

Міністерство культури та інформаційної політики України
Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука



**МАТЕРІАЛИ
ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ І МОЛОДИХ УЧЕНИХ
«СУЧАСНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: ДОСВІД, ПРОБЛЕМИ ТА
ПЕРСПЕКТИВИ»
22 квітня 2020 року**

Київ – 2020

УДК 7.01: 378.147

Рекомендовано до друку Вченою радою Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (протокол № 07/19-20 від 26.05.2020 р.)

Сучасна мистецька освіта: досвід, проблеми та перспективи: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 22 квітня 2020 р., Київ / Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. – К., 2020. – 163 с.

У збірнику представлено тези доповідей учасників Всеукраїнської науково-практичної онлайн-конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених «Сучасна мистецька освіта: досвід, проблеми та перспективи», що відбулася 22 квітня 2020 р. на базі Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

Збірник адресовано науково-педагогічним працівникам закладів вищої освіти, науковцям, докторантам, аспірантам, студентам, а також усім, хто цікавиться сучасними науковими дослідженнями в галузі мистецтва, педагогіки, дизайну.

Матеріали подано в авторській редакції. Відповідальність за науковий та літературний зміст опублікованих матеріалів несуть їх автори. Думки авторів можуть не збігатися з позицією редколегії.

Електронний варіант збірника розміщено на сайті Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука за посиланням: <http://kdidpamid.edu.ua/jm/>

При цитуванні публікацій посилання на збірник обов'язкове.

ЗМІСТ

Глеба В.Ю. Інноваційні методи навчання з використанням соціальних мереж як чинник розвитку мистецької освіти.....	5
Майданець-Баргилевич О.Л. Килим як елемент художнього оформлення інтер'єрів ХХ – початку ХХІ ст.	21
Дяченко А. В. Використання інноваційних методів художнього проєктування у процесі підготовки фахівців з національного дизайну	33
Мельник М.Т. Кіраса в історії костюма й моди	50
Торчевська Н.В. Пленер в системі художньої освіти	56
Полтавець Н.В. Вивчення творів мистецтва як засіб розвитку творчого потенціалу майбутніх художників (на прикладі портретного живопису Івана Труша).....	62
Пузенко І.В. Зв'язок античної традиції та сучасної скульптури	68
Роїк Ю.В. Вивчення регіональних осередків етнодизайну кераміки як педагогічна умова професійної підготовки майбутніх керамістів	74
Тригуб О.Л. Мережеві освітні проєкти як перспективний напрям сучасної дизайн-самоосвіти в мистецьких закладах вищої освіти	83
Копайгоренко В.В. Застосування технічних засобів при створенні живописних робіт	90
Поп`юк Х.-М. І. Професійна підготовка майбутніх учителів дизайну і технологій у Великій Британії та США	100
Тименко В.В. Інноваційні підходи до жіночого футболу у	

закладах освіти	110
Завгородній Р.В. Підготовка майбутніх художників-магістрів до застосування технік монументально-декоративного мистецтва ...	125
Титенко П.М. Трансформація композиційних засад у станковому живописі	128
Кирилова О.С. Арт-терапія як структурний елемент артпедагогічних технологій	134
Дециця Ю.А. Сучасний стан застосування майбутніми бакалаврами графічного дизайну засобів комп'ютерного проєктування у професійній діяльності	142
Атланов В.В. Особливості викладання комп'ютерних дисциплін майбутнім дизайнерам в умовах сучасності	149
Полтавець-Гуйда О.В. Підготовчі студії до картини і художньої ілюстрації як важлива складова творчості Віктора Полтавця.....	156
Чирчик С.В. Організація науково-дослідної роботи у мистецьких закладах вищої освіти	162

УДК 378.147.013:78

**ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ НАВЧАННЯ З ВИКОРИСТАННЯМ
СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ
МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

Gleba Viktor - candidate of Sciences in Public Administration, Associate Professor of the Department of Environmental Design at the Kyiv State Academy of Arts and Design named after Mykhailo Boychuk E-mail: victor.gleba@gmail.com	Глеба Віктор Юрійович – кандидат наук з державного управління, доцент кафедри дизайну середовища Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука E-mail: victor.gleba@gmail.com
---	--

Анотація. У публікації автор аналізує проблему інноваційних методів мистецької освіти з використанням соціальних мереж, зручних для швидкого передавання графічних файлів через телефонні пристрої. Це дозволяє розширити часові рамки лекційних занять із студентами в комфортних умовах індивідуального простору. Проектування знань викладачем передбачає не тільки постановку завдань, але й спільне виконання роботи в творчій співпраці із студентами. Інтелектуальне партнерство та рівність перед екраном дає змогу індивідуально перевіряти якість знання кожного студента. Спілкування в соціальних студентських групах дозволяє визначити проблеми сприйняття навчального матеріалу або завдань.

Ключові слова: інноваційні методи навчання; проектування знання; електронна освіта; онлайн контролінг самостійної роботи студентів; інструменти комунікації у мистецькій освіті.

**INNOVATIVE METHODS OF TRAINING WITH THE USE OF
SOCIAL NETWORKS AS A FACTOR OF DEVELOPMENT OF ARTISTIC
EDUCATION**

Summary. In the article the author analyzes the problem of innovative methods of art education with the use of social networks, which are convenient for

the rapid transmission of graphic files via telephone devices. This allows to extend the time frame of lectures with students in comfortable conditions of individual space. Designing knowledge by the teacher involves not only setting tasks, but also joint work in creative collaboration with students. Intellectual partnerships and equality before the screen make it possible to individually test the quality of knowledge of each student. Communication in social student groups allows you to identify problems with the perception of educational material or tasks.

Key words: innovative teaching methods; designing knowledge; e-education; online controlling of students' independent work; communication tools in art education.

Проблема впровадження нових методів інформаційних технологій та комунікацій ІКТ (Information and communications technology) в мистецькому освітньому процесі полягає в хибному розумінні деякими викладачами самого терміну цифровізації. В багатьох університетах формально відносяться до роботи інформаційних систем і все зводиться до розробки програмного забезпечення, але не приділяється увага реальному е-спілкуванню студентської молоді. Студенти не можуть мотивувати викладачів бути з ними «на одній хвилині», а викладачі не розуміють, що найефективніший спосіб повідомити про свою роботу і показати її широкому загалу – це опублікувати на сторінках соціальних мереж (наприклад, Messenger або в Instagram).

Актуальність питання зміни форми і методів навчання постало перед світовими та вітчизняними навчальними закладами під час світової пандемії covid-19. Перехід на нові форми навчання (дистанційне, онлайн і так зване електронне навчання) змусило кардинально переглянути освітні програми і форму спілкування між студентами і викладачами. Нестача часу та обмеження соціокультурних зв'язків надихає на пошук нових підходів в комунікаціях, особливо в умовах економічної кризи. Для підвищення ефективності навчання, пропонується публікування викладачами в закритих

студентських чатах або на сторінках соціальних мереж (в групах) проектних завдань і методологію їх виконання (з подальшими зауваженнями та методичними рекомендаціями кожному студенту в приват).

Аналіз останніх досліджень і публікацій інноваційної освіти свідчить, що багато наукових пошуків, вивчення передового педагогічного досвіду та прості спостереження за студентами в реальному часі можуть дати поштовх до зміни методики викладання та оцінювання в мистецькій освіті. Проблема впровадження інноваційних форм і методів навчання розглядалася в працях К. Баханова, О. Канарської, М. Кларіна, В. Ляудіса, Л. Подимової, В. Сластьоніна, Н. Юсуфбекової та ін. Розробленню і використанню інтерактивних технологій навчання в процесі підготовки майбутніх фахівців приділяють увагу такі науковці: І. Дичківська, М. Кларін, В. Кремень, Є. Полат, О. Савченко, Л. Пироженко, Є. Полат, Г. П'ятакова, А. Хуторський та ін.

З огляду на сучасні тенденції, в Україні активізувався рух авторських шкіл інноваційного типу: М. Гузика, О. Захаренка, А. Сологуба, В. Сухомлинського, М. Чумарної та ін. Аналізу інноваційних технологій і методів навчання присвячені дослідження А. Алексюка, С. Гончаренка, Р. Гуревича, А. Павленко, О. Пехоти, О. Пометун, С. Стеценко, Л. Пироженко та ін.

Грунтовний аналіз наукових праць вище зазначених авторів дозволяє зробити висновок, що проблематика в мистецькій освіті вивчена в частині викладання дисциплін та предметів, але дослідження зворотного зв'язку від споживача освітніх послуг не містять рекомендацій обов'язковості включення студента і викладача до однієї групи в соціальних мережах.

Основу запропонованого в даній роботі методу проектно-мережевого навчання студентів становлять теорії соціальних мереж (А. Бейвлас, С. Берковіц, П. Марсдеа, Дж. Морено, Б. Уеллман, Л. Фріман та ін.) а також вітчизняні й закордонні концепції міжособистісної взаємодії (Б. Г. Ананьєв,

А. А. Леонтьєв, В. М. Мясищев, Б. Ф. Ломов, З. Фрейд, А. Адлер, Г. Г. Келлі та ін.). Концепції комунікаційних і мережних трансформацій, що відбуваються в умовах модернізації сучасного суспільства, розвинуті зарубіжними науковцями (У. Бек, Р. Берт, М. Гранновертер, М. Кастель, Дж. Коулмен, Г. Лорі, Д. Старк і Дж. Уррі та ін.), але практичне застосування соціальних мереж обґрунтували своїми дослідженнями інформатизації освіти (В. Ю. Биков, Р. С. Гуревич, М. І. Жалдак, А. М. Гуржій та ін.)

Метою статті є висвітлення деяких методів інноваційного освітнього процесу та механізмів залучення студента і викладача до спільного формулювання завдання та його виконання з наближенням до майбутньої професійної діяльності в реальному просторі і часі.

Основним критерієм досягнення зазначених цілей є новизна, тому для педагога вищої школи важливим є визначення, в чому полягає сутність нового в галузевому секторі науки та нових течій і нових ідей фахового середовища. Але завдання викладача не тільки самому стежити за новинками ринку, але й залучити до цього своїх студентів – підтягнути їхній рівень розвитку до свого розуміння проблематики. З цією метою викладач, коуч, ментор мають бути включені до безпосереднього життя своїх студентів в одній віртуальній соціальній групі і не тільки ті, хто безпосередньо викладає теорію і практику предметів та дисциплін, а й декани факультетів, завідувачі кафедр, ректор.

Освіта – це не лише теорія та інформація про предмет і дисципліну вивчення, а в першу чергу вироблення у випускників навичок креативного мислення та здатності користуватись технічними пристроями в реальному житті. Цілями інновацій в мистецькій освіті є забезпечення високого рівня розвитку творчих здібностей студента, створення умов для оволодіння навичками наукового мислення і методології користування професійним інструментарієм. Одним з мотиваційних методів інноваційної освіти є формування стійкого інтересу до обраного напрямку діяльності та входження

в професію через соціальні структури однодумців та фахівців цієї галузі в закритих чатах і відкритих групах, що дає змогу отримувати масиви інформації по галузі, а не тільки по фаху [1].

