, спираючись на навчально-методичне забезпечення, розроблене саме для цього фаху декоративно-прикладного мистецтва. Фактор активного ентузіазму зазначених осіб, а також тверда позиція творчо розвиватися саме в цій галузі, призвели до трансформування фахових

пріоритетів за межі навчального закладу. Так, когорта студентів: О. Флорескул, О. Тімохов, Д. Мамчур, М. Гуцул та багато інших продовжили навчання в Південно-Українському педагогічному університеті ім. Ушинського (м. Одеса). За ініціативи О. Флорескула був утворений відділ та сформована майстерня, де розширилося коло зацікавлених вивчати та надалі продовжувати експериментально-творчі пошуки в царині ювелірного мистецтва. Такі творчі персоналії як О. Буйвідт та О. Куконін продовжили навчання у Львівській національній академії мистецтв, де свої творчі здобутки презентували на численних міжнародних фестивалях «Гефайстон» (Чехія) у 2000-х рр. та інших престижних спеціалізованих форумах художнього металу, і були відзначені нагородами та дипломами. Слід згадати, що І. Поп'юк продовжив викладацьку роботу в Київському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (нині Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука), де разом з випускником ЛНАМ А. Кулігіним широко розгорнули роботу кафедри художнього металу, зокрема в галузі ювелірного мистецтва. Варто виокремити Р. Окіпняка, який володіючи потужним творчим і технологічно-технічним арсеналом, а також великим досвідом роботи в Україні та за кордоном у 2004–2009 рр. успішно працював викладачем Академії ювелірного мистецтва (м. Одеса), де відзначився як висококваліфікований фахівець, а в 2014 р. нагороджений орденом «Малый знак М. Перхіна». Багато талановитих випускників ВКПМ ім. В. Шкрібляка неодноразово були переможцями різних спеціалізованих культурно-мистецьких заходів. Так, Д. Мамчур (м. Хмельницький) в 2013 р. стала переможцем Міжнародного конкурсу «Класичного ювелірного мистецтва XXI століття», що проводився КюД «Лобортас», де здобула I місце в номінації «Скульптура (мілка пластика)», а В. Дицьо (м. Одеса) здобув II місце в номінації «Ювелірна робота (предмет)». Також у 2015 р. Д. Мамчур здобула гран-прі в номінації «Краща срібна прикраса» на Міжнародній виставці «Ювелір – Експо – Україна» [4].

Таким чином, представники ВКПМ ім. В. Ю. Шкрібляка виступають у ролі генератора активного розвитку як буковинського, так і українського ювелірного мистецтва в цілому, що відтворює новітні тенденції сучасного ювелірного мистецтва Європи та світу і позначене творчим експериментаторством у всіх його стилістичних, конструктивних та технологічних аспектах.

Можна стверджувати, що нині буковинське ювелірное мистецтво характеризується різноманітністю художньої мови, багатогранністю композиційно-конструктивного формотворення, особливостями технологічно-технічних інновацій, оригінальністю принципів, а також індивідуальними методами дизайну та рукотворності, специфікою мистецьких і виробничих ідей.

Отже, передумови становлення та поступ сучасного буковинського ювелірного мистецтва (кін. ХХ – поч. ХХІ ст.) тісно пов'язані з соціокультурними

тенденціями історико-геополітичного простору України та яскравими виражальними засобами, що ґрунтуються на національній основі.

Останні десятиліття ХХ ст. позначилися на формуванні художньо-образної системи, яка ґрунтується на розмаїтті інтерпретацій міфів, легенд, сакральних знаків і символів, історії та релігії, народних мотивів, що є вагомим складовим в образній структурі українського та світового ювелірного мистецтва.

Зазначені ознаки в синтезі з новаторськими та креативними вирішеннями завдань технологічних експериментів, а також різноманітних методів формотворення, в основу яких закладені традиційні класичні ювелірні техніки, дали результати, що характеризуються відповідними художніми процесами, відображеними в творчості представників сучасного ювелірного мистецтва Буковини. Нині буковинське авторське ювелірство виступає як елемент ідентифікації України в культурно-мистецькому просторі Європи, що засвідчує приналежність творів українського ювелірного мистецтва та художнього металу в цілому до загальноєвропейських культурних цінностей.

Література

1. *Квадра міні-метал. Ювелірне – мистецтво – міні-емалі* : каталог / вступ. ст. А. Ф. Вялець, Л. Пасічник, Т. Ільїна ; упоряд. та ред. Л. Пасічник. Київ : Арталекс-принт, 2014. 63 с.
2. Кравченко М. *Мистецькі тенденції авторських прикрас в Україні останньої третини ХХ – початку ХХІ століття*. Вісник ХДАДМ. 2014. № 8. С. 66–69.
3. Кравченко М. Я. *Мистецтво прикрас в Україні останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: європейський контекст, художні особливості, персоналії* : дис. ... канд. мистецтв. : спец. 17.00.06; Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2017. 189 с.
4. Луць С. В. *Творчість митців КюД «Лобортас» у контексті українського ювелірного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття* : дис. канд. мистецтв.: спец. 17.00.06; ЛНАМ. – Львів, 2017. – 232.
5. Пасічник Л. В. *Ювелірне мистецтво України ХХ–ХХІ століть*. Київ : Наукова думка, 2017. 302 с.
6. *Рукотворний світ: каталог*. Київ : Ковальська майстерня, 2011. Вип. 4. 147 с.
7. Чегусова З. *Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен : альбом-каталог*. Київ : ЗАТ «Атлант Юем СІ», 2002. 511 с.
8. Шмагало Р. Т. *Художній метал України ХХ – поч. ХХІ ст.* *Енциклопедія художнього металу*. Львів : Апріорі, 2015. Т. 2. – 276 с., 668 іл.
9. Жарков О. І. *Енциклопедія сучасної України* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : esu.com.ua/search_articles.php?id=18863

УДК 746.1 746.3 (477)

Liubomyr Shumakov –

master of production studies, teacher of the department ornamental textiles and costume design of Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design

E-mail: shumakoff@ukr.net

УДК 746.1 746.3 (477)

Любомир Валенинович Шумаков –

майстер виробничого навчання, викладач кафедри художнього текстилю і моделювання костюма Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

E-mail: shumakoff@ukr.net

«БРОКАР» В УКРАЇНСЬКОМУ ДЕКОРАТИВНОМУ ТЕКСТИЛІ ТА ВИШИВЦІ

Анотація. У публікації автор аналізує виникнення в кінці XIX на початку XX століття новостворених підприємством Генріха Брокера декоративних форм, що згодом отримали назву «брокер», їх поширення та значне заміщення ними традиційних, у декоративному текстилі та вишивці. Сучасні стан декоративних рішень у текстилі та вишивці й тенденції використання стилістики заданої підприємством «Торговий дім Брокер і Ко».

Ключові слова: Брокер, текстиль, вишивка, традиційний, етнографічний несмак.

«BROCARD» IN THE UKRAINIAN DECORATIVE TEXTILES AND EMBROIDERY

Summary. In the article the author analyzes the problem of appearing at the new decorative forms created by Henry Brocard enterprise at the end of the XIXth of the beginning of the XXth century, which later became known as "Brocard", their extension considerable substitution of traditional decorative textiles and embroidery by them. The current state of decorative solutions in textiles and embroidery as well tendencies in the use of stylistics given by Brokard & Co. Trading House.

Key words: Brocard; textiles; embroidery; traditional; ethnographic tastelessness.

За часи існування людства еволюція відбувалась як в побуті, господарстві, виробництві, так і в площинах культури та вираження. Візуальні засоби виразності очевидно притаманні людині з давніх-давен. Залежно від розвитку цивілізації, контактів людей з одних регіонів з іншими, внаслідок асиміляції, завжди відбувався певний обмін, запозичення та вплив однієї культури на іншу. Навіть у достатньо усамітнених й ізольованих від розвинених цивілізацій культурах, мають місце певні впливи з інших територій планети, чи простежується зворотне поширення в інші культури та етноси. Зазвичай, коли йдеться про природний еволюційний шлях розвитку, можна побачити збагачення та доповнення однієї культури іншою. Водночас певний штучний вплив може нашкодити та зіпсувати віковічні традиції.

У публікації ми розглянемо заміщення традицій декору в текстильних та вишиваних виробих новоствореними штучними візуальними рішеннями, що виникли внаслідок діяльності французького підприємця Генріха Брокера. Адже робота його підприємства мала суттєвий вплив на декорування текстильних виробів на території Російської імперії, зокрема й в Україні, що входила до її складу.

Актуальність проблеми пояснюється тим, що на початок ХХІ століття уявлення споживача, а часом і виробника, про український художній текстиль і художню вишивку значною мірою втратили розуміння традиційних форм та колористичних рішень, а штучне орнаментування виробів текстилю сприймається як звичне й, наразі, часто переважає у виробках широкого вжитку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз культурологічної, історичної літератури [1-3; 7; 15] не дав змоги виявити вичерпних джерел, у яких цілісно вивчається проблема впливу на зламі ХІХ-ХХ ст. новостворених Г. Брокером декоративних форм, їх поширення та підміну ними українських традиційних текстильних і вишиваних орнаментів на синтетичні, задані ще в ХІХ ст. упаковками та брошурами парфумерного підприємства.

Насамперед зауважимо, що переважна частина сучасних пересічних українців – йдеться про споживачів готової продукції, а часом і про окремих майстрів декоративних й ужиткових творів – не усвідомлює справжню природу декорування в стилістиці «брокару».

Мета статті – звернути увагу науковців, дослідників, фахівців галузі декоративного текстилю та вишивки на цю проблему і, що важливо, спонукати їх грамотно озвучувати тенденції до зникнення традиційного текстильного оздоблення. Це має підштовхнути до виникнення цілісних досліджень, активного його поширення, донесення до споживача, і, як результат, формування здорового запиту (попиту) на традиційні твори та продукцію.

Вважаємо за потрібне звернутись до бібліографічної довідки життя Г. Брокера [4-5] задля цілісного аналізу впливу його діяльності на народні декоративні традиції у вишивці та текстилі України.

Отже, Генріх Брокер народився 23 липня 1839 р. в Парижі в родині парфумера Атанаса Брокера. Унікаючи конкуренції на батьківщині, родина була змушена переїхати до США, де в сімейної фірми справи ніби просувались, втім не так успішно, як вони розраховували. Через це, 1850 р. один із синів залишився в Америці, в той час як Атанас Брокер та його другий син, Генріх Брокер, повернулися до Європи.

1861 року, на запрошення одного з друзів родини, Генріх Брокер поїхав до Російської імперії. Щоправда йому, як людині витонченій, було дуже складно адаптуватися до існування в принципово нових умовах Росії. Запахи сирих кожухів і валянок, кислої капусти і застояних щів, амбре псини від хортів, що валялися на диванах в покоях поміщиків, і змазаних чобіт, до яких мали пристрасть навіть заможні люди, – до всього цього було нелегко звикнути. Втім Г. Брокер зрозумів, що головне в Росії, де фактично було відсутнє парфумерне виробництво, відкривалися надзвичайні можливості для професійного розвитку.

Після нетривалої роботи найманим працівником, 15 травня 1864 р. Генріх Брокер відкрив своє власне підприємство. Воно розташовувалось на території колишньої стайні в одному з московських провулків. Це було

маленьке виробництво мила (до 60 шматків на день), на якому працювали три особи, з власником включно.

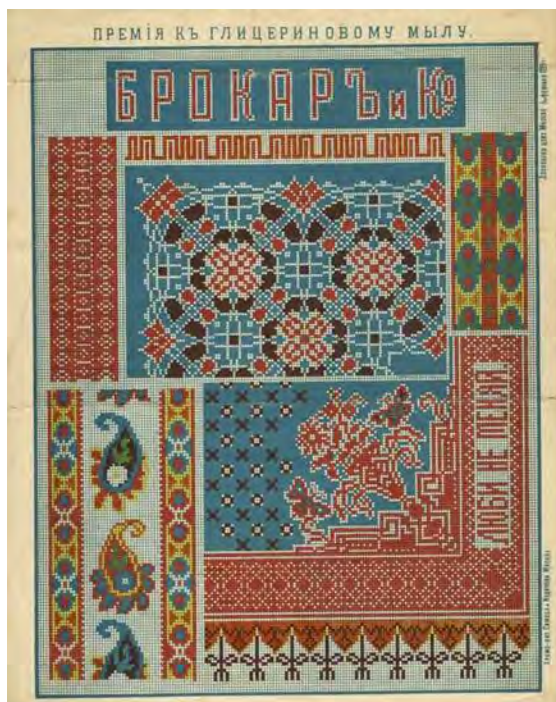


Рис. 1. Зразок схеми вишивки від товариства «Брокер и Ко.» [8]

1871 р. парфумер знайшов собі компаньйона, вихідця з Саксонії, з яким вони заснували «Торговый дом Брокер и Ко.» Саме він незабаром став дійсно відомим і саме ця організація, опосередковано, але здійснила історичний вплив на традиційну народну вишивку та текстиль.

«Упаковка – рушій прогресу». З метою підвищення попиту на парфумерну продукцію, Генріх Брокер, за порадами своєї дружини, бельгійки Шарлотти Рове, серед іншого, запровадив на своєму підприємстві упаковку для мила зі схемами вишивок (рис. 1).

Інноваційний для того часу прийом оздоблення упаковок виявився успішним, адже схеми вишивок зацікавили господинь і набули значної популярності. Внаслідок масового поширення в певній частині України (і так само в Московській губернії та інших губерніях Російської імперії, де виготовлялась продукція), сюжети вишивки хрестиком за схемами, запропонованими товариством «Брокер и Ко.», мали надзвичайний вплив, що негативно позначився на традиційній вишивці.

Якщо проаналізувати текстильні й вишивані вироби того чи іншого регіону України, буде помітно, що певні характерні ознаки кольору та форми залишались незмінними сотнями років. Найголовніше, притаманне українським текстильним декоративним виробам, геометризовані форми (рис. 2).



Рис. 2. Вишивана намітка. Фрагмент. Житомирська обл., поч. XX ст. [3, с. 62]

Тим часом, з кінця XIX ст., з'являються новоутворені форми. Спочатку у вишиваних виробах, а потім у текстильних (рис. 3).

Щоб підживлювати популярність нових прийомів вишивки та з метою підтримувати й збільшувати продажі парфумерії, виготовленої підприємством «Брокер и Ко.», в Генріха Брокера застосовували різні способи популяризації. Зокрема, схеми вишивки та різноманітні рішення декоративних малюнків поширювались не лише на упаковках парфумів, виготовлених товариством, а й в друкованій рекламі (рис. 4, 5).

Українські твори і вплив «Брокеру». Українським текстильним виробам завжди були притаманні геометричні (рис. 2), рослинні (рис. 6) та рослинно-геометризовані орнаменти.



Рис. 3. Рушник (фрагмент). Ляне полотно. Чиновате заснівчасте ткання. Вишивка. Зона відчуження. 50-ті рр. XX ст. [3, с. 134]

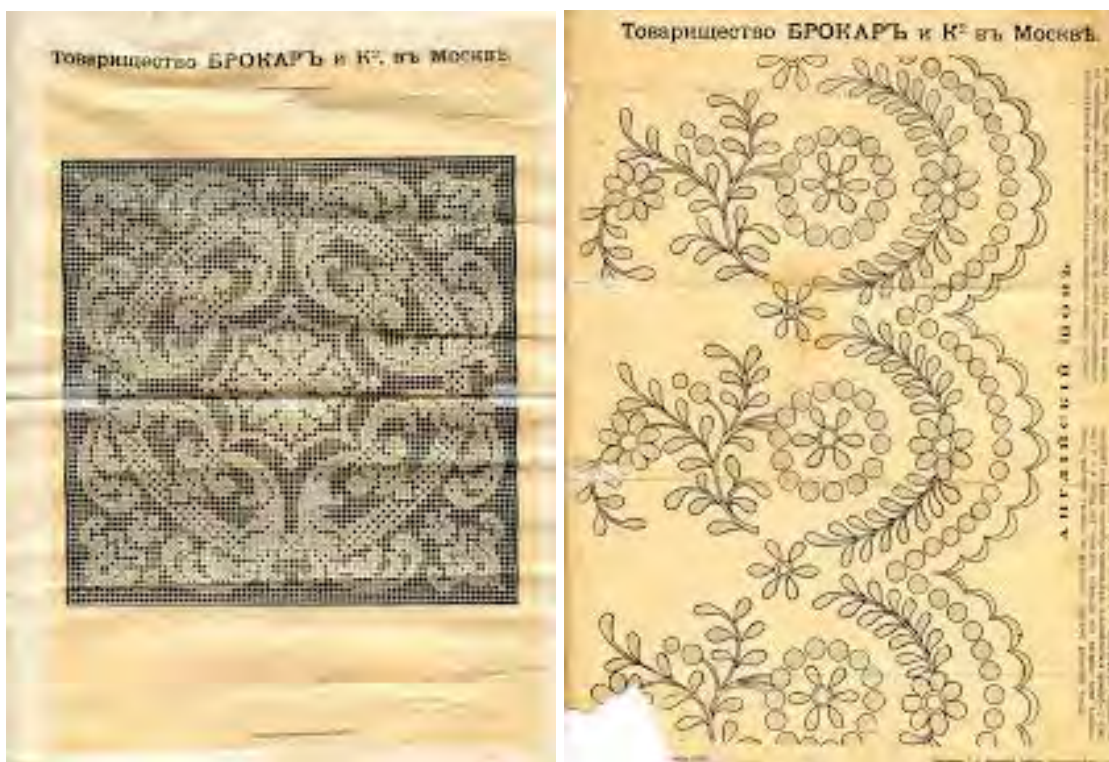


Рис. 4, 5. Журнал рукоділля з рекламою «Брокар і Ко», 1896 р. [9]

Утім, навіть рослинні мотиви, завжди мали потужну стилізацію. І ніколи не зображували об'єкти натуралістично. А головне, не було об'ємних елементів. Розглядаючи зразки українських текстильних ужиткових і декоративних творів кінця XIX – початку XX ст., ми часто можемо побачити вплив, здійснений зразками вишивок від підприємства Генріха Брокара. Традиційні геометризовані орнаменти та біонічні форми, які століттями існували та передавались з покоління в покоління, від твору до твору, починають набувати іншої форми.



Рис. 6. Килим, 1827 р., с. Борисівка, Липовецький пов., Київська губ.
Вовна, ручне ткацтво [10]

Будь-який тканий чи вишиваний виріб, виготовлений до середини ХІХ ст. включно, має зрозумілі елементи, їх комбінаторику, композицію і характер, притаманний тому чи іншому регіонові. Водночас, на межі ХІХ і ХХ сторіч у традиційних творах з'являються візуальні рішення абсолютно не притаманні звичній традиції. Копіюючи малюнки, задані товарами «Брокара и Ко.», чи навіть лише запозичаючи деякі елементи та образотворчі прийоми, автори текстильних і вишиваних виробів роблять їх принципово іншими візуально (рис. 7, 8).



Рис. 7. Рушник Шевель С. В., с. Семенівка, Обухівський р-н, Київська обл., Березанський краєзнавчий музей. Фото В. Андріяшка

Побутував вираз про зображення на текстильних виробках, зроблених з прийомами, заданими парфумерною компанією, – «как живое», маючи на увазі, що вони зображені реалістично.

Отже, це призвело до зникнення традиційного духу, композиції, форм. «Ніби живе», популярне, загубило живе, з віковичним духом, що зберігався і передавався від покоління до покоління з традиціями виготовлення ужиткових і декоративних виробів.



Рис. 8. Рушник, с. Капустинці, Яготинський р-он, Київська обл., Яготинський історичний музей. Фото В. Андріяшка

Це стосується творів будь-якого призначення та масштабу. Від невеликих вишитих серветок до рушників, сорочок і до зітканих творів. Виготовляючи рушники та скатертини технікою перебору, люди почали створювати вироби, сповнені елементами, запозиченими від парфумерного підприємства «Брокар и Ко.». За своєю суттю, це стало пошестю, яка нівелювала народні традиції. Такі прийоми тоді можна було побачити в будь-яких текстильних творах. І зовсім не дивно, що й на килимах. Адже вони

виготовляються не на ткацьких верстатах з певною заправкою ниток, яка диктує створення саме геометризаних малюнків. Техніка виготовлення килима, як і класичної шпалери, дозволяє створити малюнок різного рівня складності та доволі вільної форми. Відтак «как живое» вразило й цю категорію виробів (рис. 9, 10).



Рис. 9. Килим, Яготинський історичний музей. Фото В. Андріяшка

Територіальність впливу. Слід зазначити, що вплив продукції підприємства «Брокар и Ко.» на декоративні твори в Україні в ХІХ – ХХ ст. відбувся не по всій території. Дивлячись на твори, що зберігаються в музеях, та на деякі вироби, які побутують в приватному житті, можна сказати про поширеність етнографічного несмаку у вишивці і текстилі на Лівобережній, Середній та Наддніпрянщині, особливо на Полтавщині, Черкащині, східній Київщині (а саме на Яготинщині та Переяславщині).



Рис. 10. Килим, Полтавський краєзнавчий музей. Фото В. Андріяшка

Водночас це дивне новотворення в ту епоху фактично не захопило західніші (Хмельниччину, Львівщину) та північніші регіони України. Проте, виникають питання при подальшому, уважнішому вивченні означеної проблеми. Вважалось, що вироби Полісся не зазнали впливу новотворених форм, про які йдеться. Втім, звертаючись до книги Захарчук-Чугай Р. [3], ми можемо простежити певні вияви «брокару» в поліських ужиткових виробах. Зокрема на ряднині (рис. 11), де комбінується традиційний поперечно-смугастих мотив і техніка з новотвореним орнаментуванням.



Рис. 11. Рядюга – «в плашки», «в цвєти». Фрагмент. Зона відчуження, 60-ті рр. ХХ ст. [3, с. 79]

Значною мірою ці новотвори вплинули не на ужиткові текстильні вироби, а на декоративні, зокрема на Поліссі. Так на одному з килимів (рис. 12) взагалі відсутні традиційні форми і колористичні рішення. Тут ми бачимо виключно натуралістичні зображення рослинної природи, непритаманні виробам як цього регіону, так і традиційного українського текстилю загалом.



Рис. 12. Килим – «у квіти». Фрагмент. Чорнобильський р-н, 50-ті рр. ХХ ст. [3, с. 84]

Зазначимо, що за глибокого розгляду питання, можна зустріти видання з короткими згадками про появу «брокару» в традиційних текстильних творах: «...наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. ткацтво часто поповнювалося невідповідними цьому мистецтву мотивами із друкованих зразків низької якості. На рушниках з'явилися «брокарівські» квіткові мотиви, копії орнаменту з опублікованих альбомів вишивки хрестиком» [6, с. 45]. Але ширшого аналізу питання знайти не вдалось.

Окремо слід сказати про вишивані орнаменти, що створювались на Буковині. Їм притаманна принципово інша, самобутня форма (рис. 13)



Рис. 13. Фрагмент сорочки. Буковина, поч.ХХ ст. Фонди ЧХМ [11]

Вона відрізняється від традиційних форм, характерних для інших регіонів України, зокрема й для сусідніх. Разом з тим, певна натуралістичність не подібна до тієї, що була запропонована підприємством Г. Брокера. Виникає запитання, чи це власна народна стилізація форм, що виникла внаслідок появи схем вишивок, запропонованих парфумерною компанією і її органічне поєднання з традиційними? Чи це традиція, що існує здавна, й не отримала впливу форм з інших регіонів України? Кандидат історичних наук С. Герегова, пише, що буковинська вишивка, розпочинаючи з другої половини ХІХ ст., зазнала зовнішнього впливу. Зокрема, в цьому питанні вона наводить слова мистецтвознавця В. Титаренка [7, с. 187]: «Надзвичайно швидко псевдомистецькі зразки («квітова» натуральна школа, заснована в кінці ХІХ ст. міщанськими та бульварними виданнями у формі популярних журналів), заповнили сільський мистецький простір, витісняючи з ужитку старовинні орнаментальні традиції, слугуючи зразками міської культури». Утім, якщо говорити про сьогодення, у будь-якому магазині чи на базарі, де продаються текстильні та вишивані вироби етнографічного характеру, поглянути на середній зріз вбрання українців на святах, урочистостях, в театралізованих постановках чи просто в повсякденному житті, то спостерігається декілька ключових моментів втрати традиції і засилля етнографічного несмаку.

По-перше, буде надзвичайно важко знайти ручний декоративний текстиль і ручну вишивку. Адже в ХХІ ст. рівень автоматизації та вплив китайської промисловості диктують виготовлення виробів в народній традиції (збереженій чи спотвореній) автоматично – на промислових потужностях чи на автоматизованому індивідуальному поштучному виробництві.



Рис. 14. Сучасний «традиційний» український рушник [12]

По-друге, втрачено традиційну колористику та символіку. Це пояснюється виникненням численної палітри кольорів ниток, пряжі, тканин; нехтуванням майстрами і виробниками традицій етнічної локалізації, коли кожному регіонові, а часом і окремому селу, були притаманні ті чи інші прийоми візуального виконання декоративних виробів. Відбувається підміна традиційних символів новотворами символіки. Скажімо, в сорочках чи на рушниках, (рис. 14) з'являються троянди або калина, яких зазвичай в українських декоративних і ужиткових виробах не було.



Рис. 15. Жіноча вишиванка «Борщівська старовинна» [13]

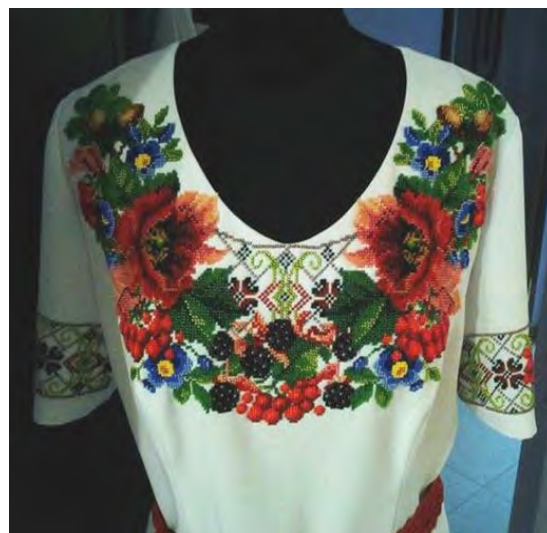


Рис. 16. Сучасна жіноча вишивана сорочка [14]

По-третє, створені реалістичні форми, про які казали, «как живое», у декоративних вишиваних і текстильних творах стали замінювати традиційні і

набули надзвичайного поширення. Внаслідок цього, традиційні почали втрачати своє місце. В ХХІ ст., рушники, сорочки, сукні – вишиті чи зіткані, разом із зображенням сягають піку етнографічного несмаку (рис. 15-16).

Не залишається жодних традиційних форм, колористичних рішень, духу й душі, вкладених авторами (раніше в кожен твір індивідуально, а пізніше індивідуального в багатьох творах). І це проблема, з якою ми ввійшли в ХХІ ст. Це питання для дослідження науковців, етнографів зокрема. Настав час показати суспільству образотворчу дешевизну сучасних «етнотворів», виконаних як приватно, так і промислово. Необхідно протиставити «брокару» традицію і задати тон збереження та відродження українського творення декоративного текстилю та вишивки.

Література

1. *Державний музей українського народного декоративного мистецтва УРСР: Альбом / Авт.-упоряд.: Н. Л.Росошинська, Є. Д. Антоненко, Л.М. Ульянова та інші. К.: Мистецтво, 1983. 407 с.*
2. *Українське народне декоративне мистецтво: навч. посіб. / Р.В. Захарчук-Чугай, Є. А. Антонович. К.: Знання, 2012. 342 с.*
3. Захарчук-Чугай Р. В. *Народне декоративне мистецтво Українського Полісся. Чорнобильщина. Л.: Ін-т народознавства НАН України, 2007. 336 с.*
4. *Знаменитые московские парфюмеры. Товарищество «А. Брокер и Ко»* [електронний ресурс] / ЕНО_2013 // Livejournal. 2013. Режим доступу: <https://eho-2013.livejournal.com/74184.html>
5. *Товарищество Брокер и Ко* [Електронний ресурс] / Наталія Лантвоева // Музей реклами. — Режим доступу: <http://muzeu-reklam.com.ua/tovarishchestvo-brokar-i-ko>
6. *Історія декоративного мистецтва України. У 5 т. Т. 2 / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; ред. Т. Кара-Васильєва. К., 2009. 516 с.*
7. Герегова С. В. *Буковинська вишивка та її роль у збереженні національно-культурної ідентичності українства / Питання історії України: Зб. наук. ст. Чернівці: Технодрук, 2009. Т.12. С.185-189.*
8. *БРОКАРЬ и со* [Електронний ресурс] / plentu-m // Blogger. <http://pentium.blogspot.com/p/co.html>
9. *Зал "Brocard & Co"* [Електронний ресурс] // Дымшиц и партнеры. Режим доступу: http://www.dnp.ru/publications/muzei/brocard_and_co
10. *Килими* [Електронний ресурс] / Ольга Єрмак // Національний музей українського народного декоративного мистецтва. — Режим доступу: <http://www.mundm.kiev.ua/COLLECTN/CARPWEAV.HTM>
11. *Зал "Brocard & Co"* [Ел. ресурс]. Дымшиц и партнеры. Режим дост.: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1411092359196874&set=pcb.1411092552530188&t>
12. *Роль вишитих рушників в сучасному житті [Електронний ресурс] // Етнохата. — Режим доступу: <https://etnoxata.com.ua/statti/traditsiji/rol-vishitih-rushnikiv-v-suchasnomu-zhitti/>*
13. *Жіноча вишиванка Борщівська старовинна* [Електронний ресурс] Pinterest. Режим доступу: <https://www.pinterest.com/pin/385198574374953423/>

14. *Де купити справжню вишиванку у Львові: ціни та адреси* [Електронний ресурс] / Галина Гупало // vgorode.ua. — Режим доступу: https://lviv.vgorode.ua/news/dosuh_y_eda/252496-de-kupyty-vyshyvanku-u-lvovi

15. *Декоративно-прикладне мистецтво* / Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Л.: Світ, 1993. 272 с.

УДК 745:666.3

Julia Grinkevich – master degree, Kyiv National University of Technology and Design, scientific adviser: associate professor Nykonenko T.
E-mail: ulia0879@gmail.com

УДК 745:666.3

Юлія Федорівна Грінкевич – магістрантка Київського національного університету технологій та дизайну, науковий керівник – к.і.н., доцент Никоненко.Т.М.
E-mail: ulia0879@gmail.com

ПЕТРИКІВСЬКИЙ РОЗПИС ВІД ВИТОКІВ ДО СЬОГОДЕННЯ

Анотація. *В статті досліджено художню специфіку петриківського розпису, як багатоаспектного явища традиційного української культури; розглянуто його витоки, форми, характер еволюції, художні особливості та сучасний стан розвитку.*

Ключові слова: *петриківський розпис; традиція; народне мистецтво; майстри.*

PETRICO'S PAINTING FROM IT'S ORIGIN TO THE PRESENT TIME

Summary. *The article explores the artistic specifics of the Petrikov painting as a multifaceted phenomenon of traditional Ukrainian culture; examined its origins, forms, character of evolution, art features and the present state of development.*

Key words: *petrico's painting; tradition; folk art; masters.*

Вступ. Петриківський розпис – це унікальне явище народної творчості. Квіти, ягоди, грона калини, незвичайні птахи... Розпис впізнаний для всіх, його поціновувачі є в кожній країні світу. Петриківський розпис виник задовго до появи християнства і відігравав роль оберегу. Люди вірили, що в красі є духовна сила, і тому вікна, двері будинків і, навіть, одяг оздоблювали магічним орнаментом, який захищав господарів.

Ця давня традиція орнаментики сотні років широко використовувалася в побуті українців, зокрема, у запорізьких козаків, і була поширеною в поселеннях південних районів Приазов'я. Збереглася ця традиція в старовинному козацькому селі Петриківка. Село Петриківка Дніпропетровської області – єдиний в Україні осередок, де малювання в різноманітних формах існує вже понад сто років. Твори петриківських майстрів набули широкого визнання та значення одного із символів українського народного мистецтва.

Постановка проблеми, її актуальність зумовлені, передусім, необхідністю створення об'єктивної загальної історії українського народного мистецтва та в недостатній вивченості традиції петриківського розпису.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Уперше селянські стінописи Новомосковського повіту, на території якого була розташована Петриківка, стисло описано в етнографічних публікаціях В. Бабенка (1905). Мистецтвознавчі студії петриківського малювання на папері розпочала в

середині 1920-х рр. Є. Берченко. У другій половині ХХ ст. архітектурний напрям досліджень продовжив В. Самойлович, праці якого цікаві вміщеними в них реконструкціями інтер'єрів (1961, 1989), пізніше реконструкції опублікували Т. Косміна (1986) та А. Данилюк (1993). Регіональні особливості малювання Півдня України досліджував В. Малина (2006). Петриківські розписи розглядав Б. Бутник-Сіверський у фундаментальних монографіях з історії українського радянського народного мистецтва (1966, 1970). Філософсько-культурологічний підхід петриківського малювання охарактеризовано в працях О. Найдена – статті (1983, 1984, 1987) і монографія (1989), написана на основі дисертації (1985) [5]. До сучасних дослідників петриківського розпису ми можемо віднести Є. Белоусова, М. Касьяненко, А. Молько, А. Пікуша, Ю. Смолій .

Мета статті – розглянути художню специфіку петриківського розпису, як цілісного й водночас багатогранного явища традиційного українського мистецтва; визначити його витoki, форми, характер еволюції, художні особливості. Методи дослідження – історико-порівняльний метод (у його різновидах) і метод художньо-стилістичного аналізу (прямого й порівняльного).

Результати дослідження. Прославилася Петриківка завдяки самобутньому декоративного розпису, який виник разом з першими поселенцями в другій половині ХVІІІ століття. Люди будували світлі глиняні будинки, прикрашаючи їх кольоровою глиною, господині намагалися розписувати свої хати квітковими візерунками. Розмальовували стіни, піч, комин, фасад будинку – все це створювало єдиний художній ансамбль.

В основі петриківського мистецтва лежить образне сприйняття рідної природи, любов до української землі. Класичними елементами петриківського живопису є навколишні рослини, зображення яких, до речі, не використовуються ні в одному з існуючих видів розпису. Орнаментні мотиви, де переважають яскраві, насичені тони, привертають увагу не тільки колоритом, але й надзвичайною цілісністю творчої ідеї. Простота малюнка насправді приховує довгу й копітку роботу митця, філігранно зобразив дрібні деталі картини. Основними мотивами розпису є польові квіти, гілки калини, мальви, півонії, айстри.

Головний символ у петриківці – квітка. Символізує пишну придніпровську природу. Мальки, півонії, айстри та польові квіти і з реальних квітів. А ще майстри вимальовують надзвичайні неіснуючі вигадані майстрами квіти. Характерною рисою петриківського розпису є те, що весь малюнок розпису, начебто розгорнутий на площині стіни, листа чи паперу декоративної тарілки, має поверхневе зображення. Лінії стебел і галузок не перетинаються між собою, а багато елементів розпису (квіти, листи, ягоди і т.п.) мають силуетне зображення, що саме собою підкреслює декоративне зображення розпису. Фігури птахів, звірів, людей мають здебільшого контурне зображення. Тварин малюють у профіль, а квіти – в анфас [2].

Таким чином, петриківський розпис – мов світ у світі відображує невидимі грані і творить окрему неповторну реальність краси. У сяючій палітрі петриківського розпису, яка базується на гармонійному поєднанні домінуючих кольорів спектру, ховається магічний образ сонячного світла. Не менш цікавою є й символіка розпису. Так, композиція букет-вазон – це одвічний образ квітучого дерева життя; лиштва (фриз) символізує нескінченність; квітка – вершина краси природи, її апогей; калина відображає дівочу вроду; мальва – прообраз козацької доблесті; дуб – вияв сили та мужності; зображення птаха – знак гармонії, світла, щастя; півник знаменує пробудження, відродження; зозуля уособлює таємницю вічного плину часу.

Свої шедеври мешканки села створювали за допомогою пензликів, паличок, обмотаних тканинами або просто пальцями. Палітра використовуваних фарб рясніла найяскравішими, найбільш насиченими кольорами. Кожна господиня прагнула зробити свій будинок наймальовнічим, вважалося, що яскраві красиві картини є зовнішнім проявом духовних багатств внутрішнього світу людини. Саме вони передавали навички розпису з покоління в покоління.

Петриківські художники малюють переважно саморобними пензликами, зробленими з котячої шерсті (так звані «кошачки») [3]. У сік рослин додавали яєчний жовток, і цими природними фарбами господині розмальовували свої будинки всередині, а іноді й зовні.

З XIX ст. розпис поширився на предмети домашнього вжитку – посуд, скрині, брички. Потреба у подібному декорі спонукала до занять з розпису всіма родинами, які продавали свої роботи на базарі. А оскільки в той час Петриківка була великим торговельним центром, роботи сільських художників здобули популярності в інших регіонах України.

Зростаючий попит на петриківські мальовки викликав прагнення його задовольнити, визначив високі вимоги до техніки виконання й художнього рівня малюнків. Заняття художнім ремеслом поступово ставало справою найбільш кваліфікованих народних майстрів, які обрали малювання професією та з початку XX століття тривіальний побутовий декор міцно утвердився як самобутній жанр народного мистецтва.

Наприкінці XIX століття Петриківка легко освоїла масляні фарби, якими місцеві майстри раніше не користувалися (нині до них додалися акрилові й керамічні). Мистецтво розпису розвивалося, з'являлися нові поєднання кольорів, удосконалювалася техніка, і тоді ж виникла категорія живописців-напівпрофесіоналів, які працювали на замовлення.

Коли у продажу з'явився папір, в Петриківці почали малювати так звані "мальовки". Провідну роль у цьому відіграла група народних майстрів, які жили і працювали в Києві. Під їх впливом формуються основоположні принципи творчості художників Петриківки.

З початком Першої світової, а потім і громадянської війни, колективізації, петриківський розпис прийшов у занепад. Можливо,

чудова народна традиція була б назавжди загубленою, якби не місцевий вчителі. Завдяки О. Стативу в 1936 р. відкрилася сільська школа декоративного малювання, викладачем якої стала остання петриківська майстриня Т. Пата. Ця унікальна жінка навчила тонкошам майстерності цілу плеяду майстрів. Після війни один із учнів школи, Ф. Панко, створив у селі творче об'єднання «Петриківка», а потім – експериментальний цех підлакового розпису, який збагатив народний художній промисел новим жанром [6]. Як художній промисел петриківський розпис сформувався наприкінці 50-х рр., коли при художньо-промислової артілі «Вільна селянка» (потім – фабрика «Дружба»), яка спеціалізувалася на випуску виробів із вишивкою, було організовано цех з виготовлення сувенірів [1].

У 60-х роках відродився давній вид народної графіки – розпис дерев'яного посуду. Тарілки в Україну розписували ще з XVIII століття. Спочатку їх видовбували, а пізніше – виточували на токарному верстаті. На рівну поверхню тарілки, яку ретельно замальовували олійною фарбою в один колір, масляної фарбою наносили рослинний орнамент або натюрморт, і дерево з лицьового боку тарілки повністю зникало під фарбою. Коли в українській народній творчості утвердилася підлаковий розпис, майстри декоративного графіки повернулися до розпису дерев'яного посуду. У фарби підмішували трохи лаку, завдяки чому вони ставали прозорими і крізь них добре висвічувалося дерево. Перші такі тарілки з'явилися в 1963 р.[4].

1991 р. виник центр народного мистецтва "Петриківка", який став першим в Україні підприємством, що знаходяться у власності народних умільців. Усі роботи випускаються в авторських серіях. На початку XXI ст. з'явилася думка, що самотнє народне мистецтво Петриківки себе вичерпало. Понад 40 митців створили «Центр народного мистецтва «Петриківка», що об'єднав 22 членів Спілки художників і 600 заслужених майстрів народної творчості [4].

Це виробниче творче підприємство – головний хранитель і продовжувач славних традицій петриківського розпису, зразки якої представлені в художніх музеях понад 40 країн світу.

Нині 45 майстрів працюють тільки за власним задумам та ескізами. Найбільшим попитом користуються роботи Н. Турчин, В. Деки, К. Тимошенко, А. Пікуша, Г. Назаренко [1].

У Петриківці діє музей народної творчості, його експозиція охоплює безліч шедеврів етнічної живопису – це картини, розписні предмети побуту, прикраси. Тут також знаходяться майстерні, де можна не тільки поспостерігати, як працюють художники, а й самому спробувати навчитися малювати в петриківським стилі.

Сучасний петриківський орнамент ґрунтується на уважному вивченні реальних форм флори і створенні на основі цього незвичайних квітів, які не існують в реальному світі (наприклад, «лучка» чи «кучерявки»). Мотиви садових, лугових квітів, ягід калини, полуниці і винограду також знайшли своє застосування. Традиційним є й декоративні панно, «вазон», «букет»,

окрема «гілочку» і «фриз». Педагоги і художники, що працюють у цьому жанрі, знаходять нову тематику, нові орнаментальні мотиви, творчо успадковуючи художні традиції минулого.



Зразки петриківського розпису

У сучасних умовах майстри колективу дбайливо зберігають та розвивають кращі досягнення народних художніх традицій та технологій петриківського розпису, формують перспективи його подальшого розвитку. Центр проводить активну виставкову діяльність в Україні та за її межами. Твори провідних майстрів з успіхом експонуються на виставках у багатьох країнах світу (Польща, Франція, Голландія, Німеччина, США, Канада, Японія). Серед найбільш творчо активних майстрів колективу – В. Глущенко, Н. Турчин, М. Курінька, Н. Калюга, Н. Рибак, В. Дека, М. Дека, М. Пікуш, К. Тимошенко, В. Карпець-Єрмолаєва, І. Пісун, Л. Скляр, Т. Пата, В. Міленко, М. Яненко, а також молоді майстри І. Кібець, В. Шевченко, Г. Назаренко, С. Біленко, Т. Шишацька, Т. Турчин [1].

Петриківський орнамент, що в минулому розвивався як настінний розпис і оздоблення побутових предметів, нині використовується в книжковій графіці, екстер'єрі й інтер'єрі, у порцеляновій, текстильній і поліграфічній промисловості, створюють оригінальні станкові декоративні панно, широко застосовують у предметах побуту. 5 грудня 2013 р. петриківський розпис було включено до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО.

У березні 2013 р. в Брюсселі відбувся Тиждень Петриківського розпису. У червні 2013 р. представлено найбільшу виставку в штаб-квартирі ЮНЕСКО в Парижі [1].

Висновки та перспективи подальших досліджень. Петриківський розпис – не лише народне мистецтво, що зберігає традиції оздоблення українського житла, але й сучасний живопис, який розвивається та набуває нових рис. У синтезі досвіду поколінь народних майстрів сформувалися традиції універсального методу петриківського розпису, заснованого на народному світосприйнятті, що забезпечував вільний вибір творчої особистості майстра. Петриківський декоративний розпис – вияв давнього та вічно молодого народного мистецтва, що має в своєму потенціалі великі

можливості для виходу в світ сучасного життя, збагачення вітчизняної та світової культури.

Література

1. Белоусов Е. *Петриковка – жемчужина України*. Днепропетровск: ИМА-пресс, 2014. 160 с.
2. Касьяненко М.М. *Орнаментний розпис. Художники-декоратори*. К.: Мистецтво, 2010. – 169 с.
3. Молько А.П. *Петриківський розпис*. К.: Наука, 2011. 283 с.
4. Пікуш А.А. *Петриківський розпис (короткий нарис з історії петриківського розпису)*. Петриківка, 2013. Наук.-ділов. архів ДНІМ. Поточні справи, 2013.
5. Смолій Ю. О. *Хатнє малювання Петриківки другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття (витоки, еволюція, художні особливості)*: дис. ... канд. мистецтв. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського; НАН України, Київ, 2011.
6. *Художні промисли України*. Н.Кисельова. К.: Мистецтво, 1979. 256 с.

УДК 75:052

*Natalia Ponomareva – master degree, Kyiv National University of Technology and Design, scientific adviser: associate professor Nykonenko T.
E-mail: theveryperson@ukr.net*

УДК 745:666.3

*Наталія Сергіївна Пономарьова – магістрантка Київського національного університету технологій та дизайну, науковий керівник – к.і. н., доцент Никоненко.Т.М.
E-mail: theveryperson@ukr.net*

МУРАЛ ЯК ПОТЕНЦІЙНИЙ ЗАСІБ СОЦІАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Анотація. В статті досліджено та проаналізовано процеси становлення виду мистецтва стрітарт, розглянуто вплив стінного розпису на розвиток світового та українського дизайну, висвітлено роль муралу як засобу масової комунікації.

Ключові слова: мистецтво, стрітарт, графіті, мурал, урбан-художники.

STREET ART AS A POTENTIAL FORM OF SOCIAL COMMUNICATION

Summary. The article investigates and analyzes the establishing processes of street art, examines the influence of wall painting on the development of world and Ukrainian design, and highlights the role of the street art as a way of mass communication.

Key words: art, street art, graffiti, mural, urban artists.

Розглядаючи мурал як інструмент впливу на громадську свідомість, маємо зазначити, що цей вид мистецтва не призначений для однакового сприйняття абсолютно всіма верствами суспільства. Мурал як засіб соціальної комунікації має бути розрахований на інтелектуальний прошарок населення, адже, зсилаючись на історію, ми можемо дослідити, що розвиток у суспільстві здійснювався завдяки освіченій та свідомій його частині. Тому смислове навантаження такого муралу не повинне ставати перешкодою чи причиною для спрощення та приземлення його художньо-соціального

замислу. Цільовою аудиторією має бути інтелектуальна молодь та люди зрілого віку, адже це найбільш дієздатна та прогресивна частина суспільства, яка психологічно налаштована на розвиток та конкретні зміни в ньому.

Постановка проблеми, її актуальність. Зачасту в Україні при проектуванні та створенні муралу основну увагу приділяють його естетичній складовій. Така позиція зручна для тих, хто хоче догодити середньостатистичним смакам обивателя. Розповсюджена тенденція, коли місцева влада запрошує іноземних художників для створення муралів в українських містах за для підвищення престижу. Але мало хто задумується над художньою над культурною цінністю даного твору та його ідейним підґрунтям. Мурал – це досить «гучний» та масовий засіб комунікації, що повинен не тільки вписуватись в урбаністичний пейзаж, а й нести в собі художній задум та актуальну ідею безпосередньо для свого регіону та суспільства, в даному випадку для українських міст та українців. Як вид вуличного мистецтва мурал не повинен бути комерційним по своїй суті. Його основною метою є відображення душі міста та його жителів, його актуальних проблем та поглядів.

У сучасних умовах розвитку суспільства тема мураларту є малодослідженою. Ряд публікацій про історію виникнення, сучасний стан розвитку цього явища культури та його вплив на соціально – політичну ситуацію в суспільстві ми можемо простежити через статті в електронних виданнях.

Метою статті є дослідження та аналіз процесів становлення сучасного виду мистецтва стрітарт, розгляд впливу стінного розпису на розвиток світового та українського дизайну, висвітлення ролі муралу як засобу масової комунікації.

Методи дослідження. У статті використано історико-порівняльний метод (у його різновидах) і метод художньо-стилістичного аналізу (прямого й порівняльного).

Результати дослідження. За останні десятиліття вуличне мистецтво кардинально змінилося. Раніше міста «прикрашали» хаотичні написи, а зараз все частіше можна побачити величні мурали, які розповідають дивовижні історії про життя і культуру суспільства. У роботах стрітартхудожників ідея панує над формою: замість простого посилання «я є», в них проглядається «я так думаю». Вуличне мистецтво приваблює інвестиції, сприяє розвитку туризму, перетворює небезпечні і бідні квартали в дорогі і престижні. Стрітарт – це потужний інструмент соціальних змін і міста стали для нього повноцінними полотнами.

Сучасний стрітарт часто ототожнюють з графіті, адже перші вуличні малюнки були зроблені саме аерозольною фарбою. Проте, за сучасних умов поняття стрітарту стало набагато більш об'ємним і включає в себе також мурали, мозаїки, світлодіодне мистецтво, шаблонне графіті.

У стрітарті, однак, головною є далеко не форма, а зміст чи ідея роботи. Він може варіюватись від простого імені чи символу самого художника до

малюнків на теми свободи, нерівності, довкілля – це може бути будь-яка тема, що здається художнику важливою та актуальною. Розміщуючи свої роботи у середовище, далеке від мистецького контексту, урбан-художники кидають виклик цьому середовищу і спілкуються з його мешканцями без жодних посередників.

Стрітарт – це напрям образотворчого мистецтва, який відрізняється урбаністичним характером. Його завдання полягає не у привласненні території, а в тому, щоб показати глядачеві задуманий автором сюжет і залучити його в діалог.

Найпомітніша і обговорювана форма вуличного мистецтва – це мурали. Важливими позитивними функціями муралів є підвищення привабливості, естетизація міського простору: кольорові малюнки оживлюють одноманітні простори типової забудови у житлових масивах та індустріальних промзонах. Такі зображення на великих будинках роблять їх більш комфортними, дружніми для візуального сприйняття, ближчими до людського масштабу. З іншого боку, вони можуть бути спрямовані на підкреслення особливостей місцевості, загалом, будь-який об'єкт міського простору – дорожній знак, табличка із назвою вулиці, пам'ятник, графіті на паркані – мають символічне навантаження. Подібні об'єкти можна трактувати як маркери міського простору – символи, що виступають ідентифікаторами, засобами для позначення та вирізнення одних елементів простору від інших, а також для надання цим символам певних значень.

Важливими функціями муралів є:

1. створення просторових орієнтирів – створення нових маршрутів, практик та норм взаємодії із простором,
2. конструювання простору – мурали стають новими для простору об'єктами, але також і творять свій власний «мета-простір», порушуючи або змінюючи традиційні просторові диспозиції,
3. маркування простору – внесення нових та важливих (для агентів маркування) маркерів-символів, за рахунок чого простір стає символічно забарвленим.
4. мурали володіють величезним комерційним потенціалом. Вони приховують дефекти будівель, актуалізують соціальні проблеми і доносять до цільової аудиторії ключові посили брендів. При цьому мурали залишаються в площині мистецтва і не перетворюються в дешеву рекламу [1].

Вуличний живопис з'явився в стародавні часи. Наскельні малюнки можна назвати першими його прикладами. Батьківщиною більш сучасних проявів стрітарту вважається США. Попередники сучасного вуличного мистецтва – політичні та соціальні лозунги, які з'являлись на будинках, парканах та метро на знак протесту чи для маркування території. Поодинокі графіті дійшли до нас ще з 40-х рр. XX ст.

Історія масового стрітарту розпочинається саме з американського графіті 60-70-х рр. XX ст. Художники та дослідники стріт-арту Роджер

Гастман та Калєб Нілон називають графіті «рок-н-ролом візуального мистецтва», який створило покоління дітей [5]. У 60-ті рр. осередком першого масового руху графіті стала Філадельфія, в 70-х рр. – Нью-Йорк.



Мурал у м. Києві

Саме нью-йоркська молодь розвинула графіті до рівня мистецької форми, яка за 30 років еволюціонувала від примітивних автографів до муралів на стінах багатоповерхівок. Серед тогочасних зірок – Fab 5 Freddy, Zephyr, T Kid та Seen. Сумний момент, як відзначають історики графіті – багато якісних графіті, муралів 70-80-х рр. минулого століття зникли назавжди, адже до ери мобільних телефонів та інтернету їх майже ніхто не встиг задокументувати [5].

У 70-х ХХ ст. відкрилася перша виставка графіті. Комерційні організації та модні будинки почали пропонувати урбан-майстрам взаємовигідне співробітництво. Нині малюнки стають більш хитромудрими: збільшується товщина ліній, додається контур і крім написів використовуються зображення.

Після приходу в субкультуру професійних художників і людей з профільною освітою стрітарт здобув посил, естетичність і змістове навантаження. На вулицях з'явилися роботи Лі Кінньонеса і Жана-Мішеля Баскія.

На початку 90-х стрітарт стали активно використовувати для реклами. До послуг райтерів вдавалися такі гіганти, як IBM і Sony.

В Європі вуличне мистецтво активно розвивається з 80-х років. Одним з грандіозних графіті-полотен була західна сторона Берлінської стіни. Після знесення її залишки надали 118 художникам, щоб створити галерею під відкритим небом.

Крім німецької столиці, урбан-творців вабив Париж. Саме на 80-90-ті роки припадає піднесення паризького вуличного мистецтва. В його авангарді – Jef Aérosol, Miss.Tic, Zevs, Monsieur Chat та Space Invader і кожен з них залишає відбиток в історії стрітарту особливим стилем та меседжами, що транслюються оточенню [3]. Французька зірка стрітарту того часу – Space

Invader (нині просто Invader), який створює компактні кольорові мозаїки за мотивами однойменної гри 70-их і встановлює їх у складнодоступних місцях. Роботи Invader – а їх уже більше трьох тисяч – нині можна знайти у 60 містах 30 країн світу.

Лондон стає другим після Нью-Йорка хабом для вуличних митців. Творчий шлях андеграундного англійського художника Бенксі розпочався в 90-і роки ХХ століття. Кожен його шедевр несе сильне послання і розбурхує свідомість обивателів. Він витягує на світ пороки суспільства: говорить про війну, забруднення екології, глобальну технологізацію, зловживання повноваженнями. У 2010 р. Бенксі увійшов до списку ста найвпливовіших діячів світу. Його роботи є унікальними, талановитими і затребуваними.

Ще одним успішним графітником можна назвати Шепарда Фейрі. Популярність він здобув завдяки постеру Норе для передвиборної кампанії Обама (2008 рік) і роботі ОВЕУ із зображенням борця Андре Гіганта [4].

Центри стрітарту у Південній Америці – це бразильський Сан-Паулу та аргентинський Буенос-Айрес. Останній може похвалитися великомасштабними муралами, що принесли місту особливу славу.

На африканському континенті стрітарт є не таким поширеним явищем, яке, однак, можна зустріти у Йоганнесбурзі та Каїрі. Як це часто трапляється, розквіт урбан-мистецтва припадає на вирішальні періоди суспільного життя, тому не дивно, що під час «Арабської весни» у Каїрі значно побільшало стріт-арту з політичним контекстом.

Вуличне мистецтво у Австралії та Океанії виникло під безумовно великим впливом американського стріт-арту. Друге найбільше місто Австралії – Мельбурн – рясніло графіті ще у 70-80-ті рр. ХХ ст., але найбільше Мельбурн прославився як столиця шаблонних графіті. В Окленді (Нова Зеландія) міська влада навіть дозволила вуличним художникам розмальовувати електричні щитки. За сучасних умов світовий урбан-арт продовжує процвітати як у звичних вуличних, так і у галерейних умовах. Деякі міста – їх динаміка, суспільство та андеграунд-культура – притягують на свої вулиці справжні общини стріт-митців.

У Північній Америці Нью-Йорк залишається першокласною платформою для майстрів з усього світу, особливо такі його райони, як Челсі, Нижній Іст-Сайд на Бруклін. Філадельфія, Пітсбург та Сан-Франциско – знамениті своїми муралами. У Філадельфії («місті муралів») та Пітсбурзі спеціальним агентством виділяється бюджет для найму вуличних артистів, а Сан-Франциско має цілі райони муралів – наприклад, Mission – якими проводять тематичні екскурсії.

В Україні стрітарт мистецтво почало набувати популярності ще в 90-х, але лише в останні роки відбувся розквіт мурального вуличного мистецтва: українські стріт-художники заявили про себе не лише в Україні. Серед провідних українських майстрів мурал – арту доцільно назвати творчі групи «Цікаві казки», «Kailas-V», «Kickit Art Studio», «Uptown Team», О. Корбана, О. Грабенюка, О. Кислова. Популяризації мураларту сприяють мистецькі

проекти та фестивалі, серед яких чільне місце посідає міжнародний фестиваль стріт-арту «Muralissimo». Окрім вітчизняних муралістів, творцями настінних розписів у містах нашої держави стають також і зарубіжні митці, яких надихнула українська культура. У Києві ми можемо побачити мурали Фінтан Маги, Гвідо ван Хелтен, Okuda і Kenor, Vhils, Nunca.



Мурал у Празі

Візитівкою Києва можна назвати мурали Володимира Манжоса та Олексія Бордусова (Interesni Kazki) [2]. Мурали цих урбан – художників відображають міфи, природу і культури різних країн. Дуєт підкреслює контраст між сучасним суспільством і загиблими цивілізаціями.

Стіни Львову та західноукраїнських сіл своїми композиціями прикрашає С. Радкевич. Його роботи висвітлюють нове трактуванням біблійних сюжетів і зверненням до іконопису.

Так, в Одесі туристів та мешканців міста вражає величезна фреска з видатними міськими персонажами на стіні готелю «Geneva City» від групи «Reach». У Кам'янець-Подільському заворює мурал «Сіячі снів» від колективу «Добрі люди». А в Хмельницькому – «Дівчинка з кульками» групи «M97».

Висновки та перспективи подальших досліджень. Нині мурали використовують, як частину кампаній з боротьби із голодом, війнами та людськими вадами. Стрітарт змушує нас замислюватися над нагальними проблемами, робити висновки і змінюватися.

Про стрітарт пишуть в журналах, знімають фільми і створюють ігри. Він позбавлений надмірності, синтетичних смислів і відповідає сучасним тенденціям, роблячи мистецтво загальним і нічий одночасно. Його якість визначається тільки смаком глядача.

Стрітарт доводить, що мистецтву не потрібні посередники у вигляді видань, галерей, критиків і музеїв. Він уособлює свободу і володіє художньою цінністю.



Мурал у Парижі

Мурал в Україні посідає місце десь на межі між соціально-політичним висловлюванням та сучасним мистецтвом, він часто викликає палкі дискусії в суспільстві, але нікого не залишає байдужим.

З появою смартфонів і фотокамер графіті, мурали чи мозаїки вже не ризикують бути замальованими, знесеними чи забутими навічно – тепер їх береже всевітня мережа. Інтернет також сприяє урбан-художникам популяризувати свої творіння – завдяки фото та відео їхні роботи можуть побачити не лише жителі чи туристи міста, але й безмежна інтернет-аудиторія.

Література

1. Думасенко С., Татарова І. *Мурал-арт у контексті мистецтвознавчої теорії*. Аркадія. 2016. № 1. С. 44-48.
2. Поднос В. *Мурали – втілення символічної влади для зміни образу міста*. – [Електронний ресурс] Аналітичний журнал про місто. – Режим доступу: <https://mistosite.org.ua/articles?locale=ru>

РОЗДІЛ V

ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

UDC 374.013

УДК 374.013

Natalia Torchevska – Associate Professor of the Department of Theoretical Disciplines and professional education of Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design, candidate of pedagogy

E-mail: smolianaya2008@ukr.net

Наталія Вікторівна Торчевська – доцент кафедри теоретичних дисциплін та професійної освіти Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, кандидат педагогічних наук

E-mail: smolianaya2008@ukr.net

APPLICATION OF INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES AS A CONDITION OF ENHANCING THE EFFICIENCY OF SELF-STUDY OF STUDENTS WITH THE COURSE "HISTORY OF ARTS"

Summary. *The article deals with the main forms of self-study of students of the Kyiv State Academy of Decorative Arts and Design named after Mikhail Boichuk from the course –History of Arts". It is proved that application of information and communication technologies in the process of self-study is a condition of optimization of educational process. The following forms of work are analyzed: creation of thematic posts in the Facebook social network, use of scripting, web quests, use of educational platforms for the study of history of arts, visits to virtual libraries, Google's art project, virtual museums, galleries, etc.*

Key words: *information and communication technologies, scribing, self-study, history of arts.*

ЗАСТОСУВАННЯ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ЯК УМОВА ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ З КУРСУ «ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ»

Анотація. *У статті розглянуто основні форми самостійної роботи студентів Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука з курсу «Історія мистецтв». Доведено, що застосування інформаційно-комунікаційних технологій у процесі самостійної роботи є умовою оптимізації навчального процесу. Проаналізовано такі форми роботи: створення тематичних постів у соціальній мережі Facebook, використання скрайбінгу, користування освітніми платформами з вивчення історії мистецтва, відвідування мистецького проекту Google, віртуальних бібліотек, музеїв, галерей тощо.*

Ключові слова: *інформаційно-комунікаційні технології, скрайбінг, самостійна робота, історія мистецтв.*

Modern informatization of society opens up new opportunities for optimization of educational activity, among them – the presence of numerous new programs, technologies, Internet resources, mobile programs, introduction of which in the educational process will promote increase of level of mastering of theoretical knowledge, actualization of educational activity, will promote the formation of innovative subject-learning environment. Particular importance of the

use of tools of information and communication technologies acquires in self-study, since it enables not only the visualization of educational information, but also taking into account the psycho-physiological characteristics of students on the principles of a differentiated approach.

In view of the above, we note that the application of information and communication technologies in self-training students to courses in the history of arts contributes to the optimization of the learning process, increases the level of knowledge acquisition, since it enables visits to virtual museums, galleries, detailed acquaintance with architectural and sculptural features of buildings, mastering of information from leading art historians, lecturers of the most prestigious educational establishments of the world, creation and discussion online topics from the subject proposed by the teacher and so on. Let's consider the main forms of self-study of the history of art by students through the use of information and communication technologies, which we apply in the preparation of future artists of decorative arts and designers at the Kiev State Academy of Decorative Arts and Design named after Mykhailo Boychuk.

General theoretical and practical, psychological and pedagogical principles of using information and communication technologies in the study were researched both by foreign and domestic scientists (V. Bykov, L. Belousov, Y. Bykhovsky, O. Hapeeva, B. Dodge, N. Zhitienova, M. Kademiya, S. Kokorina, T. March, S. Meshkova, I. Sokol, G. Shamatonova, V. Schmidt and others). At the same time, the systematic study of the problem of the application of information and communication technologies in the self-study of students from the course "History of Arts" by scientists was not carried out, which led to the choice of subject of our publication.

First of all, we note that the definition of the term "self-study" is the activity of the individual, which is carried out by him on his own, without any outside participation. For didactic purposes, self-study can be: a) preparatory, aimed at updating the acquired knowledge, skills for successful mastery of new ones; b) conscious, which ensures the formation of representations, reproduction of concepts, generalized ideas about the nature of phenomena, objects; c) training, which facilitates the consolidation of educational material, mastering the ways of reality; general-repeating, control. It is important that self-study is considered in the context of self-education, self-improvement, self-affirmation. [2, p. 803].

Thus, self-study of the history of arts will contribute to the formation of not only their erudition, but also the deep spiritual world of students, developed intellectual and emotional demands, morality. It is the study of the history of arts designed to study the highest spiritual values – the works of human reason, creative activity, recorded in real achievements and products of art, architecture, culture, etc.

A valuable form of self-training students for studies of history of arts was the creation of information posts in the social network Facebook. This is the creation of a special page for the group of students, where the group member (individually or collectively with the distribution of functions) publishes

information on the proposed topic on a daily basis, further discussing it online, defining a definition of art criticism, picturing photographs, reproductions, videos fragments, useful links. At the same time, students create "This Day in the History of Arts" positions about the life, creative path and achievements of artists, sculptors, architects, and outstanding events. It is also possible to have information about the planned exhibitions in museums, master classes, plein airs, works of art museums, galleries, etc.

In the process of self-study students are invited to use the scribing method for preparing a report – a non-standard teaching method. So, scribing (from the English scribe – marking, sketching) is a method of narration, an explanation that aims to graphically illustrate the main content of the report, to show a high level of creativity for the presentation of information, to provide information in a concise and informative manner.

According to L. Belousova and N. Zhitieniova, the main effect of the scribing is to capture the attention of the audience with the specific graphic images that are created here and now, expressively emphasizing the pre-determined key points of the material presented – ideas, peculiarities, distinctive features, etc., that is, exactly so the main thing that needs to be perceived, understood, remembered. The scribing uses the same principle as the doodle (from the English doodle, which means "doodle" or "careless drawing") – hand-drawing, and this "live drawing" fascinates, intrigues, makes it with interest to expect what will happen further, thereby immersing in the educational problem [1, p. 43].

It is especially relevant when it comes to detailed examination and analysis of works of art (for example, complicated by composition of paintings with a mythological plot, when it is necessary to carry out a detailed analysis of each person, details of work, etc.), part of an architectural building, etc. Students were usually involved in group work in order to work on scribing (the group was divided into several microgroups to carry out the proposed topic, but each had to fulfill a specific task).

The advantage of the scribing is that it provides interdisciplinary connections between the history of arts and computer science and the English language, as it involves the use of knowledge of graphic editors of Adobe Photoshop, ArtRage, Adobe Illustrator, and other online English-language services GoAnimate, Sparkol VideoScribe.

With a generalizing and repetitive goal, students were offered a list of media educational platforms for studying the history of art. Consider the most important of them:

1. History of Art at the University of Oxford. A selection of 30 audio collections for Oxford University students on a variety of thematic topics: from European medieval architecture to the art of modern China. Please note that the lectures have been developed and announced by the most famous teachers of the Oxford University History Faculty, invited lecturers from Essex and Endenburg Universities, as well as by professionals from the commercial field. The lectures

can be found at the following link: <https://itunes.apple.com/ru/itunes-u/history-of-art/id381700973?mt=10>

2. An introductory free online course on the history of European art from Saylor Academy. Note that the authors of the course aimed at not only familiarizing the audience with specific works of art and individual events, the trends of painting, sculpture, architecture, but also to encourage further information seeking, deepening of acquired knowledge, inspirational art. This series of lectures is intended to teach you to understand art, to consider it in a historical and cultural context. Within 25 hours, studying 11 thematic blocks built in chronological order, students must perform by themselves certain tasks, or they are offered topics for reflection, links to a variety of Internet sources for self-study (<https://legacy.saylor.org/arth111/Intro/>).

3. Masterpieces of Western art from the Massachusetts College of Art and Design for free access are available at: <https://www.kadenze.com/courses/major-mind-blowing-moments-in-the-history-of-western-art/info>. The site presents 9 lectures, in which 24 of the most outstanding works are considered. Valuable is that you can get acquainted not only with the paintings, but also with sculptures, architectural monuments, musical and literary masterpieces. Thus, the collection includes the Athenian Parthenon, Lacton, the Gospel of Lindsfaren, The Secret Supper by Leonardo da Vinci, the engravings of Albrecht Durer, and others like that. The authors of the course emphasize the changes in the perception and interpretation of certain works of art, which interrelate the artist, his work and the viewer, who influences the era of perception.

4. Course about the woman's value in the art of Tate (<https://www.khanacademy.org/partner-content/tate/women-in-art>). For many centuries, a woman in art is an uncommon phenomenon, because she always occupied the place of the keeper, personified the image of her mother, had to take care of creating family comfort and well-being. In the course of Tate Britain "Women in Art and Art History", the issue of complexity faced by women artists who decided to devote their lives to art services: from teaching to the sale of paintings, the struggle for their rights, and feminism in art – was covered. In particular, the works of Barbara Hepworth, Lorna Simpson, Nan Boldin and other artists are discussed in detail.

5. Contemporary art from the MoMA is available at: <https://www.moma.org/research-and-learning/classes/online#course6>, where you can get acquainted with the collection of the New York Museum of Contemporary Art from 1880-1945. This is a unique opportunity to visit the virtual galleries, meet the main works of museum exhibits from post-Impressionism to the early works of the New York School. The course covers several concise lectures on the history of art, accompanied by videos from the museum's picture halls. By the way, MoMA also hosts a course devoted to the role of technology and materials in the arts.

6. Contemporary Russian art from the UNIVERSARIUM is available on the site at <https://universarium.org/courses/info/359>. It should be noted that the course on the history of contemporary Russian art was developed by historian-art critic

Polina Zotova and psychologist Olesia Miyuzova and presented for free acquaintance. In the cycle of lectures authors propose to study the basic concepts and forms of art of the twentieth century, as well as the concept of works of contemporary artists.

7. Art History for artists, cartoons and game designers from the California Institute of the Arts (<https://www.coursera.org>). The value of the course is that the authors propose to consider the history of art through the prism of the artist himself. The main task is to understand how artists create their works, what inspired, their view of the history of art. Innovators in art usually have profound knowledge of history of arts, but at the same time violate the laws of the theory of art. Why? For what purpose modern game designers need to master the course of classical drawing? After studying the 9-week course, you can get answers to all these questions.

During the study, the opportunity is provided not only to listen to ten-minute lectures and interviews with artists, but also to practice in museums, galleries and workshops.

8. Courses from Sotheby's (<http://www.sothebysinstitute.com/online/>). Sotheby's offers a series of online courses in a variety of art-related topics and areas: for example, introductory course on history of arts, contemporary art, history of art from impressionism to conceptualism, art as business, etc. Beginning of training for these programs starts in autumn (five sessions start in September, and three more in November), but the registration for courses has already begun. Having mastered the course you can get a certificate from Sotheby's).

9. Archives and museum repositories in Tate (<https://www.khanacademy.org/partner-content/tate/archives-memory>). The course deals with issues related to the organization of museum archives, the preservation of works of art, the restoration of masterpieces. Interesting and instructive is that the employees of the gallery Tate invite to dive into the backstage and inspect archival exhibits, among which there are both unfinished works, and sketches, sketches left by prominent artists.