У дослідженнях віртуалізації суспільного життя визначається, що ключову комунікативну роль починають відігравати мережі, які формують об'єднання людей у групи за інтересами. На відміну від традиційних соціальних структур, у мережевих соціумах створюються нові комунікативні конфігурації, недоступні для традиційних суспільних груп. Сьогодні ми переживаємо бум каналів постачання контенту, «контрольованого» користувачем (від розміщення відеофайлів у соціальних мережах до сервісів потокового відео та ігрових консолей) і, звичайно, найбільш активною групою інтернет-користувачів залишаються насамперед студенти [2].

Ринок висуває нові вимоги до працевлаштування після навчання: потрібно вміти співпрацювати, швидко реагувати на нові виклики та зміну завдань, розв'язувати конфлікти на основі узгоджених позицій та врахування інтересів, формулювати, аргументувати й обстоювати власну думку. Основою таких навичок є мережева комунікація ще в студентському середовищі. Наприклад, одну з форм вираження продукує спільнота користувачів facebook. Саме в глобальній інтернет-мережі студенти і науковці отримують додаткові можливості у спілкуванні та взаємодії через соціальні структури (наприклад messenger). Якщо сайти дистанційного навчання відвідують тільки в разі потреби, то електронні соціальні мережі facebook переглядають кілька разів на день. Це дає додаткові точки дотику та створює емерджентний ефект від комунікації інформаційних потоків суспільної професійної групи та соціальної групи студентів.

Інновація – цілеспрямований процес часткових змін, що ведуть до модифікації мети, змісту, методів навчання, пов'язаних з адаптацією до нових вимог соціально-економічного розвитку суспільства, виникнення кризових ситуацій ситуації тощо. Такий процес є «одним із найважливіших

напрямів розвитку нових форм здійснення освіти і він спричинений суперечностями між суспільними потребами щодо функціонування навчальних закладів і реальним буттям навчально-виховної справи» [2, с. 103].

Сучасні комунікаційні технології дають змогу створювати соціальні спільноти з практично будь-якими заданими характеристиками (освітніми, професійними, віковими). Вже сьогодні, згідно з опитуванням, проведеним консалтинговою фірмою Hallvarsson & Hallvarsson (Швеція) серед 700 ком-паній з 21 європейської країни, 81 % опитаних розвиває корпоративні соціальні мережі, вважаючи їх чудовим інструментом для формування лояльності серед співробітників, маркетингових комунікацій з користувачами, іміджу, вивчення динаміки попиту, а також поширення інформації про себе [4].

Тобто, соціальні мережі стали інструментом бізнесу і просувають продукти, послуги, тренди серед користувачів і мають неабиякі перспективи в маркетинговому сенсі. Якщо використання ІКТ (інформаційно-комунікаційні технології) у навчальному процесі спонукало розвиток і використання електронного і онлайн курсів (як різних форматів єдиної високоякісної сучасної освіти) то застосування соціальних мереж в поширенні таких курсів просто збільшить мультиплікаційний ефект.

Система обміну миттєвими повідомленнями Facebook, інтегрована з додатком (на базі відкритого протоколу MQTT) і за даними на квітень 2017 року місячна аудиторія messenger становила 1 млрд. осіб. Тобто, спільнота об'єднує практично всі континенти за різними цільовими аудиторіями. Facebook Messenger — це безкоштовний мобільний додаток, який використовується для миттєвого обміну текстовими файлами, фотографіями, відео, аудіозаписами та для групових чатів. Додаток можна використовувати для спілкування зі своїми друзями у facebook та з телефонними контактами.

Навчання через обмін інформацією в соціальних мережах дає можливість «не випускати з рук» предмет комунікації та постійно відслідковувати і проектувати знання в реальному просторі і часі. Перебуваючи в різних локаціях, студенти і викладач можуть бачити і чути один одного та пересилати файли виконаних завдань або вербально інформувати (аудіофайлами) про хід виконання завдань, труднощі розуміння, проблеми сприйняття інформації [3].

Оскільки, у ході професійної підготовки у галузі мистецької освіти студенти творчих факультетів набувають різноманітних та різнопланових компетенцій (світоглядних, аксіологічних, мистецтвознавчих, педагогічних, комунікативних, соціокультурних, фінансово-економічних тощо) та опановують досвід творчої педагогічно-мистецької діяльності, то функція викладача спрощується до надання їм методологічної допомоги у виявленні цього досвіду й усвідомленні якостей і властивостей власної індивідуальності через е-систему надання консультацій.

Формат електронного курсу – це доповнення до очної освіти, що передбачає інформаційну та методологічну підтримку викладачем групи студентів певного курсу (з відповідною програмою та проєктним завданням). Під електронним курсом розуміється «... адаптований текст якісного підручника, що може містити мультимедійні матеріали: відеоприкладні, відеозавдання, кольорові ілюстрації та ін.; гіпертекст: глосарії, підбірку зовнішніх посилань тощо» [2, 122].

Основними формами аудиторної і самостійної роботи у педагогічному закладі мистецької освіти є виконання проєктного завдання в широкому сенсі слова. Всі проєкти, що виконують студенти, є творчими, але особливість їх полягає в тому, що вони, як правило, не мають визначеної і детально опрацьованої структури. Викладач визначає лише загальні параметри і вказує оптимальні шляхи розв'язання задач. Тому, на мою думку, необхідною умовою виконання творчих проєктів є чітка постановка цілей,

завдання і планування результату – «проектування знання» для кожного проєкту, для кожного семестру і програми занять.

Проектний метод має стати основою роботи викладачів у всіх мистецьких вузах, адже нечіткі завдання і розмиті цілі не дають можливість адекватно оцінити студентські роботи через відсутність критеріїв та параметрів оцінки у самих викладачів. Метод «мені здається» або «кафедра вважає, що ця робота є відмінною» мають залишитись в минулому.

Творчі проєкти стимулюють мотивацію, активізацію пізнавальної активності студентів, сприяють ефективному напрацюванню навичок роботи з документами і матеріалами, вмінню аналізувати їх, робити узагальнення і висновки, а також одержувати практичні результати досліджень. Викладачі мають власним прикладом, формуючи завдання, показувати свою компетенцію та актуальність запропонованих ними проєктних цілей в ринкових умовах моделі «потреб-інтересів».

Педагогічними інноваціями в навчальному процесі можуть бути такі, що стосуються змісту навчального матеріалу, технічних засобів, технологій отримання інформації та знань (а це не одне й теж). Тому для підготовки студентів до професійної діяльності використовуються форми і методи навчання з максимальним наближенням до реальної ситуації саме сьогодні і в реальному просторі. Такі методи із застосуванням принципу електронної освіти ми й розглянемо надалі.

Електронний і онлайн курси мають значну низку практичних завдань, що дозволяє вибудувати систему перевірки знань студентів. Деякі науковці вважають онлайн-курс в zoom конференції більш яскравішим і ефективнішим, ніж записаний урок (наприклад в youtube) із слайдами та поясненнями. У процесі використання технічних засобів головне, на мою думку, враховувати зміст дисципліни, мету і методику викладання, що запропонує сам викладач, а також можливості студентів, тому віртуальні е-

форми навчання потрібно застосовувати одночасно з очним фізичним спілкуванням.

Розвиток ІКТ (інформаційно-комунікаційних технологій) та мережі Інтернет, зумовили сьогодні впровадження в мистецьких ВНЗ навчально-телекомунікаційних проєктів: спільну навчальну, пізнавальну, дослідницьку, творчу або ігрову діяльність студентів-партнерів, організовану на основі комп'ютерної телекомунікації. Проєктне завдання, як правило, має визначену проблему, мету, узгоджені методи і засоби розв'язання проблеми, спрямовані на досягнення спільного результату. Проте, необхідно зазначити низку чинників, що впливають на успішне конструювання й ефективну роботу студента над проєктом:

- формування бази знань, що становить основу для початку самостійної роботи над проєктом;
- настанова на нові знання, що одержують в процесі дослідження;
- контроль над правильною інтерпретацією знань;
- формування вміння конструювати знання [2].

Під час роботи в складі малих груп зі створення проєкту, студент не лише набуває досвіду соціальної взаємодії в творчому колективі, а й формує власне уявлення про принципи співпраці, використовує одержані знання в конкретній діяльності та самостійно реалізує цілі, організацію власної діяльності, її самоконтроль і самоаналіз.

Отже, «метод проєктів» – система навчання, в процесі якої студенти одержують знання, вміння і навички під час планування і виконання завдань з поступовим ускладненням задач та форм їх виконання. Проєктом може бути не тільки графічно-аналітичний комплекс завдань і реалізованих (зображених) предметів чи витворів мистецтва. В мистецькому менеджменті проєктувати потрібно і ціноутворення і тактичні плани і операційні заходи і стратегію впровадження ідеї.

«Метод проблемного викладу», в якому викладач використовує різноманітні джерела і засоби, для формулювання проблеми, потребує спочатку виконання пізнавальної задачі (розрізнити проблему від наслідків та проблемної ситуації). Після узгодження і обговорення аналітичної частини розкривається система доказів, порівнюються різні точки зору, підходи, ілюструються способи розв'язання поставленої задачі. Студенти в цьому процесі стають свідками і співучасниками наукового пошуку.

Наприклад, віртуальна «проблемна лекція» спочатку передбачає постановку проблеми викладачем (у відеоконференції чи ролику на youtube каналі викладача), з описом проблемної ситуації та наслідків в конкретній галузі або об'єкті мистецтва. Разом із студентами викладач формує альтернативи і варіативні сценарії розв'язок до проблемних ситуацій та формування інструментів та плану заходів по розв'язанню самої проблеми. Головна мета проблемної лекції – одержання знань студентами в процесі безпосередньої їхньої участі. Постановка проблеми на лекції сприятиме активізації розумової діяльності, самостійному пошуку розв'язання висунутої проблеми, запитання, а також викликає інтерес до матеріалу, що вивчається, активізує увагу студентів.

«Лекція-візуалізація» – передбачає дотримання принципу наочності і насамперед представляє собою інформацію, що подана у візуальній формі. Це має бути обов'язкова форма навчання в мистецьких вузах при викладанні будь-яких дисциплін, оскільки творчі люди краще формулюють знання через образи. Відео-рядок має ілюструвати усну інформацію, нести змістову інформацію. Натомість викладачу важливо дотримуватися: візуальної логіки, ритму подання інформації, дозування, стилю спілкування.

Нарешті, має впроваджуватись справжній «семінар-диспут» з колективним обговоренням проблеми, встановленням шляхів її розв'язку, формуванням команд однодумців та виявлення лідерів. Такий семінар-диспут проводиться у формі діалогічного спілкування його учасників (студентів),

під час проведення якого передбачається висока розумова активність, формування вмінь вести полеміку, обговорювати проблему, захищати власні погляди, переконання, висловлювати власні думки під наглядом викладача-коуча [4].

Навчальні дискусії, диспути, відеоконференції та інші форми спілкування в реальному часі (реальному чи віртуальному просторі) використовуються під час аналізу проблемних ситуацій, коли неможливо надати просту і однозначну відповідь на запитання. З метою залучення в дискусію всіх присутніх можна використовувати методику кооперативного навчання. Ця методика базується на взаємному обміні інформацією в міні-групах. Студенти об'єднують власні зусилля з метою досягнення спільної мети, створюючи закриті для «конкурентів» групи з доступом викладача, який проводить моніторинг всіх учасників процесу та надає методологічні поради.