10. The free course "Medicine and Art" from Cape Town University can be viewed at: <https://www.futurelearn.com/courses/medicine-and-the-arts>. Employees of Cape Town University have developed an extremely interesting interdisciplinary course devoted to understanding human health and medicine in the arts, humanities. Video lectures outline the thoughts of a psychologist, oncologist, geneticist, pathologist, sociologist, poet and artist on the topic of health, diseases and their treatment, as well as the human nature as a whole. Among the above topics is heart, art and brain, reproduction and innovation, death and body, etc.

The importance of self training of students for history of arts studies has a visit to virtual libraries. The site of the Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (<http://www.etnolog.org.ua>) presents a thorough collection of works on art studies, among which, in the context of our study, publications of fine arts and crafts and arts are of particular importance.

Numerous collections of books, manuals, assemblies of memoirs on the history of Ukrainian art are presented at the Diasporiana electronic library within the framework of the project on the preservation of the intellectual heritage of Ukrainian emigration (<http://diasporiana.org.ua/category/mistetstvo/>).

Thus, the art historian Oleksii Pietukhov carries out a periodic selection of editions on the history of arts and gives them access for free at the following link: [https://theoryandpractice.ru/posts/16204-biblioteka-tp-6-knig-dlya-tekh-kto-khochet-razbiratsya -washing](https://theoryandpractice.ru/posts/16204-biblioteka-tp-6-knig-dlya-tekh-kto-khochet-razbiratsya-washing)

The extraordinary ability to study works of art is made possible by an artistic project from Google, which was founded in 2011. The Google Art Project cooperated with 17 museums at the time of its foundation and currently covers more than 600 museums and galleries in 60 countries. For visiting them, Google Arts and Culture uses Street View Technology, as in Google Maps. Students have the opportunity to visit the Uffizi Gallery, the British Museum, Guggenheim, and more.

For a quick review, you should use the relevant help for individual works, detailed information.

At the same time, Google Arts and Culture has various collections that are regularly updated. For example, one shows how the post-impressionist blue is used, the other – how to draw bicycles in the paintings of the XIX century. [<https://artsandculture.google.com/>].

MoMA, the New York Museum of Contemporary Art, has a digitized collection: with nearly 200,000 exhibits, 73,000 are available online. The works are presented with concise characteristics, and the most prominent ones have detailed descriptions of the artists' explanations. It is worth mentioning that MoMA employees create individual websites for exhibitions everywhere, which thoroughly outlines individual information: artistic school, artist, or style (<https://artsandculture.google.com/partner/moma-the-museum-of-modern-art>).

An interesting innovation from Google is a proposal to study the artwork in blank tabs provided that you install the appropriate application on your computer. So, everyday application shows a new artwork on empty tabs (<https://meduza.io/shapito/2015/03/13/google-predlozhila-smotret-na-proizvedeniya-iskusstva-v-pustyh-vkladkah-chrome>)

Finally, we think it is necessary to emphasize the importance, during self-study on the history of arts, of joining the viewing of films and documentary videos about works of art, the work of museums, the life and works of famous artists. You can view the number of video works on the channel www.youtube.com. In the context of our study, the video series "Great Masters of Painting", "World History of Painting", "Great Artists. History of Art ". Thus, unique personalities from the life and creative exits have been preserved to the plain air of the outstanding Ukrainian artists of the twentieth century Mariia Prymachenko, Kateryna Bilokur, Tetiana Yablonska and others. The site presents a huge number of documentaries about artists, sculptors, architects and other prominent artists.

Thus, the use of information and communication technologies in the process of self-study of students during the preparation for the course "History of the arts" is a condition for optimization of the educational process, since it enables visualization of educational information, taking into account the psycho-physiological characteristics of students on the basis of a differentiated approach, motivation for educational activities. Forms of self-study with the application of information and communication technologies of students of higher educational institutions are: creation of thematic posts in the social network Facebook, the use of scripting, web quests, the use of educational platforms for the study of art history, visits to virtual libraries, museums, galleries, Google's art project etc.

The promising directions of scientific research of the problem of the application of information and communication technologies during the study of theoretical disciplines in institutions of higher art education include the methodology for organizing web quests and the method of creating a scribing.

References

1. Bilousova L., N Zhytieniova. Vizualizatsiia navchalnoho materialu z vykorystanniam tekhnolohii skraibinh u profesiinii diialnosti vchytelia [Visualization of educational material using the technique of skiving in the professional activity of the teacher] // F Physical-mathematical education: a scientific journal. – 2016. – Ed. 1(7). – P. 39-47.

2. Entsyklopediia osvity [Encyclopedia of Education] / Acad. of ped. Sciences of Ukraine; main ed . V.H. Kremen. K.: Yurinkom Inter, 2008 1040 p.

3. Smoliana N. Khudozhnie spryiniattia tvoruu obrazotvorchoho mystetstva yak chynnyk formuvannia estetychnykh pochuttiv osobystosti. Profesiino-khudozhnia osvita Ukrainy: [zb. nauk. prats / nauk. red. I. Ziaziun ta in.]. Kyiv;Cherkasy: Cherkaskyi TsNTEI. S. 117-120.

4. Torchevska N. Zastosuvannia informatsiino-komunikatsiinykh tekhnolohii yak umova pidvyshchennia efektyvnosti samostiinoi roboty studentiv z kursu "Istoriia mystetstv". Vyshcha shkola : nauk.-prakt. vyd. 2019. № 1. S. 65-72.

Література

1. Білоусова Л., Н Житєньова. Візуалізація навчального матеріалу з використанням технології скрайбінг у професійній діяльності вчителя // Фізико-математична освіта : науковий журнал. 2016. Вип. 1(7). С. 39-47.

2. Енциклопедія освіти / Акад. пед. наук України; головний ред.. В.Г. Кремень. К. : Юрінком Інтер, 2008. 1040 с.

3. Смоляна Н. Художнє сприйняття твору образотворчого мистецтва як чинник формування естетичних почуттів особистості. Професійно-художня освіта України: [зб. наук. праць / наук. ред. І. Зязюн та ін.]. Київ;Черкаси: Черкаський ЦНТЕІ. С. 117-120.

4. Торчевська Н. Застосування інформаційно-комунікаційних технологій як умова підвищення ефективності самостійної роботи студентів з курсу «Історія мистецтв». Вища школа : наук.-практ. вид. 2019. № 1. С. 65-72.

Hanna Poletayeva –

Candidate of Technical Sciences, associate Professor, Professor of the Design Department of the Kherson National Technical University
E-mail: anulya@3g.ua

Ганна Нарайрівна Полетаєва –

кандидат технічних наук, доцент, професор кафедри дизайну Херсонського національного технічного університету
E-mail: anulya@3g.ua

ДИЗАЙН ПЕРСОНАЖІВ В УМОВАХ КОНВЕРГЕНЦІЇ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ

Анотація. У статті розглядається змістовний аспект конвергенції екранних мистецтв. Аналізується вплив конвергентної анімації на види екранних мистецтв з точки зору наповнення вигаданого простору фантастичними персонажами. Предметом дослідження є дизайн об'єктів-персонажів в екранних мистецтвах. Виявляються основні характерні риси художньо-проектних методів дизайну в розробці персонажів.

Ключові слова: проектування фантастичних об'єктів, проектний підхід, візуальний образ, конвергентна анімація, анімаційний персонаж.

CHARACTER DESIGN IN CONDITIONS OF SCREEN ARTS CONVERGENCE

Summary. The article discusses the substantive aspect of the convergence of screen arts. The influence of convergent animation on the types of screen art from the point of view of filling the fictional space with fantastic characters is analyzed. The subject of the research is the design of character objects in the screen arts. The main characteristics of the art-design methods of design in the development of characters are identified.

Key words: designing fantastic objects; project approach; visual image; convergent animation; cartoon character.

Вступ. Вплив анімаційних технологій на кінематограф і технологічне взаємопроникнення цих видів екранного мистецтва досить докладно розглядалися в роботах сучасних вчених Н. Кривулі, А. Орлова, Н. Дворко, К. Разлогова, В. Монетова, Е. Попова, М. Теракопьян та ін. Якщо кінематограф спочатку будувався на достовірному відображенні руху образів реальності, то комп'ютерна анімація оживила вигадані об'єкти і показала їх більш переконливо, ніж реальні, розробляючи альтернативну, мислиму реальність як нову художню модель [1, с. 54].

Н. Кривуля характеризує процеси взаємопроникнення нових технологій створення фільму як цифрову гібридизацію і постулює розвиток синтетичного, гібридного типу фільму під впливом анімації. Вчені, кінокритики і аніматори незалежно один від одного приходять до висновків про симбіоз кінематографу, анімації та суміжних художніх форм у різних досліджуваних ними аспектах.

Гібридний характер творів – це результат зміни науково-технологічної парадигми під впливом цифрових систем. Узагальнюючи теоретичний досвід, можна стверджувати про конвергенції екранних мистецтв і анімацію, виокремлюючи її як головний синтезуючий елемент у цьому процесі. З приходом цифрових пристроїв і професійного програмного забезпечення для моделювання та анімації об'єктів в тривимірному віртуальному просторі

художньо-естетичні та динамічні властивості створюваного контенту стерли кордони кінематографу і об'ємної анімації навіть там, де раніше вони чітко відчувалися. Об'ємна тривимірна анімація досягла фотореалістичності в анімації і візуалізації людських, антропоморфних і зооморфних персонажів, набула вільного добору ступенів умовності, наближуючи їх до фотореалістичності.

Кінематограф розширив драматургічні рамки за рахунок візуалізації фантастичних образів і сюжетів, досягнувши в новій, синтезованій наративної безмежної творчої свободи, доступній раніше лише анімації і мультиплікації. Нині, водночас із технологічним, можна стверджувати вже про візуально-образне та драматургічне взаємозбагачення, тобто про комплексну конвергенцію (від лат. *Convergere* – сходитися) екранних мистецтв. Вигаданий характер змістовного наповнення сучасних аудіовізуальних творів, відзначений багатьма дослідниками, є одним із значущих чинників конвергенції. Новий художній інструментарій привніс до творчого процесу дискретність кожної його складової частини, однією з яких є візуально-образне створення персонажів.

Об'єктний дизайн персонажів для конвергентної анімації нині являє актуальний напрям художньо-просторової творчості й недостатньо розроблену галузь досліджень.

«Водночас із цифровою гібридизацією, кіно зазнало розвитку нових форм, які використовували тільки цифрові образи. Це взумовлювалося розвитком нових технологій і їх орієнтацією на надмірність, що утворює гіперреальність. У цій ситуації кіно набуває інших художніх рис – ефект реальності змінюється реальністю як ефектом. Виникаюча на екрані реальність є ілюзорна імітація відсутньої реальності, реальності мислимій. Цей образ є ніщо інше як новий тип уявного. Стрічки, в яких реалізується ця форма, являють імітаційну модель фільму. В її основі лежать принципи кінематографічного міметизму», – стверджує Н. Кривуля [1, с. 55].

«Без використання унікальних творчих можливостей анімації нині не обходиться ні сучасний ігровий кінематограф, ні модний відеоарт, ні успішний телебізнес ...» [2], – зауважує кінознавець і режисер Н. Лукіних, нагадуючи, що технології – це лише інструмент, який створює умови для реалізації творчого задуму. Н. Лукіних зазначає, що при постійній увазі вітчизняної кінокритики до результатів нових досягнень комп'ютерної анімації в західному кінематографі, роль участі в цьому процесі художників-аніматорів, чії концепти втілюються в знайомих усім яскравих візуальних образах, залишається недооціненою.

Позиція анімаційного мистецтва в сучасному художньому просторі багато в чому зумовлює розвиток екранних мистецтв в цілому [3].

Виходячи з тези про зростаючий вплив візуальної образності технологій тривимірної комп'ютерної анімації в сучасному масовому кінематографі, висновки в даній статті спираються як на теоретичний і фактичний матеріал традиційної анімації, так і на досвід роботи авторів над

дизайн-проектами в середовищі 3D-додатків. У дослідженні, для виявлення ознак дизайну, застосовано підхід художньо-критичної рефлексії, запропонований для вивчення дизайну В. Пузановим [4], а також порівняльний і формальний аналіз. Ключова роль у висновках відводиться нереальним об'єктам.

Результати дослідження. Ретроспективно звертаючись до теми вимислу, можна відзначити, що навіть фантастичні візуальні образи в кінематографі створювалися або за принципом мальованих декорацій, або з використанням комбінації технік, так чи інакше знаходячись у діапазоні традиційних виражальних засобів анімації і мультиплікації. Вже на ранніх стадіях розвитку екранні мистецтва розділилися на два напрями через технологічні обмеження, оскільки створення вигаданого середовища було набагато більш трудомістким заняттям, ніж постановка в реальному просторі. Анімація ж з самого початку існувала тільки в вигаданому просторі. Навіть при зображенні побутових сюжетів анімації доводилося повністю переробляти натурний матеріал, створюючи нову анімаційну образність для кожного об'єкту, але фантастичні, казкові персонажі та об'єкти виявилися в анімації найбільш яскраво.

Очевидно, що з точки зору тематичного наповнення, анімація та ігрове кіно фантастичних жанрів, використовували одні й ті ж категорії вигаданих візуально-образних одиниць, але з різним ступенем умовності: кінематограф тяжіє до образотворчої реалістичності, а мультиплікація, анімація – до стилізації і метафоричності. За сучасних умов цифрові технології зробили доступним створення вигаданого контенту на будь-якому рівні умовності, в зв'язку з чим на перший план виходить завдання концептуальної розробки оригінальних, яскравих візуальних образів.

Безсумнівно, нині викристалізувався вид екранного мистецтва – конвергентна анімація, що черпає креативні рішення з попереднього досвіду мультиплікації і кінематографа так само, як і з літератури, казок і народного епосу, пластичних і традиційних мистецтв, коміксів, інтернет-арту, акумулюючи в свідомості глядачів ілюзорний світ фантастичних героїв, явищ і об'єктів. Але для створення нових, оригінальних образів художникам і дизайнерам необхідно задіяти уяву незалежно від технічних засобів втілення.

В екранних творах, де художня образність розкривається через дію, найбільш значущими об'єктами, які концентрують навколо себе умовний простір, є динамічні об'єкти-персонажі.

Часто предмети реквізиту в мультиплікації стають персонажами і починають діяти в фільмі, як живі істоти. Відповідно до зовнішньої характеристики, з особливістю руху кожного предмету розробляється його індивідуальна рухома конструкція», – говорить Г. Г. Смолянов в контексті роздумів про технології лялькової анімації [5, с. 52], яка за своєю специфікою найбільш близька до об'ємної тривимірної анімації.

У його міркуванні про анатомію і розробку персонажа анімаційного фільму описується безліч типових принципів дизайну, а однакове ставлення

розробника до персонажу, елементів простору та ігровому реквізиту свідчить про єдину категорію розробки – об'єктних дизайнів – для всіх візуальних елементів твору. Видовищність і палітру зображально-образних можливостей сучасних аудіовізуальних творів найбільш виражено виявляються в дизайні фантастичних об'єктів: від костюмів, зброї, космічної архітектури і транспортних засобів до оживих іграшок, привидів, олюднених тварин, трансформерів-роботів, кіборгів, інопланетян, зооморфних істот, динозаврів, гуманоїдів та інших біоперсонажів. Вітчизняний досвід практичного звернення і управління безмежним польотом творчої фантазії, властивої сучасному дорогому західному кінематографу, найбільш відображено саме в працях аніматорів, які створювали в своїх творах не менш чудові вигадані світи в доступних засобах виразності, що передують тим, що привнесли комп'ютерні технології.

Об'єктом дизайну є штучно і цілеспрямовано створений людиною в результаті поетапної проектної діяльності матеріальний або нематеріальний об'єкт для вирішення конкретного прикладного завдання.

Такий об'єкт в своєму втіленні, як правило, містить естетично відображену інформацію про функції та властивості. Стосовно екранних мистецтв, а також просторово-тимчасових, об'єктний дизайн можна розглядати як категорію діяльності, що охоплює концептуальну, художньо-образну і конструкторську складові створення оригінальних аудіовізуальних образів і втілень. Створення об'єкту дизайну може охоплювати такі стадії, як розробка концепції, креслень, ескізувань, математичних розрахунків на функціональність, макетування, прототипування, тестування. Цей технологічний ланцюжок може циклічно повторюватися по мірі руху до бажаного результату [6].

Виробництво анімаційного твору в своїй технологічній еволюції постійно спирається на принципи дизайну як у змістовній частині, так і в технологічній. Подібність етапів дизайну персонажів для таких різних видів екранного мистецтва, як мальована мультиплікація, некомп'ютерний кінематограф, конвергентна анімація і комп'ютерні ігри, ще раз підтверджує самостійність і наскрізну важливу роль об'єктного дизайну в формуванні вигаданих світів екрану. Постійне застосування нереальних, фантастичних об'єктів в кіно, анімації та комп'ютерних іграх стало одним з факторів змістовної конвергенції видів екранного мистецтва.

Виробництво кінофантастичних жанрів, в якому задіяні тривимірні моделі для візуалізації та анімації персонажів або простору навколо реальних людських героїв, а також специфічні для анімації конструкції сюжетопобудови можна охарактеризувати конвергентною анімацією.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Візуальний дизайн персонажів у своїй зовнішній формі містить передумови до різних виявів у діях. У добре пророблений образ вже вкладено потенціал палітри жестів. Попереднє доопрацювання дуже важливе, адже цілеспрямовано і своєчасно внесені в візуальний образ деталі дозволяють персонажу розкритися в більш

різноманітних сюжетних ситуаціях, збагачуючи і оживляючи тим самим драматургію розповіді, а неживому предмету – відповідати своєму функціональному призначенню у взаємодії з персонажем.

Саме попереднє повне опрацювання візуального рішення об'єктів відповідно до сценарних функцій або роллю, естетичними вимогами, технологією анімації, способом виробництва і характером сценарію екранного твору (лінійним або нелінійним, як у комп'ютерній грі) характеризує цей поетапний, а нерідко і циклічний процес як дизайн.

Оригінальні персонажі і візуальна атрибутика складають значну частину комерційної цінності сучасних медіафраншиза, що забезпечує актуальність об'єктного дизайну як однієї з ключових складових конвергентної анімації, та як самостійний напрям мистецтвознавства, який виявляється у великій кількості культурних аспектів.

Дослідження теоретичних аспектів і прикладної значущості об'єктного дизайну може позитивно відобразитися у вітчизняному екранному мистецтві. Впровадження напрямів об'єктного дизайну в освітній процес, теорію і практику української кіноіндустрії уявляється перспективним, оскільки разом із застосуванням 3D-технологій уможливить підвищити рівень образної видовищності повнометражного кіновиробництва в фантастичних жанрах, використовуючи творчий потенціал і безмежну уяву вітчизняних діячів анімації, які заслуговують на всебічну підтримку.

Література

1. Кривуля Н.Г. *Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий*: автореф. дисс. д. искусств. М., 2009. 60 с.
2. Лукиных Н. В. *Анимация и телебизнес – не потеряются в тумане* [Электронный ресурс]. URL: <http://www animator.ru/articles/article.phtml?id=6>
3. Попов Е. А. *Анимационное произведение: типология и эволюция образных средств*: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. СПб., 2011. 24 с.
4. Пузанов В. И. *Взаимодействие интеллекта и мастерства как проблема культурных формаций в дизайне*: автореф. дисс. ... д. искусствоведения. М., 1992. 31 с.
5. Смолянов Г. Г. *Анатомия и создание образа персонажа в анимационном фильме*. М.: ВГИК, 2005. 111 с.
6. Рунге В. Ф., Сеньковский В. В. *Основы теории и методологии дизайна*. М.: МЗ-Пресс, 2003. 253 с.

Yurii Deshchytsia – Graduate student
of Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of
Decorative Applied Arts and Design
E-mail: yuriidesh@gmail.com

Юрій Андрійович Дециця – аспірант
Київської академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука
E-mail: yuriidesh@gmail.com

EDUCATING FUTURE GRAPHIC DESIGN BACHELORS TO THE APPLICATION OF COMPUTER DESIGN TOOLS IN SCIENTIFIC RESEARCH

Summary. *The article is devoted to the discussion of the problem of educating future graphic design bachelors to the application of computer design tools in scientific research. The main attention is focused on determining the relevance and analysis of the development of this problem. The other point is to determine the interdisciplinary nature of the concept of "computer design".*

Key words: *computer design, graphic design, education.*

ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ ДО ЗАСТОСУВАННЯ ЗАСОБІВ КОМП'ЮТЕРНОГО ПРОЕКТУВАННЯ У НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Анотація. *Статтю присвячено обговоренню проблеми підготовки майбутніх бакалаврів графічного дизайну до застосування засобів комп'ютерного проектування у наукових дослідженнях. Основну увагу зосереджено на визначенні актуальності та аналізі розробленості окресленої проблематики, визначення міждисциплінарної природи поняття «комп'ютерного проектування».*

Ключові слова: *комп'ютерне проектування, графічний дизайн, освіта.*

Актуальність теми. На сучасному етапі реформації системи вищої освіти мистецького профілю важливим чинником є її інформатизація. Інформаційно-комунікаційні технології набули важливого значення в процесі розвитку світового суспільства. Завдяки інформатизації освітнього процесу уможлиблюється підготовка висококваліфікованих та конкурентоспроможних фахівців, здатних до інноваційних змін, розвитку нових виробничих систем і технологій. Цей процес пов'язаний з інтеграцією у світовий освітній простір, наданням актуальних та якісних знань, технічним забезпеченням та створенням єдиної ефективної освітньої системи.

Результатом інформатизації суспільства є потреба у підготовці висококваліфікованих фахівців нової формації, які володіють знаннями та досвідом роботи з матеріально-технічною базою, швидко пристосовуються до змін. Уміння використовувати новітні інформаційні технології у професійній діяльності важливе на всіх етапах процесу дизайн-проектування. На противагу - фахівці, що не володіють інформаційно-комунікаційними технологіями, позбавлені можливості до адаптації в сучасному суспільстві [3].

Задля забезпечення досягнення вищезазначених цілей розроблено та ухвалено відповідну законодавчу базу [4]. Державна політика у сфері вищої освіти базується зокрема на принципах підготовки фахівців у пріоритетних

галузях до яких належать: науково-педагогічна, педагогічна та мистецька діяльності [2]. Вища мистецька освіта вимагає оновлення свого змісту, модернізації матеріально-технічної бази та розроблення системи та стандартів підготовки фахівців [1].

Окремі питання щодо підготовки фахівців графічного дизайну в закладах вищої мистецької освіти висвітлювались: Н. Дядюх-Богатько (питання розриву у підготовці кадрів та потреб ринку у дизайні), А.Іванова (арт-педагогіка як складова підготовки фахівців у закладах мистецької освіти), В. Косюк (розробка моделі розвитку творчих художніх здібностей майбутніх дизайнерів у процесі навчання), О. Лагода (формування методології навчання в дизайнерській освіті), М. Маркович (підготовка майбутніх фахівців дизайну), Т. Паньок (проблеми розвитку дизайн-освіти), К. Поддубко (питання викладання мистецьких дисциплін), Ф. Целуйко (проблема викладання графічним комп'ютерним програмам), В. Даниленко, О. Гончар (компетентнісний підхід у дизайн-освіті), А. Потапенко (проектні образи у дизайн-проекуванні), Н. Романенко, Г. Малород (педагогіка і дизайн-освіта), Н. Удріс (творчість у вивченні дизайну), Н. Сбітнева (тенденції розвитку сучасного графічного дизайну), В. Прусак (розвиток дизайн-освіти в Україні), Д. Крвавич (мистецька освіта на сучасному етапі), В. Тименко (фахової підготовки дизайнерів), П. Татіївський (становлення і перспективи розвитку дизайн-освіти в Україні), Г. Максименко (формування художньо-графічних умінь майбутніх дизайнерів у процесі вивчення фахових дисциплін), О. Фурса (проблема концепції розвитку дизайн-освіти), Н. Скляренко (особливості співвідношення у сучасній дизайн-освіті), Ю. Адоньєва (активізація творчості дизайнера засобами комп'ютерних технологій), А. Максимова (розвиток проектної культури майбутніх дизайнерів-графіків), Д. Борисенко (методика використання комп'ютерного 3d проектування). Питання етнодизайну в освіті розглядали: А. Руденченко, В. Тименко, Б. Тимків, Л. Корницька, Н. Дерев'янку; проблема застосування сучасних комп'ютерних технологій у мистецькій освіті підіймалось у роботах: Д. Луп'як, О. Шандренко, В. Зайцева.

Виклад основного матеріалу. Оскільки проблема підготовки майбутніх бакалаврів графічного дизайну до застосування засобів комп'ютерного проектування у наукових дослідженнях є міждисциплінарною, нами аналізувалися праці з різних галузей наукових знань. Вважаємо за доцільне розглянути наукові праці, предметом яких є різні аспекти професійної підготовки графічних дизайнерів.

Так, у своїй дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук О. Баніт розглянула *професійну майстерність* викладачів графічного дизайну у закладах вищої освіти мистецького профілю як складне, динамічне, особистісне утворення, що забезпечує високу ефективність професійної діяльності на рефлексивній основі. Професійний розвиток викладачів О. Баніт визначає як багаторівневу динамічну систему, ефективність якої залежить від урахування психолого-педагогічних

особливостей та забезпечення відповідних організаційно-педагогічних умов.

Зокрема Т. Божко стверджує, що графічний дизайнер уособлює собою високий рівень інтегративної діяльності, що потребує розвиненого мислення, а інтеграція відбувається не лише в одній установі, або колективі, а в одній особі – проектувальнику.

Цзя Яочен висвітлив проблематику розвитку *творчого потенціалу* майбутніх фахівців з графічного дизайну у професійній підготовці. Зокрема розвиток творчого потенціалу майбутніх фахівців з графічного дизайну Цзя Яоченом розуміється як динамічний нелінійний процес їх професійно-особистісного перетворення з позицій спрямованого освоєння професійних знань, умінь, навичок задля гармонізації людини і предметної дійсності. Разом з тим цінним для нашого вивчення є те, що *специфіка професійної діяльності* фахівця з графічного дизайну полягає в тому, що це є багатоаспектний процес професійно-особистісного перетворення майбутнього фахівця з позицій спрямованого освоєння професійних знань, умінь, навичок з метою гармонізації людини та предметної дійсності.

Методи активізації творчості дизайнера засобами комп'ютерних технологій були розглянуті Т. Габрелем.

Так, О. Кулешова у своїх роботах аналізує *процес формування професійної компетентності* графічних дизайнерів у закладах вищої освіти. Ефективність цього процесу Кулешова вбачає у єдності розвитку ключових, базових та спеціальних компетенцій, забезпеченні відповідних педагогічних умов. Окрім цього важливим фактором формування професійної компетенції графічних дизайнерів є визначення та врахування когнітивно-діяльнісних, мотиваційних і індивідуально-особистісних компетенцій.

Так, Г. Єлисеєнков та Г. Мхитарян аналізують моделі освітніх програм у сфері графічного дизайну в умовах стандартизації професії та освіти. У ході дослідження ними були розроблені моделі освітніх програм для бакалаврів, магістрів та аспірантів у сфері графічного дизайну на основі професійних і освітніх стандартів.

Розглядаючи особистість художника як важливий аспект в підготовці графічних дизайнерів, на думку В. Абрамова та Н. Мещерякова у сучасній художній освіті назріла необхідність розробки нових технологій впровадження комплексних задач проектування, що базуються на реалізації когнітивного, аксіологічного, діяльнісного, особистісного компонентів змісту дизайн-освіти.

Проблемам професійного навчання графічних дизайнерів у закладах вищої освіти присвячені наукові публікації С. Logan, S. Heller, S. Giloi, P. du Toit, C. Boucharenc, A. Orlandi, I. Verner, E. Korchnoy, S. Alhajri, S. Tan, G. Melles, K. Warrde, M. Vroombout, G. Ellmers, M. Foley, S. Bennett, A. Davies, A. Reid, D. Ehmann, S. Alhajri, S. Poggenpohl.

Здебільшого, окресленими науковцями розглядаються окремі питання дизайн-освіти, сучасні підходи до навчання дизайнерів, висвітлено практичний досвід в дизайн-освіті як джерело інноваційного мислення.

У науковій літературі нами не виявлено праць, в яких цілісно розглянута проблема підготовки майбутніх графічних дизайнерів із застосуванням засобів комп'ютерного проектування у наукових дослідженнях. Отже, вважаємо за доцільне звернутися до аналізу поняття «комп'ютерне проектування».

Оскільки поняття «комп'ютерне проектування» багатоаспектне, воно використовується у багатьох галузях наукових знань:

- у *психологічних* дослідженнях висвітлюються психолого-педагогічні засади проектування мультимедійного контенту електронних освітніх ресурсів для вищого навчального закладу (С. Денисенко), узагальнення досвіду застосування досліджень з психології поведінки для проектування UX-дизайну програмних продуктів (А. Компанієць, Г. Чемерис);

- у *технічних науках* поняття «комп'ютерне проектування» вивчається в контексті окремих механізмів у біомеханіці, в проектування одягу, в єдності з методикою навчання систем 3D проектування майбутніх інженерів-педагогів комп'ютерного профілю. Йдеться про дослідження С. Добровольського, Є. Басова, Л. Добровольської, Л. Зубик, М. Ожоги, О. Захаркевич, С. Кулешова, О. Домбровської, М. Колосніченко, В. Щербань, К. Процик, В. Кучерука, В. Петрука, О. Шинкарука, А. Гуляшова, Л. Соловцова;

- *мистецтвознавцями* висвітлюється вплив мистецтва на особистість фахівця. Так, застосування мультимедійних технологій в проектній культурі дизайну, зокрема: гуманітарний її аспект досліджено О. Яцюк;

- у дослідженнях з *економіки* А. Феоктістов, І. Скрябін, В. Агеєнко розглядають комп'ютерне проектування як економічну категорію, в галузі проектування наземного простору;

- в *архітектурних науках* – В. Волинсков висвітлив інформаційно-технологічні методи проектування в архітектурному формотворенні;

- у *медичних працях* охоплено здоров'язберігаючий аспект порушеної нами проблеми, застосування комп'ютерних технологій у медичній професійній діяльності (Б. Ретинський, А. Кудряшов). Зокрема Л. Німетуллаєв розглядає «комп'ютерне проектування» як засіб використання професійних графічних редакторів, за допомогою яких можливо передбачити результат естетичного сприйняття пацієнтом зубних протезів;

- у дослідженнях *фізико-математичного* спрямування нами проаналізовано працю В. Едемського, який у своїй роботі визначає основи нового наукового напрямку – «комп'ютерного проектування послідовностей».

- *педагогічна група досліджень є найчисленнішою*. Йдеться про праці Д. Борисенко, А. Андрейканич, Д. Гіріної, С. Пестова, Д. Китаєва, І. Іванової, М. Єрохіна, С. Казанцева, О. Дорохова, М. Айгуняна, Н. Грогуля, К.Победаша, С. Крилова. Проаналізуємо детальніше деякі з них.

Д. Гіріною введено до наукового обігу поняття «комп'ютерне проектування художніх виробів», як вид проектної діяльності, що спрямований на формування естетичних і функціональних якостей середовища та базується на використанні інформаційних технологій.

У підручнику для закладів вищої мистецької освіти Є. Бадмаєва, В. Бухіннік та Л. Елінер визначають поняття «комп'ютерного проектування» для дизайнерів одягу як: «процес проектування дизайну одягу за допомогою комп'ютера...».

Термін «комп'ютерне проектування» І. Хасеневич визначає як процес створення комп'ютерної графіки, що використовуватиметься у якості технічних креслень, ілюстрацій, інструкцій по експлуатації, діаграм, проектних завдань, рекламних ілюстрацій, кадрів для мультфільмів тощо.

М. Близняк ототожнює «комп'ютерне проектування» художніх виробів з дерева з вивченням засобів візуалізації, проектування, що сприяє грамотному використанню засобів комп'ютерної графіки під час виконання композиційних завдань та проектування художніх творів.

У наукових роботах М. Ожога поняття «комп'ютерного проектування» зводиться до використання графічних систем, що дозволяють здійснювати проектну діяльність та створювати зображення, які практично неможливо відрізнити від реальних об'єктів. Засобами комп'ютерного проектування можливо досягти виконання складних проектів на основі самої лише ідеї.

Н. Малиновська вбачає суть «комп'ютерного проектування» у володінні основними засобами і методами створення графічних проектів за допомогою професійних графічних пакетів програм.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Проведене дослідження уможливило висновок про те, що у науковій літературі вченими розглядаються окремі питання підготовки майбутніх дизайнерів: розвиток творчого потенціалу, професійну компетентність, професійну майстерність, моделі освітніх програм тощо. У дослідженнях з різних галузей наукових знань поняття «комп'ютерне проектування» є вживаним у галузях різних наукових знань: педагогіці, психології, мистецтвознавстві, технічних, медичних, фізико-математичних і економічних науках. Науковці окреслених галузей знань вкладають у сутність терміносполуки різні аспекти, нами не виявлено загальноприйнятого її визначення. Разом з тим, нами в науковій літературі не виокремлено чітко сформульованого визначення «комп'ютерне проектування» у контексті підготовки бакалаврів графічного дизайну.

Таким чином, у контексті порушеної нами проблеми потребують системного аналізу проблеми підготовки майбутніх бакалаврів графічного дизайну до застосування засобів комп'ютерного проектування у професійній діяльності; розробка рекомендацій щодо професійної підготовки майбутніх графічних дизайнерів закладах вищої мистецької освіти в Україні. Важливими є розробка навчально-методичного забезпечення підготовки майбутніх графічних дизайнерів: методичних рекомендацій щодо професійної підготовки майбутніх бакалаврів графічного дизайну до застосування у професійній діяльності засобів комп'ютерного проектування, впровадження курсу «Застосування у професійній діяльності засобів комп'ютерного проектування». Конкретизації та визначення сутності потребує поняття «комп'ютерне проектування».

Література

1. Аналітичні матеріали міжнародної наукової конференції «Культурно-мистецька освіта на сучасному етапі: прагнення, виклики та перспективи» [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://mincult.kmu.gov.ua/document.pdf>
2. Верховна Рада України, Закон України «Про вищу освіту» від 01.07.2014 № 1556-VII [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18>
3. Гирина Д.С. *Обучение компьютерному проектированию художественных изделий будущих учителей технологии и предпринимательства*: автор. дис. ... к. пед. н. 13.00.02. Москва, 2007. 25 с.
4. Крамаренко І. С. *Збірник нормативно-правових актів щодо матеріально-технічного забезпечення галузі освіти. Інноваційна діяльність*. Київ, 2019. 80 с.