Досить популярний в західних навчальних школах метод «мозкового штурму» у невеликих групах (6-9 студентів) передбачає збирання банку ідей, активізує творче мислення через подолання звичного процесу лекційних аудиторних занять під час розв'язання проблеми. Мозковий штурм дозволяє суттєво збільшити ефективність генерування нових ідей, але в мистецьких ВНЗ України майже не практикується, оскільки індивідуалізм і ексклюзивність роботи мистецьких спільнот (інтровертивність) спонукає до усамітнення та персоналізації творчих процесів. Саме цей індивідуалізм стає перешкодою в подальшому виробничому процесі випускників мистецьких закладів, викликає труднощі в кооперації з різними ланками процесу реалізації (будівельної, друкарської, технічної, комерційної, управлінської діяльності). Віртуальні мозкові штурми в комфортних індивідуальних локаціях персонального простору відео-конференцій створює нову форму віртуального «колективного розуму» з груповою результативністю в межах одного проєкту чи визначеної проблеми.

«Метод портфоліо» (Performance Portfolio або Portfolioc Assessment) – сучасна освітня технологія, в основі якої використовується автентичне оцінювання результатів студента за презентованими ним матеріалами проєкту або реалізованого мистецького виробу. Застосовується цей метод і для навчальної і для професійної діяльності (оцінювання кандидата на посаду при прийнятті на роботу починається з е-портфоліо). Формування слайдів презентації або відеофайлів з виступом чи фотофіксацією виконаної роботи є основним методом підготовки студента до реальної ситуації спілкування з клієнтом-замовником.

На кафедрі дизайну середовища Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука четвертий рік застосовується практика неформального спілкування студентів та викладачів через соціальні мережі, зокрема messenger facebook, але практикувати е-методи освіти через відеоконференції та відеолекції почали лише на карантині, пов'язаному з covid 19 в 2020 році. Проблемою на сьогодні є відсутність спілкування в реальному просторі і часі (скасовано звичні лекційні заняття), але наявність онлайн і віртуального навчального процесу дозволяє виконувати спільно завдання, поставлені кафедрою на віртуальній (zoom) конференції та засіданнях кафедр і Вченої ради академії, проведених онлайн.

Крім того, викладачі кафедри «Дизайн середовища» використовують перспективну технологію «контекстного навчання», що потребує вибудовувати зв'язки між конкретним значенням предмету дослідження і його використанням в реаліях ринкових стосунків. Викладач має, у відповідності до ситуації, організує навчально-пізнавальну діяльність студентів, розуміти кожного, сприяти найоптимальнішому використанню часу учасників навчального процесу та потенціалу інформаційного контенту.

Програма курсу вивчення дисциплін передбачає майже половину навчального процесу проводити «самостійно» а третину робіт студентів є

«практичними». Саме спілкування в соціальних мережах дозволить відслідковувати поетапне виконання студентами практичних і самостійних робіт та впровадити е-моніторинг і «фейсбук-контроль» за якістю навчання.

На сьогодні розроблений е-модульний спосіб структурування навчального матеріалу, який дозволяє систематизувати видачу завдання, чітко запроектувати обсяг знань і вмінь майбутніх фахівців, ввести рейтинговий спосіб оцінки рівня виконання завдання та самоосвітньої діяльності студентів. Розробці варіативних програм навчальних курсів «дизайн-проекування» сприяє велика кількість апробованих методів дистанційного навчання провідних кафедр мистецьких ВНЗ, дизайнерів середовища та дизайн-бюро (які можна скачувати з інтернету).

На кафедрі «Дизайн середовища» КДАДПМД ім. М. Бойчука застосовується програма навчання інноваційного методу проектування знання «зробимо це разом» – авторські напрацювання доцента кафедри В.Ю. Глеби щодо спільного проектування із студентами реальних об'єктів (на замовлення з академією по Договорах-меморандумам з провідними дизайнерськими фірмами, власниками і землекористувачами, балансоутримувачами територій та органами місцевого самоврядування). Наприклад, магістри 5 курсу кафедри «Дизайн середовища» розробляють дизайн-проект інтер'єрів школи в Солом'янському районі міста Києва, а студенти 2 курсу схему типологічних зв'язків котеджу в Макарівському р-ні Київської області. Обидва проекти є реальними і проектуються викладачем в рамках власних договірних стосунків із замовниками.

Окремим віртуальним експериментом в навчальній програмі кафедри дизайну середовища є онлайн-конференції та відео-лекції з 1 курсом по завданню «Проектування зупинкового комплексу» поряд з курдонером центрального фасаду академії (там, де вчаться студенти і знають локацію проекту). Така практика, в рамках дисципліни «Дизайн-проекування», дозволяє студентам краще орієнтуватись у просторі, який викладачі та

студенти бачили щодня. Саме завдяки інноваційним підходам у навчанні (за фотофіксацією та обміном думками в групі messenger) вдалось створити спільне завдання та цікаву для студентів програму навчання через конференцію та відеолекції із слайдами проектних пропозицій викладача та подальшому створенні презентаційних відеороликів від самих студентів.

Завдяки посиленню ролі віртуального електронного навчання через соціальні мережі, деякі студенти навчились легко спілкуватись через соціальні мережі, оскільки відсутність «чужих» в їхній переписці та повна довіра до викладача дає можливість збільшити обсяги інформації та контролювати власну реакцію на отримання чи відсутність знання в мистецькому процесі.

Дослідження віртуальних курсів навчання іноземних комерційних ВНЗ підтверджують тезу про те, що в умовах інформаційного суспільства процес навчання виявляється повністю «зануреним» у інформаційно-освітнє середовище та соціальні мережі цільових аудиторій і поза ним розглядатися не може [4].

За результатами перевірки виконання завдань через messenger facebook студентами 1-2 курсів кафедри «Дизайн середовища» за дисциплінами «Архітектурна типологія» та «Дизайн-проекування» з 15 березня по 20 квітня 2020 року, встановлено:

- майже 70 % студентів серйозно ставляться до навчання, адекватно реагують на поставлені завдання і виконують їх самостійно (після перегляду відеороликів з лекціями, файлів з конспектами лекцій, методичними рекомендаціями, прикладами вирішення проектних завдань та отриманих е-посилань на масиви інформації з інтернет тощо);

- близько 45 % студентів мають труднощі з мережею (слабкий інтернет) та якістю технічного оснащення в умовах карантину (відсутність запасів паперу, кальки, макетного картону тощо, а також неможливості друкувати матеріали);

- для 20 % студентів окремою проблемою є відсутність комп'ютерів та якісних гаджетів;

- понад 60 % студентів не мають можливості в заданий час приймати участь в онлайн-конференціях через брак коштів на ліцензійні програми і швидкісний інтернет, а також відсутність автономної локації в умовах карантину;

- майже 15 % студентів проігнорували завдання, видані в е-виді, не спілкуються в соціальних мережах і не вважають за потрібне виходити на зв'язок з викладачем в «неформальний спосіб» віртуального контролю якості освіти;

- близько 20 % студентів не змогли якісно виконати завдання через непорозуміння в комунікаціях, власну неуважність, відсутність досвіду спілкування в соціальних мережах.

На жаль, студенти-магістри V курсу кафедри «Дизайн середовища» на 100% проігнорували звітність через соціальні мережі по дисципліні «Комплексне дизайн-проекування» та вважають, що соціальні мережі є засобом дружнього та неформального спілкування з викладачами кафедри. Дослідженню цієї комунікативної проблематики буде присвячено віртуальне засідання кафедри «Дизайн середовища» та зроблені організаційні висновки.

Застосування інноваційних методів навчання, з використанням соціальних мереж, показують, що в міру освоєння студентами інформаційного середовища, їм все частіше доводиться вдаватися до використання засобів інформаційної комунікації у віртуальному середовищі для вирішення різних проблем і завдань (побутових, освітніх, особистісних).

Висновки та перспективи подальших досліджень. Результати досліджень дають підстави зробити висновок про те, що сьогодні актуальним є перехід на нові методи навчання студентів та обов'язковість застосування електронних засобів комунікації між студентами і викладачами.

Інноваційна освіта потребує залучення соціальних мереж в мистецький процес і дозволяє не тільки давати знання через структурне формування інформаційних даних про дисципліну, професію та галузь мистецтва, а бути значно зрозумілішим й ближчим до споживача освітніх послуг. Це дає можливість набуття студентом додаткових знань за допомогою особистісного підходу в навчанні та персоналізації інформації для кожного студента мистецького ВНЗ, в залежності від навичок, вміння, досвіду, спроможності до адаптації тощо).

Перспективою впровадження інноваційних форми і методів навчання у ВНЗ можуть бути семінари-лекторії з цифровізації навчальних процесів та впровадження електронного навчання, які дозволять змінити роль викладача, котрий є не тільки носієм знань, а й наставником, який ініціює творчі пошуки студентів та впроваджує власні розробки на ринку праці.

Наукова основа викладання через соціальні мережі має бути впроваджена після додаткових досліджень в умовах карантину – це той фундамент, без якого неможливо впровадити розширення мотивації до навчання та набуття знань про свою професію, відслідковувати онлайн сучасні тенденції в дизайні та мистецтві, підвищувати особистісну адаптацію в умовах епідемій, глобалізації та загроз сучасного трансформаційного періоду розвитку людства.

Результати якісної вищої освіти – це не просто грамотність, а ще й адаптація до майбутньої професії, можливість формування здібностей та компетенцій самостійно.

Після закінчення пандемії та повернення освітянських закладів в нормальний режим роботи, потрібно встановити обов'язкове контактування студентів з викладачами через засоби віртуального спілкування в соціальних мережах (отримання завдання і методологічних роз'яснень через групу в messenger facebook, з подальшим контролінгом виконання завдання поетапно (з перевіркою показників засвоєння матеріалу і якості виконання проєктів).

Список використаних джерел:

1. Гуревич Р. С. Інформаційно-комунікаційні технології в професійній освіті майбутніх фахівців / Р. С. Гуревич, М. Ю. Кадемія, М. М. Козяр ; за ред. член-кор. НАПН України Гуревича Р. С. – Львів : ЛДУ БЖД, 2012. – 380 с.
2. Дичковська І. Інноваційні педагогічні технології: Навчальний посібник / І. Дичковська. – К., 2004. – 352 с.
3. Технології використання мережевих ресурсів для підготовки молоді до дослідницької діяльності : монографія / О. Ю. Буров, В. В. Камишин, Н. І. Поліхун, А. Т. Ашерев ; за ред. О. Ю. Булова. Київ : ТОВ «Інформаційні системи», 2012. 416 с.
4. Wentworth D., Werder C., Benjamin N. Learning Technology Study: Research Summery. Brandon Hall Group, 2016. URL: <http://go.brandonhall.com/1/8262/2016-04-25/5brswr>.