РОЗДІЛ VI

ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ. ПЕРСОНАЛІЇ

Volodymyr Pryadka – Professor of the Department of Depiction of Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design, folk artist of Ukraine, academician of the National Academy of Ukraine, laureate of the National Prize of Ukraine named after Taras Shevchenko E-mail: pryadkaw@gmail.com

Володимир Михайлович Прядка – професор кафедри рисунка Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, народний художник України, академік Національної академії мистецтв України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка E-mail: pryadkaw@gmail.com

ОСКОЛЬД ТА ДІР – ТВОРЦІ ДЕРЖАВИ РУСЬ-УКРАЇНА

Анотація. Проповідники «русского міра» наполягають на ідеї походження Руської державності з селища Стара Ладога на крайній Півночі Росії. Ніби варяг, князь Рюрик з братами, був закликаний ільменськими словенами на князювання у Новгороді. Але при чому тут ільменські словени до Русі? Ця теорія, впроваджена 8 німецькими істориками і татариним Карамзіним, стала основою історичних претензій на підкорення Русі завойовником Олегом у 882 р. Він віроломно вбив Царя Київського Оскольда та посадив сина Рюрика Ігоря на київський престол. Однак численні історичні джерела свідчать про хибність цієї теорії, оскільки назва «Русь – Рутенія» відома ще від Тацита з II ст. н. д., Роксолани (Руська земля) V-VI ст. н.д., россомони (руські люди) тавро-руси (Лев Деякон X ст.), як нащадки сарматського (за Б. Рибаківим) племені задовго до Рюриковичів мали свою державність з назвою Русь. І навіть Нестор-Літописець чітко вказав, що «в літо 852-ге начася прозивати Руська земля» задовго до Рюриковичів. У списку свідків можуть стояти арабські хроністи Ібн Фадлан, Харбаддаг, Аль Масуді, польські хроністи Ян Длугош, Матей Стрийковський, Мацейовський та інші.

Українська історична наука має розвінчати і відкинути вигадки московської пропаганди і статі на захист автохтонності держави Русь-Україна. Угро-фінська Москва відома як держава Моксель (Залесьє) ніколи не була Руссю і немає права називатись Руссю, тим більше володіти русо-українською землею. «Русский мір»-«Московський мір» як нащадок Золотої Орди, починається за хутором Михайлівським.

Ключові слова: Руська земля, Оскольдове хрещення, Київська метрополія 1156 р.

CONGRATULATE THE CREATIVES OF THE STATE OF RUSSIA-UKRAINE OSCOLD AND ACTIVITY

Summary. Preachers of the "Russian World" insist on the idea of the origin of the Russian statehood from the village of Stara Ladoga in the far north of Russia. Like the Varangians, Prince Rurik and his brothers were called by the Ilmen Slovenes to reign in Novgorod. But what is the Ilmenic Slovenes here in Russia? This theory was introduced by eight German historians and Tatar Karamzin, which became the basis of historical claims for the conquest of Russia by conqueror Oleg in 882. He stabbedly killing the Tsar of Kiev Osskold and planted the son of Rurik Igor on the throne of Kiev. However, numerous historical sources indicate the falsehood of this theory, since the name "Rus-Rutenia" is known from the Tacitus of the II century. N. etc., Roksolani (Russian land) V-VI centuries. n.D., Rosso-monas (Russian people) of tamro-rusi (Lev Deyakon of the tenth century), as descendants of the king's (after B. Rybakov) tribe long before the Rurikites had their own statehood with the name Rus. And even

the Nestor-Chronicler clearly pointed out that "in the summer of 852 he began to proclaim the Russian land" long before the Rurik dynasty. The list of witnesses can be Arab chroniclers Ibn Fadlan, Kharbaddag, Al Massoudi, Polish chroniclers Jan Dlugosh, Matei Strykovsky, Maciejowski and others.

Ukrainian historic science must scatter and discard the inventions of Moscow propaganda and defend the autochthonous state of Rus-Ukraine. Ugric-Finnish Moscow, known as the state of Moksel (Zalesis), has never been Russ and has no right to be called Russia, the more it has to possess Russian-Ukrainian land. "Russian World" – "Moscow Peace", as a descendant of the Golden Horde, begins at the Mikhailovsky farm.

Key words: *Russian land, Osskolde baptism, Kiev metropolis 1156g.*

150 років тому – 15 липня, за новим стилем, було традиційним звершувати урочисті хресні ходи до Оскольдової могили і відправляти там панахиди над невинно убієнним Царем (Каганом) Київським, блаженним Оскольдом. За повідомленням газети «Києвлянин» від 12 травня 1866 року за благословення митрополита Київського і Галицького Арсенія (Москвина), 9 травня ст.ст. єпископ Порфирій при великому зібранні народу відслужив панахиду за упокій першого руського християнина Царя (Кагана) Оскольда, в хрещенні Миколая. З тогочасної періодики відомо, що щорічно в день положення Ризи Божої Матері у Влахерні звершувалися хресні ходи до Оскольдової могили.

Десятки науково-богословських досліджень істориків, зокрема, професора Карташова, протоієрея М. Оглоблина, який в своїй праці «Тисячоліття Євангельської проповіді на Русі» висвітлив значення могили Києво-Руського Царя (Кагана) Оскольда, що у всі часи була предметом особливої пам'яті, любові і народного пошанування як могила першого християнина. Про це писав також новомосковський єпископ Євлогій. Вшанування пам'яті народом блаженного Оскольда описане багатьма сучасниками, зокрема в Іоакимівському літописі, Київському синопсисі, в Четві Мінеях Св. Димитрія Ростовського. Передання повідомляє, що ніби через 50 років після мученицької смерті кагана Оскольда, тобто у 932 р., свята блаженна княгиня Ольга в його пам'ять звела дерев'яну Свято-Миколаївську церкву і заповідала поховати себе поруч з князем Оскольдом. Лише в 990 р. її останки ніби було перенесено в Десятинну церкву, тоді, як останки Оскольда лишилися під сподом храму. Щось тут не так. Нестор-літописець у «Повісті минулих літ» говорить про інше: «Олег, убиша Оскольда і Діра, і несоша на гору, і **погребоша** на горі, еже ся после зоветь Угорское, где ныне Ольмин двор. На той могиле поставил Ольга церков Святого Николу, а Дирова могила за Святою Ориною.» Інші джерела свідчать, що у 882 р. вбитий був тільки Оскольд. Напрошується висновок, що Оскольд і Дір могли жити в різний час. А коли помер Дір-Ілля? З хроніки арабського хроніста Аль Масуді довідуємося, що була держава Дірова, де були численні городи. То коли вона була: після Оскольда чи до нього? Нестор повідомляє, що по своїй смерті Дір був похований на старому Київському некрополі, де пізніше була зведена церква Святої Орини.

Князь Ярополк Святославович, син угорської принцеси, був християнином, відновив будівництво дерев'яних храмів та літописання. В одній з легенд княгиня Ольга на 945 р., задовго до легендарного константинопольського хрещення, була християнкою, то де ж вона молилася? Життя Ольги обросло фольклорними легендами.

А от і протилежне свідчення в Літопису руському, що Ольга померла і плакали за нею плачем великим, і понесли, і поховали її на «відкритому місці» (с. 49). Тоді чому не потрапив до літопису факт перенесення праху Ольги до Десятинної церкви? У Софійському соборі насправді зберігається саркофаг не княгині Ольги, а візантійської царівни Анни, VI дружини князя Володимира, яка була похована у Десятинній церкві. Але після її руйнації у 1240 році, саркофаг був перенесений до Софійського собору. Попри язичницьку реакцію Святослава, його репресії в знищенні християнських храмів, всі наступні роки Русь мала своїх єпископів, які брали участь у Вселенських соборах. Фактично на Русі співіснували язичництво з християнством. А з «Велесової книги» дізнаємося, що греколанина, тобто християнина грецької віри Діра, вбив сам Оскольд задовго до 860 р., який на той час був поганином (язичником). І тільки по хрещенні він, розкаявшись у **содіянному** злочині, збудував Іллінську церкву на Подолі, присвячену Діру-Іллі.

Щось подібне пережив пізніше Каган київський Володимир Святославович, який спочатку був язичником, убив брата-християнина Ярополка, і тільки пізніше прийшовши до Христа з покаянням, підтвердивши таким чином християнство як державну релігію.

Як стверджував історик М. Брайчевський, в угоду династичним інтересам Рюриковичів величезна державотворча сутність Царя (Кагана) київського Оскольда була затьмарена менш значними діями: віщого Олега, якого греки, попри похід на Царгород, навіть не згадували, князів Ігоря, Святослава, а також Володимира. Всі його політичні заслуги, військову славу облудно привласнили Рюриковичі. Внаслідок язичницької реакції Русь, яка за Оскольда досягла міжнародного визнання і розквіту, була відкинута більш ніж на 100 років назад. Натомість постала Володимирова легенда, що прагнула християнізацію Русі приписати виключно йому, але греки жодним словом не згадали так зване Володимирове хрещення. І літописці справно, під диктовку Ярослава Мудрого, Мстислава Володимировича, та їх нащадків описували рівноапостольську сутність Кагана київського Володимира Святославовича. Будь-які згадки про Оскольдове хрещення були неможливі. І якби не візантійські джерела, ми б ніколи не дізналися про державотворчий геній блаженного Оскольда, який мав величезні заслуги перед історією Русі:

1. 852 р., за правління візантійського Імператора Михаїла, утвердив державу з назвою Русь;

2. 860 р. – внаслідок походу на Константинополь підписав міжнародну угоду «Любові і миру» з Візантією, чим утвердив факт міжнародного визнання держави Русь;

3. 860-862 р. – запровадив християнство як державну релігію – розпочав храмове будівництво (церква Святого Іллі на Подолі була першою).

860 р. – Оскольд – запровадив «Києво-Руську еру» – руське літочислення від першого року хрещення Русі та розпочав літописання (відомий літопис Оскольда, який увійшов складовою частиною до «Повісті минулих літ» Нестора-літописця). Цієї думки дотримувався історик Б. Рибаків, а М. Брайчевський виокремив літопис Оскольда і видав його окремим виданням.

Як не дивно, але нині ми йдемо проти правди, закриваючи очі на очевидні викривлення історії руської державності, фальсифікації часу запровадження християнства на Русі. Кому це вигідно? Недавно ми відзначили 1025 років хрещення Русі, тоді як насправді маємо відзначати вже 1155 років хрещення нашого народу від Вселенського Патріарха **Фотія**, який засвідчив цей факт двома документами 866 та 867 років нашої доби та 1155 - річчя утворення Київської Митрополії.

До честі богословів – істориків, які впродовж ХІХ ст. довели факт Оскольдового хрещення Русі у 860-х рр. н. д. та змусили синод Російської православної церкви прийняти рішення про відзначення 1000-річчя християнізації Русі у 1866 р. за царським указом на державному рівні. 1866 р. був прийнятий як крайній термін хрещення Русі. Але багатьма істориками називаються інші дати. Зокрема існує припущення про масове хрещення Русі братами Костянтином (Кирилом) і Методієм у 860-861рр. під час їхньої хозарської місії перед моравською місією, яка відбулася пізніше, у 863 р., і це підтримував М. Брайчевський. Іншої дати, а саме 862 р., дотримувалися протоієрей Лев Лебедев, історики професор А. Карташов, академіки Пархоменко, В. Ламанський та Б. Рибаків. Крайньою датою називається 866 р. У своєму окружному посланні східним церквам Патріарх Фотій поряд з хрещенням болгар у 864 р. свідчить про хрещення і так званих «русів», про яких греки незадовго після відомого нападу на Константинополь вважали, що цей народ жив у Хозарії. Русь платила данину хозарам, то для візантійців вони звалися іменем хозар. Тому й місія Кирила-Філософа в Хозарію треба розуміти як у хозарську провінцію, населену слов'янським народом.

Про чудо з неопалимим Євангелієм та про хрещення язичницького Кагана у 861-862рр. описано в Паннонському житті Св. Кирила (Костянтина - Філософа) та Кольбертинських анналах і в «Бандуричевому казанні», а також і в «Повісті минулих літ», де Філософ проповідував християнство ніби князеві Володимирі, якби не відбулися хронологічні неточності. Тут видно помилкову підміну Оскольдового хрещення у 860-х рр. Володимировим хрещенням у 988-му р. Враховуючи, що було названо ім'я Патріарха Фотія, за правління якого хрестився Оскольд у 860-х р., навіть у церковному статуті Св. Володимира відображено факт хрещення Русі за Патріарха Фотія.

Митрополит Московський Макарій приводить факт побудови церкви Святого Миколая над Оскольдовою могилою. Єпископ Порфирій в бібліотеці Афонського Іверського монастиря віднайшов свідчення про Фотієве

хрещення Руси. Про факт свідчення хрещення Руси в IX ст. стверджують протоієрей М. Оглоблин, а також протоієрей П. Троцький та митрополит Київський і Галицький Євгеній (Болховітінов). Святитель Іоан (Максимович) Шанхайський часто мовив, що пошанування християнських мучеників є обов'язком кожного християнина. На їх крові стоїть і утверджується Церква Православна. Це той фундамент, без якого немислиме існування Св. Церкви. Протоієрей М. Оглоблин говорив про духовне значення святого місця: «Могила Оскольда во все времена была предметом памяти, любви и уважения как могила первого христианина».

З приводу спорудження пам'ятника першому православному Государеві – мученику, Кагану київському Оскольду – Миколаю, митрополит Київський і Галицький Арсеній (Москвин) писав у 1866 році: «Это должно быть делом всей православной Руси» – з приводу святкування тоді тисячоліття християнства в Русі.

Але у 1988 році, святкуючи тисячоліття Володимирового хрещення Руси, про першохрестителя рівноапостольного Царя – мученика київського, блаженного Оскольда-Миколая вже ніхто не згадував. То чому ж наша пам'ять виявилася така коротка? Чому замість вічної пам'яті про державотворчий подвиг блаженного Оскольда – мученика замість канонізації його з внесенням у церковні поминальні святці, замість спорудження пам'ятника у місті Києві, відбулося його повне забуття?

Ось що писала газета «Современная летопись» у 1866 р.: «Торжество празднования тысячелетия христианства на Руси требует, что бы в память зтого великого события был воздвигнут памятник и воздана благодарность богослужениями об упокоении душ...» Оскольда-Миколая та Діра-Іллі. В статті звучав заклик до всенародного святкування тисячолітнього ювілею як священного боргу Руси. Ректор Київського університету Св. Володимира професор М. Максимович відзначав: «Киевские князья Оскольд и Дір ходили на Царьград за добычею, а вернулись в Киев с бесценным сокровищем веры Христовой. С того похода на Царьград и начинается историческая известность Руси», про що Нестор-літописець записав: «У літо 852 начася прозивати Руська Земля". В день – 15 липня, за новим стилем, в день покладення Честної Ризи Пресвятої Богородиці у Влахерні був встановлений хресний хід до Оскольдової могили, а перед літургією звершувати панахиду за упокоєння душі Оскольда-Миколая.

Незважаючи на історичні документи двох науково - богословських конференцій з цього питання, на яких християнські конфесії засвідчили однастайну думку про дату хрещення Руси, десятки публікацій в газеті «День», «Слово Просвіти», передачі по радіо «Культура» та «Київському обласному радіо» Оскольдове хрещення Руси, на жаль, серед широких верств народу тримається в таємниці, ніби знання правди порушить струнку версію про виняткову роль варязької династії в історії Руси.

Проте все-таки відбувається діалог між православними конфесіями по відзначенню цієї дати. Так, у травні 2012 р. відбулася Всеукраїнська науково-

богословська історична конференція, організована УПЦ Київського Патріархату, присвячена 1500-літтю утворення Київської Митрополії та Оскольдового хрещення Руси. Необхідно зважити, що 14-15 грудня 2012 р. відбулася науково-практична конференція «Заснування Київської Митрополії та християнізаційні впливи на Русі-Україні за Великого князя Київського Оскольда – 1150 років» за участі дев'яти богословських академій та єпархій Української православної церкви, Міністерства освіти і науки України та п'яти університетів. Виступаючі одноставно довели факт хрещення Руси Оскольдом та 1150-річчя заснування Київської Митрополії.



Рис. 1. Варіанти розташування пам'ятника Оскольду і Діру в Києві

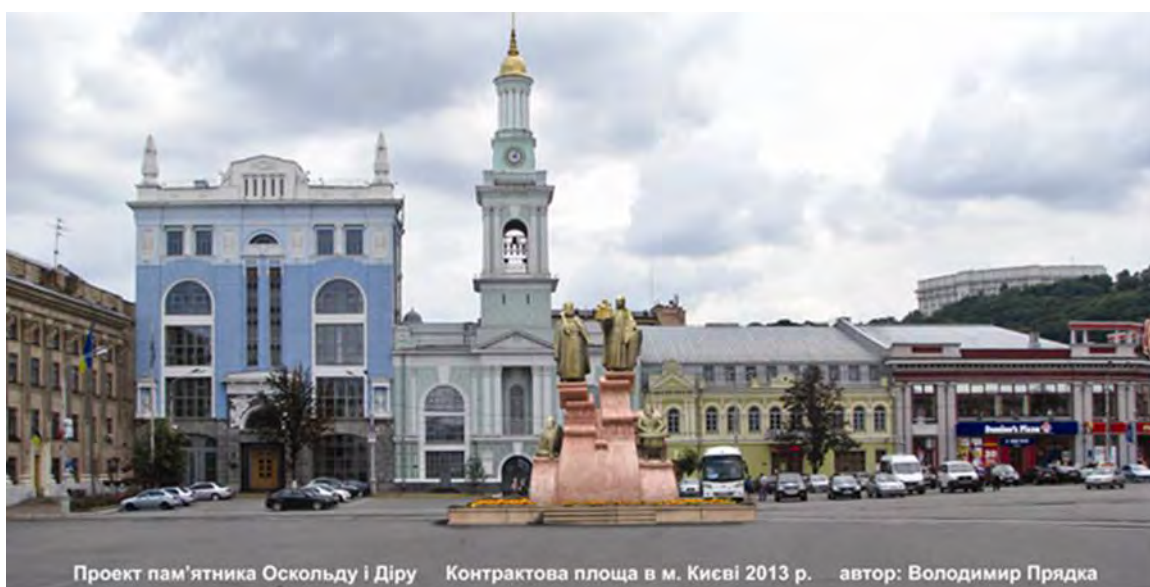


Рис. 2. Варіанти розташування пам'ятника Оскольду і Діру в Києві

Нарешті має статися прорив в українській історичній науці, але Національний інститут історії України ніби в рот води набрав. Там, здається, з часів Михайла Брайчевського тема давньоруської історії взагалі заборонена. Ба, навпаки! Захищається дисертація, ніби Оскольдового хрещення взагалі не існувало.

Судячи з усього, керівництво України не інформується про нові відкриття і висновки новітньої історичної думки, яка давно прочитала історію Київської Русі глибоко, долаючи спротив противників історичної правди. Мовчання Києва про такі важливі дати історії Русі-України були на руку московській пропаганді, яка з успіхом фальсифікує походження давньоруської державності із Старої Ладоги.

Висновки. Враховуючи вищенаведене, давно настала потреба спорудити в місті Києві пам'ятник Оскольду і Діру – першим християнам Русі, що повинно бути справою всієї православної Русі-України. Для цього організувати фонд пам'яті блаженного Оскольда для всенародного збирання коштів на побудову пам'ятника.

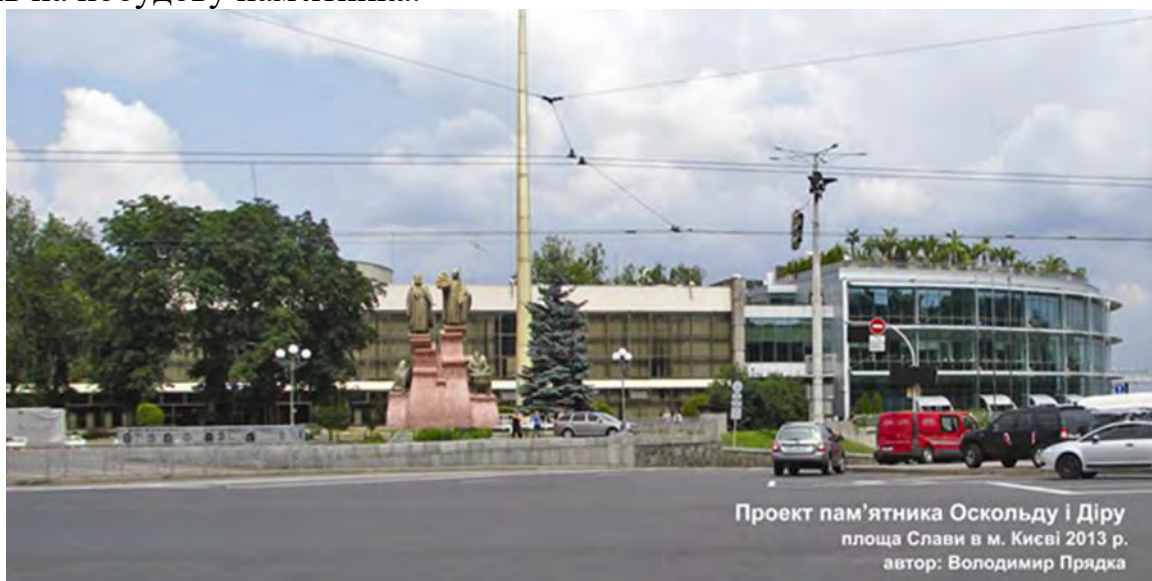


Рис. 3. Варіант розташування пам'ятника Оскольду і Діру в Києві

У зв'язку з 1165 річчям міжнародного визнання держави Русь, яке минуло в 2017 р., а також 1155 років Оскольдового хрещення Русі та заснування Київської Митрополії автор статті пропонує вжити заходи з будівництва храму рівноапостольного Царя (Кагана) Київського блаженного Оскольда і Діра-Іллі. Ця акція за участі всіх конфесій православної церкви з увічнення пам'яті видатних історичних постатей Оскольда і Діра спільно з державою Україна допомогла б консолідації українців в єдину політичну націю.

У 2013 р. В.М. Прядкою розроблено проект пам'ятника Оскольду і Діру та запропоновано три ймовірні місця для встановлення пам'ятника. Як містобудівні акценти, всі можливі місця рівнозначні, оскільки безпосередньо пов'язані з іменами першотворців Давньоруської держави.

Leonid Nagirnyak –
Associate Professor of the Department of Art
Potterywood, sculpture and metal
of Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of
Decorative Applied Arts and Design
E-mail: leonid.nagirniak@gmail.com

Леонід Іванович Нагірняк – доцент
кафедри художньої кераміки, дерева,
скульптури та металу Київської державної
академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука
E-mail: leonid.nagirniak@gmail.com

ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ХУДОЖНИКА-КЕРАМІСТА Л.Ф. БОГИНСЬКОГО

Анотація. В статті подано короткий огляд основних етапів творчого шляху відомого українського художника-кераміста Л.Ф. Богинського.

Ключові слова. Леонід Федорович Богинський, художня кераміка, Київський художньо-промисловий технікум.

THE CREATIVE WAY OF THE CERAMIC ARTIST LEONID BOGINSKIY

Summary. The article gives a brief overview of the main stages of the creative way of the famous ukrainian ceramic artist Leonid Boginskiy.

Keywords. Leonid Boginskiy; ceramic art, Kyiv Art-Industrial College.

Для сучасної мистецької освіти важливо ознайомлювати нове покоління з майстрами, які працювали на зламі епох і в своєму творчому доробку вміло поєднували народні традиції, класичне мистецтво і новаторство. Яскравим прикладом такого синтезу є творчість відомого українського художника-кераміста – Леоніда Федоровича Богинського. На прикладі його творчості можна наочно простежити як трансформувалося художнє сприйняття кераміки цілого покоління. С середини ХХ ст. українська кераміка зазнала багатьох образно-пластичних і стилістичних перетворень у професійному декоративному мистецтві. Розширення тематичного діапазону, збагачення звичної системи жанрів, використання у нових, неочікуваних поєднаннях традиційних матеріалів, цілеспрямований відхід від утилітарності та зміна функціонального призначення речей призвели у кінці ХХ ст. до складного взаємопроникнення декоративного й образотворчого мистецтв [8].

Творчість Л. Богинського потребує детального опрацювання мистецтвознавцями, хоча є публікації, де належно пошановують його роботи, зокрема, в книзі З. Чегусові «Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен», дипломній роботі ФТІМ АОМА Т.О. Самосватової «Творчість художника Леоніда Богинського (1970-1990 рр.)» та ряді інших видань. Для розуміння чинників, що стали визначальними у процесі формування мистецької особистості Л. Богинського, потрібно простежити життєвий і творчий шлях, а через них і витоки світогляду митця, переконань та принципів, індивідуальної неповторності цього непересічного майстра.

Отже, Леонід Федорович Богинський народився в місті Києві 5 серпня 1947 р. Малювати, а точніше ліпити з пластиліну, він почав випадково, знаходячись на лікарняному ліжку у Києві [41]. Невдовзі, доля випадково

звела Леоніда Богинського з художником Г. Меліховим і питання вибору фаху для підлітка було вирішеним.

Не без впливу Г. Меліхова Богинський вступив у 1965 р. до Київського художньо-промислового технікуму (далі – КХПТ) на відділення декоративного розпису. На той час КХПТ знаходився на території Києво-Печерської Лаври, і, хоча технікум вважався художньо-промисловим, про промислове мистецтво, як тоді іноді називали дизайн, Л. Богинський всерйоз не замислювався. Він багато і охоче займався живописом, писав етюди з натури, працював над постановками, робив композиції, мріяв про навчання в художньому інституті. Бачив себе художником, але аж ніяк не дизайнером чи «прикладником».

У Київському художньо-промисловому технікумі Л. Богинський провчився до 1967 р. Зі студентської лави його було призвано на строкову службу до лав Радянської армії, а вже у 1969 році він вступив до Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (далі – ЛДІДПМД).

Роки навчання в ЛДІДПМД (1969-1974) художник вважав щасливою порою у своєму житті. Він згадував, що в інституті була напрочуд демократична і творча атмосфера, багато уваги приділялось пошуку виразності та естетичній самодостатності форми, виявленню її конструктивної логіки та художньому осмисленню, однак не заперечувався, а тим більше не піддавався гонінням і реалізм в класичному його розумінні [6].

Насичена атмосфера творчого життя Львова з його культурно-мистецькими традиціями, сузір'ям талановитих художників, культурною та історичною спадщиною стародавнього міста, певним європейським демократизмом суджень і поглядів, звичайно, не могли не впливати на молоду людину, формуючи її в руслі незалежності думок, розкнутості індивідуального творчого самовираження, графічної чіткості художньої мови, багатогранної змістовності творів. Отже, можна з впевненістю сказати, що період навчання у Львові був досить насиченим і продуктивним у процесі становлення Л. Богинського як художньої особистості, до того ж настирливий характер та бажання «докопуватись» до суті самому, не беручи нічого на віру, допомогли зрозуміти, осягнути, що таке є форма, композиція, стиль, школа. Оцінки для нього не були самоціллю, головним було розібратися «що», «як», «чому».

Важливим висновком, який зробив для себе старшокурсник Леонід Богинський, було усвідомлення того, що студентською лавою навчання для нього не закінчується, треба здобувати освіту далі. Коли настав час випуску і постало питання розподілу на роботу за призначенням, то серед місць, де затребуваними були художники-керамісти, він сам обрав Опішне, точніше опішнянський завод «Художній керамік».

Влітку 1974 р., здобувши диплом закладу вищої освіти, він приїхав до Опішного. Минуть роки і він скаже: «Інститут розвинув у мені пластичне мислення професійного художника, а Опішня розкрила чимало секретів

технічної майстерності народних гончарів» [6]. Це зізнання він зробив уже як визнаний художник, знаний в Україні та за кордоном.

У музеї гончарства Опішного зберігалось багато робіт старих майстрів, з якими молодий спеціаліст мав змогу познайомитись безпосередньо, а не через «вітрину». Але найбільшою вдачею було те, що він застав майстрів: Гаврила Пошивайла – першокласного гончаря, який віртуозно робив великі миски дивовижних форм, його дружину – майстриню техніки ангобного розпису, Івана Білика, який з гончарних геометричних форм і об'ємів вибудовував світ дивовижної зооморфної пластики, братів Омелянєнків, Олександру Селюченко та інших.

Богинський старався якомога частіше спостерігати за роботою «метрів», замальовував їх твори, аналізував, пробував ліпити сам. Виліпив кілька баранів у «дусі Опішні», працював на крузі, опанував ангобний розпис. Він хотів зрозуміти суть майстерності, тому намагався якомога більше робити в матеріалі. Леонід Федорович виконав кілька творчих робіт, задаючись метою синтезувати в їх формах та образах набутки Львова та Опішного. Так з'являються декілька фігурних посудин-скульптур, навіяних асоціаціями з героями роману Я. Гашека «Пригоди бравого вояка Швейка» (див. рисунок 1). Незважаючи на цікаві формальні знахідки, своєрідні пластичні ходи, ці роботи остаточно не вдовольнили автора. Не виключено, що саме через деяку «багатослівність» і «сюжетність», яких Богинський намагався уникати з перших своїх самостійних кроків у професійному мистецтві.



Рис. 1. Ваза-скульптура «Швейк», глина, ліплення, поливи.

Рік, проведений в Опішні, був для Богинського плідним, але, за словами Леоніда Федоровича: «Я зрозумів, що все з того, що можна було взяти для себе в Опішні як для художника, я взяв. Залишатися, означало зупинитись і тупцювати на місці як художникові. Тому я повернувся до Києва» [6].

З 1975 р. в творчості Леоніда Федоровича Богинського почався якісно новий період – художника-монументаліста. Приїхавши до рідного міста, Богинський влаштувався на роботу в Київське обласне відділення Художнього Фонду УРСР, в Художній творчо-виробничий комбінат, в цех монументально-декоративного мистецтва. Його, з жовтня 1975 до березня 1976 р., було тимчасово зараховано на посаду мозаїчиста. Він виконував обов'язки художника-виконавця, брав участь у республіканських виставках, але роботи того періоду ще відзначалися значним впливом Опішного. Згодом, з березня 1979 р., він став художником цеху монументально-декоративного мистецтва. Лише після цього почав отримувати замовлення на виконання монументальних робіт самостійно або ж у співавторстві.

Прихід Л. Богинського у монументально-декоративне мистецтво співпав з активізацією розвитку цієї галузі творчості, що було обумовлено об'єктивними факторами розвитку вітчизняної архітектури та монументально-декоративного мистецтва. Суворий стиль повоєнних років знайшов своє не найкраще відображення в забудові населених пунктів, де використовували споруди підкреслено простих, типових, геометричних форм. Це призвело до нівелювання самобутності міської забудови, до відвертого знеособлення населених пунктів. За таких умов актуальності набувало питання збагачення образно-змістовного наповнення архітектури, зокрема, і за допомогою художньої кераміки: керамічних панно, настінної пластики малих форм, об'ємно-просторових композицій, які функціонують як малі архітектурні форми [1].

Отже, першою самостійною роботою Л. Богинського на терені монументально-декоративного мистецтва стала композиція «Птахи» (варіант назви «Кручені паничі»), виконана в 1977-му р. з шамоту і встановлена в одному з житлових масивів Чорнобиля (див. рисунок 2). У цій роботі автор вдало поєднав на практиці уроки Львова та Опішного, доповнивши їх власними розробками в галузі співвідносності форми і простору.

Наступною значною монументальною роботою Л.Ф. Богинського стало, створене у співавторстві з В. Блиновим у 1979-1981 рр., керамічне панно в інтер'єрі Київського музичного училища ім. Р. Глієра на тему «Щасливе дитинство» (див. рисунок 3) та серії керамічних вставок: «Старий дворик», «Зима», «Літо», «Ранок» (див. рисунок 4).

Ця робота різниться від попередньої та подальших робіт Л.Ф. Богинського в галузі монументально-декоративного мистецтва як за характером композиції, так і за художньою мовою. Задум композиції, формальне та просторове вирішення належало В. Блинову (з яким Богинський був у щирих приятельських стосунках), роль Леоніда Федоровича у розробці проекту була дещо обмежена. Він виявив себе здебільшого, організатором, технологом та майстром різнопланового характеру. Керамічні вставки вийшли напрочуд ліричні, витончені, делікатні, графічні й образні.



Рис. 2. Композиція «Птахи» або «Кручені паничі», 1977 р., м. Чорнобиль.



Рис. 3. Керамічне панно в інтер'єрі Київського музичного училища ім. Глієра на тему «Щасливе дитинство», 1979-1981 рр., шамотна маса, солі

У 1980 р. Л. Богинський мав нагоду продовжити популярну на той час тему розробки керамічних вставок. На цей раз об'єктом були кімнати відпочинку Ялтинського рибкомбінату. Зважаючи на специфіку закладу та її клієнтів, тематика творів, звичайно, була пов'язана з морем. Таким чином, у творчому доробку майстра з'явилася серія робіт на тему «Людина і море» (див. рисунок 5). Ці роботи виконано цілком в стилістиці 80-х років — їм притаманний певний ліризм, спроба формально-образного вирішення, варіативність фактур, пошуки виражальних засобів, деяка театральність композицій. Вони лишають щемливе відчуття спокою, стабільності, загального благодення, і до певної міри є віддзеркаленням настроїв тогочасного суспільного періоду.



Рис. 4. Керамічні вставки «Старий дворик», «Зима», «Літо», «Ранок» в інтер'єрі Київського музичного училища ім. Глієра, 1979-1981 рр., шамотна маса, солі, поливи



Рис. 5. Керамічні вставки «Людина і море», «Стихії», «Риби» в інтер'єрі кімнат відпочинку Ялтинського рибкомбінату, 1980 р., шамотна маса

Переходом до роботи над об'ємно-просторовою пластикою стала розробка і виконання у 1981-1983 рр. одного з оригінальних пластичних інтер'єрних проєктів, що висунув Л.Ф. Богинського в ряд лідерів української декоративної кераміки 80-х. Йдеться про пластично-просторові композиції в інтер'єрі кафедри дитячої психіатрії лікарні ім. І. Павлова в Києві — «Мюнхаузен», «Гулівер», «Гімнаст Тибул» (див. рисунок 6) і серію «Пори року» (див. рисунок 7) — вдало співвіднесений за масштабом з простором інтер'єру вестибюлю пластично-скульптурний просторовий ансамбль.

Паралельно з цим проєктом Леонідом Федоровичем у співдружності з архітектором В. Смирновим у 1982-1983 рр. були створені керамічні панно в інтер'єрі Палацу культури м. Ровеньки, а також керамічний фонтан та вази у вестибюлі, але справжнє визнання до Богинського як до монументаліста, за його словами, прийшло після створення ним керамічного панно «Щоб ви і ми щасливі були» (див. рисунок 8) в екстер'єрі магазину дитячих товарів «Малюк» у м. Волгограді (Російська Федерація) в 1984 р. [6].



Рис. 6. Пластично-просторові композиції «Мюнхаузен», «Гулівер», «Гімнаст Тибул» в інтер'єрі кафедри дитячої психіатрії лікарні ім. І. Павлова в Києві, 1981-1983 рр., шамотна маса, солі, поливи

Художник максимально скористався як набутим досвідом, так і досягненнями української кераміки, зокрема принципами модульності та комбінаторності рельєфної кераміки з облицювальною.