УДК 745. 52(477) «19/20»

КИЛИМ ЯК ЕЛЕМЕНТ ХУДОЖНЬОГО ОФОРМЛЕННЯ ІНТЕР'ЄРІВ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

Maydanets-Bargilevich Olena –
Candidate of Art, Associate
Professor, Head of the Department
of Art Textiles and Costume Design
of the Kyiv State Academy of
Decorative Arts and Design. M.
Boychuk
E-mail: majdaneclesia@gmail.com

**Майданець-Баргилевич Олена
Леонідівна** – кандидат
мистецтвознавства, доцент, завідувач
кафедри художнього текстилю та
модельювання костюма Київської
державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну імені
Михайла Бойчука
E-mail: majdaneclesia@gmail.com

Анотація: У статті розглянуто активне використання українського килима, починаючи з початку XX ст. і до сьогодні, в інтер'єрах житлових і

громадських споруд. Вивчено творчість відомих мистців-текстильників, які працювали у зазначений період, звертаючись до історичних, філософських тем та пісенного фольклору українського народу. Проаналізовано пластичну мову, тематику, композиційно-колористичне рішення творів – дипломних робіт вихованців Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва імені Михайла Бойчука кафедри «Художнього текстилю та моделювання костюма» спеціалізації «Художній текстиль», що розвивають київську школу декоративного мистецтва.

Ключові слова: український килим-гобелен, композиційна структура, колористика, інтер'єри житлових та громадських споруд, київська школа декоративного мистецтва.

CARPET, AS A PRODUCT OF THE ARTIST, PUBLISHED THE INTERIOR, WHICH TOOK PLACE IN THE XX - EARLY XXI CENTURY

Summary. At this time, they are showing an active case of the Ukrainian carpet, since the beginning of the XX century and today, on the interior, in living and public buildings. The works of well-known textile artists who worked during the specified period, referring to historical, philosophical themes and song folklore of the Ukrainian population are revealed. After analyzing the plastic word, subject matter, compositional and colorful decision of works - diploma people, created in the Kiev language of the academic decorative art of the name of Mykhaylo Boychuk of the Department of "Art Text and Costume Design", especially "Art Textiles", also belonging to the Kyiv Art School.

Key words: Ukrainian tapestry carpet, composition structure, coloring, interior of public and living buildings, Kiev school of decorative art.

Килим упродовж багатьох віків і донині лишається невід'ємною частиною житлових та громадських інтер'єрів. Мистці сьогодення намагаються зберегти основні ознаки народного килимарства: площинність у

трактуванні форми, узагальненість образів, декоративність колористичного рішення. Декоративний килим-гобелен у сучасних інтер'єрах продовжує активно використовуватись, тому дослідження стану розвитку килима є актуальним.

Український килим досліджували С. Таранушенко, Д. Щербаківський, А. Жук, Я. Запаско, З. Чегусова. Я. Запаско у нарисі «Українське народне килимарство» подав стислий огляд розвитку українського народного килимарства від найдавніших часів до 60-х років ХХ ст. На основі музейних килимових збірок автор дослідив багатство й різноманітність художніх форм українського килима, показав стильову розмаїтість у різних етнографічних регіонах України, простежив зміни художніх форм українського килима на різних етапах історичного розвитку. З. Чегусова проаналізувала розвиток килима, гобелена у кінці ХХ – початку ХХІ ст., звертаючись до творчості відомих мистців декоративного мистецтва – Л. Жоголь, О. Машкевича, Н. та Л. Борисенко, М. Базак.

На початку 1920-х років в Україні з'явився тематичний килим, який за тематично-сюжетним наповненням відображав досягнення нової доби. У килимарській майстерні, яка була створена у 1922– 1923 роках при УАМ, С. Колос (учень М. Бойчука) впроваджував нову пластичну мову, для якої властива виразність лінії, декоративна організація простору, використання чистих кольорів. У творах С. Колоса «Пес і птаха» (1923), «Ой летіла зозуленька», «Карл Маркс» та у композиціях його учнів відчутні пошуки нових форм художньої виразності, намагання додати народні традиційні елементи в композицію.

У 1920-ті роки в майстерні внутрішнього оформлення інтер'єрів УАМ, якою керував В. Кричевський, розроблялися проекти інтер'єрів різного призначення – громадських споруд (палац культури, сільський клуб, армійська казарма, сільрада, дитячий садок) та житла (помешкання робітника, селянина, письменника), де важлива роль відводилась килимові.

О. Саєнко, в той час студент УАМ, створив серію ескізів орнаментальних та тематичних килимів і активно використовував їх для оформлення інтер'єру. У тематичних килимах мистець звертався до тем праці, відпочинку на селі, історичної тематики, особливо козаччини. У килимах «Козак і дівчина» (1921), «Українська старовина» (1922), «Зустріч козака» (1924) відтворено події козацької доби, в них автор уміло моделює характерні образи. Інтерпретація народних мотивів на улюблену тему дерева життя вдало відтворено в ескізі килима «Диво-сад» (1923).

Із 1960-х років український килим набуває нових ознак і перетворюється на справжнє монументальне-декоративне мистецтво. Мистці працюють над створенням тематичних килимів, які могли б стати окрасою бібліотек, санаторіїв, палаців культури та відпочинку, готелів, ресторанів, кафе. При розробці тематики килимів та гобеленів все частіше мистці звертаються до пісенного фольклору, орнаментальних структур народного мистецтва, етнічної культури взагалі. Найпліднішими у цьому напрямку виявилися монументальні твори подружжя Івана та Марії Литовченків. Серед серії монументально-декоративних творів авторів слід виокремити гобелен «Джерела слов'янської писемності» (1989), виконаний для інтер'єру Центральної наукової бібліотеки НАН України імені В. Вернадського, який демонструє неперевершену майстерність текстильників та їхнє вміння точно вписатися у заданий архітектурний простір. Гобелен виконано у стриманій, навіть аскетичній кольоровій гамі, побудованій на відтінках червоного, чорного і білого. Тонкий смак і безпомилкове відчуття гармонії дають авторам змогу перетворити цю тріаду на поліфонію благородних рожево-сріблястих, перлинно-сірих, оксамитово-коричневих кольорів.

На початку 1990-х років Литовченки створили гобелени громадсько-романтичного плану: «Поет», «Вир», «Боротьба», «Молитва», «Прометей», «Дума про Україну», у яких відчувається філософське осмислення життя українського народу. «Гобелен «Боротьба» (1993), що сприймається як

метафора свободи оновленої України, особливо приваблює своєю поетичністю та ліричною проникливістю. Алегорична постать українки у плахті й кептарику верхи на коні, зображеному в енергійному діагональному русі на символічному біло-жовто-блакитному тлі, своєю іконографією нагадує Змієборця, котрий перемагає зло в образі змія. Водночас руки її, молитовно піднесені в позі Богині-Берегині, чи Оранти, асоціативно підводить до образу сучасної України, що звернулася, нарешті, до традицій, до Бога. На цей гобелен надихнула улюблена в родині пісня «Боже, Україну збережи!» [1, с. 233]. Чимало гобеленів мистці виконали для оформлення інтер'єрів громадських споруд, де монументальний твір відіграє важливу роль домінантного й емоційного акценту.

Поетичне світовідчуття, чутливість української душі розкривав у своїй творчості заслужений художник України Олег Машкевич. Талановито використовуючи художню спадщину орнаментальних килимів, Олег Машкевич віднайшов свій декоративний напрямок у мистецтві художнього текстилю, що особливо гостро відчувається у таких ажурних килимах – шпалерах, як «Калина червона» (1980), «Троянда і виноград» (1984). Неоціненним є внесок О. Машкевича у розвиток фігуративного гладкотканого гобелена. Твори «Ой, дівчино, шумить гай» (1969), «Травами зеленими» (1970) різняться своїми умовно-декоративними формами, орнаментальними мотивами, змістовим наповненням, проте кожен вражає красою і довершеністю композиції, авторською неповторністю. «До золотого фонду українського гобелена другої половини ХХ століття увійшли «Луг» (1979), «Квітка запізніла» (1983), де О. Машкевич зумів використати декоративні можливості матеріалу. Вишукана графіка рисунка, індивідуальне трактування форми, стилізація дерев та рослин, ніжна колірна гама відрізняли мистця-лірика у 1980-х роках, що ілюструє один із його творів – гобелен «Рідне Полісся» (1992). У ньому розкривається феномен творчості О. Машкевича, ознака якого поєднання особистісного художнього бачення,

глибинних знань народних традицій і, що не менш важливо, віртуозного втілення творчого задуму» [2, с. 43].

У 1960-х роках тематичний килим позбавляється імітації станкового живопису, в ньому превалює образне, а не ілюстративне розкриття теми, декоративність, узгодженість багатфігурних зображень з матеріалом. У подібній манері в цей час працює подружжя Бейсембінових і Т. Яблонська («Перша Кінна»), О. Шабатура («Довбуш»), В. Федько («Ой на горі вогонь горить, а в долині козак лежить»), «Українська народна пісня» та «Український театр», 1985–1987, Палац культури залізничників у Полтаві), О. Прокопенко («Де ж ти, калино, росла?», «Тонко ткала, дзвінко пряла»). У гобелені В. Федька «Двобій» (1968) символічні образи коня і змія ілюструють напругу у протистоянні двох сил – добра і зла. Стилізація постатей, гармонійне співвідношення ліній, колірних плям, чуттєвий і водночас виважений малюнок свідчать про потужний талант майстра.

Морально-етичні проблеми, теми філософського змісту стають провідними у творах українських мистців. Таке спрямування має гобелен, витканий за картоном І. та М. Литовченків і В. Прядки «Гімн життю» для Палацу урочистих подій м. Олександрії Кіровоградської області. Композиція складається з трьох частин, що відтворюють різні періоди людського життя: дитинство, молодість, старість. Гобелен символізує неперервність життя, спадкоємність поколінь. У гармонійному колориті гобелена поєднано відтінки жовтогарячого, червоного, золотистого, білого й коричневого кольорів. Для оформлення цього ж Палацу автори створили позначений добрим гумором і дотепністю килим «Пісня про козака Вуса» (1970), з органічно вплетеними у структуру твору тканими написами, що доповнюють зображення.

Значний внесок у розвиток українського гобелена зробили народний художник України В. Прядка та О. Володимирова. Вони створили серію тканих творів, що відображають історію України, розкривають образи її

видатних культурних і політичних діячів («Історія землі Черкаської», «Русь», «Легенда про Кия» та ін.).

Серію gobеленів створила народний художник України Л. Жоголь. В багатьох її роботах («Лугові трави», «Квітка папороті», «Цвітіння», «Золота нива», «Квітка сонця», «Квіти Карпат», «Осінній настрій», «Українська осінь») зображено квіти, природа, які несуть емоційне і змістове навантаження. Мисткиня тонко відчувала колорит, збагачуючи gobелен різними фактурами, грою тінювих і колірних ефектів.

Л. Жоголь – одна із перших мисткинь в Україні ввела gobелен у громадський інтер'єр, спільно працюючи з архітекторами над майбутнім образом споруди. Виважені композиційно, емоційно насичені твори були окрасою багатьох клубів, будинків відпочинку, туристичних баз, готелів: «Тарасова гора» в Каневі, «Чорне море» в Одесі, «Україна», «Київ», «Русь» у Києві.

Оригінальністю розробки сюжетів, орнаментики, колористики вирізнялися твори М. Шнайдер-Сенюк. У її творчому доробку серія тематичних gobеленів, в яких мисткиня створює барвисту будову сюжетно-тематичного килима, gobелена. Декоративна святковість, витончена легкість, поетична основа відрізняють її роботи – «Хотіла б я піснею стати» (присвячена Лесі Українці), «Маруся Чурай», «Г. Сковорода», «Неначе писанка село», «Гармонія», «Тиша Дніпрових заплав», «Сіяч», «Син Землі», диптих «Тиха музика», Козацький марш», «Купальські ночі», «Крізь тисячоліття» (1998). Її роботи прикрасили інтер'єри багатьох громадських споруд – кафе «Перлина степу» в Києві, Палац одружень, обласної бібліотеки ім. О. Гончара, літературного музею Б. Лавренюва в Херсоні тощо.