Рис. 7. Пластично-просторові композиції «Осінь» і «Зима» в інтер'єрі кафедри дитячої психіатрії лікарні ім. І. Павлова в Києві, 1981-1983 рр., шамотна маса, солі, поливи

За волгоградською роботою з'явилися інші монументально-декоративні твори – в 1986 р. з художником О. Міловзоровим він працював над просторовою композицією інтер'єру Будинку вчителя. Аналіз об'єкту змусив відмовитися від створення тематичних площинних рельєфів з тої причини, що розміщення рельєфів у нішах порушувало композицію інтер'єру, вносячи певну дисгармонію, тому, відмовившись від тематичних рельєфів, він взявся за роботу над декоративними вазами, які вмістив у ніші (див. Рисунок 9). За пропорціями, пластикою та стилістичними рисами Богинський намагався максимально узгодити їх форми зі стильовими особливостями неокласицистичного оформлення інтер'єру, водночас прагнучи зберегти цілісність вже існуючого просторового вирішення.



Рисунок 8. Керамічне панно «Щоб ви і ми щасливі були» в екстер'єрі магазину дитячих товарів «Малюк», 1984 р., м. Волгоград (Російська Федерація)



Рисунок 9. Декоративна ваза в інтер'єрі Будинку вчителя, 1986 р., м. Київ

Працюючи над монументально-декоративними творами, Л. Богинський продовжує активні пошуки, націлені на остаточне формування своєї художньої мови, напрацювання своїх фірмових прийомів, удосконалення формотворення в рамках декоративної кераміки, оскільки архітектурна монументальна кераміка виключала можливість активного експериментування з декількох причин. По-перше, кожен твір проходив через густе сито затверджень усіляких художніх рад, а оскільки це було «велике мистецтво», що орієнтувалося на широкі маси, то ідеологічний контроль був дуже жорстким. По-друге, монументальні роботи були не лише престижними, але й непогано оплачувались, тому багато хто з художників свідомо йшов на компроміс, вважаючи марною справою змагання з «вітряними млинами».

Якщо взяти до уваги непоступливість художника Богинського у тому, що стосувалося його власних переконань, творчої та громадянської позиції,

його прихильність до формальних пошуків — декоративна пластика і декоративна кераміка стали не лише своєрідною віддушиною, але й просторим полем для експериментів, де ніхто і ніщо (наскільки це було можливо в умовах Києва) не зв'язувало рук, тому з середини 1980-х рр. він майже повністю переключився на роботу в цій галузі. Спочатку дехто з колег дивився на Богинського як на дивака. Але він не зважав на те – робив своє, відчуваючи можливість виходу на більш широкий простір, потребуючи спілкування з іншими майстрами. На той час таку можливість давали симпозіуми з кераміки у м. Дзінтарі (Латвія). У числі перших посланців від України туди потрапив і Богинський.

Саме в цей період зміна пріоритетів у творчості багатьох художників була зумовлена цілим рядом причин об'єктивного та суб'єктивного характеру, що так чи інакше пов'язані з особливостями розвитку тогочасного декоративного мистецтва на теренах колишнього СРСР, майстри професійного декоративного мистецтва різних республік та регіонів шукали шляхів виходу з ідейного тупика, в якому опинилося тогочасне заідеологізоване радянське мистецтво, більшість видів та жанрів якого розвивались під пильним наглядом комуністичної партії. Чим ближче до кінця підходила доба «брежнєвського застою», тим очевиднішою для всіх ставала потреба у змінах. Україна на зламі 1980-х також все більше відчувала потребу в нових ідеях, задихаючись в жорстких рамках задекларованих композиційних схем та образів.

На початку 1982 р. Олександр Міловзоров зініціював, а потім організував творчу групу професійних художників-керамістів у Києві в керамічних майстернях на вул. Філатова, до якої входили Леонід Богинський, Неллі Ісупова, Орест Мисько, Людмила Красюк, Андрій Ільїнський та Оксана Аркадіївна Грудзинська [3]. Основна мета – формування власної пластичної мови художника, вивільнення його від «зашореності» у бік більшої розкритості, виявлення творчої індивідуальності. Це було особливо важливо, оскільки прояви індивідуального у той час відверто присікались, змішувались поняття народного мистецтва і професійного: тільки народне, та й то лише в «етнографічних» його проявах, видавалось за єдино можливе і національне. В іншому випадку – все, що не вкладалось у систему координат уявлень звичних обивателів від мистецтва було формалізмом або космополітизмом і піддавалось критиці та переслідуванням.

Робота в складі творчої групи важила надзвичайно багато для Богинського. На початок 1980-х він фактично завершив свої творчі шукання у виборі виражальних засобів та галузі технології. Йшлося про їх вдосконалення, поглиблення, шліфування.

Важливим поштовхом і стимулом для цього стала участь Богинського у практичних симпозіумах художників-керамістів у м. Дзінтарі (Латвія). Саме працюючи в складі групи «Дзінтарі-83», Богинський створив композицію «Ніч під Новий рік», яка була відібрана для участі у Міжнародному бієнале

художньої кераміки у м. Вальорис (Франція) 1984 р., де серед кращих її відзначили почесним дипломом.

Досвід та набутки Дзінтарі, помножені на постійні власні пошуки та експерименти, знайшли своє логічне продовження: у 1986 р. Олександр Міловзоров започаткував виїзні групи художників-керамістів до Будинку творчості СХУ (нині – Національної Спілки художників України) в м. Седневі [3]. Саме тут художники започаткували обговорення, захист звітних виставок, творчі диспути, яких їм так бракувало, вчилися захищати свої творчі ідеї, адже багато хто пам'ятав принизливі художні ради та повну мовчанку у відповідь з боку художників.

Наприкінці 80-х рр. Л.Ф. Богинський ще декілька раз відвідував Дзінтарі та був керівником творчих груп художників-керамістів на пленерах у Будинку творчості СХУ «Седнів» на Чернігівщині і звітної групової виставки творчої групи художників-керамістів «Седнів-88, 89» у музеї «Михайлівська трапезна» в Києві. Улюбленими формами, до яких часто звертався в цей період Богинський, були форми макітри, глека, миски. Художник вважав, що вони належать до числа найбільш образно-знакових та асоціативних, а тому здатні виразити дуже широкий спектр понять і почуттів саме через асоціації, породжені масштабом, характером, пропорційними співвідношеннями, фактурою поверхні, кольоровим тоном.

Цю особливість кераміки Л. Богинського досить точно підмітила З. Чегусова, яка, зокрема, з цього приводу, зазначала: «Майже монументальна макітра Богинського з розтрісканою фактурою шамоту й навмисним нахилом форми, з підкресленими швами й задимленим колоритом то втілює образ висохлої від спраги української землі, то символізує материнське лоно й серце народу України, то перетворюється в рятівний ковчег, що зберігає силу його духу й культуру» [9].

Технологічний аспект, техніка, художня мова, як виражальні засоби поряд з формою, стають чи не визначальними чинниками, що повно і глибинно виявляються у керамічних пластах – формі, яку Богинський активно почав освоювати і розвивати в своїй творчості з кінця 1980-х рр., перебуваючи під впливом вражень, отриманих у Седневі від спілкування з живописцями та графіками.

На жаль, після перебудови, складна економічна ситуація зробила свою справу, з приходом незалежності художники отримали можливість вільно декларувати свої переконання, але матеріальних можливостей для створення робіт було небагато. Багато хто змінив вид творчої діяльності, адже кераміка – енерго – і матеріалозатратне виробництво, тому в скрутні часи нерідко страждає першою. Та все ж і за таких обставин Л. Богинський лишився вірним мистецтву кераміки. Він знаходив можливості працювати на базі ще діючих заводів, так, наприклад, на запрошення головного художника Полонського заводу художньої кераміки Миколая Козака, Леонід Федорович мав змогу вдосталь поекспериментувати з фарфоровими масами, високо температурними випалами, взяти участь у зніційованому міським головою

М. Чекманом в Полонному Хмельницької області симпозіумі, після проведення якого в Хмельницьку було відкрито на базі обласного художнього музею Музей сучасного українського мистецтва, в якому по праву гідне місце посіли твори Л.Ф. Богинського.

В пострадянські часи активізувалися проекти, пов'язані з комерційно-виставковою діяльністю. Після розпаду СРСР Захід цікався радянським мистецтвом, особливо тими, хто йшов в авангарді мистецького процесу. У 1991 році на міжнародній виставці «Сучасне українське мистецтво. Нові імена», що відбулася у Відені (Австрія), Богинський експонував твори «Свято в селі» та «Сторінка з Біблії» [7].

У 1993 р. роботи Леоніда Федоровича були на міжнародній виставці «Полістилізм 90-х» в м. Хемниц (Німеччина), а в Києві, у виставковому залі Спілки художників України, відбулася ще одна виставка, на якій експонувалися твори добре відомих українських митців — живопис Тетяни Лисенко, Людмили Етенко та кераміка Леоніда Богинського. Керамічні пласти, виставлені в рамках цього проекту, сприяли спробі зламати стереотипність мислення і упередженість звичних суджень.

1994 рік приніс Л.Ф. Богинському можливість участі його робіт в Арт-ярмарку сучасного мистецтва в м. Падуя, (Італія). Ця подія зайвий раз довела, що обраний майстром напрям творчої діяльності є актуальним, прогресивним і перспективним. Ще однією приємною подією цього року стала виставка «Синтези. Славутич-94» у Київській галереї «Славутич».

У травні 1995 р. відбулась перша персональна виставка Л.Ф. Богинського, що з успіхом експонувалась у залах Державного музею українського народного декоративного мистецтва. Знаково, що експозиція не являла собою ретроспекцію творчого шляху довжиною у чверть століття — в основному були представлені твори, виконані у другій половині 1980-х на початку 1990-х років. Виставка засвідчила, що художник у своїх творах осмислив та синтезував кращі набутки вітчизняної народної та професійної і зарубіжної кераміки, творчо розвинувши їх засади, завдяки чому зміг виробити власний творчий стиль і власний творчий напрям. Богинський зумів наповнити традиційні форми якісно новим змістом. Художникові, одному з небагатьох, вдалось переконливо довести, що декоративній кераміці посильні не лише завдання естетичного оформлення інтер'єру, але й глобальні філософські теми. Все це в сукупності дало підстави стверджувати, що Богинський став одним з лідерів української професійної кераміки 1980-1990 років, самобутньою мистецькою особистістю, що збагатила сучасну кераміку новим прочитанням та осмисленням традиційних образів, якісно новим розумінням форм та принципів формотворення, розширивши палітру виражальних засобів.

Тричі (у 1997, 1998 та 1999 роках) Л.Ф. Богинський брав участь у всеукраїнських симпозіумах-практикумах у Державному музеї-заповіднику українського гончарства в с. Опішне на Полтавщині. У 1998 році отримав диплом лауреата Другого всеукраїнського симпозіуму-практикуму

монументальної керамічної скульптури в Опішному та першу премію за монументальну керамічну скульптуру «З глибини віків».

Наприкінці 1990-х років Л.Ф. Богинський мав дуже багато приватних замовлень. Так, в 1999 р., створив ряд робіт для оформлення інтер'єрів та екстер'єрів київських громадських закладів та приватних осель. Переважно це були світильники, панно, зооморфна пластика, фонтани. З огляду на великі обсяги замовних робіт, часу на створення власних творів не вистачало, можливо тому на Всеукраїнську художню виставку «До 2000-ліття Різдва Христового» Леонід Федорович представив фарфорові вази, виконані ще у 1991 році – «Життя Іудеї» (див. Рисунок 10), «Рік 2001».

У 2001 р. брав участь у «Слов'янському симпозиумі кераміки 2001», що відбувався в Слов'янську на Донеччині, але певне непорозуміння з журі викликало бурхливі емоції Богинського. Коли хтось із членів журі назвав його твір «глечиком» (бо він справді за формою відтворює глечик), автор заявив: «У мене такі критерії оцінки творів: новизна і свіжість. Тільки свіжість може далі рухати мистецтво. Я поважаю всі зроблені роботи. Але я здивований, що ви не зрозуміли тонкощів нашого ремесла. Ми всі професіонали! Мене вразило: я зробив настільки свіжу гончарку — і раптом мені кажуть, що тобі за «глечик» треба взяти конверт. Я був вражений цим. Це не глечик, це зовсім інше! Я недарма підняв бучу! Це не амбіції. Одне, що мене роздирає, художник не повинен відчувати себе покидьком» [5]. Фінальним результатом перебування Л. Богинського на цьому симпозиумі став диплом «За майстерне володіння гончарним кругом», і дружні стосунки зі слов'янськими керамістами, співпраця з якими мала продовження і потім.



Додаток 10. Декоративні посудини із серії «Життя Іудеї», 1991-1993 рр., порцеляна, авторська техніка

Більш вдалими виявилися відвідини у 2003 р. Міжнародної кераміко-скульптурної конференції у м. Болеславець (Польща), завданням якої було

створення різномірних творчих концепцій, обмін досвідом між польськими і закордонними майстрами.



Рис. 11. Персоніфіковані скульптури у стилі наїву, зроблені Є.А. Зарембою-Богинською, матір'ю художника

2003 рік ознаменувався для Л. Богинського ще й унікальною виставкою, коли в Київській галереї «Ірена» експонувалися вісім його абстрактних пластів і двадцять три персоніфіковані скульптури у стилі наїву, зроблені його матір'ю Є.А. Зарембою-Богинською (див. рисунок 11).



Рис. 12. Керамічне панно на фасаді будинку №11 по вул. Боричів тік, м. Київ

У 2005 р. Леонід Федорович брав участь у розробці технологічного процесу, створенні, глазуруванні та випалі монументального панно комплексу «Арена-сіті», розташованого на Бесарабській площі. Своєрідним продовженням цього проекту стало виготовлення значно меншого за

розмірами, але виконаного в схожій манері панно на фасаді будинку №11 по вул. Боричів тік (див. рисунок 12).

У серпні 2006 р. Богинський представив у Музеї українського народного декоративного мистецтва в Києві експозицію, до якої ввійшли найкращі роботи, створені ним у різні роки (див. Рисунок 13).

Митець виношував задум ювілейної виставки, адже наступного, 2007 р., йому мало виповнитися 60 років. Леонід Федорович розробляв нові форми, шукав невідпрацьовані напрями, свіжі ідеї, неочікувані ходи. Але життя видалось більш непередбачуваним, ніж інколи хотілося б. Несподівана тяжка хвороба буквально вирвала його з течії буття. Третя персональна виставка Леоніда Федоровича Богинського в залах Музею українського народного декоративного мистецтва відкрилась вже без автора...

Упродовж життя свою життєву і творчу позиції художник Леонід Богинський відстоював словом і ділом – найкращим підтвердженням цьому можуть служити його твори, а також теплі спогади всіх тих, кому він дарував своє життєлюбство, щирість, оптимізм, величезний досвід, любов до життя і мистецтва. При всьому авангардно-формально-умовному вирішенні своїх пізніх творів, він лишився, з одного боку, генетично пов'язаним з народним мистецтвом, а з іншого, зробив крок у бік професійного європейського підходу, що вражає творчим розмаїттям, свободою у ставленні до матеріалу, радує оновленням звичних декоративних прийомів, трансформацією образної мови. З огляду на сучасні інтеграційні процеси України, можна з впевненістю сказати, що Богинський випередив свого часу поняття європейськості нашої кераміки, зумівши при цьому зберегти національні ознаки. Його прихильність, майже закоханість у традиційні гончарні форми – миску, глек, макітру, які він вважав доскональними, ідеальними, сприяла появі на світ унікальних концептуальних керамічних виробів, що підкоряли серця глядачів у багатьох країнах. Шукаючи нових шляхів розвитку, нових контактів із сучасним світом, він завжди лишався вірним сином своєї землі, яка надихала його на нові звершення.



Рис. 13. Леонід Федорович Богинський серед своїх робіт, ДМУНДМ, 2000

Своєрідний конфлікт, що виник ще на початку другої половини ХХ століття між народним і професійним декоративним мистецтвом, дуже довго тримав Леоніда Федоровича у переконанні дотримуватися лише одного напрямку. Але в останні роки, на хвилі ствердження національних пріоритетів, відродження історичної пам'яті, повернення культурі та мистецтву забутих чи призабутих імен, він змінив свої погляди і вважав доцільним синтез цих напрямів, маючи на меті збереження надзвичайно багатих традицій української кераміки.

Література

1. Голубец О. М. *Декоративная керамика в современной архитектурно-пространственной среде (на материалах искусства декоративной керамики Украины 60-х – начала 80-х годов)*: Автореф. дис. искусствоведа; Моск. высшее худож.-промышленное училище. М., 1984. 25 с.
2. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. *Декоративне мистецтво України ХХ сторіччя. У пошуках «великого стилю»*. К.: Либідь, 2005. 280 с.: іл.
3. Міловзоров О. *Шляхи подолання інерції* / Авт. тексту та упорядн. історик м-ва С. Чорнобородова. К.: Альтепрес, 1999. 64 с.: іл.
4. Підсуха О. *Про що говорять макітри Леоніда Богинського...* Меридіан. 2002. №8. С. 12-16.
5. Пошивайло О. *Слов'янський симпозиум кераміки 2001. Ще один центр творення гончарської культури України?* Український керамологічний журнал. 2001. №2. С. 64-98.
6. Самосватова Т. О. *Творчість художника Леоніда Богинського (1970-1990 рр.)*: Дипломна робота ст. VI к. ВЗН ФТІМ АОМА. К. 2000. 120 с.: іл.
7. *Сучасне українське мистецтво. Нові імена. Каталог.* / Авт. тексту та упорядники Н. Велигоцька, О. Сердюк. К.: Прогрес, 1991. 81 с.
8. Чегусова З. А. *Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен.* К.: ЗАТ «Атлант ЮЕМСі», 2002. 511 с.: іл.
9. Чегусова З. *Драма и трагедия в керамике.* Всеукраинские ведомости. 1995. 2 июня.

UDC378

Yulia Poltavska – Assistant
Rector for Art Issues of Mykhailo
Boichuk Kyiv State Academy of
Decorative Applied Arts and Design,
art critic
E-mail: mystec_art@ukr.net

УДК378

Юлія Віталіївна Полтавська – помічник ректора
з мистецьких питань Київської державної
академії декоративно-прикладного мистецтва і
дизайну імені Михайла Бойчука,
мистецтвознавець
E-mail: mystec_art@ukr.net

ПОЄДНАНІ МИСТЕЦТВОМ

Анотація. В статті розглядається творчий шлях двох українських митців – народного художника України, лауреата Національної премії імені Тараса Шевченка Володимира Прядки й заслуженого діяча мистецтва України Олени Владимирової. Особливе

місце відведено їх внеску в сакральне мистецтво України, відродженню київських святинь – Михайлівського Золотоверхого собору та Успенському собору Києво-Печерської лаври.

Ключові слова. Монументальний живопис, розпис, ікона, текстиль, скульптура, храм, церква, колір, композиція.

UNITED THE ARTS

Summary. The article considers the creative path of two Ukrainian artists — Volodymyr Pryadka, the National Artist of Ukraine and Laureate of Shevchenko National Prize and Elena Vladimirova, the Honored Art Worker of Ukraine. A special place is given to their contribution to the sacred art of Ukraine, the revival of Kyiv sacred places such as St. Michael's G

Key words. Monumental painting, painting, icon, textiles, sculpture, temple, church, color, composition.

У Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука неодноразово з успіхом проходила виставка творчих робіт народного художника України, лауреата Національної премії Тараса Шевченка Володимира Прядки та заслуженого діяча мистецтв України Олени Владимирової, які протягом майже всього творчого життя працюють разом. На їхньому рахунку монументальні об'єкти, твори станкового живопису: історичні портрети, жанрові картини, гобелени, мозаїчні рельєфи, скульптура.

Чимало часу минуло відтоді, як злилися в одну ріку не лише дві людські, а й творчі долі нині знаних українських художників-монументалістів Володимира Прядки та Олени Владимирової. Вони стали один для одного і порадиниками, і співавторами, а інколи й першими критиками художньої праці. Крок за кроком, торуючи нелегкі мистецькі шляхи, набуваючи фахового досвіду, підійшли вони до найголовнішої події в своєму творчому житті – розписам Михайлівського Золотоверхого собору та Успенського собору Києво-Печерської лаври.

Становлення обох митців прийшлося на 60-70-ті роки ХХ століття, коли відбувалося помітне ускладнення образної мови в архітектурі. Підвищувалася художня виразність конструктивних і функціональних архітектурних елементів, які ставали органічною складовою композиції в цілому. Саме в той час митці відкрили для себе універсальні можливості монументального мистецтва.

Володимирові Прядці завжди було затісно в межах якогось одного мистецького напрямку чи прийому. Скульптор за освітою, він прагнув опанувати безліч художніх засобів, розуміючи, що образотворчі і пластичні форми мистецтва, крім декоративних завдань, беруть на себе роль конструктивну, поступово зближуючи творчі принципи архітектури і пластичних мистецтв, гармонія яких завжди допомагала митцеві в пошуках образності.

Після закінчення у 1966 р. Київського художнього інституту молодого митця запросив до співпраці знаний художник-монументаліст Іван Литовченко. Декілька років поспіль Володимир Прядка працював разом із подружжям Іваном та Марією Литовченками. Саме ця творча співдружність народила новий вид у монументальному мистецтві – мозаїчний рельєф.

У 70-х роках Володимир Прядка працює над вітражами з литого скла «Сім'я і Батьківщина», «Дикий степ», «Сонце», «Козак Вус» у світлиці козака

Вуса в місті Олександрії, керамічними рельєфами «Буквар», «Природа», «Урок історії», «Всесвіт», «Музика», «Рідне місто».



Рис. 1. Володимир Прядка



Рис. 2. Олена Владимірова



Рис. 3-4. Фрагменти монументальних розписів Михайлівського Золотоверхого монастиря

Наступним кроком у житті художника було створення каменотесних рельєфів «Прометей», «Ікар», «Вчитись», «До знань» на фасадах нового комплексу університету імені Т. Г. Шевченка в Києві. Весь об'єкт займав фантастичну площу – 1500 квадратних метрів. У даному випадку функція університетських споруд визначала й сюжет, і конкретне пластичне втілення, вимагаючи від художника пошуку такої форми, яка б сприяла швидкому і легкому прочитанню образів. Безумовно, авторові вдалося втілити ці вимоги в життя, віддавши перевагу декоративному вирішенню рельєфів.

Для розуміння розвитку мистецтва 70-х років важливо знати, що існував загальний стиль для всіх його видів, узагальнене ставлення до реальності, образного мислення, світогляду художників. І все ж твори молодого художника-текстильника Олени Владимирової відразу привернули увагу глядачів і мистецтвознавців. Таким «відкриттям» став гобелен мисткині «Героям Аджимушкай» (1975).

Олена Владимірова – випускниця ушавленої Мухінки, митець, обдарований не лише художньою інтуїцією й колористичним відчуттям, у кожний свій твір вона вкладає думку, поєднуючи образне мислення з логічним.

Серед її робіт панно, майстерно виконані у класичних техніках художнього текстилю, близькі до досконалості по закінченості композиції, колористичній і фактурній вишуканості: «Цвіт папороті» (1970, Миколаїв), «Пісня» (1972, Будинок кіно. Київ), «Київ місто-герой» (1985), «Історія землі Черкаської» та «Слава Черкащини» у (1983-1984, Черкаси), а також «Легенда про Кия» (1982. У співавторстві з В. Прядкою). М'які і витончені за кольором і пластичним малюнком, гобелени серії «Древній Київ». «Київська лавра» (1996) відтворює мотиви давньої архітектури, природи, але сповнених сучасного розуміння краси і гармонії мистецтва, як і гобелени «Михайло Птах» (1989, Чернігів), «Берегиня» (1992, Київ), «Троїсті музики» (1998, с. Гута, Івано-Франківської області).

У співавторстві з Володимиром Прядкою були розроблені і втілені в життя такі проекти, як гобелени «Русь», «Світанок революції», «Київська симфонія» для Національного музею історії України. Історичну тематику цих гобеленів художники розробляли, застосовуючи власну пластичну мову.

З 1989 по 1992 рік Олена Владимірова працює над створенням серії килимів за народними мотивами: «Київський», «Осінь», «Лебідь», «Декоративний», «Українське бароко». Дивовижне відчуття кольору допомагає художниці в наполегливому прагненні уникнути тьмяної правдоподібності заради того, щоб досягти переконливої і яскравої правди народного декоративного мистецтва.

У 90-х роках робота Володимира Прядки та Олени Владимірової над гобеленами триває. У співавторстві з Наталкою Литовченко вони створюють серію гобеленів на тему «Гетьманські столиці України»: «Київ», «Чигирин», «Батурич», «Глухів» для Національного палацу мистецтв «Україна».

У цей же час Володимир Прядка створює й свої найкращі роботи в техніці кераміки у співавторстві з художником О. Олійником та майстром

Г. Денисенком. Комин «Історія України» (1995) за мотивами мистецтва часів Київської Русі, кахлі якого причаровують глядача казковими терратологічними та зооморфними сюжетами, де художники поєднали зображення химерних істот (фантастичних звірів, птахів, грифонів) людських постатей, облич з плетінчастими мотивами.



Рис. 5. Фрагменти монументальних розписів Михайлівського Золотоверхого монастиря

Справжнім дивом здаються керамічні панно «Золотоверхий Київ» (Банкетна зала Палацу «Україна». Київ) та «Давньокиївські мотиви» (1997).

У 1996 р. Володимир Прядка отримав звання народного художника України, а в 1998 – став лауреатом Національної премії України імені Т.Г. Шевченка за монументально-декоративний розпис «Біль землі» (1986-1989) плафона вестибюля ЦНБ імені В. І. Вернадського (у співавторстві з художником В. Пасівенком). Грандіозне панно розкриває глядачеві сутність сучасного світу з його трагічними подіями, зумовлює образотворчими засобами значну суспільну тему. Підкорюючи площину плафона, художникам вдається створити нову реальність, простір, де всі ми стаємо не лише глядачами, а й співавторами. Сила враження тут визначається масштабністю задуму в цілому, що поєднав у собі складний комплекс завдань, наділених глибиною проникнення в тему, сповнених високої мальовничої і пластичної майстерності.



Рис. 6. О. Владимірова. Гобелен

1995 р. Володимир Прядка й Олена Владимірова вперше звернулися до сакрального живопису. Серед ікон, написаних олійними фарбами на полотні: «Свята трійця», «Преподобний Аліпій», «Оранта» (В. Прядка), «Архистратиг Михаїл» (О. Владимірова).

Володимир Прядка ніколи не вагався, розпочинаючи нову справу, навіть якщо вона здавалася нездійсненною. Так, 1990 р. він виступив засновником Співки майстрів народного мистецтва України та був її головою з 1990 по 2005.

Мрія про відродження київських святинь жила в душі Володимира Прядки давно. Перші роки незалежності України піднесли національний дух нашого народу на небачену височінь. На цій хвилі загального ентузіазму київські художники-монументалісти звернулися до Президента України з проханням довірити їм розписи щойно відбудованого Михайлівського Золотоверхого собору й отримали позитивну відповідь.

Над розписами мурів монастиря крім В. Прядки й О. Владимірової працювали ще ряд художників, серед яких Володимир Пасівенко, Віктор і Олексій Григорови, Наталя Литовченко. Володимир Прядка й Олена Владимірова виконували розписи «Собор Архистратига Михаїла з усіма небесними силами» та «П'яте чудо Св. Варвари», де йдеться про чудесне зцілення хворого киянина.

Грандіозний за площею та складністю виконання, кількістю персонажів «Собор архистратига Михаїла з усіма небесними силами». Художникам вдалося не лише візуально опанувати простір мурів у відповідності зі своїм задумом: вони створили емоційно-змістовний світ і зуміли включити до нього глядача.

До композиції увійшли історичні постаті князів Володимира, Гліба, Бориса та інших.

Центральна нава собору і Михайлівський дияконник розписані у візантійському стилі. Пензлю подружжя належать образ Архангела Михаїла, образи пророків, серед яких найвиразніше виглядають Аввакум, Даніїл, Захарія а також Праотці Ной, Сіф, Мелхіседек та Іаков. Зображення святих привертають увагу виразом стійкості і рішучості. Зрозуміла композиція, чіткі лінії, чисті і яскраві фарби допомагають сприймати розпис з першого погляду.

Зовсім інакше трактовані композиції, написані у бароковому стилі.

За взірць для картонів Володимир Прядка обрав стародруки граверів Києво-Печерського монастиря та розписи Троїцької Надбрамної церкви, побудованої в 1106—1108 рр. і наприкінці XVII ст. та реконструйованої протягом XVIII у стилі українського бароко.

Крім згаданих розписів, у 2000 р. Володимир Прядка і Олена Владимірова виконали десять ікон на фасадах Михайлівського Золотоверхого собору, та монументальний стінопис північної стіни Варваринського приділу: «Собор Архангела Михаїла і небесних сил», Різдво Христове», «Свята Трійця», «Мучеництво св. Варвари», «Архангел Михаїл та св. Варвара», «Мойсей в пустелі», «Зцілення сліпого», «Неопалима купина», образи шести пророків та інші. Головний художній акцент у цих композиціях завжди спрямований на психологічну виразність образів, на внутрішню їх значущість.

Обидва художники досягли високого рівня образотворчого мистецтва, властивого творчості древніх майстрів. Якщо в інших циклах можна чітко розрізнити руки різних авторів, то розписи Варваринського приділу наповнені єдиним художнім духом.



Рис. 7. Прядка Володимир. Преподобний Аліпій. Полотно, олія, 1995 р.

2001 р. Володимир Прядка розпочав роботу над ескізами монументального живопису для Успенського собору Києво-Печерської лаври.

За високі досягнення у творчості талановита художниця Олена Владимірова у 1996 р. отримала звання заслуженого діяча мистецтв України.

Крім сакрального живопису в ці роки мистці працювали над розписом інтер'єру Національної спілки майстрів народного мистецтва України та монументально-декоративним живописом «Кирило Кожум'яка» у вестибюлі Київського академічного театру ляльок (2005).

2005 р. став щасливим і плідним для Володимира Прядки. Його було обрано академіком Академії мистецтв України.

Маючи за плечима досвід розписів Михайлівського Золотоверхого собору, Володимир Прядка і Олена Владимірова в 2008 р. з головою поринули в роботу над стінописом в інтер'єрі Успенського собору Києво-Печерської лаври і присвятили їй декілька років життя. Важливим було відтворити первісний живопис собору, створений непересічними майстрами першої половини XVIII ст.

У відтворенні розписів, які загинули під час руйнації собору в 1941 році, крім Володимира Прядки та Олени Владимірової брали участь знані мистці Тетяна та Любомир Дмитренки, молоді художники Андрій Гончар, Максим Стороженко та Олексій Григоров.

Володимир Прядка, розробляючи картони для цього стінопису, вдався до розшуків історичного й художнього матеріалу в архівах Києво-Печерської лаври та Центрального Державного історичного архіву України. Унікальність розписів Успенського собору Києво-Печерської лаври полягає в тому, що це єдиний приклад стінопису, що зобржував всі сім Вселенських Соборів.

Живопис центральної нави заповнює все приміщення, поширюючи свій вплив рівномірно по всій його площі. Тут розташовані дві багатофігурні композиції, створені подружжям: «П'ятий Вселенський Собор» і «Сьомий Вселенський Собор». У «П'ятому Соборі» художниками створено 60 образів, а у «Сьомому Соборі» їх вже 180.

Не менш образно виглядає розпис «Апокаліптичні старці» у склепінні храму, де центральну частину займає образ Бога отця. Побудований на складних переходах біло-блакитних відтінків, які посилює яскрава кіноварь, фігура на троні немов світиться зсередини, насичуючи сяйвом фарб простір собору. 24 постаті старців уклінно представлені в ряд, фронтально, в строго симетричній і врівноваженій композиції. У ній багато витонченості, великі ділянки відкритого вільного тла, заповненого прозорими хмарами й наївними голівками янгеліків, які створюють відчуття особливої легкості всього зображення, нескінченності всесвіту.

Крім цих композицій художники створили 24 ікони Преображенського іконостасу (2006), для якого Володимир Прядка виконав ще й різьблені в дереві та розписані кольорові рельєфні зображення Моїсея, Ісуса Христа, Іллі та Іакова, Іоана і Петра, що є унікальним прикладом відродження загальноєвропейських барокових традицій. На хорах знаходяться й три ікони Андріївського іконостасу: розп'яття Ісуса Христа, св. Петра та св. Андрія.

Після завершення роботи над розписами Успенського собору, художники створили серію історичних портретів українських гетьманів: Івана Виговського, Богдана Хмельницького, Петра Дорошенка, Івана Мазепи, а також картину «Україна у вогні» які були передані на постійне зберігання та експонування до Національного заповідника «Батурин».

Нині Володимир Прядка та Олена Владимірова викладають в Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, навчають майбутніх художників-монументалістів всього того, що вміють і знають.

Неспокійний характер Володимира Прядки спонукає його до створення нових проектів. Сьогодні це втілення в життя задуму пам'ятника Аскольду і Діру – легендарним засновникам держави із назвою Русь, першим христителям Руси-України. І, знаючи дієву вдачу мистця, віримо, що найближчим часом і цей його проект здійсниться. Крім того обидва мистця разом з іншими художниками-прикладниками багато сил вкладають в проекти, втілення яких зробить академію опатнішою, справжнім храмом мистецтва. Це – керамічні панно, мозаїки, вітражі, які незабаром прикрасять інтер'єри та екстер'єри академії.

Наостанок хочеться ще раз підкреслити, що у роботах народного художника України, лауреата Національної премії ім. Т. Г. Шевченка, академіка НАМ України Володимира Прядки та заслуженого діяча мистецтв України Олени Владимірової сучасність і свіжість рішень органічно поєднуються з національними і культурними традиціями. Це надає особливої переконливості і завершеності їхнім творам, свідчить про велику професійну майстерність.

UDC 7.74.37

Tetiana Zinenko – PhD of Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Fine Arts of Poltava National Technical Yuri Kondratyuk University
E-mail: zirta@ukr.net

УДК 7.74.37

Тетяна Миколаївна Зіненко – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка
E-mail: zirta@ukr.net

РОЛЬ ОСОБИСТОСТІ У МИСТЕЦЬКІЙ ПЕДАГОГІЦІ

(ПЕДАГОГІЧНІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ-КЕРАМІСТІВ)

Анотація. У публікації автор звертається до педагогічної діяльності сучасних українських художників-керамістів у навчальних закладах різного типу: академіях, університетах, коледжах, школах, студіях. Окремо аналізуються літні школи та арт-резиденції. Основний акцент зроблено на дослідженні ролі яскравої мистецької особистості-педагога у процесі навчання мистецтву кераміки. Аналізується педагогічний досвід як фахових викладачів освітніх закладів, так і художників, що проводять окремі курси. Проводяться паралелі з досвідом інших країн.