Важливу роль у вихованні мистців художнього текстилю відіграв Львівський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва (нині Львівська Національна Академія Мистецтв), який заклав ґрунтовні професійні підвалини для більшості мистців цієї галузі. Глибоке осмислення

надбань вітчизняного і світового мистецтва, поєднання національних традицій з найкращими здобутками авангардних течій сприяло створенню своєрідної «львівської» школи. Більшість випускників різних поколінь (Є. Фащенко, С. Шабатура, Л. Жоголь, І. та М. Литовченки, В. Федько, Н. Паук, О. Крип'якевич, М. Білас, І. Вінницька, Н. та Л. Борисенки, Н. Лапчик, М. Базак, О. Риботицька, О. Парута-Вітрук, В. Ганкевич, С. Бабков, Т. Печенюк, Л. Гошовський, Г. Кусько, З. Шульга, М. Шеремета, О. Куца, Н. Дяченко-Забашта, О. Ковальчук, Л. Майданець-Саєнко) продовжують розвивати мистецтво гобелена.

У Львові працювала когорта мисткинь тематичного гобелена – Л. Крип'якевич, О. Риботицька, Н. Паук. У творчості О. Риботицької та О. Парути-Вітрук мотиви природи являють собою складні геометричні або ліричні абстрактні композиції. У гобеленах О. Риботицької відчувається сміливе і водночас органічне поєднання масштабної абстрагованої форми та пісенної ритміки карпатських мотивів. Авторське індивідуальне бачення мисткині виявляється у виваженості образотворчих засобів її фігуративних гобеленів, де вона втілює художньо-філософські ідеї, що утверджують одвічні вартості життя в гармонії зі світом природи, розкривають непорушні зв'язки людини із землею та небом – «Очікування» (1991), «Вічний мотив» (1993), «У вирій» (1999).

Гобелени О. Парути-Вітрук позначені цікавими формальними знахідками, де поєднується геометрична абстракція та графічно-узагальнений фігуратив. Інтуїція, підсвідомість, спогади формують ідеї та образи її гобеленів. При цьому відчуття світу у мисткині проходить через народне мистецтво, тому так захоплює декоративна площинність її творів, гармонія лінійних ритмів, злагодженість колірних сполучень. О. Парута-Вітрук майстерно спирається на давні українські традиції кольору та орнаментально-композиційної побудови писанки, народного килима, ліжника. Зберігаючи основні канони ручного ткацтва, вона знаходить свій

пластичний вираз, де поєднується минуле і сучасне («Спогади серпня» (1986), «Карпатські ритми» (1988)).

Починаючи з кінця 80-х років ХХ ст. у розвиткові художнього ткацтва відчутний більш активний потяг до експерименту, до пошуку нових технологічних прийомів незвичних образних рішень. Мистці Н. та Л. Борисенко, Н. Лапчик, М. Базак, Н. Пікуш нерідко звертаються до мотивів народного килимарства, писанкарства, ліжникарства, трансформуючи традиційні символи і знаки в абстрактні декоративні композиції з їх активним ритмом і динамікою ліній, колірних плям.

У мисткині декоративного мистецтва Ніни Лапчик фігуративний гладкотканий гобелен відзначається самобутніми образно-пластичними прийомами, витoki яких знаходимо в давньоукраїнській іконі та фресці «Одвічне» (1991), «Реставрація» (1990). Поетична мова мисткині щемливо-зворушлива у гобеленах, витoki яких малярство народного примітиву. У серіях «Мої ангели», «Благовіщення» образи приваблюють своїм колірним та фактурним вирішенням: гладкоткані фігуративні зображення в ніжних бежево-рожевих, біло-блакитних тонах збагачені деталями оздоблення різних матеріалів: стеклярусу, мережива, трикотажного плетіння.

Н. Борисенко на початку 1980-х років розробила авторський декоративний стиль, пов'язуючи традиції давньослов'янської культури й українського неоавангарду («Слов'янські мотиви», 1982–1983). Мисткиня, вдало поєднуючи конкретне і абстрактне, виявляє декоративні якості гобелена («Молода», 1989, «Танець з рибою», 1990).

Краса української землі трансформується у гобеленах М. Базак гармонійними сполученнями, неочікуваними орнаментальними вирішеннями. Текстильниця вдало знаходить рівновагу між засобами виразності сучасного фігуративного гобелена і традиційної мови килима. «Площинне трактування майже абстрактних геометризованих пейзажних мотивів, активність кольору, що властива народному декоративному

живопису, узагальнена умовна фігуративність – усе це своєрідні риси образно-пластичної мови М. Базак («Янгол з білим та чорним крилом», 1988, «Гори», 1990, «Русалка» 1991, унікальні «ширми-каравани»» [2, с. 47].

У гобеленах Л. Довженко лейтмотивом проходить образ Матері, яка в космогонічних та міфологічних уявленнях наших предків мислилася Праматір'ю світу, Матір'ю богів, Матір'ю-Землею, Берегинею. «На чарівному образі жінки концентрується багатобарвне бачення світу, в ній природа, джерело всього суцього, людська простота і складність (гобелен-триптих «Світлі образи (Маруся Чурай, Роксолана, Галшка Гулевичівна)», «Проростання», 1990)» [1, с. 241]. Закохана у трипільську культуру, мисткиня прагнула відтворити пластичний код образотворчої архаїки часів язичництва. Образний лад її творів символізував нероздільність людського буття та природи з її стихіями вогню і води, тваринами, птахами, рослинами («Родовід», 1992).

На початку ХХІ ст. велику роль у розвитку українського килима, гобелена відіграє Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука. На кафедрі художнього текстилю та моделювання костюма спеціалізації «Художній текстиль» працюють досвідчені викладачі-мистці – В. Андріяшко, Ю. Кухар, М. Базак, О. Майданець-Баргилевич, які орієнтують студентів на створення килима, гобелена, декоративної тканини. Студенти упродовж навчання вивчають традиційне килимарство, сучасні тенденції розвитку килима, гобелена і в техніці ткацтва часто виконують дипломну роботу – килим, гобелен.

Для сучасних інтер'єрів студенти розробляють композиції, в яких використовується схема вільної побудови, що дозволяє створити килими з площинним декоративним малюнком і багатою колірною гамою. Улюблені теми, до яких звертаються студенти, – «пори року», дерева життя, музики, історичні сюжети та міфологічні образи.

У дипломній роботі «Осінь казка» (2012) В. Винниченко зображує дерево з пишною кроною, яке ніби проростає із минулого в майбутнє. Робота виконана у гамі осінніх жовто-вохристих, брунатних кольорів, які підкреслюють осінню красу.

У дипломній роботі «Симфонія ночі» Н. Котельнікова розкривається панорама жовтих дерев, що символізують осінній краєвид. Робота, виконана у монументально-декоративному трактуванні, викликає філософські роздуми про сенс життя. Кольорова гармонія, вирішена на контрасті кольорів, виважена композиційна структура, образно-символічне наповнення і багатоманітність використаних технік ткання – визначальні риси виконаного твору.

Ю. Колопіщак у дипломній роботі «Золоті ворота» у центрі килима розміщує крупним планом історичну пам'ятку Києва, яка дійшла до наших днів, на тлі парків міста і синього неба над куполами. Килим вирішено у гармонійній колористичній гамі на контрасті синіх і золотистих відтінків.

Тема музики у дипломних роботах Д. Семенка та Н. Лопачук має різні підходи. Д. Семенко розкриває звучання музики через гармонію різних кольорів. Н. Лопачук у творі «Музики» зображує дві фігури музикантів, які грають на сопілці й скрипці.

Інтерпретація народних мотивів дерева-квітки, дерева-вазона, тема квітнучого саду розкрита у дипломній роботі «Пісня лісу» (2008) О. Іванової. Центральну частину вдало доповнює кайма, яка є традиційною у створенні килимів.

Темою дипломної роботи О. Горшкової «Сонячна Оранта» є звернення до образу Захисниці, Берегині, який доповнюють різні символи: голуб, дерева, вода, колосся.

Цікавими зразками сучасних килимів, що можуть стати окрасою сучасних інтер'єрів, є дипломні роботи – І. Сілецької «Старовинний замок» (2008), Г. Вершиніної «День і ніч» (2008), Г. Альошкіної «Каменотесний

промисел» (2011), А. Честних «Риби» (2013), Ю. Крутайкової «Лечу. Дивлюся, аж світає» (2014), О. Циганко «Крила» (2014), О. Громадської «Ранок у лісі», В. Толоконнікової «Рідна гавань».

Нині є нові досягнення молодих мистців, які трансформують традиційний український килим, гобелен, підносять його до світового рівня, надаючи йому високого звучання.

Отже, український килим-гобелен, починаючи з початку ХХ ст. і до сьогодні, досяг значного розвитку й активного застосування в інтер'єрах житлових і громадських споруд. Цей період ознаменовано активними пошуками нових виражальних засобів у розробці нетрадиційних сюжетних композицій, колірних рішень, інноваційних презентацій у сучасних інтер'єрах. Творчість відомих мистців-текстильників – І. та М. Литовченків, В. Прядки та О. Володимирової, Л. Довженко, Л. Жоголь, Н. Лапчик, Н. та Л. Борисенко, Н. Пікуш, В. Андріяшка, М. Базак, Л. Майданець, – які працювали у зазначений період, звертаючись до історичних, філософських тем та пісенного фольклору українського народу, позначена знаковою умовністю, узагальненням зображень, композиційною ускладненістю, що надають творам особливого ідейно-емоційного звучання.

Пластична мова, тематика, композиційно-колористичне рішення творів – дипломних робіт студентів Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва імені Михайла Бойчука кафедри «Художнього текстилю та моделювання костюма» спеціалізації «Художній текстиль» засвідчує активне формування київської школи монументально-декоративного мистецтва.

Кафедра «Художнього текстилю та моделювання костюма» КДАДПМД ім. М. Бойчука виконує важливу роль у збереженні українських традицій килимарства, гобелена та впровадження інноваційних тенденцій сучасного мистецтва, трансформації їх на сучасному етапі історії.

Список використаних джерел:

1. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «ВЕЛИКОГО СТИЛЮ». – К. : Либідь, 2005. – 280 с.
2. Чегусова З. Фігуративний гобелен України ХХ – ХХІ століття: мистецький поступ, провідні митці, особливості творчості // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2016. – Випуск 16. – С. 37–55.