Ключові слова: художники-керамісти, арт-педагогіка, художня кераміка.

THE ROLE OF PERSON IN ART-EDUCATION

(PEDAGOGICAL PRACTICES OF UKRAINIAN CERAMIC ARTISTS)

Summary. *In this publication the author refers to the pedagogical activity of modern Ukrainian ceramic artists in educational institutions of different types: academies, universities, colleges, schools, and studios. Summary. In this publication the author refers to the pedagogical activity of modern Ukrainian ceramic artists in educational institutions of different types: academies, universities, colleges, schools, and studios. In article has been carried out a separate analysis of summer schools and artistic residences. The main emphasis is on the role of bright artistic personality-teacher in the process of learning the art of ceramics. The pedagogical experience of both professional teachers of educational establishments and artists conducting separate courses is analyzed. The main emphasis is on the role of bright artistic personality-teacher in the process of learning the art of ceramics. The pedagogical experience of both professional teachers of educational establishments and artists conducting separate courses is analyzed. The article has parallels with the experience of other countries.*

Key words: *ceramic artists, art education, art ceramics.*

Постановка проблеми, її актуальність. Питання художньої освіти та підготовки фахових художників-керамістів є особливо актуальним у той час, коли спостерігається зростання інтересу до кераміки, як мистецтва. Зростає кількість студій, де навчають основам роботи з глиною учнів будь-якого віку і професійної підготовки. Багато з професійних художників-керамістів успішно проводять свої майстер-класи або спеціальні курси для різнопланових аудиторій. Зростає кількість учасників керамічних літніх шкіл. Тож вивчення ролі і значення для навчання кераміці особистості художника, значення його авторитетності як вчителя і як художника є особливо актуальним і потребує дослідження.

Актуалізація проблеми підготовки фахівців із навчання керамічному мистецтву ґрунтується на необхідності з'ясування викликів часу, що зосереджені у інноваційних підходах до змісту й технологій навчання. Проблема полягає у недостатньому науковому та методичному забезпеченні літературою у сфері керамічного мистецтва. Тобто, маємо ситуацію, коли мистецькі практики випереджують наукові дослідження та узагальнення, а практична освітня діяльність перебуває в авангарді у порівнянні з виданими методичними розробками.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мистецька педагогіка у сфері художньої кераміки зосереджена у публікаціях викладачів провідних навчальних закладів та у мережі Інтернет. Окремими питаннями взаємозв'язку мистецької педагогіки і кераміки займаються Орест Голубець, Олесь Пошивайло, Ярослав Кравченко, Ростислав Шмагало, Володимир Хижинський. Історія мистецької керамологічної педагогіки вивчається Людмилою Овчаренко, Оленою Шевнюк, Валентиною Зубань. Менеджмент та філософські засади освіти в сфері мистецтва досліджують Любов Кравченко, Олена Отич, Галина Падалка, Олена Абрамович та інші дослідники.

Мета статті, основний зміст. Сучасне керамічне мистецтво – це поєднання традицій і інновацій. Інноваційні досягнення у галузі технологій формотворення, декорування і випалу кераміки, помножені на знання історичних, етнографічних традицій, на розуміння особливостей керамічної художньої мови окремих авторів. Продовжується активний пошук стилістичних

рішень, своєрідних і нових виражальних засобів, притаманних саме даному виду мистецтва. Така універсальність мистецького вираження в кераміці сприяє широкій популярності керамічних творів у сучасному інтер'єрі, в архітектурно-просторовому середовищі, в побуті. Наявність і доступність різноманітної за своїми якостями і властивостями керамічних матеріалів: від готової формувальної маси, до фарб і полив, можливість авторського komponування і практично необмежених експериментів – ставлять художню кераміку на одне з перших місць серед індивідуальних захоплень і предметної творчості. Створити власними руками «для себе» чи для друзів чашку чи тарілку, зооморфну чи антропоморфну статуетку-світильник, вазон для квітів чи іншу річ стає дуже модно і надзвичайно захоплююче. Особливе місце у тому, наскільки майстерно це буде виконано і наскільки довго самому виконавцю буде забезпечено позитивний настрій та бажання повертатися до кераміки знову належить постаті вчителя – фахового художника-кераміста. Зрозуміло, що не кожен художник відкриває у собі таланти педагога.

Науково-педагогічних працівників, що працюють у сфері підготовки фахівців-керамістів в закладах вищої освіти в Україні досить небагато. Це фундаментальна кафедра кераміки Львівської національної академії мистецтв [1], художників-керамістів готує також Київська академія декоративно-прикладного мистецтва імені Бойчука, Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв, Полтавський національний технічний університет імені Юрія Кондратюка, Закарпатська академія мистецтв, Луганський державний університет імені Тараса Шевченка, а також коледжі: Миргородський художньо-промисловий коледж імені Миколи Гоголя ПолтНТУ, Львівський коледж декоративного і ужиткового мистецтва імені Івана Труша. Початкову підготовку до здобуття вищої освіти надають спеціалізовані школи (ДСХШ імені Василя Кричевського) спеціалізовані відділи художніх шкіл.

Існують декілька шляхів здобуття знань умінь і навичок з сучасної художньої кераміки: перший шлях – фаховий. Це систематична і фундаментальна спеціалізована вища освіта, яка включає в себе поглиблені знання з історії, теорії, філософії кераміки як виду мистецтва; теоретичне знання технологічних процесів, характеристик сировини і матеріалів, особливостей різних видів випалу, структури і характеристики печей, кругів, та іншого обладнання і безпосередню роботу в матеріалі, яка дає можливість впродовж навчання застосовувати набуті знання на практиці під спрямуванням і керівництвом авторитетних і досвідчених фахівців. Другий шлях – любительський. Він передбачає епізодичне вивчення конкретних тем з метою опанування конкретних умінь і навичок.

Третій шлях започаткувала діяльність принципово нового формату: отримання базових знань у спеціалізованій літній школі (ми розглянемо цей процес прикладі «Е-Літньої академії гончарства», що успішно функціонує на базі Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.

Зрозуміло, що будь який вчитель впливає на особистість свого учня чи студента, але вплинути так, щоб не втратити, а лише вдало підкреслити індивідуальність молодого автора вдається далеко не усім викладачам. Головне у педагогічному процесі – навіть не технологічне обладнання і «начиння» майстерні, не кількість і розмаїття формувальних мас і фарб, а середовище, внутрішня наповненість педагогічно-мистецького процесу. Саме таке середовище забезпечує різноплановість і гармонійність художньо-естетичного професійного становлення і розвитку молодого митця.

Зупинимося на характеристиці педагогічного досвіду окремих персоналій, знакових для сучасного мистецтва української кераміки: Це Тарас Левків, Петро Печорний, Володимир Шаповалов, В'ячеслав Вінковський. Вибір саме цих художників зроблено на підставі того, що їхня творчість і авторська методика побудовані таким чином, що дають підстави співвідносити традиції певних керамічних художніх шкіл з цими постатями.

Тарас Левків (народився 1940 року) – відомий художник і педагог. Його творчий шлях пов'язаний зі Львівським коледжем імені Івана Труша. Він є головою циклової комісії відділу художньої кераміки коледжу. Цілі покоління художників-керамістів мають за честь бути учнями Тараса Богдановича. Постійно експериментуючи, шукаючи нові підходи художник завжди мислить творчо і креативно. Модульна кераміка як явище, активно розвивалося саме в коледжі. Вишукана стилізація народних образів, лаконічність, доцільність і концептуальність – ось основні засади, на яких ґрунтується авторська методика митця. І результатом є студентська творчість, в якій утримується часточка душі Тараса Левківа [2].

Петро Печорний (народився 1932 р.). Він здобув багато заслужених нагород і відзнак: Народний художник України, професор КДАДПМД імені Бойчука, дійсний член академії УАН, лауреат мистецької премії імені Катерини Білокур, Національної премії імені Тараса Шевченка (2013). В його творчості потужно укорінений дух козацтва, дух національної ідеї і високохудожнє її мистецьке втілення. Не секрет, що кераміка в академії завжди була позначена своєрідним творчим духом і почерком Петра Печорного. У своєму інтерв'ю з приводу присудження Шевченківської премії він зазначав: «Для мене важливо, як викладача дисципліни, привити студентам скрупульозний пошук художнього вирішення майбутнього твору з глини. Спочатку ідея, а потім її втілення. Більшість з них через відсутність досвіду поки що ігнорує дуже важливий у цій справі підготовчий період, коли створюються графічні ескізи гончарних і керамічних витворів: глечиків, ваз, куманців, тарелів, жбанів, кухлів, кварт, глеків, баклаг, кахлів тощо. Ще задум не визрів, а вже починають щось ліпити. В цьому їхній прорахунок, адже талановитий кераміст той, хто уособлює в собі одночасно графіка, маляра і скульптора. Цю істину дуже добре засвоїв ще в училищі декоративно-ужиткового мистецтва при Лаврі, де починав опановувати професію художника в середині минулого століття. Та й потім глину, як матеріал, потрібно відчувати, адже вона, образно кажучи, в огні не горить і у воді не тоне...» [3].

Володимир Шаповалов (народився у 1945 р.). Його називають: «математик, що ліпить горщики». Відомий художник декоративно-прикладного мистецтва, беззмінний завідувач лабораторією кераміки Харківської державної академії дизайну та мистецтв.. До нього йдуть за порадою, бо він має унікальний багаторічний досвід роботи з глиною, технологіями та температурами. У своєму інтерв'ю він розповідає про свій педагогічний досвід. Кожного дня, спілкуючись зі студентами, він передає їм свої знання та вміння, свій досвід, свою філософію [4]. Головне для вчителя – талановиті учні. На переконання Володимира Шаповалова, кераміка тримається на трьох китах: живопис, скульптура, графіка. А головне – учитель. Його постать і харизма – додають «четвертого кита» вдячні студенти [5].

В'ячеслав Вінковський (народився у 1951 р.) Заслужений художник України (2008). Викладач кафедри декоративно-прикладного мистецтва Закарпатської академії мистецтв вже багато років поспіль. Він навчає студентів хрестоматійним істинам якою повинна бути кераміка, як зробити так, щоб матеріал показав усю свою красу і силу, «зазвучав» на повний голос. Стриманий і небагатослівний, він сміливо експериментує з масою, формою, кольором та декором. Як відзначають мистецтвознавці, «спостерігається глибинний інтерес художника до естетики простоти, недомовленості, простору для інтелектуальної роботи думки» [6]. Художник-педагог постійно навчається сам і вчить цього ж своїх студентів. Не зупинятися на досягнутому, робити відкриття, відкривати секрети прадавніх культур, приховані в кераміці – ось підхід митця В'ячеслава Вінковського [7].

Унікальним прикладом мистецької педагогіки в сфері художньої кераміки є «Міжнародна Е-літня АКАДЕМІЯ ГОНЧАРства для харизматиків, романтиків, диваків і діячів – літня школа гончарства, покликана дати учасникам основні навички роботи з глиною й уявлення про традиції українського гончарства» [8]. Свою діяльність Е-Літня академії мистецтв у Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному провадить з 2011 року. Її кураторами, окрім наукового співробітника музею Оксани Яценко, були відомі художники-керамісти Світлана Пасічна, Зінаїда Близнюк, Наталія Кормелюк (США), Сергій Радько. Особливістю цієї літньої школи є те, що «У ритмі конденсованого сприйняття нових знань, людей і вражень» [9] «академістів» навчають художники – учасники міжнародних симпозіумів кераміки та відомі науковці: керамологи, мистецтвознавці, археологи, етнологи, технологи, Завдяки цьому формується особлива творча атмосфера, яка створює унікальне мистецьке середовище. У цьому середовищі відбувається не тільки пізнання фахових секретів, а формується ставлення до кераміки як до високого мистецтва

Результати дослідження. Таким чином, роль митця-педагога при формуванні нового покоління художників важко переоцінити. Художник-кераміст не тільки розкриває своїм учням секрети і особливості роботи з глиною, він вчить розуміти і відчувати матеріал, передбачати результат а також сміливо експериментувати з формотворенням, графічними і живописними

елементами. Чим вищий фаховий рівень і авторитет митця – тим більш фахово підготовленими стають його учні, тим більше у них бажання здобути вершин фахового визнання та можливостей застосування на практиці знань і умінь. У той же час, особистісні характеристики педагога, його світогляд впливають на формування учня не менше, ніж фаховий рівень. Мудрість минулого свідчить : «Учитель, стань людиною. Тільки жива душа оживить душі...».

Висновки і перспективи подальших досліджень. Роль особистості митця-педагога, що навчає учнів мудрості пізнання художньої кераміки є недостатньо вивченою. Перспективи даного дослідження полягають у з'ясуванні значення постаті конкретного педагога у становленні керамічної мистецької школи коледжу, університету чи академії шляхом інтерв'ювання випускників і нинішніх студентів, проведення аналізу педагогічної та художньої мови кожного з педагогів-художників. Великого значення слід надати також характеристиці навчальних закладів інших регіонів.

Окремого розгляду потребують студії та майстер-класи київських художників (Юрій Мусатов, Віктор Кущенко, Ганна Кісельова та інші), дніпровського гончара-художника Сергія Горбаня, нікопольсько-київської «Африки» Тетяни Максимчук та В'ячеслава Гуденка а також студій у інших містах. Слід окремо вивчити вплив майстрів-гончарів як носіїв глибинних народних традицій (Василь Омеляненко, Микола Пошивайло) на формування творчої особистості художника-кераміста.

Література

1. *Кафедра художньої кераміки Львівської національної академії мистецтв.* [Електронний ресурс]. <https://lnam.edu.ua/uk/ceramics/about.html>
2. *Львівський коледж декоративно прикладного мистецтва імені Івана Труша.* [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://artcollege.lviv.ua>
3. *Петро Печорний: «Маю справу з вічним матеріалом, що у вогні не горить і у воді не тоне...»* [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://www.knpu.gov.ua/content>
4. *КультУра: Володимир Шаповалов.* [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=61AI_v4eSJ8
5. *Дзен-буддизм в соєтаннн с трнпольской культурой. В Харькове – выставка кераміки.* [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://archive.objectiv.tv/080415/112382.html>
6. *В'ячеслав Вінковський. Життєпис.* [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakarpat.brovdi.art/khudozhnyky/myttsi-zakarpattia/vinkovskij-vyacheslav#parentHorizontalTab1>
7. *Енциклопедія сучасної України. Вінковський В'ячеслав Іванович.* [Електронний ресурс]. http://esu.com.ua/search_articles.php?id=34694
8. *Е-Літня академія гончарства.* [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://opishne-museum.gov.ua/shift2019/akademia2019.html#ua>
9. *Е-Літня академія гончарства.* [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.facebook.com/ceramicacademyopishne/?epa=SEARCH_BOX

Vasyl Koryhorenko –
Senior Lecturer of the Department of
Painting of Mykhailo Boichuk Kyiv State
Academy of Decorative Applied Arts and
Design
E-mail: mystec_art@ukr.net

Василь Валентинович Копайгоренко –
старший викладач кафедри
живопису Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і
дизайну імені Михайла Бойчука
E-mail: mystec_art@ukr.net

СВЯТІ ЛАВРСЬКІ ПАГОРБИ – КОЛИСКА АКАДЕМІЇ МИХАЙЛА БОЙЧУКА

Анотація. В статті розглядається проблема поєднання фахового та наївного мистецтва. Йдеться про творчість народного майстра малярства Марії Приймаченко. Автор статті аналізує шляхи розвитку Лаврських художніх майстерень, які стали одним з джерел створення майбутньої Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

Ключові слова. Академія, живопис, наївне мистецтво, музей, художні майстерні.

THE HOLY LAVRA HILLS ARE A CRADLE OF MYKHAILO BOICHUK ACADEMY

Summary. The article deals with the problem of the combination of professional and naive art. It is about the work of the national painter Maria Pryimachenko. The author analyzes the ways of Lavra art studios development, which became one of the sources of the future Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design named after Mykhailo Boychuk.

Key words. Academy, painting, naive art, museum, art studios.

Святкуючи 80-річний ювілей Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, перш за все хочеться низько поклонитися тим, хто стояв біля джерел закладу. Без сумніву, однією з перших у довгому списку корифеїв декоративного мистецтва, височіє постать Марії Оксентіївни Приймаченко, яка працювала в Експериментальних майстернях, створених у 1935 р. при Київському музеї декоративного мистецтва для підготовки до Першої Республіканської виставки українського народного мистецтва, що з успіхом пройшла в 1936 році. Саме ці майстерні стали колискою нинішньої Академії.

Сьогодні про Марію Приймаченко написано багато статей, видано мистецькі альбоми з репродукціями її творів. А в 80-х-90-х роках минулого століття досить гостро ставилося питання: «Чи є професійним наївне мистецтво Марії Приймаченко?».

Вперше її твори експонувалися на професійній художній виставці об'єднання «Світовид» поруч з роботами відомих митців-живописців, графіків, скульпторів, монументалістів в галереї КОНСХУ (Київ). Це були знані в Україні та за кордоном, в яких різко засудили поєднання творів наївного малярства народного майстра Марії Приймаченко та професійного мистецтва. Особливо різкими були виступи Г. Зубченко та Г. Местечкіна, який і надалі, вже в пресі порушував питання про те, чи варто вважати мистецтво Марії Приймаченко професійним.



Рис. 1. Марія Приймаченко

Нині стало зрозумілим для багатьох, що на це питання можна відповісти лише ствердно. Творчість мисткині є критерієм оцінки творчості будь-якого українського митця.

Чомусь мистецтвознавці замовчували її навчання в Лаврських майстернях ще до початку Другої світової війни.

Не дивно, що саме в Лаврі відкрили Експериментальні художні майстерні в 30-х роках минулого століття. Києво-Печерська лавра завжди була мистецьким осередком. І саме там з народними майстрами проводили заняття відомі українські професійні художники. З майстрами декоративного розпису співпрацював В. Касіян, під керівництвом якого вони створювали ілюстрації до літературних творів. Тут, разом з народними майстрами, створювали проекти гобеленів Василь Седляр та Іван Падалка. На виставці 1936 року ці твори експонувалися, про що свідчить каталог. А вже наступного року обидва художники разом зі своїм наставником Михайлом Бойчуком були розстріляні.

Лаврські пагорби зберігають пам'ять про безліч трагічних подій, але й про людей, які творили мистецтво у різні історичні часи.

Існування Лаврських майстерень як творчої лабораторії, де працювали митці різних художніх напрямів та поглядів на творчість, відіграло велику роль у розвитку українського мистецтва ХХ століття. Традиційні види мистецтва тут співіснували з новими, професійні художники працювали пліч-о-пліч з народними майстрами.

Сучасні митці, яким випала честь працювати в цих прославлених майстернях, історія створення, розвитку та існування яких губиться у сивій давнині, як ніхто інший, усвідомлюють, що у сьогоднішній Києво-Печерській лаврі живуть ритми часу – від миті, удару серця, – до століть і тисячоліть. Безумовно, йдеться не лише про майстерні, де нині працюють живописці, графіки, скульптори, які є членами Національної спілки художників України,

а про Лаврську художню школу, яка складалася і діяла протягом багатьох століть.

Лаврські художники розписували церкви, собори як у самій Києво-Печерській лаврі, так і поза її межами. Найвищим злетом мистецтва вважається середина XVIII століття, коли Лавра одяглася в барокові строї. Але за багато віків до цього, а саме наприкінці XI століття, згідно з літописами, була заснована іконописна й малярська майстерня Києво-Печерської лаври. Один з перших її майстрів – чернець Аліпій був учнем грецьких майстрів і брав участь у розписах Успенського собору. У Лаврі працювали найкращі майстри золотих справ, іконописці, різьбярі. У 1951 р. поблизу Успенського собору археологи знайшли залишки майстерні з виготовлення мозаїчної смальти, яка за якістю не поступалася візантійським зразкам.

На щастя, деякі твори XI-XV століть збереглися до наших днів і, безумовно, свідчать про високий рівень майстерності лаврських художників, хоча більшість творів того періоду перебуває у зібранні Третьяковської галереї Москви.

Вважається, що майстерня живопису як школа, почала діяти значно пізніше, а саме у XVII столітті. Історія практично не зберегла імен малярів на відміну від імен видатних українських граверів: братів Тарасевичів, Д. Галяхівського, І. Мігури, І. Щирського, Г. Левицького. Ювелірів: М. Юревича, Коробки, М. Стрільбицького, І. Равича, Г. Проценка, різьбярів: Г. Петрова, М. Глинського. В Лаврі творив один з найвидатніших художників станкового малярства Степан Лубенський, який написав ікони для іконостасу Успенського собору. Тут працювали ченці й навчалися юнаки з різних прошарків суспільства. Про те, що майстерня мала свою систему навчання, свідчать численні малюнки учнів і їхніх учителів: гравюри, портрети церковних і політичних діячів, виконані у XVIII столітті. В лаврських майстернях перетнулися шляхи візантійського й західноєвропейського мистецтва Італії, Польщі, Німеччини. Стукові прикраси Успенського собору виконував виходець з Польщі Й. Білинський.

Відомо, що у різні часи майстерню очолювали Іван (Максимович), Феоктист (Павловський, 1724-44рр.), Алімпій (Галик, 1744-55 рр.), італійський художник В. Фредеріче (від 1755), Захарія (Голубовський, 1763).

Не дивно, що і сьогодні майстерні, де працюють професійні художники - живописці, графіки, скульптори, іконописці – це справжній осередок культури, де свято шанують традиції попередніх поколінь і пишуться, що стіни майстерень зберігають пам'ять про Івана Їжакевича, який на зламі XIX-XX століть очолював лаврську іконописну майстерню, Миколу Мурашка, Олексія Щусєва, Василя Вереагіна, Григорія Попова та багатьох інших видатних українських та російських митців.

Саме тут, у Лаврських майстернях, які носять нині ім'я Івана Їжакевича, було започатковано у 90-х роках мистецьке об'єднання

«Світовид» до якого, як діючого та почесного члена, прийняли Марію Приймаченко.



Рис. 2. Марія Приймаченко. Букет

Автору цієї статті надзвичайно пощастило бути у складі делегації діячів культури від Спілки художників України, яка 13 січня 1994 року відвідала село Болотню, щоб привітати відому майстриню з 85-річчям.

Автобус неспішно їхав київським Поліссям, а за вікном один за одним змінювалися краєвиди. Я задивлявся на них і думав, що далеко від «культурного центру», в невеличкому українському селі народилася така могутня, знакова постать в образотворчому мистецтві – Марія Приймаченко.

Нарешті ми подолали відстань від Києва до Болотні. Цього дня у Марії Оксентіївни зібралася вся велика родина Приймаченків на чолі з її сином – Федором, згодом теж знаним майстром народного мистецтва.

Марія Оксентіївна вже майже не вставала з ліжка. Увійшовши до світлиці, ми привітали ювілярку. Кожному хотілося сказати їй тепле слово, підтримати. Хоча мисткиню і втомлювала така кількість людей, але вона кожному намагалася приділити увагу, раділа подарункам від Спілки художників – фарбам, пензлям, паперові. Від цього очі їй ставали молодими.

А навколо відбувалася весела метушня: клопоталися господарі, накриваючи на стіл, бігали онуки...

Ми відвідали майстерню, познайомилися з новими творами Марії Приймаченко та Федора, який показував нам своє нехитре господарство. По двору снувало птаство, стояв кінь, зовсім не схожий на фантастичних тварин художниці. Тодішній Президент України Леонід Кравчук подарував Приймаченкам автомашину ЗАЗ, і Федір, як мала дитина, радів подарунку.

Я знайомився зі скромним життям і побутом родини, передивлявся знову і знову твори Марії Оксентіївни, дивувався силі її таланту. Лише на великій відстані від тих подій розумію, що в цій українській жінці сконцентрувався величезний талант усіх минулих поколінь – від Трипілья до сьогодення – простих жінок-вишивальниць з Полтавщини – білим по білому, з геометричними орнаментами; талановитих гончарів з Вінниччини та Опішні, лубенських та сорочинських плахт, килимів; яскравість творів поліських та гуцульських майстрів. Вся велич і талант нашої культури за тисячі років виявилися в ній.

Сповнений вражень від побаченого і пережитого, щасливий повертався додому, і раптом зрозумів, що треба Марію Оксентіївну запросити до участі у виставці мистецького гурту «Світовид». Ця виставка мала відбутися влітку 1994 р. До неї довго готувалися, шукали кошти на каталог. Ядро гурту склали: О. Івахненко, М. Стороженко, П. Гончар, В. Шишов, І. Бугаєнко, В. Гарбуз, очільник гурту – В. Копайгоренко. Ідея виставити роботи М. Приймаченко як програмні твори гурту «Світовид», сподобалася всім.

Швидко наближалася дата відкриття виставки, благодійниками якої виступили Міністерство охорони навколишнього середовища та Інвестиційний Фонд Україна (Бостон, США) за підтримки Київської спілки художників. З натхненням робили експозицію. В центрі знаходились роботи Марії Приймаченко, самобутні, неповторні – безмежний світ фантазії, народної мудрості, щирої любові. Людей на відкриття зібралося багато, а експозиція у глядачів викликала багато суперечливих думок.

На мою думку, тут спрацювала суто «радянська» звичка ділити мистецтво на народне, селянське, більш низьке і на високе, професійне, фахове, академічне, яке отримували в інститутах та академіях.

Дебати між художниками і мистецтвознавцями щодо «професійності» народного декоративного мистецтва тривали ще декілька років, потім поступово вщухли.

І вже на ювілейній виставці «10 років «Світовиду», яка експонувалася в Державному музеї Тараса Шевченка у 2001 році, теж на чільному місці були виставлені твори Марії Приймаченко. Цього разу критиків не було.

Нині питання професійності чи непрофесійності творів Марії Приймаченко здається абсурдним. Минуло понад 20 років від першої виставки «Світовиду». На жаль, серед нас уже немає великої мисткині, немає і кількох талановитих митців – членів гурту. Але твори її зберігаються в найкращих музеях України, в приватних колекціях всього світу.

У Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, де свято бережуть традиції народного

українського мистецтва, шанують пам'ять бойчукістів, з великою повагою ставляться до творчості Марії Приймаченко, вивчають її.

Саме життя розставило акценти щодо професійності мистецтва художниці.

Нині, святкуючи славний ювілей, викладачі й студенти-бойчуківці згадують фундаторів свого навчального закладу. І одне з чільних місць, без сумніву, посідає постать великої мисткині Марії Приймаченко.

UDC 355/359:73

УДК 355/359:73

Serhii Popovichenko –

Candidate of Technical Sciences, docent of Industrial Design and Computer Technologies Department of the Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design

E-mail: sergeypopovichenko@gmail.com

Сергій Анатоліович Поповіченко –

кандидат технічних наук, доцент кафедри промислового дизайну та комп'ютерних технологій Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

E-mail: sergeypopovichenko@gmail.com

ВІЙСЬКОВО-ІСТОРИЧНА МІНІАТЮРА: ВИТОКИ, ХАРАКТЕРИСТИКИ, СУЧАСНИЙ СТАН

Анотація. Проаналізовано витoki, основні характеристики та стан військово-історичної мініатюри.

Ключові слова: Військово історична мініатюра, художній розпис, скульптура.

MILITARY HISTORICAL MINISTRY: EXPERIENCES, CHARACTERISTICS, MODERN STATE

Summary. *The sources, main characteristics and state of military history miniatures are analyzed.*

Key words: *military history miniature, painting, sculpture.*

Постановка проблеми, її актуальність. Військово-історична мініатюра з давніх часів існує як різновид творчої діяльності людини, захоплення, предмет колекціонування, засіб дослідження історії та просто гри. В наш час мініатюра стрімко розвивається. Скульптори та художники, які працюють по всьому світі в цьому жанрі, створюють вражаючі роботи, які не поступаються найкращим зразкам світового мистецтва, сучасні скульптурні матеріали, засоби для отримання відливок дозволяють виконувати фігури високої деталізації та отримувати тиражі високоякісних копій. Однак, не зважаючи на велику кількість майстрів, виробників мініатюри, конкурси та виставки широкому загалу майже нічого не відомо про світ історичної мініатюри, також відсутня систематизація, історичні дослідження та не визначено місце мініатюри в сучасному мистецтві.

Мета статті. Відтак, метою статті є знайомство загалом з історичною мініатюрою, пошук витоків мініатюри та огляд основних характеристик, пошук можливості використання доробків мініатюри в мистецькій освіті.

Основний зміст. Що ж таке «історична мініатюра»? Загалом, це

створення, моделювання, тиражування, художній розпис та колекціонування масштабних фігур людей, воїнів усіх часів і народів.



Рис. 1. Вотивні фігурки зі Спарті

Історія військово-історичної мініатюри охоплює не одну тисячу років. У давні часи, в епоху, коли мистецтво тільки зароджувалось, з'явилися і перші зображення воїнів. Під темними склепіннями печери, яка освітлювалася тільки нерівними відблесками вогнища, первісний митець вірізблював їх з бивнів мамонта або ліпив з глини. Мініатюрні воїни супроводжували в останній шлях фараонів Єгипту та китайських імператорів. Цікавий приклад – фігурки грецьких воїнів зі свинцю, які знайдені у храмі Артеміди Орфії в Спарті. На території України ми знаходимо статуетки з бронзи та золота в скифських курганах.

Ці фігурки створювались, як елемент поклоніння богам і духам, для ритуалів, гри і просто для задоволення. Вони слугують для нас також і джерелом інформації про те, як виглядали древні воїни одночасно зі статуями, предметами озброєння та обладунків. Чим ближче до нашого часу, тим більш складними і достовірними стають мініатюрні фігурки воїнів [1].

Промислова революція, використання нових матеріалів та обладнання робили фігурки все більш складними, якісними, масовими та доступними. Мініатюра одночасно є частиною такого виду творчості, як стендовий моделізм – створення точних копій техніки, будівель, ландшафтів [1].

Захоплення мініатюрою починається з простої гри солдатиками в дитинстві, а в більш зрілому віці може виглядати як колекціонування готових фігур. Інколи людина починає створювати мініатюру сама і стає або скульптором-мініатюристом, або художником по розпису мініатюри.

Основні характеристики мініатюрної скульптури це абсолютна

реалістичність анатомії, історична достовірність форми, спорядження та озброєння. Одночасно талановитий скульптор передає в позі та міміці фігури емоції, настрій, драматизм ситуації, динаміку руху. Складність в тому, що фігурка може мати висоту від 2,5 см (рис. 2).

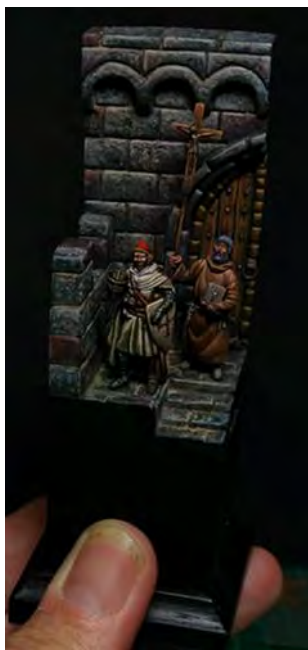


Рис. 2. Фігурки у масштабі 1/72 (25мм), автор Удо Спренг, Німеччина

Ще одна з характеристик мініатюри, це розмір (масштаб) виконання.

Найбільш поширені розміри: 54 мм (масштаб 1/32), 75мм (1/24), 90мм (1/20), 120мм (1/16). Рідше 200мм (1/9) - в цьому масштабі як правило випускають бюсти а не повноцінні фігури.



Рис. 3. Фігурки римського у масштабі 1/32 (54мм), автор розпису та оформлення Сергій Поповіченко

I, не дивлячись на малий розмір, деталізація, пластика, анатомія фігури не поступається кращим зразкам скульптури.

Завдання художника-мініатюриста – розпис фігури. Художник, розписуючи фігуру, не просто фарбує її різними кольорами. Малий масштаб для досягнення жвавості сприйняття вимагає нанесення світла і тіні на предмети одягу та спорядження, виділення дрібних деталей, зображення геральдичних символів, орнаментів та візерунків. Так само на фігурі імітують пошкодження, сліди експлуатації, бруд, пил. Художник прагне збагатити мініатюрний живопис фактурами і текстурами. При роботі з історичною мініатюрою художник так само повинен володіти навиками та законами живопису, опанувати історичну інформацію за відповідним персонажу і історичному періоду [2].

Також художник при завершенні роботи над мініатюрою повинен встановити її на спеціальну підставку (рис. 3), яка виготовляється з дерева, бажано цінних порід, та несе на собі імітацію ландшафту, який додатково оживлює мініатюру, створює певний настрій або розповідає історію [3].

Сучасні вимоги до розпису мініатюри вимагають реалістичного а інколи і гіперреалістичного зображення, максимальної уваги до кожної з дрібних деталей. Серед шкіл можна виділити «іспанську», яка характеризується надзвичайним контрастом, «італійську», якій притаманний менший контраст і більша реалістичність зображення, «пітерську», що відрізняється великою увагою до нанесення на фігуру багатих візерунків та орнаментів (рис. 4).

Окрім масштабів мініатюра класифікується за типами. Фігурки бувають об'ємними і плоскими (нюрнбергська мініатюра), повно ростовими та бюстами.

Дуже часто натхненням для мініатюристів служать батальні полотна художників. Так картини іспанського живописця Аугусто Феррера-Далмау (рис. 5) часто слугують основою для діорам італійського скульптора Маурісіо Бруно і художника Данило Картаччі, які працюють в дуеті (рис. 6).

Роботи визнаних майстрів мініатюристів відрізняються витонченістю форм, максимальною реалістичною, надзвичайною точністю проробки деталей, драматичністю поз одиночних фігур та смисловою наповненістю композицій [4].

При створенні майстер-моделей скульптори використовують сучасні матеріали для ліпки, які дозволяють забезпечити високу деталізацію та достатню міцність для подальшого формування та тиражування. При розпису застосовуються акрилові, темперні та масляні художні фарби.

Сучасний стан мініатюри характеризується стрімким зростанням якості скульптури, складністю художнього розпису за рахунок використання різноманітних технік живопису. За кордоном систематично проводяться виставки-конкурси мініатюри, які збирають сотні майстрів, демонструють тисячі робіт, дозволяють обмінюватися досвідом [5].



Рис. 4. Іван Грозний у масштабі 1/18 (90мм), автор розпису у «пітерському» стилі. Автор – Ольга Зерніна

В Україні загальний рівень розвитку мініатюри не достатньо високий. Це пов'язано з низькою інформованістю про цей вид творчості. Однак українські майстри, не зважаючи на це, успішно заявляють про себе на міжнародній арені, користуються популярністю, співпрацюють з закордонними виробниками. Серед них такі скульптори, як Олег Погосян [6], Сергій Раділов, Дмитро Гусаченко, художники Віктор Осипенко, Станіслав Куріленко [7].



Рис. 5. Батальний живопис Аугусто Феррера-Далмау

Майстри військово-історичної мініатюри стикаються з необхідністю моделювати реалістичні масштабні об'єкти, а саме фігури людей,

ландшафти, техніку, елементи архітектури.

Для цього використовується широкий спектр природних, штучних та спеціалізованих матеріалів і способів, які можна застосовувати при роботі зі студентами в таких дисциплінах як «Макетування», «Дизайн-пластика у матеріалі» тощо [8, 9].



Рис. 6. Діорама від скульптора Маурісіо Бруно і художника Данило Картаччі за картиною Аугуста Феррера-Далмау

Результати дослідження. Розглянуто витoki військово-історичної мініатюри, загальні характеристики та вимоги до неї, сучасний стан в світі та в Україні, розглянуто можливість використання матеріалів та засобів військово-історичної мініатюри в навчальному процесі під час вивчення макетування, роботи в матеріалі.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Військово-історичну мініатюру можна розглядати як різновид образотворчого мистецтва, який існує на стику різних видів та жанрів. Доцільно провести більш широкий аналіз з метою систематизації типів мініатюри, виокремлення та опис специфічних рис цього різновиду мистецтва, визначення можливості використовувати доробки, матеріали та засоби мініатюри під час підготовки студентів з метою їх зацікавлення та набуття ними корисних навичок.

Література

1. Арсеньев А. К. *Историческая миниатюра*. Ростов н/Д: Феникс, 2009. 253с.

2. Popovichenko S. *Pawnee Warrior using acrylics and oils*. Figure Modeling №22, Mr. Black Publication, Athens – Greece, 2018, 10-15
3. Popovichenko S. *XIV cent Swiss Infantry*. The Illustrated Historical Artists. 2018. №8. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://figurementors.com/downloads/the-illustrated-historical-artist-issue-8>
4. *Virtual museum of miniatures* [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.virtualmuseumofminiatures.com/>
5. *Putty and paint* [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.puttyandpaint.com/artists/top-artists>
6. *Sculpt and paint* [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://sculptandpaint.com/search/1011627/>
7. *Putty and paint* [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.puttyandpaint.com/Stanslav_Kurylenko
8. *Sculpt and paint* [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://sculptandpaint.com/forums/lepka-i-sozdanie-miniatjur.4/>
9. *Sculpt and paint* [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://sculptandpaint.com/forums/stroim-dioramy-vinetki-i-osnovanija-dlja-figurok.42/>

UDC 745.52:7.071.1-055.2(73=162.2)
Kateryna Kusko –
 lecturer of the Art Textile Chair of Lviv
 National Academy of Arts
 E-mail: kuskokatia@ukr.net

УДК 745.52:7.071.1-055.2(73=162.2)
Катерина Сергіївна Кусько –
 викладач кафедри художнього текстилю
 Львівської національної академії мистецтв
 E-mail: kuskokatia@ukr.net

**ПАРАДОКСАЛЬНЕ ТА ЗАКОНОМІРНЕ В ДИНАМІЦІ ТВОРЧОСТІ
 ВАЛЕНТИНИ РОЄНКО-СІМПСОН (НА МАТЕРІАЛІ ВИСТАВКИ «RECYCLED» В
 НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗЕЇ У ЛЬВОВІ ІМЕНІ АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО, 2017 р.)**

Анотація. Статтю присвячено дослідженню творчості представниці української діаспори в США художниці текстилю Валентини Роєнко-Сімпсон на матеріалі її великої ретроспективної персоналії 2017 р. в Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького. Експозиція продемонструвала особливості творчої динаміки художниці «українського» та «американського» періоду з точки зору тематичних пріоритетів, образності, стилістики, колориту, масштабів робіт. Демонструючи широту філософського бачення, художниця, водночас, виразно окреслює свою приналежність до української культурної спільноти. Роботи Валентини Роєнко-Сімпсон характеризуються високою мистецькою якістю, новаторською естетикою, є внеском до скарбниці сучасного українського художнього текстилю.

Ключові слова: художній текстиль, українська діаспора в США, gobelen, розпис по шовку, батік, валяння.

**PARADOXICAL AND DETERMINED IN DYNAMICS OF CREATIVE WORK
 BY VALENTYNA ROJENKO-SIMPSON (ON THE BASE OF EXHIBITION
 «RECYCLED» IN LVIV NATIONAL ANDREJ SHEPTYTSKY MUSEUM, 2017)**

Summary. The article exams creative work by textile artist of Ukrainian diaspora in USA Valentyna Rojenko-Simpson on the base of her one man show exhibition «RECYCLED» in Lviv National Andrej Sheptytsky Museum, 2017. The exposition demonstrated artist's creative

dynamics since –ukrainian” till –american” period, peculiarities of stylistics, scales, themes of her works. Valentyna Rojenko-Simpson combines large philosophical seeing and belonging to Ukrainian national culture. Her works are characterized by high artistic level.

Key words: *artistic textiles, Ukrainian diasporas in USA, tapestry, silk painting batik, felting.*

Постановка проблеми та її актуальність. Сучасна Україна активно входить до глобалізованого простору, що виявляється у стрімкому поширенні ідей, розвитку різносторонніх контактів, а з іншого боку, розмиванні національних традицій. Українська художниця текстилю Валентина Роєнко-Сімпсон, котра виставляє свої роботи під іменем VALYA, з 1991 р. живе в Каліфорнії (США). Її творчість, розвиваючись у руслі новітніх тенденцій сучасного художнього текстилю, водночас набуває щоразу більш окреслених та виразних національних вимірів, глибоко та оригінально втілюючи родову пам'ять українського народу. Мистецька якість творів художниці, їх ідейна наповненість, новизна пластичних та технічних втілень потребують ґрунтовного вивчення доробку мисткині.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри оригінальність та продуктивність художниці, її творчість не піддавалась спеціальному мистецтвознавчому розгляду. Нам відомі окремі згадки у мистецтвознавчій критиці, статті популярного характеру, інтерв'ю з мисткинею.

Мета статті, методи дослідження. Стаття має на меті дослідження творчості художниці на матеріалі її масштабної персональної виставки RECYCLED, що відбулась у 2017 р. у Національному музеї у Львові ім. Андрея Шептицького, на котрій було продемонстровано твори періоду від 1990-х рр. і дотепер. Імпреза дає можливість показати динаміку розвитку творчості мисткині. Важливо виявити особливості образно-пластичного, смислового наповнення творів, їх джерела. Актуальним є з'ясування приналежності мисткині до певної національної культурної традиції.

Результати дослідження. Валентина Роєнко-Сімпсон – художниця української діаспори в США. У 1978 р. закінчила Львівський державний інститут декоративного і прикладного мистецтва, кафедру художнього ткацтва. Після здобуття вищої освіти в інституті, працювала художником на Черкаському шовковому комбінаті. Учасниця багатьох виставок в Україні, Європі та Америці. З 1991 р. живе і працює в Каліфорнії.

У творчому доробку Валентини Роєнко-Сімпсон твори розлогої проблематики, стилістики та жанрів: гобеленова мініатюра, розпис по тканині, композиції, виконані в техніці валяння, аплікація, складні масштабні інсталяції тощо. Простежується динаміка від класичного ткання та розпису в 90-х рр. до більш інноваційних – звалювання, травлення, змішані технічні засоби на нинішньому етапі.

Роботи, створені у 1990-х рр., своєю жанровою презентацією відображали тенденції, характерні для українського текстилю цього періоду, оскільки впродовж останніх п'ятдесяти років одним із найпопулярніших видів українського авторського текстилю був гобелен [3]. А у 70-80-х рр.

набули популярності гобелени малих форм та гобеленова мініатюра. Саме в ділянці мініатюрного ткацтва успішно дебютує Валентина Роєнко. Так, на першій Республіканській виставці текстилю малих форм художницею представлено гобеленові мініатюри – триптих «Враження» (1988) (17x10 см), диптих «Моя планета – Земля» (1988) (Д 18 см), диптих «Пробудження» (1988) (14x10 см), триптих «Загублені гудзики» (Д 4 см), котрі отримали схвальну оцінку. Критики відзначали «звернення до тонких психологічних граней буття» у творі «Враження», іронічні інтонації «Загублених гудзиків» [4, с. 3]. Уже в цей період твори мисткині вирізнялись оригінальним підходом. Це, передусім, вишуканий колорит згармонізованих контрастних барв, абстрактна композиція, велика щільність основи та густота ткання, що надавало можливість точно втілювати усі деталі зображення. Зазначимо, що в українському гобелені окресленого періоду була доволі поширена фольклорна проблематика. Проте, В.Роєнко працювала в іншому образно-стилістичному та тематичному діапазоні.

На виставці «Recycled» в Національному музеї у Львові художниця показує міні-гобелени «Час і простір I-III» (1992), «Час і простір IV» (1992), «Мандри у часі» (1995) «Бізони» (1996), виконані з шовку і бавовни. Забрані у декілька рам та паспорту, що стримують динаміку композицій, твори виглядають як фрагменти дорогоцінних тканин. Незважаючи на мініатюрні розміри та крихку естетику, художниця прагне втілити величну енергетику категорій простору і часу, потужну силу бігу бізонів.

Як і вищезгадані гобелени, розписні тканини «У пошуках загубленого раю» (1991-2003), представлено на виставці, були створені в процесі імпровізації. Дванадцять масштабних (близько 4 м у висоту) видовжених шовкових полотнищ, виконаних у техніці ручного розпису, були заекспоновані у вигляді своєрідної інсталяції. Шовковий каскад викликав естетичне замилювання яскравістю барв, графікою накреслених холодним резервом штрихів та ліній, акварельними розмивами плям.

Споглядаючи абстрактні композиції В. Роєнко-Сімпсон, виконані в техніці ткацтва та розпису тканини, переживаєш стан своєрідної синестезії. Відображаючи методичні параметри львівської мистецької школи, твори художниці позначені виразною індивідуальністю.

Одна з небагатьох фігуративних робіт періоду 80-х-90-х – невелика композиція ручного розпису на шовку «Не питайте мене про Бога» (1989). На виставці було представлено копію твору. Роботу було виконано під час перебування у творчій групі в Седневі. «До цього малювала тільки абстрактне, а в Седневі почала малювати фігуратив», – згадує художниця [1, с. 1]. Парадоксально, але керівником седнівської творчої групи тоді був Тіберій Сільваші – відомий художник абстрактного малярства. Твір «Не питайте мене про Бога» способом образно-пластичної інтерпретації, колажністю композиції, запозиченням фрагментів відомих живописних творів тяжіє до постмодерністської естетики. В.Роєнко, імпровізуючи в процесі роботи, інтуїтивно намагає тематичний вектор своїх майбутніх

творів. Це гостре відчуття історії своєї країни ще від давньоруських часів, ствердження єдності, взаємного переплетення людей, доль, цивілізацій.

Після переїзду до США, мисткиня багато подорожує. Інформацію, котру вона отримує з Інтернету та від безпосереднього спілкування зі світовим мистецтвом, розширює її свідомість. Свої враження Валентина описує так: «Це – як сидіти в клітці і дивитися в щілину... а потім раптом відчиняються двері, і ви виходите і бачите: Боже! А тут – ліс! А тут – гори! А тут – море! А тут взагалі небо!» [1, с. 3].

Відтак, виникає відчуття обов'язку «нащо це робити? Що ти хочеш сказати? Для чого ти це робиш? І хто ти взагалі в мистецтві?» [1, с. 3]. Розуміння своєї великої теми прийшло на перший погляд несподівано, хоча, думається, насправді зріло в процесі всієї внутрішньої і творчої роботи мисткині. Після того, як тест художниці у телефонній розмові розповів, що зробив тест ДНК, щоб визначити своє коріння, Валентина, рід котрої іде з Волині, задумалась про своє. «Я поклала слухавку і подумала: як це може бути, щоб у кожній клітині мого тіла було записано, що я – з України?» [1, с. 2].

Так, парадоксальним чином художниця, потрапивши на чужину, усвідомлює, «що є продовженням десятків тисяч людей – моїх предків, які фізично існували» [1, с. 2]. Зробивши і собі текст ДНК, В.Роєнко-Сімпсон простежила свою генетичну лінію від Єгипту до України, дістала унаочнення генетичної спільності людей: «виходить, що всі люди – чорні, білі, жовті – всі, мають спільний генетичний маркер. Тож певною мірою ми всі – брати і сестри!» [1, с. 2]. Нове образно-філософське бачення спричинилось до організації виставки «Клітина пам'яті» в київській галереї «Цех».

На новому етапі творчості простежуємо синергетику образно-сміслового, пластичного та технічного планів творчості художниці, котра від часу виставки в «Цеху» отримала виразне псевдо – VALYA. Для реалізації своїх задумів художниця починає використовувати нові технічні засоби: поєднання гарячого батіку з травленням та валянням. Техніка валяння в цей час вже широко використовується у світовому авторському текстилі. Залучають її до свого мистецького арсеналу й художники України. Експериментуючи, Валентина віднаходить свої варіанти поєднання древніх технік, заповнюючи малюнки, зроблені на шовку. Цей процес має для художниці символічне значення. Подібно до того, як дух виявляється в матерії, так і малюнок на прозорій невагомій шовковій тканині набуває матеріальності, будучи покладеним на вовну, вважає мисткиня. Відтоді яскрава гама робіт попередніх періодів творчості дещо поступається ахроматизму. При цьому роботи не втрачають у виразності завдяки контрастам фактур матеріалів, переливам відтінків барв, виразним рельєфам.

Саме на багатстві фактур, утворених орнаментальними рядами древніх знаків, ієрогліфів, піктограм, формується мистецька якість серії «Ментальна археологія. I-VI» (2008). Майстерне поєднання повсті, гарячого батіку і травлення стало ключем до багатого змістовного та пластичного втілення.

Роботу з повстю мисткиня трактує як божественний процес. «Божественне у цій техніці в тому, що щоб ти не робив – воно все стає красиве. Просто от наче Бог тобі каже: «Добре, от ти це поробила, а тепер я прикладусь». Просто вражаюче!» [1, с. 5]. Так постають роботи «Ніколи не пізно пам'ятати. I» (2008), «Ніколи не пізно пам'ятати. III» (2008) з портретними зображеннями у техніках розпису та батіку на звалюному вовняному полотнищі.

Почуваючись невід'ємною частиною великої української спільноти, художниця створює композиції «Тіні золотих предків» (2008) та «Леся» (2008) з портретами національних геніїв. «Шевченко, Леся, Мазепа, Сковорода і Стус. Я вибрала цих людей як своїх, бо для мене моя нація, як золоті перлини, послані Богом. Божественні іскри, що прийшли до нас і дуже вплинули на наш народ, і які для мене дуже важливі.» [1, с. 5].

Окремі ділянки шовкової тканини у панно «Леся» так майстерно заповщені, що при прямому освітленні на стіну падає тінь з досконалим графічним зображенням Лесі Українки. На аналогічному ефекті побудована композиція «Тіні золотих предків». У роздумах про далеких і близьких предків постала масштабна композиція з 40 портретними зображеннями «Клітина пам'яті» (2010). Процес запарювання тканин, коли починали проявлятися зображення, художниця сприймала як таїну «...наче живі люди починають дивитися» [1, с. 2].

Бачимо, що, вдивляючись у минуле, прагнучи пізнати одвічне «хто ми, звідки ми, куди ми йдемо» Валентина Роєнко-Сімпсон приходять до зображальної форми, більше того, її цікавить саме лице людини, конкретної чи уявної. Квінтесенцією подібного мислення стали численні втілення художницею в своїх творах обличчя однієї латиноамериканської жінки, світлинку котрої вона побачила в журналі «National Geographic». Порізане глибокими зморшками, з печаттю страждань і терпіння, це лице до сліз вразило уяву мисткині, викликало глибоку емпатію й роздуми про далеких, з глибин віків прабабусь, їх важку долю. Художниця опрацювала світлинку в програмі Photoshop, залишивши усі зморщкі, котрі, за висловом мисткині, є своєрідним паспортом, «скелетом» життя людини. На цій графічній основі створила кілька масштабних творів, котрі, на наш погляд, є знаковими в творчості В.Роєнко-Сімпсон.

На персоналії у Львові, в Національному музеї, було представлено три композиції, одна з котрих «Баба» (2011) близько шести метрів у висоту проглядала крізь усю анфіладу залів. Гігантський портрет-маска виглядав живим і дихаючим завдяки майстерно переданій пластиці: світлотінню було промодельовано форму, темні очі пожвавлювали білі полиски, глибокі чорні зморшки помережили все лице. При ближчому розгляді відкривалась багатство матеріалів та фактур, складність техніки виконання, застосовані художницею.

Панно було створене з щільно укладених блоків, котрі, в свою чергу, були утворені зі скручених у своєрідні рульки пасом повсті. Блоки були розділені чорною графікою зморщок, а пасма повсті – червоні, блакитні,

вохристі, сірі, білі – на відстані, внаслідок оптичного змішування, творили загальний, глибокий, вібруючий коричневий тон. Одним із засобів, що посилював емоційний вплив на глядача, став масштаб. Його художниця застосувала свідомо. Драматичність переживань, закарбованих на обличчі жінки, експресія повстяної поверхні та монументальні розміри створили надзвичайно сильний і переконливий образ.

Два інших твори, трохи меншого масштабу, на основі того ж сканованого обличчя, дещо в інший спосіб інтерпретують тему. Перший сяє білизною напівпрозорого повстяного полотна, білою графікою, що окреслює риси обличчя. В іншому мисткиня повертається до кольору, контрастно співставляючи синьо-червоне та зелено-жовте полотнища, об'єднує їх двосторонньою чорною та білою повстяною графікою обличчя старої мексиканки .

Не бажаючи розлучатись з улюбленим образом, Валентина відтворює обличчя баби гарячим клеєм у композиції «Фартушок. III» (2013) Цей твір є одним із серії так званих одягових об'єктів, що поширені в сучасному світовому художньому текстилі. Ці твори можуть бути як ужитковими, так і виставковими, втілюючи певні пластичні та образні ідеї у формі одягу, інколи неспіврозмірно великого чи малого по відношенню до людини розміру. Хоча був у художниці і досвід співпраці з відомою українською модельєркою Оксаною Караванською, коли Валентина створювали унікальні тканини для колекцій дизайнерки. Серед одягових об'єктів композиції «Вона» (2009), «Корсетка для неї» (2010), «Танці» (2011), представлені на манекенах. В них контрастно поєднані частини, виконані зі застосуванням технік валяння, розпису по шовку та травлення.

Втілюючи тему містичного зв'язку між проявленим і не проявленим, світом живих і потойбіччям, тему законів буття, Валентина черпає ідеї й термінологію Велесової книги, назвавши свою композицію «Права-Ява-Нава» (2015). Величезне (близько 6 м заввишки) червоне панно, що орнаментально повторює композицію відомого вишитого рушника з Полтавщини XIX ст., доповнює об'ємно-просторова інсталяція «SHE» (Вона) з численних глиняних копій архаїчних жіночих фігурок, підвішених по колу на червоних шнурах, що, обтяжують їх, немов грузила архаїчних верстатів. Химерний орнамент рушника нагадує зображення Берегині й, водночас, дерево-квітку. Про подібного роду рушники дослідниця української вишивки Т.Кара-Васильєва пише: «Мотив дерева-квітки – один з найулюбленіших у шитві рушників. Характерно, що давні образні міфологеми й символіка червоного кольору збереглися на рушниках, які мали обрядове значення та були знаками-символами» [2, с. 29].

Думається, в контексті теми взаємодії світів, тема рушника була обрана художницею не випадково. Адже «Семантика рушника (полотна) розкривалася в значенні дороги, пов'язаної зі світлим, радісним життєвим початком і переходом в «інший» світ – з іншого» [2, с. 28], вона «пов'язана з

поєднанням сфер життя і смерті» «як дороги життя, де початок – народження, а кінець – завершення життєвого шляху» [2, с. 29].

На відміну від вишитого народного артефакту, композиція панно виконана методом аплікації з промислової повсті. Орнаментальні мотиви рушника багатократно побільшені й старанно відтворені (аж до імітації графіки швів) методом вирізання з куснів повсті й розміщені на риштуванні з вертикальних червоних шнурів. Внизу композицію замикають викладений на підлозі ряд округлих керамічних форм, що нагадують древні прясельця.

Глиняні фігурки та рельєфи інсталяції – копії відомих жіночих зображень різних культур часів пізнього палеоліту та неоліту – вносять матеріальне, життєве начало в роботу, втілюючи ідею материнства, плодючості, культу жінки. Незважаючи на монументальні розміри й сильний енергетичний посыл, робота виглядає легкою й органічною завдяки способу пластичної інтерпретації, мережаній графіці шнурів, орнаментальних та скульптурних форм.

Висновки. У рамках персоналії Валентини Роєнко-Сімпсон RECYCLED, що відбулась у 2017 р. у Національному музеї у Львові ім. Андрея Шептицького, спостерігаємо особливості розвитку творчості мисткині – від абстрактних композицій до міметичних втілень. Простежується масштабна динаміка від камерних, мініатюрних робіт – до монументальних творів. Характерні колористичні та жанрові зміни. Кольорова поліфонія гобеленів та розписів по тканині змінюється ахроматичними та гризайльними панно, об'єктами, інсталяціями, виконаними у складних змішаних техніках з елементами авторських рішень.

В образно-тематичному плані мисткиня демонструє перехід від загальної проблематики до україноцентричних тем та образів, охоплюючи при цьому широкі філософські горизонти. Парадоксально, що віддаляючись географічно від України, художниця наближається до неї тематикою робіт, зверненням до джерел народної творчості.

Працюючи на американському континенті в руслі сучасних світових мистецьких тенденцій, Валентина Роєнко-Сімпсон не втрачає зв'язок з українською культурою: демонструє свої твори на виставках в Україні, оригінально втілює національно значимі теми та образи. Нині VALYA є відомою активною мисткинею, котра має значні творчі плани, серед яких - створення творів у різних техніках аплікації. Дослідження нового доробку художниці бачиться цікавою перспективою у майбутньому.

Література

1. RECYCLED: ЕСТЕТИЧНЕ – ЧУТТЄВЕ – ЖІНОЧЕ. *Розмова з Валентиною Роєнко-Сімпсон*. Розмовляла Дарина Скринник-Миська. 22.08.2017 // <https://zbruc.eu/node/69399>

2. Кара-Васильєва Т. *Вишивка* / Т. В. Кара-Васильєва // *Історія декоративного мистецтва України. Мистецтво XIX ст. Том третій*. – Київ, 2003. – С. 13-39.

3. Кусько Г. *Гобелен. Історія декоративного мистецтва України. Мистецтво ХХ – початку ХХІ століття. Том п'ятий.* – Київ: видавництво ІМФЕ НАН України, 2016.– С. 227-246.

4. Кусько Г.Д. *І-а республіканська виставка текстилю малих форм* / Міністерство культури УРСР, Львівська організація СХ УРСР, Львівська картинна галерея. – Львів: Редакційно-видавничий відділ обласного управління по пресі, 1991. 115 с.

UDC 75.03 (477.87) "19"

Ivanna Pavelchuk –

PhD of Art, Associate Professor

Associate Professor of the Department of

Drawing and Painting Kyiv National University

of Technology and Design

E-mail: ivar Pavelchuk@yahoo.com

УДК 75.03 (477.87) "19"

Іванна Андріївна Павельчук –

кандидат мистецтвознавства,

доцент, доцент кафедри рисунку та

живопису Київського національного

університету технологій та дизайну

E-mail: ivar Pavelchuk@yahoo.com

УКРАЇНСЬКЕ КИЛИМАРСТВО ЯК ДЖЕРЕЛО ЕТНІЧНИХ ТРАДИЦІЙ В ХУДОЖНІЙ ТА ПЕДАГОГІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ФЕДОРА КРИЧЕВСЬКОГО (ДО ПРОБЛЕМ АСИМІЛЯЦІЇ ПОСТІМПРЕСІОНІЗМУ В МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ)

Анотація. *Статтю присвячено обговоренню проблеми взаємозв'язку традицій українського народного килимарства з художньою та педагогічною діяльністю видатного українського живописця Федора Кричевського, який використовував народне мистецтво України як ефективний засіб образотворчого синтезу. Основну увагу приділено з'ясуванню формальних підстав формального колоризму, що використовувалися Ф. Кричевським у його художній та педагогічній практиці 1920-1930-х рр.*

Ключові слова: *традиція, народне мистецтво, символ, колір, метафора.*

UKRAINIAN KILIMARSTV AS THE SOURCE OF ETHNIC TRADITS IN ARTICLE AND PEDAGOGICAL ACTIVITIES OF FEDOR KRICHEVSKY (TO THE PROBLEM OF POSTIMPRESSIONISM ASSEMBLY IN THE ARCHIVE OF UKRAINE XX-XXI CENTURIES)

Summary. *The article is devoted to the discussion of the problems of the relationship of the traditions of the Ukrainian Folk carpet weaving with the artistic and educational activities of the outstanding Ukrainian painter Fedir Krychevskiy. The artist used the Folk art of Ukraine as an effective means of fine Synthesis. The main attention is paid to the pedagogical practice of Fedir Krychevskiy of the 1920 – 1930 years .*

Keywords: *tradition, folk art, symbol, colour, metaphor.*

Вступ. У публікації розглянуто творчий досвід видатного українського колориста першої третини ХХ ст. – Федора Григоровича Кричевського, який акумулював інноваційні практики європейського модерну через засвоєння особливостей французького ар-нуво та віденського сецесіона. Ці передові тенденції межі ХІХ–ХХ ст. виявилися світоглядним «перехрестям» майбутніх шукань Ф. Кричевського на шляху опанування природи синтезу, що стала невід'ємною складовою його постімпресіоністичної практики та педагогічної діяльності кінця 1920 – початку 1930-х рр. Основну увагу

акцентовано на проблемі синтезу мистецтв у практиці Ф. Кричевського, усвідомлення якої зрештою дозволило українському колористові віднайти власний живописно-пластичний код синтетизму та впровадити його у постімпресіоністичні шукання наступного періоду.

Постановка проблеми, її актуальність. Проаналізувати авторські методи живописного формотворення Ф. Кричевського та розкрити зв'язок із традиціями українського народного килимарства. Позаяк у зразках народного мистецтва втілено довічні уявлення народу про своєрідність та етнічну самоідентифікацію, проблема синтезу народної творчості з професійним образотворчим мистецтвом набуває виняткової актуальності в умовах сучасної інтернаціональної масової культури, що ліквідує розбіжності національної неповторності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Джерельно-методичною базою публікації стали праці іноземних науковців, присвячені становленню французького постімпресіонізму, що виявився історично-культурним підґрунтям майбутнього формального ірраціонального мистецтва ХХ ст. [1; 14-16]. Корисними виявилися передові теорії сучасників паризького ар-нуво [2]. В дослідженні використовувалися архівні матеріали Державного архівного фонду Ф. Кричевського №87 із Національного художнього музею України [5]. Для з'ясування специфіки кольору у картинах народного мистецтва та українського іконопису використовувалися сучасні джерельні бази [11-12]. Позаяк синтез мистецтв в добу модерн був напряму пов'язаний із тенденцією японізму при написанні публікації використовувались класичні праці японознавців [4]. Результати дослідження здійснювалися на базі наукових розвідок автора 2017-2018-х років [6-10].

Мета статті, методи дослідження. Розкрити значення традицій українського народного мистецтва, зокрема килимарства, як одвічного джерела українського етносу в художній та педагогічній діяльності Ф. Кричевського. У дослідженні використовуються метод мистецтвознавчого аналізу, історично-порівняльний та компаративний методи.

Результати дослідження. На межі 1920–1930-х років Ф. Кричевського певною мірою ще цікавили зовнішні атрибути, що створювали декоративний ефект етно-екзотики, як, приміром, у практиці Гогена [7, с. 48].

У картині «Мати» (1929) виразна самодостатність колірних площин породила живописну декоративність, органічно пов'язану з символічною природою кольору [15]. При цьому спектральна драматургія сюжету побудована на фронтальній супідрядності червоної барви — білому і чорному тонам. Аналогічне сприйняття колірної символіки суголосне з відповідною семантикою в іконописі [12; 10, с. 59] та традиціями українського народного мистецтва [11, 9, с. 17-18].

Апеляції Ф. Кричевського до естетики традиційного українського килимарства посвідчуються методологією його практичних занять. У спогадах П. Мусієнка, який був першим бібліографом Ф. Кричевського згадується епізод проведення практичних занять у музеї ХДІ: «У великій залі

українські килими XVIII ст. розвішані по стінах. На жовто-золотистому тлі килима він приколов шпилькою дві троянди - червону й білу, для порівняння. Подивіться уважно: тут квіти живі, натуральні, й штучні, виткані на килимах. Порівняйте, в чому різниця, – тихо мовив він. Природні квіти мало чим відмінні від тих, що малюють у натюрмортах, а в килимах вони умовні в рисунку і в кольорі, тонально м'якші, більш локальні. Натуральні мотиви квітів перероблені, узагальнені за формою, спрощені для зручності виробництва. Натура перероблена, з неї вибрано типове, характерне для художнього образу. Натура лише допомагала красиво вирішити композицію килима чи то настінних розписів», - пояснював Ф. Кричевський майбутнім художникам [3, с. 66].

Демонструючи різницю між природою та мистецтвом, Ф. Кричевський прилучав українських студентів до практики художнього узагальнення з метою опанування засад синтезу мистецтв. Як відомо, одним із перших обґрунтував відмінність між природою та мистецтвом Еміль Золя у власній «Теорії екранів» восени 1864 року [2, с. 457-458].

Залучення традицій народного мистецтва до потенціалу власного художнього синтезу мистецтв оптимізувало чергові формальні досягнення в практиці Ф. Кричевського. В картині «Мати» з'являється зовсім нова якість: проблема просторової глибини вперше вирішується через абсолютно площинний дизайн [7, с. 49].

Відмовившись від повітряної та лінійної перспективи, художник створив враження глибокого багатопланового середовища виключно кольорами. Аналогічний прийом використовувався у методології постімпресіоністів, зокрема у творчості П. Сезанна [8, 60; 13, с. 11–17; 14, с. 3–5; 16]. Цю нову формальну властивість живопису Ф. Кричевського можна чітко простежити при моделюванні світло-тональних ефектів першого плану в зоні білої сорочки матері, що без змін переходить у простір другого плану, - на поверхню білої стіни будинку, створеної із плетива мерехтливих сонячних плям та тіней. Форми органічно злагоджені з колоритом і створюють єдність живописної пластики й художнього задуму, що, на думку Леонелло Вентурі, врешті-решт і становить сутність мистецтва [1, с. 68].

Як доводять спогади сучасників, які зберігаються в архівному фонді №87 НХМУ, найважливішим у творчості Ф. Кричевського був філософський задум, що засобами метафоричного уподібнення створював ліричний ідеалізований світ, відмінний від прозаїчного життя [5, с. 6]. В картині «Мати» виразно розкрилося ідеалістичне підґрунтя творчого індивідуалізму Ф. Кричевського, що існувало непорушним законом всередині власної істини [6, с. 266]. Через образ головної героїні в сюжеті «Мати» Ф. Кричевський розкриває не внутрішній світ портретованої, а узагальнену картину Всесвіту довкола неї. Такий погляд на реалізацію сюжету був властивий П. Сезанну і допомагав глобалізувати художню ідею, масштаби якої виходили поза межі реальних осіб: «Модель не цікавить П. Сезанна, його цікавить тільки відтворення картини світу», — підтверджують висновки Л. Вентурі [1, с. 69].

У специфічній переміні художніх доміант, що жертвували інтересами особистості заради глобальних проблем Всесвіту, імпліцитно розкриваються рефлексії синтоїзму, що увійшли в культуру ар-нуво одночасно із поширенням японізму наприкінці 1860-х років [7, с. 50]. Як відомо, вірування «синто» базувались на поклонінні явищам Природи, а не персоніфікованим богам чи особі, як в європейській цивілізації [4, с. 14]. Тож образ людини, відтворений японським майстром, набував маргінального значення по відношенню до загального художнього змісту. Завдяки «неєвропейським» масштабам творчого погляду у практиці українського художника Ф. Кричевського буденний епізод зі звичайного життя перетворився в одвічну оповідь про незбагненну таїну буття з його величними неквапливими ритмами, зі стрімкими веснами і довгими зимами, святами, весіллями й похоронами, – незмінними традиціями, що зрештою стають запорукою непохитної віри і душевного супокою кожної людини [7, с. 50].

Багатолітнє узагальнення колірних потенцій, що пройшло етапи символічних трансформацій у картинах «Три віки» (1913), «Портрет Л. Я. Старицької на золотому тлі» (1914), «Хлопчик із пташкою» (1923-1924), «Комсомолка» (1923-1924), «Любов» (1925-1927), «Родина» (1927) і «Свати» (1928), – врешті підвело Ф. Кричевського до створення хроматично-символічної максими: червоне – чорне – біле (життя – смерть – вічність). Невипадковий підбір колірних символів розкриває філософію художнього задуму, що життя людини – це, зрештою, позачасовий феномен, який простягається в наступні покоління і живе у вічній пам'яті. У більш масштабних проєкціях архетип української нени символічно уособив гіперболу матері Землі – богині родючості й життя.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Самодостатність барв перетворилася на основний закон художньої мови Ф. Кричевського і посвідчує, що багатолітній процес шукань авторського синтетизму дійшов завершення при створенні сюжету «Мати», який по праву можна зарахувати до шедеврів зрілого Ф. Кричевського. На шляху до творчих звершень Ф. Кричевський завжди спирався на традиції українського народного мистецтва [6, с. 266].

Від 1912 р. його творча діяльність була впритул пов'язана з власним досвідом колекціонування предметів народного одягу, килимів, рушників. Тому формування авторського синтезу в практиці Ф. Кричевського стверджувалося під впливом українських ремесел, а своє шанування він передавав майбутньому поколінню українських митців [7, с. 45].

Література

1. Вентури Л. *От Мане до Лотрека*. пер. с итал. Ц. И. Кин; под ред. А. Г. Габричевского. Москва: Изд-во иностранной лит., 1958. 132 с.
2. Золя Э. *Собрание сочинений в 26 т.*; Т. 26 / под. ред. С. Брахман. М.: Гос. издательство художественной литературы, 1967: Из сб. "Поход"; Из сб. "Новый поход"; Из. сб. "Истина шествует"; Смесь; Письма. 766с.