УДК 378 74 (072)

ВИКОРИСТАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ МЕТОДІВ ХУДОЖНЬОГО ПРОЄКТУВАННЯ У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ З НАЦІОНАЛЬНОГО ДИЗАЙНУ

Diachenko Alla – Ph.D.in Pedagogical Sciences, Head of Postgraduate Education Department of «Kiev State Academy of Decorative and Applied Arts and Design named after Mykhailo Boichuk
E-mail:diachenko.alla@ya.ru

Дяченко Алла Володимирівна – кандидат педагогічних наук, завідувачка аспірантури, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім.М.Бойчука
E-mail:diachenko.alla@ya.ru

Анотація. У статті висвітлено особливості підготовки фахівців з національного дизайну в умовах використання інноваційних методів художнього проєктування. Визначено завдання та методика навчання художньому проєктуванню. З'ясовано, що професійне володіння методами художнього проєктування сприяє впевненому прогнозуванню результатів, безпомилковому вирішенні завдань, досягненню поставленої мети різнобічного розвитку особистості. Відображено орієнтацію інноваційних методів художнього проєктування. Розкрито основні інноваційні методи сучасного художнього проєктування, які використовуються у вищих навчальних закладах: еkleктизм, комп'ютерний колаж, цитування, метод деконструкції, 3D-друк, лазерна перфорація, лазерна сублимація (принт),

пластиковий каркас. Відмічено, що комп'ютерні технології сьогодні знаходяться на вершині свого розвитку і є найпоширенішим і затребуваним інноваційним методом реалізації творчості фахівців із національного дизайну в будь-якій області, в тому числі і в області індустрії моди.

Ключові слова: вищий навчальний заклад, фахівець, дизайн, національний дизайн, художнє проєктування, інновації, комп'ютерний колаж, лазерна сублімація.

USE OF INNOVATIVE METHODS OF ARTISTIC DESIGN IN THE PROCESS OF TRAINING NATIONAL DESIGN SPECIALISTS

Summary. The article highlights the features of training specialists in national design in terms of using innovative methods of artistic design. The tasks and methods of teaching artistic design are defined. It was found that professional mastery of artistic design methods contributes to the reliable prediction of results, error-free solution of problems, achieving the goal of diverse personal development. The orientation of innovative methods of artistic design is reflected. The main innovative methods of modern art design used in higher educational institutions are revealed: eclecticism, computer collage, citation, deconstruction method, 3D printing, laser perforation of fabric, laser sublimation (print), plastic frame. It is noted that computer technology today is at the peak of its development and is the most common and popular innovative method of implementing the work of specialists in national design in any field, including in the fashion industry.

Kew words: higher education, specialist, design, national design, art design, innovation, computer collage, laser sublimation.

Вступ. Постановка проблеми. На початку XXI століття у вищих навчальних закладах (ВНЗ) зусилля багатьох педагогів спрямовані на розробку та оптимізацію педагогічних систем підготовки фахівців, в тому числі і з національного дизайну, до інноваційної діяльності відповідно до

інноваційного розвитку суспільства. Актуальними стають проблеми дослідження інноваційної діяльності фахівців дизайну, розробки механізмів, засобів, технологій формування готовності майбутніх дизайнерів до інноваційної діяльності, що викликає необхідність наукового переосмислення суті професійно-педагогічної підготовки майбутніх дизайнерів в області інноваційної діяльності. Це вимагає кардинальних перетворень в системі підготовки сучасних фахівців і обумовлює орієнтацію цілей вищої професійної освіти на інтереси особистості майбутніх професіоналів. В даний час не може вважатися професійно грамотним фахівець, не працюючий в альтернативних проектах і системах; що не вивчає специфіку інноваційного руху, котрий не розуміє суті інноваційної діяльності в професійній сфері, що не опановує великим арсеналом інноваційних методів. Формування готовності до застосування інновацій у професійній діяльності майбутніх фахівців із національного дизайну буде більш ефективним в умовах навчання в спеціалізованому освітньому середовищі, що враховує специфіку проектно-художньої діяльності дизайнерів, максимально наближеної до їх потреб, можливостей і особливостей.

У зв'язку з цим, в епоху інновацій суттєво змінилися методи художнього проектування. Особливості цих методів малодосліджені в теорії національного дизайну. Відомо, що крім «традиційних» методів проектування, які виникли ще в «класичний» період - період виникнення і розвитку концепції функціоналізму (наприклад, комбінаторика, трансформація, кінетизм), стали активно застосовувати інноваційні методи художнього проектування – еkleктизм, комп'ютерний колаж, цитування, метод деконструкції, 3D-друк, лазерна перфорація, лазерна сублімація (принт), пластиковий каркас і т.п. Також варто зробити акцент на таких методах проектування, які пов'язані з категорією комічного – іронічна стилізація, пародіювання, гра зі смислами, прийоми дотепності, що до сих

пiр залишалися поза увагою дослiдникiв. Тому особливої уваги заслуговує розгляд цих методiв в практицi фахiвцiв з нацiонального дизайну одягу.

Актуальнiсть дослiдження. На сьогоднiшнiй день вiтчизняна освiта змiнюється структурно i набуває iншої системи функцiонування. Зростає необхіднiсть у нових, сучасних, що не iснували ранiше спецiальностей на ринку працi. Це породило потребу в квалiфiкованих фахiвцях, якi мають фундаментальну освiту в сферi нацiонального дизайну та вiзуальної комунiкацiї, а також в сферi комп'ютерних технологiй. Процес навчання iстотно змiнюється, i з традицiйними методами та засобами навчання з'являються iнновацiйнi. Але поряд з отриманням художньо-графiчних i проектно-графiчних навичок студент-дизайнер повинен опанувати комп'ютерне проектування. Випускник будь-якого ВНЗ країнi немислимий без знання професiйних комп'ютерних програм. Комп'ютерне проектування є невид'ємною частиною реалiзацiї будь-якого iнновацiйного проекту, пов'язаного з архiтектурою, дизайном, рекламою, полiграфiєю. Професiйне володiння програмами двомiрного i тривимiрного моделювання та вiзуалiзацiї стає гарним тоном для кожного поважаючого себе фахiвця в сферi нацiонального дизайну.

Аналіз результатiв дослiджень пiдготовки фахiвцiв з нацiонального дизайну свiдчить про недостатню вивченiсть цiєї проблеми у вiтчизнянiй педагогiчнiй науцi. Змiст та методика навчання у процесi пiдготовки майбутнiх фахiвцiв з нацiонального дизайну i до сьогоднi потребує бiльш глибокого дослiдження з метою виявлення позитивного впливу використання iнновацiйних методiв художнього проектування на вiтчизняну дизайнерську освiту.

Аналіз останнiх дослiджень i публiкацiй. Зокрема, сучаснi проблеми професiйної пiдготовки фахiвцiв з нацiонального дизайну дослiджують Е. Амосова [1], Л. Болдирєва [2], О.Власенко [4], С. Зiнченко, Т. Козак, Г. Максименко, Є. Омельницька, В. Прусак [7], Л. Соколюк [8], О.

Трошкін, Л. Турлюн [9], С. Чирчик, А. Шевченко [11; 12] та ін. Роботи англійських дослідників Б. Блер, М. Блітман, А. Девіс, Р. Сара, Дж. Уілсон присвячені дослідженню методів та форм викладання дизайнерських дисциплін у вищих навчальних закладах. Проте малодослідженими залишаються проблеми використання інноваційних методів художнього проєктування у процесі підготовки фахівців з національного дизайну.

Метою статті є визначення інноваційних методів художнього проєктування, які використовуються під час підготовки фахівців з національного дизайну.

Методи дослідження. Під час проведеного дослідження застосовувались наступні методи: аналіз (теоретичний огляд науково-педагогічної літератури з проблеми дослідження); синтез, завдяки якому вдалося поєднати окремі частини об'єкта у єдине ціле; порівняльний аналіз, що дозволив зіставити явища з метою встановлення схожості чи відмінності між ними.

Результати дослідження. Сьогодні в провідних вузах країни йде активний процес освоєння двох-і тривимірного цифрового художнього проєктування, відкриваються актуальні і широко затребувані спеціальності і спеціалізації, одночасно ведуться наукові і практичні пошуки, спрямовані на оптимальне використання інноваційного комплексу в підготовці майбутніх фахівців різних областей дизайну.

Відмітимо, що в основі професійної діяльності фахівця з національного дизайну є художнє проєктування. У сфері проєктування образотворча грамотність має першорядне значення. Тут у дизайнера проявляється справжня турбота про людину; він орієнтується на естетичне освоєння виробів. Дизайнер враховує багато сутнісних можливостей як людини, так і проєктованого виробу. Переважання технічних цінностей в проєктній сфері в результаті веде до того, що придушуються сутнісні сили людини, не тільки знижується його трудовий потенціал, але й применшується його гідність [12].

Так, проєктування в дизайні – це оптимізація функціональних процесів життєдіяльності людини, підвищення естетичного рівня виробів і їх комплексів. Предметом проєктування в дизайні є структура і якості форми предметного середовища в цілому і окремих виробів як його елементів. У свою чергу, методичні підвалини проєктування – це засоби моделювання об'єкта і сукупність правил, що визначають послідовність і зміст етапів формотворення [6].

Завдання художнього проєктування є образне, комплексне рішення середовища. З цього визначення відразу з'являється можливість провести межу між художником-конструктором і художником-проєктантом. Якщо завдання першого – створення на основі естетичних, технічних і функціональних вимог еталонів виробів, призначених для масового тиражування, то завданням другого являється створення образного рішення середовища, по-своєму унікального і не тиражованого [5, с. 15].

Професійна діяльність дизайнера, яка розвивається на соціальному ґрунті, так і спирається на природні якості людини (естетичні, емоційні й інтелектуальні) встановила роль і місце дизайну у суспільному житті. Сенс національного дизайну – стати унікальним, потужним і ефективним засобом впливу естетичної та облагородженої активності суспільства. Задовольнити цей запит покликаний педагог дизайнерського профілю, який зобов'язаний якісно володіти художньо-педагогічними функціями та високим професіоналізмом у вимірах художнього проєктування. Сьогодні здатність до художнього проєктування має формуватися на основі компетентнісного підходу, який вже не один рік досліджують науковці [12].

Методика навчання художньому проєктуванню – це сукупність методів і прийомів, за допомогою яких відбувається цілеспрямовано організований, планомірно і систематично здійснюваний процес оволодіння компетенціями, необхідними для створення, опису, зображення або концептуальної моделі цілісного об'єкта з заданими функціональними, ергономічними і естетичними

властивостями. Реалізація методологічних основ процесу навчання художньому проєктуванню забезпечується застосуванням певних методологічних підходів (принципів) професійної освіти [4].

Сучасні методи художнього проєктування в процесі підготовки фахівців з національного дизайну, в силу поглиблення протиріч між низьким рівнем шкільної підготовки і складністю об'ємних навчальних програм з циклу профільних дисциплін в вузах, є одним з основних інструментів у вирішенні актуальної проблеми поліпшення якості випускників і забезпеченні необхідного рівня оволодіння ними комплексом дисциплін. Тому наукові основи організаційно-методичного забезпечення художнього проєктування у процесі підготовки фахівців з національного дизайну знаходяться під особливою увагою; досвід і методи їх викладання постійно корелюються з останніми українськими та зарубіжними науковими розробками в цій сфері.

Кожен метод навчання конкретизується комплексом прийомів, способів і засобів організації навчального пізнання. Прийоми і способи реалізації методу художнього проєктування використовуються педагогом в залежності від особливостей навчального матеріалу і конкретної ситуації навчально-виховного процесу, його особистості, ступеня володіння елементами педагогічної майстерності. Вибір методів художнього проєктування обумовлений такими положеннями, як: педагогічна і психологічна доцільність, функціональна визначеність, спрямованість на організацію діяльності педагога і студентів: на спілкування, обговорення, застосування знань; відповідність віковим можливостям, особливостям їх мислення, пам'яті, емоційного розвитку, життєвого досвіду; відповідність загальнокультурній, педагогічній підготовці викладача; характеру змісту досліджуваного матеріалу; відповідність методів формі навчання, своєрідності ситуацій в процесі навчання, взаємозв'язок і взаємодія методів між собою, включеності їх один в одного, комплексності застосування.