3. Кричевський Федір. *Спогади. Статті. Документи* / упорядкув., прим. та комент. Б. Піаніди. Київ: Мистецтво, 1972. 124 с.
4. Николаева Н. С. *Декоративное искусство Японии* / Н. С. Николаева. Москва: Искусство, 1972. 86 с.: 178 илл.
5. НХМУ: ДАФ. Ф. 87. Оп. 1. Од. зб. 33.
6. Павельчук І. *Витоки народної тематики у творчості Ф. Кричевського*. Зб. мат. Міжн. наук.-практ. конф. в рамках ІХ Міжнар. форуму "Дизайн-освіта 2017", м. Харків, 9-12 жовтня 2017 р. / За загал. ред. Даниленка В.Я. Харків : ХДАДМ, 2017. С. 265-267.
7. Павельчук І. *На перехресті модерну: Федір Кричевський на шляху до постімпресіонізму* : Навч. посіб. для студ. мистец. та мистецтвозн. спец. вищ. навч. закл. / Іва Павельчук; [пер. англ. тексту І. В. Гарнік]. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2018. 99 с.
8. Павельчук І. *Пізній модерн у практиці Ф. Кричевського: «Портрет Морозової» (1932)*. Образотворче мистецтво №2, 2018. С.59-62.
9. Павельчук І. *Ранній український модерн: «Портреті Л. Я. Старицької на золотому тлі» (1914) Ф. Кричевського*. Образотворче мистецтво №4. 2017. С.17-18.
10. Павельчук, І. *Стадія зрілого модерну у практиці Ф. Кричевського* // Образотворче мистецтво №1, 2018. С.58-60.
11. *Семантика цвета в народном искусстве* [Електронний ресурс]. – studbooks.net/662267/ kulturologiya/semantika_tsveta_narodnom_ornamente
12. *Цвет в иконе и его использование* [Електронний ресурс]. - Режим доступу: http://www.ukoha.ru/article/begin/cvet_v_ikone777.htm
13. Novotny F. *Cézanne*. Vienna: Phaidon, 1937. 20 p.: 126 plates.
14. *Paul Cézanne: gesammelte Schriften zu seinem Werk und Materialien aus dem Nachlass* / Fritz Novotny. Hrsg. und eingeleitet von Gabriel Ramin Schor. Unter Mitw. von Agnes Blaha. -Wien: Klever-Verl, 2011. - 575 S.
15. *Post-Impressionism* [Електронний ресурс] // Encyclopaedia Britannica Online Academic Edition. - Режим доступу: <https://www.britannica.com/art/Post-Impressionism#ref223734>.
16. *Winnie talks on Cézanne's Great Bathers 1898–1905* [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://www.winnie-talks-on-cezannes>

UDC 75/76

УДК 75/76

Victoria Stupachenko –
art historian, head of funds of the Mykhailo
Boichuk Kyiv State Academy of Decorative
Applied Arts and Design

Вікторія Вікторівна Ступаченко –
мистецтвознавець, завідувач фондів Київської
державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

МЕТАМОРФОЗИ ФОРМ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКА І ПЕДАГОГА ЛІДІЇ ГОЛЕМБОВСЬКОЇ

Анотація. У статті досліджено творчість сучасного українського художника, педагога, викладача Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і

дизайну імені Михайла Бойчука – Лідії Сергіївни Голембовської. Розкрито її творчий шлях від 1970-х років до сьогодення. Надано мистецтвознавчий аналіз найбільш виразним та етапним творам. Розглянуто характерні особливості її графічного та живописного доробку. Показано її педагогічна діяльність та вагомий внесок у справу художньо-естетичного виховання молоді.

Ключові слова: художник, мистецтво, графіка, живопис, інтерпретація, виставка.

THE METAMORPHOSE OF THE FORMS AND THE INTERPRETATION IN THE CREATION OF THE ARTIST AND TEACHER LIDIA GOLEMBOVSKA

Summary. *The article is devoted to the creation of the modern Ukrainian artist and teacher Lidia Golembovska. It is shown her creative development from the 1970 – 2019 years. The method of her style in the art is considered as unique in the contemporary Ukrainian graphic and painting. The author describes also her activity as talented teacher. It is told about her exhibitions and art critics analyze of her art works.*

Key words: *artist, art, graphic, painting, interpretation, exhibition.*

Актуальність дослідження. У статті досліджуються особливості творчого методу та стилю мистецтва сучасного українського митця Л.С. Голембовської. При аналізі матеріалу розкрито її здобутки в справі педагогічної та викладацької діяльності. Розглянуто вплив особистої творчості мисткині як художника графіка та живописця на процес методів викладання в сучасній мистецькій освіті. Використання її авторського підручника в навчальному процесі є суттєвим внеском у вихованні творчої молоді.

Метою публікації є висвітлення творчого шляху українського митця і педагога Л.С. Голембовської та її внесок в розвиток сучасного українського мистецтва, форм і методів викладання у вищих навчальних закладах мистецького спрямування.

Виклад основного матеріалу. Цінність кожного явища мистецтва в його неординарності і несхожості з іншими. Як здобути цього і не загубитися в багатстві різноманітного простору світової культури – одне з головних завдань, що постає перед митцем. Вивчаючи творчий шлях будь-якого художника, можна вирізнити умовно два основних підходи щодо формування особистого мистецького стилю. Один з них полягає в раціонально вивіреному пошуку, а іншій – в інтуїтивному. Хоча насправді обидва нерідко пересікаються й органічно функціонують. Сучасна картина художнього життя дає нам безліч таких прикладів. Кожен по-своєму унікальний і неповторний. Тому цілком зрозуміло, чому твори, які містять в собі складний синтез інтуїтивного і раціонального, змушують глядача замислитися і пізнати суть, закладену в твір митцем.

Роботи самобутнього українського художника, викладача Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені

Михайла Бойчука Лідії Сергіївни Голембовської яскраво підтверджують зазначене вище. У розмаїтті образотворчого мистецтва України її творчий доробок – це активний пошук нових сміливих рішень і несподіваних експериментів в галузях графіки і живопису. Вважаємо за потрібне звернутися до ретроспективи творчого шляху Лідії Голембовської.

Л. Голембовська народилася в Києві у 1953 р., в мистецькій родині. Неординарне родинне оточення сприяло формуванню і розквіту її унікальної творчої особистості. У 1978 р. вона здобула вищу освіту в Київському державному художньому інституті (майстерня книжкової графіки під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України, професора В.Я. Чебаніка). Л. Голембовська стає аспірантом творчих майстерень Академії мистецтв СРСР, а саме майстерні графіки під керівництвом члена-кореспондента Академії мистецтв СРСР, відомого українського графіка М.Г. Дерегуса. За фахом Лідія Сергіївна – графік, художник книги. Її активна творча та виставкова діяльність розпочинається з середини 1970-х рр. З 1983 р. Л. Голембовська стає членом Національної спілки художників України. Протягом кількох десятиліть Лідія Сергіївна співпрацює з дитячим журналом "Малятко" і в 1993 р. здобуває звання лауреата премії ім. Наталії Забіли.

Всесоюзні, республіканські, міжнародні і персональні виставки демонструють невгмонну енергію творця, який постійно знаходиться у мистецьких пошуках. Художниця бере участь в організації виставок, конкурсів та у мистецьких проектах. Творчі досягнення Лідії Сергіївни Голембовської знайшли своє відображення у багатьох періодичних мистецьких виданнях України: альбомах-каталогах колективних та персональних виставок. Зазначимо, що паралельно з її художньою діяльністю розвивається і педагогічна. Вона успішно працює у різних мистецьких закладах м. Києва. Так, упродовж 1994-2003 рр. Л.С. Голембовська викладала рисунок, живопис та композицію в «Експериментальній школі книжкової графіки» при Дитячій картинній галереї міста Києва. З 2003 р. і понині Л. Голембовська – старший викладач кафедри живопису у Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. Основні дисципліни, які вона читає – це живопис та інтерпретація. Лідія Сергіївна підготувала значну плеяду фахових митців і весь час опікується підтриманням професійного і творчого рівня студентів та молоді. Серед її учнів – талановиті випускники Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. Ще впродовж навчання вони здобули перші місця на українських та міжнародних виставках образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, дизайну, різних оглядах та фестивалях. Деякі з них стали членами Національної спілки художників України. У 2005 р. Л.С. Голембовська була нагороджена Почесною грамотою Київського міського голови за визначні досягнення у розвитку науково-педагогічної діяльності, а в 2011 р. отримала Почесний Диплом Академії мистецтв України за творчі досягнення та вагомий внесок у розвиток мистецько-педагогічної справи.

Не зупиняючись на досягнутому, мисткиня весь час розкриває для себе необмежені можливості в різних культурних галузях. Так, у 2014 р. Лідія Сергіївна написала та видала навчальний посібник «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису» з грифом МОН, де досліджуються здобутки українського авангарду та сучасного світового живопису. Окреме місце у завданнях з дисципліни «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису» займає колаж, декоративний рельєф та ассамбляж, упроваджені автором у навчальні програми. Саме за допомогою вищезазначених технік художник може точніше і глибше передати в своїй роботі фактурність середовища, структурувати простір чи інтерпретувати стан і настрій, які супроводжують його спостереження. Цей посібник став необхідною складовою в процесі викладання дисципліни.

Плідна творча праця, якій все життя присвятила Л. С. Голембовська, призвела її саму до осмислення власного місця в мистецтві. Майстриня підкреслює, що для неї однаково цінним завжди було відчуття дотику до будь-якого матеріалу, який вона використовує під час своєї роботи. Аркуш чи полотно стають для неї віддзеркаленням особистого сприйняття дійсності та об'єкту зображення. Для фіксації відображення роздумів все важливе. Тому вона ніколи не розділяє види мистецтва: рисунок і живопис, а якнайповніше використовує їх можливості. Як графіка, так і живопис, відіграють в її мистецтві рівнозначні ролі. Цікаво, що творчий процес над створенням образу обов'язково починається з натурних замальовок, зроблених патином тушшю. Потім художник аналізує зображення через чорно-білі численні невеличкі ескізи. Це дає в майбутньому вибір жанру реалізації твору – в живописі чи в графіці.

Зазначимо, що як графік і станковист, Л. С. Голембовська заявила про себе цілою серією чудових рисунків та офортів. Серед них особливе місце посідає серія офортів до «Русалчиних казок» Олексія Толстого 1984 р., серію офортів «Ритми», а також серію портретів, над якими вона працювала у 1980-1990 рр. Вагомим внеском у вітчизняну графіку стала спільна творча робота з чоловіком, художником Сергієм Анатолійовичем Білостоцьким (1952-2003). Вони разом працювали над оформленням та ілюстраціями до видання «Ілюстрована енциклопедія історії України» (від найдавнішого часу до кінця XVIII ст.), що була надрукована у 1998 р. Ґрунтовне вивчення української історичної спадщини сприяло створенню ілюстрацій високого художнього рівня. Це видання має також свою унікальну специфіку. Воно було задумане і призначене для родинного читання. Саме через родину, на думку авторів, необхідно розвивати інтерес молоді до історії і культурної спадщини своєї Батьківщини.

Характерно, що поряд з технікою офорта, нерідко в книжковій графіці Л. С. Голембовська використовувала гуаш і туш. Ще тоді виник в неї інтерес до об'єднання своїх робіт у цикли і поступово народжувалось відчуття обмеженості в рамках графіки. Для оформлення думок, повноти вражень від

дійсності не вистачало кольору. Требо було вийти за межу чорно-білого зображення. Відтоді вона починає приділяти більше уваги живопису. Слідкуючи за розвитком творчого шляху Л.С. Голембовської, ми зустрічаємось з неординарним творчим потенціалом, що розкривається в несподіваних, змінах напрямів інтересів художника і знаходить своє відбиття в різноманітних мистецьких формах. Хоча ретельно вивчаючи її шлях в мистецтві, зрозуміло, щотакі метаморфози сталися цілком закономірно.

Змінюється життя, змінюється тема творчості. Підпорядкованість конкретному завданню, звичні художні засоби вже не задовольняють. Художник прагне кольору, розмаїття фарб, що розчиняють міцність реальних контурів. Те, що раніше було приховане у підсвідомості і лише мало спроби у невеличких ескізах та етюдах, втілюється у живописні твори. Вони, немов феєричні дії, захоплюють своїм ілюзорним простором та тримають у таємничому чарівному світі. Для художниці завжди було значиме відчуття плину часу, що народжує окремі цикли і триптихи, в яких простежується індивідуальна позиція і настрої. Так, у 2000-2016 рр. з'являється триптих «Епігони»: «Страх», «Кохання», «Біль». Для самої майстрині це одна із знакових робіт, де вона розмірковує над непростими філософськими питаннями. На створення першої частини вплинула середньовічна французька мініатюра XV ст., а саме «Часослов герцога Беррійського». Зображення полювання на дикого звіра нагадало автору собачі бої в ландшафті лісо-смуги на околицях сучасного міста. У неї виникли асоціації з сьогоденням, з його жорстокістю, несправедливістю і водночас слабкістю людини перед силою, яку не можна подолати. Страх народжується від слабкості перед дикою твариною і паралізує.

Другий сюжет – «Кохання». Авторку надихнула нідерландська гравюра 16 століття. Художник підкреслює трагічність двох особистостей, їх протистояння зовнішньому оточенню як байдужому простору, на фоні якого закохані сприймаються як блаженні, «не від світу цього». Третя частина «Біль» відсилає до першоджерела, живопису Пітера Брейгеля. Його сліпці відразу постали в пам'яті, коли автор побачив сліпих дітей, які ланцюжком виходили на дорогу з автобуса. Для художника біль – це руйнування рівноваги і душевної, і тілесної. Таким чином, ми можемо прослідкувати, як митець в своїх картинах переосмислює одвічні сюжети культури середньовіччя, трансформуючи їх в сучасній інтерпретації.

Художницю хвилює різний душевний стан людини і його відображення на всьому, що вона спостерігає. Яскраві враження та спогади стали основою циклу «Настрій», над яким Голембовська працює ще з середини 90-х років. До робіт останнього періоду можна віднести: «Духмяну ніч», «Алупку», «Легенду», «Вікову липу», «Проникнення». У кожному полотні авторка інтерпретує своє відчуття природи і настрою, який залишається від неї. Одна з особливостей, притаманних саме Л. С. Голембовській, і яка притаманна майже усій її творчості – це проникнення в суть зображеного, спроба структурувати загальну композицію, знайти основу, конструкцію предметів

чи простору, які вона зображує. В її картинах «Карпати», «Венеція», «Троянда», над якими майстриня працює нині, складається враження, ніби вона трансформує внутрішню форму образу. Відштовхнувшись від окремого елемента, що найбільш глибоко запам'ятовується, художниця поступово вибудовує цілісний об'єкт. Так маленький бутон став основою загальної конструкції трояндового куща, а діагональний штрих підкреслив структурність карпатської гори.

Ліричним є цикл «Пори року», що створювався впродовж 2016–2019 рр. У кожному полотні знайдено свою конструкцію і загальну колористичну гаму, а враження від натури змінює настрій в кожному творі. У майстрині своя манера ставлення до кольору, як до певної форми, що розвивається в фактурні кольороформи, структуровані в тонко вивернені конструкції. До них нібито можна доторкнутися і відчутти їх на дотик.

Водночас, характерна манера живописного стилю Л.С. Голембовської прослідковується в серії робіт «Lessouvenirs» – «Дарунки спогадів». Кожна з них вирішена в певній колористичній гамі, що створює цілісну композицію зображення.

Ще один із значимих циклів, що проходить скрізь весь творчий доробок майстрині, присвячено пошуку структурування простору, де художник намагається відокремити повітря й ілюзорні тунелі, що розрізають композицію. Такий ефект зору виникає при спостереженні алей. Над циклом «Алеї» вона працює з 1990-х рр. донині і в графіці, і в живописі. Чарівні візерунки, що створюють порожні плями та перехрестя гілок і стовбурів дерев з'являються на чорно-білих аркушах і живописних полотнах. Автор немов зачарована безліччю неймовірних сполучень, що виникають між небом і землею.

Окрему сторінку в мистецтві Л.С. Голембовської посідає портрет. Вона пише портрети тільки близьких, добре знайомих і дорогих для неї людей. Саме цінне в них духовне життя людини, її внутрішній світ, інтереси й уподобання. Для більш виразного розкриття образів художниця обирає композицію з зображенням фігури чи напів-фігури, і обов'язково показує руки як один з важливіших елементів, що підкреслює головні властивості особистості. В своїх портретах вона також прагне заглибитися у саму сутність і природу неповторного людського буття. Дуже важливим для художника залишається початковий імпульс, який вона отримує від першого враження. Одна маленька деталь чи подія стає відправною точкою, з якою починається розбудова всього твору. Спочатку емоція, потім – свідомо вивірена композиція.

Своїм мистецтвом Лідія Сергіївна пропонує нам абсолютно вільне сприйняття створених нею образів, асоціативних мотивів, що надихнули її природа, навколишнє середовище та світло глибоко насичений внутрішній світ. Її творчість дивовижно впливає і на саму художницю, надихає на відкриття невичерпних джерел, що дають силу рухатися вперед та здійснювати нові творчі мрії. Сміливо дивитись на потенційні сили

художника, не обмежувати його формальними умовностями, неординарно вирішувати мистецькі задуми – все це здійснює Лідія Сергіївна Голембовська у своєму творчому доробку.

Література

1. Білецький П. *Український портретний живопис XVII–XVIII ст. Проблеми становлення і розвитку*. Київ, 1969. 150 с.
2. *Енциклопедія Сучасної України*, НАН, Київ, т. 6, 2006. 31 с.
3. *Мистецький Олімп України. Національна програма*. Український видавничий Консорціум, Київ, 2009. 95-96 с.
4. *Мистецький Олімп. Міжнародна програма*. Українська конфедерація журналістів, Український видавничий Консорціум, Київ, 2010. 452-453 с.
5. *Художники Києва. 20-річчю незалежності України*. Українське образотворче мистецтво 1991-2011 років, Криниця, Київ, 2011. 490 с.
6. *Книга Пошани. Портрети сучасниць*. Інститут біографічних досліджень, Київ, 2013. 192 с.
7. *Vivat, Україно! Відзнаки духу, доблесті і честі. Національні рейтинги України*, Київ, 2014. 320 с.
8. *Україна. Золотий фонд нації Всеукраїнська програма «Золотий фонд нації» задля утвердження ідеї єдності та соборності України*. Українська конфедерація журналістів. Український видавничий Консорціум, Київ, 2014. 502 с.

РЕЦЕНЗІЇ

НАУКОВИЙ КАТАЛОГ КІНОПЛАКАТИВ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ДЖЕРЕЛО

Леонід Анатолійович Бернат – доцент кафедри графічного дизайну Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

Тетяна Анатоліївна Галькевич – молодший науковий співробітник відділу образотворчих мистецтв Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.

Видання «Український кіноплакат 1947–1994 рр. з фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського»: наук. кат. / авт. вступ. сл. С. В. Тримбач ; авт. вступ. ст. Л. М. Гутник ; відп. ред. Г. М. Юхимець; НАН України, Нац. Б-ка України ім. В.І. Вернадського. Київ : Академперіодика, 2018. – 576 с., 104 с. іл.,

Автор каталогу – Л. М. Гутник, науковий співробітник відділу образотворчих мистецтв Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (далі – ВОМ НБУВ), багато років досліджує український кіноплакат. У її творчому доробку виступи на конференціях та численні публікації на теми історії українського плакатного мистецтва.

Серед видань мистецтвознавчого спрямування наукові каталоги складають особливу групу. Це документи, які фіксують точний опис колекції або ж зібрання, концентрують наукові дані, виявлені в результаті всебічного їх вивчення, несуть інформаційне навантаження, дають різнобічну науково-довідкову інформацію, визначають, які матеріали необхідні для подальших наукових розвідок у зазначеній проблематиці. Підготовка таких видань – зазвичай результат багатолітньої праці авторів, бо їх укладання ґрунтується на серйозних дослідженнях. Дуже часто подібні видання є бібліографічною рідкістю, а їх цінність з роками тільки зростає. От і пропоноване видання Л. Гутник, вихід якого презентували у ВОМ НБУВ, викликало широкий резонанс у колі науковців, кінознавців, мистецтвознавців, художників, біографістів, енциклопедистів та всіх тих, хто цікавився даною тематикою.

Досі чимала частина культурної спадщини України, зокрема і тиражний кіноплакат, залишається недостатньо висвітленою, а часто й невідомою в нашій мистецтвознавчій літературі. Тож створення каталогу здійснювалося з метою популяризації та введення до наукового обігу текстової та візуальної інформації про зібрання кіноплакатів НБУВ. Як зазначає автор, у НБУВ «зібрано кіноплакати за великий відтинок часу, і це дає змогу здійснити комплексний аналіз розвитку українського кіноплаката, доповнити загальну картину розвитку образотворчого мистецтва, відродити імена окремих художників».

Підготовка і видання подібних ретроспективних праць з історії мистецтва України продиктовані вимогами часу й соціокультурними

запитами. З таких міркувань вважаємо, що дане видання є актуальним і конче необхідним.

У вивченні кіноплаката автор спиралась на досягнення попередників, зокрема, співробітниці НБУВ І. І. Золотоверхової, яка досліджувала період 1920–1930-х років. У її книзі «Український радянський кіноплакат 1920–1930-х років» (К., 1983) на матеріалах зібрання кіноплаката НБУВ було вперше досліджено становлення і розвиток вітчизняного кіноплаката першої третини ХХ ст. Людмила Гутник ставить завдання всебічно опрацювати та дослідити кіноплакат наступного періоду (1947–1994 рр.), і успішно вирішує його, доносячи результати цього дослідження до широкого загалу.

Метою даної статті-рецензії є аналіз наукового каталогу дослідниці Л. Гутник як цінного джерела інформації в дослідженні історії кіноплаката та кіномистецтва, а також обговорення таких аспектів книговидавничої справи як поліграфічне оформлення видання.

Пропонований ретроспективний каталог був підготовлений та виданий спільними зусиллями автора та видавництва «Академперіодика». Це науково-бібліографічне видання містить чималий обсяг інформації, малодослідженого на сьогодні масиву українського тиражного кіноплаката. До наукового обігу вперше вводиться такий значний за обсягом (3442 назви) та хронологічними рамками (1947–1994) документальний пласт, за яким убачається тривалий серйозний пошук науковця, спостережливність, підвищена увага до найдрібніших деталей даного різновиду документів.

Автором було проведено ґрунтовне комплексне дослідження та аналіз наявного у фондах зібрання кіноплакатів, яке вважається найповнішим в Україні, розкрито інформаційний потенціал цього документального ресурсу, подано коротку історію розвитку українського кіноплаката, здійснено бібліографічний опис документів із широким застосуванням різнопланових приміток з метою відзначення особливостей плаката в цілому.

За структурою видання складається зі вступного слова, статті дослідниці, передмови, каталога, допоміжних покажчиків, післямови, списку скорочень, списку використаних джерел, ілюстративного блоку.

Схвальним відгуком на створений каталог є вступне слово кінознавця, кінокритика С. В. Тримбача «**Кіноплакат у дзеркалі часу**». З точки зору сприйняття кіноплаката, як образотворчого документа з історії кіномистецтва, є дуже важливим погляд, на підготовку даного видання, саме фахівця у галузі кінознавства. Сергій Тримбач відзначає надзвичайну важливість даної роботи, і характеризує кіноплакат як повноцінний і самостійний вид масової комунікації та один із найцікавіших і найкреативніших жанрів графічного дизайну. Він звертає увагу на те, що «вітчизняний кіноплакат лишається не досить вивченим, у ньому багато «білих плям»». Тож каталог Л. М. Гутник значною мірою ліквідує ці прогалини, а її робота є ґрунтовним дослідженням. Власне, неможливо не погодитись із думкою С. В. Тримбача, що дане видання є істотним кроком до подальшого дослідження розвитку кіноплаката в Україні.

Основні аспекти у дослідженні кіноплаката окреслено Л. Гутник у вступній статті «**Графічний літопис історії кіно**». Автор цілком слушно розглядає зібрання як допоміжну джерельну базу для дослідження українського та зарубіжного кіномистецтва, а також як документальний ресурс для ґрунтовного вивчення вітчизняного кіноплаката. Подаючи коротку історію розвитку українського кіноплаката, вона продемонструвала вміння заглибитися в тему, підійшла фахово і щодо пошуку та систематизації фактологічного матеріалу, і щодо його наукового аналізу.

У процесі викладу матеріалу вступної статті, автором свідомо подано екскурс в історію кіноплаката починаючи саме з 1920-х років, що дало можливість дослідити його майже від початку становлення в українському мистецтві плаката. В статті розкрито інформаційний потенціал зібрання, коротко висвітлено художньо-стилістичні особливості українського кіноплаката, здійснено аналіз плакатів до фільмів за мотивами літературних творів, розглянуто кіноплакат як своєрідну портретну галерею акторів світового кіно. Автором окреслено коло художників, що працювали в даний період, підкреслено, що «кожен із митців, хто доторкнувся до справи реклами кіномистецтва зробив вагомий внесок не лише у пропагування його здобутків, а й створив оригінальні графічні документи його історії».

Для зручності сприйняття, раціонального використання та освоєння видання, слугує **Передмова** автора, в якій вказано, що основне практичне завдання даного каталогу – запровадження до наукового обігу бібліографічної інформації про український тиражований кіноплакат. Людмилою Гутник чітко та докладно розкрито принцип побудови видання, методику опису плакатів, а також вказано цільове призначення каталога та можливості подальшого використання в наукових дослідженнях.

Вагому частину видання складає сам **Каталог**, у якому відбито інформацію про кіноплакати, виконані авторами-художниками для рекламування українських, а також зарубіжних фільмів, що були представлені для кінопрокату в Україні. Видання презентує не лише плакати до художніх фільмів, а й науково-популярних, документальних та мультиплікаційних. Групування бібліографічних записів автор подає у хронологічному порядку, у межах кожного року – за абеткою назв кіноплакатів. Такий вибір структури матеріалу дає можливість, прослідкувати розвиток як плакатного мистецтва так і кіно у творчому поступі, та забезпечує мобільний пошук назв фільмів в межах кожного року.

Результат наукової праці Людмили Гутник відображений і в рядках різнопланових **Приміток** до бібліографічного опису, в яких читачеві відкриваються не зауважені на плакаті, але вкрай важливі факти. Загалом, примітки застосовуються дуже широко для відзначення особливостей плаката в цілому: уточнення фактографічних даних, питання, що стосуються атрибуції, відтворення написів і підписів автора-художника, дані про паралельні назви, наявність анонсу фільму, зазначення виконавців ролей на

плакати, допущені помилки чи неточності, інформація про портретні зображення акторів тощо.

Досить значною складовою каталогу, яка підвищує його наукову та інформативну, довідкову цінність, є фахово сформований, великий за обсягом довідково-допоміжний апарат. Для зручності користування каталогом та створення оптимальних умов для роботи з ним, видання доповнене сформованими на фаховому рівні трьома покажчиками (покажчик імен художників кіноплаката, загальний іменний покажчик, покажчик назв фільмів), які супроводжуються широкою системою посилань. Принцип побудови у всіх покажчиках – абетковий.

Цінність для дослідження та доповнення історії українського образотворчого мистецтва, висвітлення невідомих фактів біографій, творчого доробку становить така складова допоміжного апарату до видання як **Покажчик імен художників кіноплаката**. Він містить інформацію про більш як 250 імен митців, що творили у цьому різновиді рекламного плаката. Істотним внеском автора є повне розкриття імені та по батькові художників, а також включення до покажчика відомостей про роки життя митців. Поряд з відомими особистостями покажчик подає десятки досі не знайомих читацькому загалу імен художників. Такого роду дані ставлять цей покажчик у ряд довідкових видань. На сьогодні, віднайти інформацію про всіх художників, що відображені в покажчику, автору не вдалося, адже багато з них не були членами художніх організацій, інформація про них відсутня у довідкових виданнях, архівах. Науковець ставить перед собою мету – в майбутньому відшукати біографічні відомості про всіх невизначених художників-плакатистів. Рішення автора і в подальшому працювати у цьому напрямі заслуговує схвальної підтримки.

Серед інших різновидів плакатної графіки кіноплакат вирізняється тим, що висвітлює діяльність усього колективу, який був причетний до творчого процесу створення фільму. У цьому сенсі важливим для користувачів є загальний **Іменний покажчик**. Він містить прізвища та ініціали осіб, які зустрічаються в бібліографічному описі, примітках, вступному слові та вступній статті автора, а також акторів, що зображені на плакатах. Специфічність цього покажчика в тому, що навпроти кожного прізвища подається сфера діяльності особи (автор сценарію, режисер, композитор, оператор тощо). Це, в свою чергу, дає можливість полегшити проведення пошуку з мінімальною витратою сил і часу для отримання довідок, дозволяє на основі цього покажчика створювати додаткові вузькоспеціальні покажчики. Збільшує інформативність видання і подання другого ініціалу поряд з прізвищами персоналій, бо, як правило, на плакаті зазначений лише один ініціал.

Досить доречним з погляду жанрового різноманіття є вміщення у виданні **Покажчика назв фільмів**, який усебічно відображає фільмографію означеного періоду, позаяк, як справедливо відмічає автор, «назва плаката не завжди відповідає назві рекламованого кінотвору».

Невід'ємною частиною видання, його унаочненням, є блок кольорових ілюстрацій, гармонійно вбудований в структуру каталогу. Видання вміщує 365 кольорових зображень кіноплакатів, більшість з яких репродукується вперше. Автором доречно та влучно підібрано різноманітні за стилістикою та образно-художнім рішенням плакати, презентовано найбільш знакові і популярні фільми, водночас представлено широке коло художників, що працювали у цьому виді графіки. Ілюстрації розміщені в хронологічному порядку, з зазначенням номерів позицій опису у каталожній частині, прізвища художника та року виконання плаката, що є досить зручним для користування. Ілюстрації розташовані на тонованому сірому тлі, по 3 – 4 зображення на кожній сторінці, вирізняються чітким, якісним друком, відповідністю оригінальним кольорам плакатів. Ілюстративний блок, який забезпечує візуальну передачу інформації, слугує не тільки доповненням до каталожної частини, а й водночас сам є важливим елементом художнього оформлення видання.

Останнім часом, у зв'язку з активізацією книговидавничої діяльності, зростають вимоги щодо якості поліграфічного оформлення видань, в тому числі і наукових. Тож є доцільним розгляд пропонованого наукового каталогу з точки зору поліграфії, його зовнішнього та внутрішнього оформлення. Видання не лише актуальне і потрібне, але й ошатне, його графічне оформлення підкреслює і збагачує авторський текст, створює певний емоційний настрій. Своїм привабливим виглядом воно завдячує художникові видавництва «Академперіодика» Євгену Олександровичу Ільницькому. Вже на першій стадії сприйняття обкладинки каталогу підкреслюється її зв'язок з тематикою видання. В основі її композиції лежить зображення предметів, що сформовані з атрибутів образотворчого мистецтва (палітра, пензлі, фарби) та кіномистецтва (кінострічка, кінокамера).

Посилюють сприйняття матеріалу та надають досконалості виданню монохромні елементи внутрішнього оздоблення. Задруковані форзаци, які декоровані кіноплівкою, є частиною комплексного дизайну та одним з елементів смислового та естетичного сприйняття видання. Заради гармонійного й виразного рішення всього художнього оздоблення, а також як вдале доповнення до тексту, поля сторінок каталогу також прикрашено кіноплівкою, яка вміщує інформацію про назву чергового розділу та порядковий номер сторінки. Завдяки такому декору окремі частини видання складають єдине ціле.

Кожен розділ упереджує шмуцтитул, на якому повторюються та варіюються такі графічні знаки як кінокамера, кінострічка, склянка з пензлями, палітра та фарби. Сміслові навантаження мають і такі орнаментальні елементи як заставки (кінокамера) і кінцівки (кінематографічна хлопавка). Художник знайшов досить оригінальні графічні рішення подачі змісту на початку та в кінці видання. Назву кожного розділу супроводжують кадри кіноплівки з вмонтованими в них зображеннями кіноплакатів. Загалом, всі графічні елементи оформлення виражають

сконцентровану суть видання, кожна складова якого несе своє смислове навантаження.

Загальна композиція оформлення наукового каталогу органічно поєднується з шрифтовим вирішенням видання. Ще починаючи з обкладинки, у назві видання шрифтове втілення несе в собі стильові національні ознаки. Основою, як зазначав художник Є. Ільницький, слугував шрифт, розроблений київським шрифтовиком Олегом Снарським за мотивами робіт одного з найкращих українських графіків Георгія Нарбута. Означений шрифт використано також у заголовках до підрозділів книги.

Засобами шрифту вміло вжито акцентування також і в позиціях бібліографічного опису каталогу. Активний шрифт півжирного насичення чітко виокремлює зону опису «назви плаката» і підкреслює першочерговість цієї інформації серед інших елементів бібліографічного опису, дає змогу читачеві відразу знаходити й вирізняти важливу для нього інформацію. Примітки автора, що знаходяться в кінці опису, відділено від основного тексту курсивним написанням. Накреслення курсивом вказує на другорядність цього допоміжного тексту, і разом з тим відтіняє, звертаючи на нього увагу. Такий розподіл шрифту допомагає чіткіше виокреслити деякі деталі самої структури опису, окрім того, зараджує кращій орієнтації користувача в матеріалі та полегшує зорове сприйняття бібліографічного тексту.

Усі зображальні елементи та шрифтове оздоблення видання поглиблюють сприйняття матеріалу, гармонійно взаємодіють, доповнюють та розкривають її змістову частину. Таким чином, каталог є цілісною функціональною системою, в якій всі елементи виконують конкретні завдання і підпорядковані основній функції – комунікативній.

Зважаючи на вищевикладене, слід зазначити, що видання є надзвичайно своєчасним та актуальним, помітним явищем української культури, до створення якого на різних етапах долучилися справжні фахівці. Маємо презентабельне, оригінальне наукове видання, пізнавальна та естетична цінність якого безсумнівна.

У цілому науковий каталог складає саме той високий науковий рівень досліджень, який на сьогодні досягнуто щодо цієї тематики в Україні. Створений на засадах органічного поєднання тексту, візуальної інформації, дизайну, каталог сприймається як цілісний естетичний об'єкт. Безсумнівно, його видання є знаковим явищем української культури і становить безперечну цінність як для мистецтвознавців, художників, дизайнерів, кінознавців, істориків, бібліографів, так і для широкого загалу.

Наукове видання
Мистецька освіта: методологія, теорія, практика
збірник наукових праць
Випуск 1

Наукове редагування: Торчевська Н.В.
Переклад (англ.): Кадубовська С.С., Міленіна М.М.
Комп'ютерна верстка: Роїк Ю.В.
Технічне редагування: Торчевська Н.В.

На обкладинці: картина заслуженого художника України Полтавець-Гуйди О.В. «Портрет Пилипа Орлика, творця першої конституції України» (полотно, олія, 185x124, 2012)

Дизайн обкладинки: Шпак О.В.

На обкладинці шрифт заслуженого діяча мистецтв України, лауреата Національної премії України імені Т. Шевченка Чебаніка В.Я.

Формат 84×108/16. Папір крейдований.

Умов. друк. арк. 16,6

Надруковано: ТОВ «Юрка Любченка»

e-mail: u19-07@ukr.net

тел. 098-444-06-68 м. Київ вул. Дехтярівська, 25-а

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4685 від 06.03.2014

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу інформації
видане Міністерством юстиції України Серія КВ №23580-13420Р від 08.08.2018