Професійне володіння методами художнього проєктування сприяє впевненому прогнозуванню результатів, безпомилковому вирішенні завдань, досягненню поставленої мети різнобічного розвитку особистості.

Активне впровадження в практику вищої професійної освіти інноваційних методів художнього проєктування дозволяє більш широко використовувати можливості комп'ютерних технологій в процесі розробки системи фахової підготовки майбутніх фахівців з національного дизайну, її функціонування і реалізації. Однак, незважаючи на широкі можливості, що відкриваються в розробці системи фахової підготовки в практиці вищої школи, де здійснюється підготовка фахівців з національного дизайну, вони відображаються недостатньо ефективно [12]. Ці методи орієнтовані на (рис. 1):

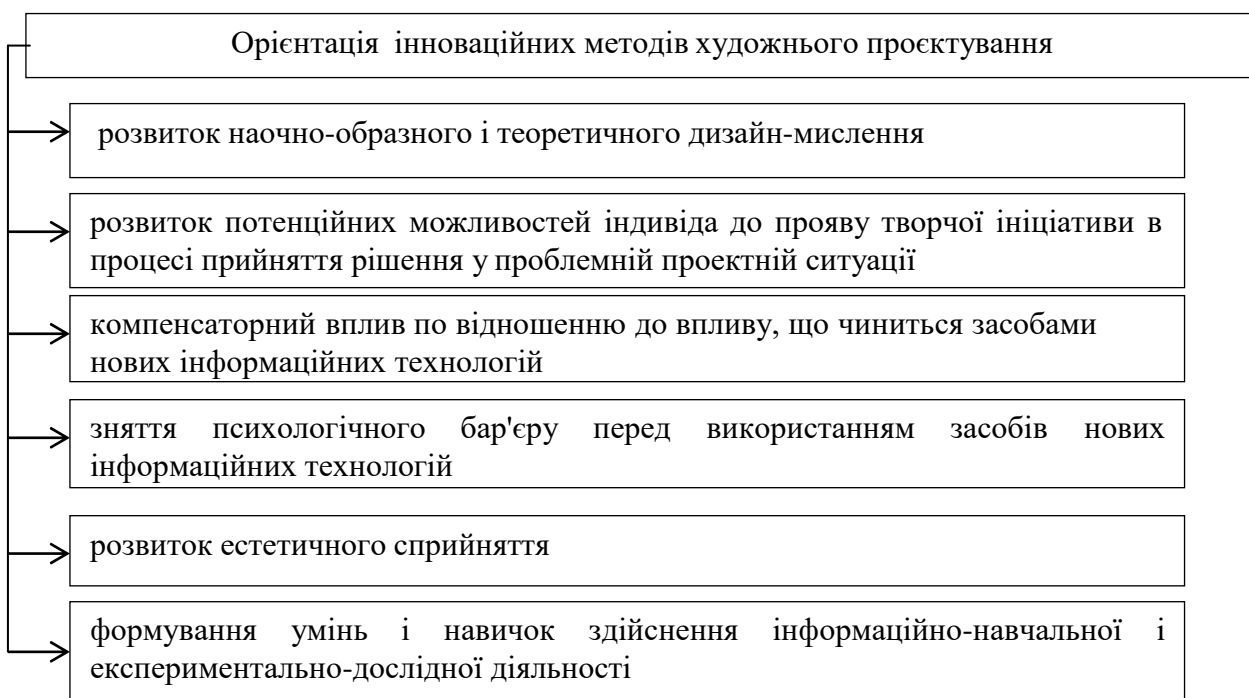


Рис. 1 - Орієнтація інноваційних методів художнього проєктування

Інноваційні методи художнього проєктування спираються на сучасні напрямки в психології візуального мислення і сприйняття, представленого як процес дизайн-мислення, який орієнтує на створення якісного інноваційного продукту з продуманим дизайном і зміною всього предметного світу на

краще. Ці методи змінюють самі підходи і технології навчання фахівців з національного дизайну, здатних створювати ці креативні «дизайн-продукти» і графічно «упаковувати» бізнес-процеси.

Одним з головних інноваційних методів сучасного художнього проєктування є еkleктизм. На початку XXI ст. остаточно утвердилася нова тенденція – минула мода не поступається місцем «новій» (не виходить з моди), а продовжує з нею співіснувати, модні цикли як би «нашаровуються» один на одного, що ще більше ускладнює поліфонічну картину сучасної моди [7, с. 11].

У цих умовах традиція (минуле) сприймається як практично невичерпне джерело ідей для дизайнерської творчості. У будь-якому сучасному проєкті незмінно присутня велика кількість культурних посилянь. У мистецькому житті вже з кінця 1960-х рр. панує «еклектична асиміляція», а з початку XXI ст. комп'ютерний колаж став однією з найбільш адекватних форм художньої свідомості.

На сьогоднішній день комп'ютерні технології є універсальним засобом і застосовуються у всіх видах проєктно-художньої діяльності, в тому числі в галузі проєктування одягу і текстилю.

Область комп'ютерних інформаційних технологій, що займається проблемами отримання різних зображень, відноситься до області комп'ютерної графіки. Вона є специфічним методом реалізації проєктної діяльності в області дизайн-проєктування, застосовуються на різних етапах проєктування – починаючи від створення художнього і технічного ескізу, конструкції моделі до розробки айдентики і реклами бренду.

Комп'ютерна графіка – один з найбільш затребуваних продуктів дизайну на сьогоднішній день. Сучасна комп'ютерна графіка не підміняє існуючі традиційні способи створення зображення. Засоби комп'ютерної графіки передбачають розширення та збагачення принципів, технік і методів художньої діяльності, створюють можливості для нових шляхів розвитку

творчого мислення, розширюють межі творчої реалізації, усувають рутинність, сприяють підвищенню рівня художньої культури [11].

Колаж як творчий метод був відкритий дадаїстами і став одним з улюблених прийомів сюрреалізму. При поєднанні непеєднуваного, з гри випадковостей мимоволі складаються смисли речей, народжуються парадоксальні образи. Постмодерністський колаж є метод вільних асоціацій, його елементи – цитати, запозичені з певних джерел, але вони знаходяться в неприродній взаємодії, що породжує багатозначні образи [7, с. 13].

Сьогодні все частіше застосовується такий інноваційний метод, як комп'ютерний колаж із використанням цифрових технологій і пакетів прикладних графічних програм. Найбільш відомі з них Microsoft Power Point, Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, GIMP, Optitex Modulate та ін. Існує також безліч сервісів і online-програм для створення комп'ютерних колажів, наприклад, лише деякі з них [9]:

- PINTEREST - цей ресурс пропонує величезну кількість зображень;
- MATBOARD - сервіс для обміну зображеннями, ресурс альтернативний Pinterest;
- POLYVORE - спеціалізований безкоштовний інструмент для створення колажів в індустрії моди;
- NEYBERS - програма, яка дозволяє в онлайн-режимі створювати колажі декору, матеріалів і ін.

Ножиці – це основний інструмент для створення традиційного колажу. У комп'ютерному мистецтві традиційні ножиці замінили віртуальні інструменти і фільтри для виділення і обрізки зображень, які мають ряд переваг перед традиційним інструментом. У графічних редакторах інструменти для вилучення об'єктів діляться на групи, які мають свою специфіку. До групи простих геометричних виділень входять прямокутні і овальні виділення. За допомогою цих інструментів можна вирізати коло, овал, прямокутник або квадрат будь-яких розмірів, не застосовуючи при

цьому додаткових інструментів, на відміну від традиційних методів, де б знадобилися креслярські інструменти [10].

Друга група – це група ласо. Використовуючи інструменти ласо для вилучення фрагментів, можна вирізати більш складні форми. Інструмент ласо працює за принципом олівця, коли вимальовується потрібний фрагмент, копіюється і вставляється на нову робочу площину. Щоб вирізати прямокутний об'єкт, студент використовує прямолінійне ласо, якщо потрібно вирізати більш складні фрагменти, наприклад людей або тварин, то студент використовує в своїй роботі магнітне ласо. Цей інструмент ніби примагнічується до контуру об'єкта. Під час вилучення потрібних фрагментів із загального фону зображення можна масштабувати, щоб вирізати більш точно дрібні деталі об'єкта.

В основі створення комп'ютерного колажу лежить робота із шарами. Шари в цифровому середовищі розташовані вертикально, дуже зручно працювати з шарами, які можна порівняти з прозорими листами. При виділенні і розміщенні об'єкта на прозорий шар можна побачити крізь порожні ділянки зображення нижніх шарів. Режимми накладення шарів дозволяють міняти контрастність, колір, видимість пікселів в багат шаровій композиції.

Модуль програми «Optitex Modulate» (Creatorfor Modulate) дозволяє проєктувати одяг на чітко визначену фігуру, одночасно проводячи як конструювання та моделювання, так і візуалізацію на тривимірній моделі. У даному модулі існує бібліотека фурнітури, текстур матеріалів, кольорових рішень, базових конструкцій моделей, котрі можна використовувати як базові форми та піддавати трансформаціям, відповідно до потреб розмірних даних фігури людини або завдань майбутнього фахівця. Також модуль дозволяє зробити чітку, предметну візуалізацію майбутньої конструкції виробу та переглянути посадку на тілі людини, врахувати недоліки в конструкції й усунути їх ще в віртуальному процесі. Проєктуючи власну

модель у віртуальному просторі, з'являється можливість провести віртуальну примірку на віртуальному тілі людини, побачити та оцінити силуетну форму, співвідношення елементів одягу, визначити кольорове, фактурне рішення текстильних матеріалів. Програмний модуль 3D Digitizer – Digitize 3D View, в свою чергу, дозволяє створювати додаткові лінії моделювання на моделі, змінювати конструкцію одягу, знаходячись в 3D вікні, та візуалізувати на площинній проекції розгортку [10].

PatternsCAD - це програма для побудови викрійок одягу. Програма дає можливість побудувати викрійки одягу в їх натуральну величину, або в іншому масштабі, якщо це необхідно, і за індивідуальними мірками. Для створення викрійок стандартних розмірів буде потрібно ввести відповідну інформацію для кожного конкретного розміру і конкретного виробу (рис. 2).

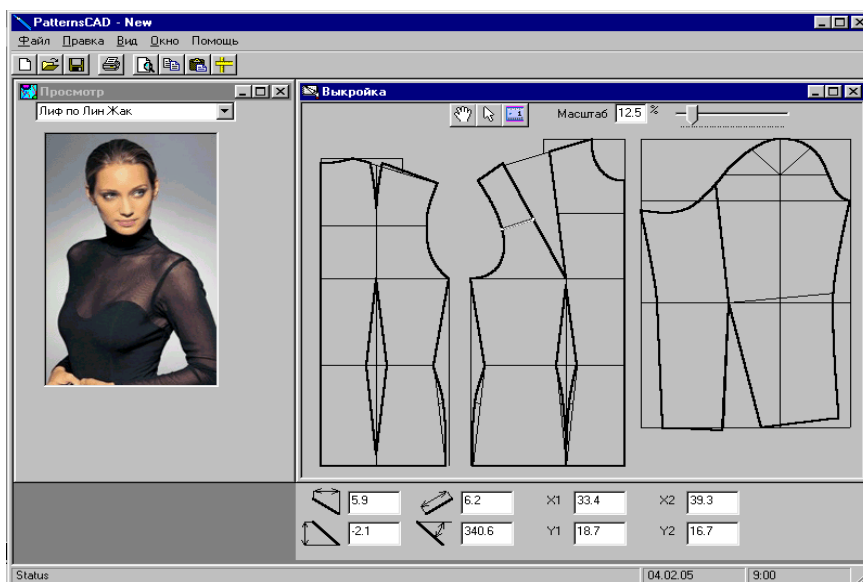


Рис. 2 – Вікно програми PatternsCAD

Поточна версія дозволяє створювати викрійки основ сукні, прямої спідниці, блузки. Робота програми тестувалася на конкретних реальних виробках. У тому випадку, якщо форма не поміщається на один лист, то потрібно здійснити розбивку на листи. Розміри листів можна задавати за бажанням користувача, така можливість дозволяє використовувати всі існуючі типи принтерів. Програма дає можливість швидко створити

індивідуальну викрійку по користувальницьких розмірами. Поля для введення параметрів містить малюнки та фотографії, які пояснюють, як правильно зняти мірку. Безкоштовна версія Patterns CAD 1.2 дозволяє відправити на друк кілька викрійок. Інші можливості стають доступними після реєстрації [3].

Як бачимо, комп'ютерні технології сьогодні знаходяться на вершині свого розвитку і є найпоширенішим і затребуваним методом реалізації творчості фахівців із національного дизайну в будь-якій області, в тому числі і в області індустрії моди.

Методом цитат користувалися і продовжують активно користуватися при підготовці фахівців з національного дизайну. Метод цитат полягає у поєднанні фрагментів, «вирваних» з контексту, коли втрачається очевидний зв'язок з першоджерелом, що і дозволяє створювати нове [8, с. 25].

На відміну від методу цитат, цитування передбачає впізнаваність цитати, збереження очевидного зв'язку з джерелом цитування. Цим методом також активно користуються у ВНЗ [4].

Метод деконструкції полягає в новому підході до моделювання одягу, який являє собою вільне маніпулювання формою і посадкою виробу на фігурі [1].

На основі досліджуваних даних про мереживо і мереживні колекції можна виявити методи створення національного костюма з мережива, що призначені полегшити фахівцю з дизайну прогнозування образів майбутнього ескізу із застосуванням того чи іншого методу / способу проєктування і вибрати найбільш підходящий різновид.

До інноваційних методів художнього проєктування національного одягу з мереживного полотна є – 3D-друк, лазерна перфорація тканини, лазерна сублимація (принт), пластиковий каркас.

На жаль, нові технології можуть лише приблизно повторити мереживну фактуру (текстуру) і орнамент (малюнок), тому вони скоріше

імітують традиційне мереживо. Перевагою цих нововведень є космічна швидкість відтворення мереживного полотна (орнаменту) і відтворення абсолютно будь-якої запрограмованої форми костюма, фактури (текстури) полотна або малюнка з мінімальними витратами [2, с. 1558].

Ще однією важливою характеристикою мережива є взаємозв'язок між використовуваними матеріалами для його виробництва (плетіння) і формою костюма, тобто - формоутворення костюма за допомогою мережива (імітацій мережива).

У ХХІ ст. винахід нових технологій диктує і новий підхід до художнього проєктування костюмів і мереживних полотен у процесі підготовки фахівців з національного дизайну. А результатом стає поява нових, неймовірних форм костюма, що дає поштовх для проявлення фантазії майбутнім фахівцям.

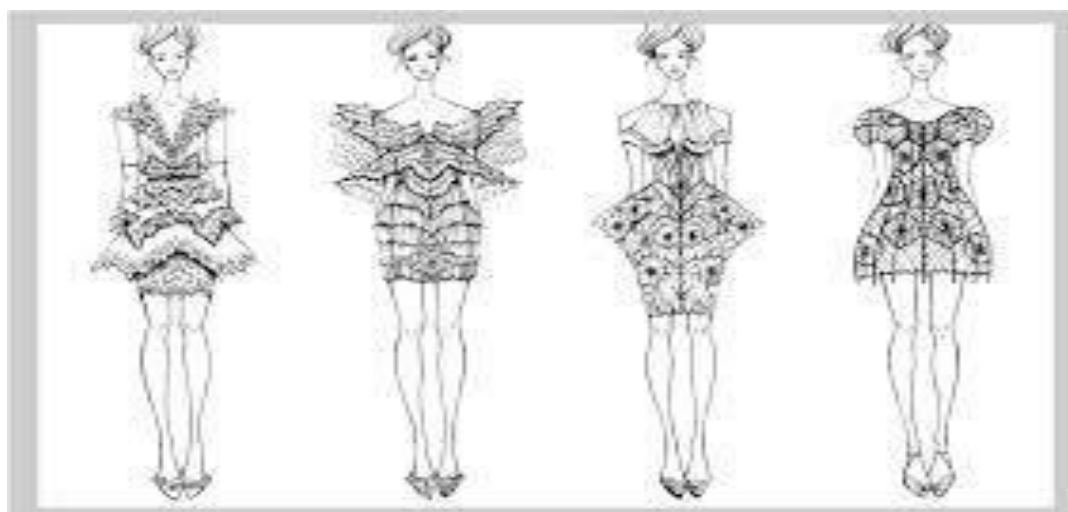
Попередній етап роботи студента полягає в пошуку підходів художнього проєктування виробу з мережива на основі даних методів за допомогою виконання структурно-графічного ескізного ряду, що визначає можливість пошуку варіантів художньо-композиційного рішення ансамблю національного костюма і його наближене колірне рішення.

Наступним етапом є створення декількох ескізних варіантів виробу на одній базовій основі за допомогою методів конструктивного моделювання і проведення трансформації та модифікації форм з використанням інноваційного методу художнього проєктування мереживних моделей (рис. 3).

Після отримання необхідної форми в графічному варіанті, вона коригується з урахуванням обраної техніки отримання мереживного полотна або його імітації.

Представлені методи створення національного костюма з мережива дозволяють візуалізувати різні варіанти проєктованого виробу в обраній техніці. Перед остаточним прийняттям рішення студент може образно

визначитися з силуетом, формою, фактурою, колірним рішенням передбачуваної моделі костюма.



а б в г

Рис. 3 – Ескізи студентів факультету «Дизайн» Львівської національної академії мистецтв із застосуванням інноваційних методів художнього проектування національного одягу з мереживного полотна: а - перфорація тканини; б - 3D-друк; в - друк сублимації; г - мереживо на пластиковому каркасі

Найбільш вірним в умовах сучасності є підхід до національного костюму як до елемента інтегративної і інтерактивної системи, а генерування об'єктів моди ґрунтується на застосуванні інноваційних перспективних методів, сталого розвитку, систематизації та оптимізації процесів художнього проектування костюма.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Таким чином, ми вважаємо, що виникає необхідність поліпшення якості освітнього процесу за допомогою сучасних методів і педагогічних технологій навчання. Впровадження в навчальний процес інноваційних методів художнього проектування забезпечує високий рівень підготовки фахівців з національного дизайну, професійно компетентних, з розвиненим творчим

мисленням, здатних ефективно вирішувати складні і багатопланові завдання своєї діяльності. Використання таких методів орієнтує студентів на творчо-пошукову діяльність з отримання, конструювання нових знань, моделювання і вивчення процесів і явищ, проєктування способів професійної діяльності.

Також педагогічна практика показує, що впровадження в процес навчання художньому проєктуванню комп'ютерних технологій – це фундаментальна основа знань і умінь, без яких фахівець з національного дизайну не може сформуватись. Навчання за допомогою комп'ютерних програм сприяє творчому самовираженню студентів, розширює можливості створення різних проєктів, скорочує час виконання. При впровадженні інноваційних методів і засобів змінюється характер педагогічної діяльності, і ці зміни будуть ефективними на основі використання комп'ютерних технологій. Використання методів художнього проєктування є найважливішим механізмом здійснення творчого процесу навчальної взаємодії викладача та студентів.

Перспективами подальших досліджень є вивчення зарубіжного досвіду підготовки фахівців з національного дизайну із використанням інноваційних методів художнього проєктування.

Список використаних джерел:

1. Амосова Э.Ю. Влияние инновационных технологий и материалов на формирование модных тенденций в развитии костюма : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня к.т.н. Спеціальність: 17.00.06. Московский государственный текстильный университет им. А.Н. Косыгина. Москва, 2010. 16 с.
2. Болдырева Л.М. Инновации в методах проектирования женской одежды. *Научно-методический электронный журнал "Концепт"*. 2016. Т. 15. С.1556-1560.

3. Використання 3D графіки в моделюванні одягу. URL: <http://hlm125.blogspot.com/2019/03/3d.html> (дата звернення: 08.05.2020).
4. Власенко О.В. Методы и средства преподавания проектирования в дизайне среды. Современные проблемы науки и образования. 2015. №3. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=19939> (дата обращения: 07.05.2020).
5. Глушич А.О. Художнє проектування та умови формування його основних засад. *Дизайн, дизайн-освіта*. 2012. №9. С. 14–16.
6. Дизайн як проектна культура. URL: <http://osvita.ua/vnz/reports/culture/10556/> (дата звернення: 08.05.2020).
7. Прусак В.Ф. Організаційно-педагогічні засади підготовки майбутніх дизайнерів у вищих навчальних закладах України: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук. Спеціальність: 13.00.04. Вінницький державний педагогічний університет імені М. Коцюбинського. Вінниця, 2006. 23 с.
8. Соколюк Л. Шляхи становлення українського дизайну. Київ: Феніус, 2012. 43 с.
9. Турлюн Л.Н. Коллаж в компьютерном искусстве. *Мир науки, культуры и образования*. 2011. № 2.
10. Шандренко О.М. Комп'ютерні технології в дизайні одягу. URL: file:///C:/Users/WishMasterOk/Downloads/Kmss_2010_11_39.pdf (дата звернення: 06.05.2020).
11. Шевченко А.І. Компетентнісний підхід у навчанні художньому проектуванню майбутніх фахівців з дизайну. *Наукові записки*. 2016. Випуск 9. 2016. С. 77-80.
12. Шевченко А.І. Методика навчання художнього проектування майбутніх фахівців з дизайну: автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук. Спеціальність: 13.00.02. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ. 2017. 351 с.

КІРАСА В ІСТОРІЇ КОСТЮМА Й МОДИ

Myroslav Melnyk - PhD in Art Theory and History, docent, professor of Art Textile and Costume Design department, Kyiv State Academy of Decorative and Applied Art and Design named after Mykhailo Boychuk
E-mail: 5445941@ukr.net

Мельник Мирослав Тарасович – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри ХТМК, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
E-mail: 5445941@ukr.net

Анотація. Розглядається різновид обладунку – кіраса, відслідковується еволюція її функціональної та символічної ролі в європейській культурі до XIX століття. Аналізуються роботи дизайнерів одягу XX – початку XXI століть, джерелом натхнення яких стала анатомічна кіраса.

Ключові слова: історія костюма; історія моди; обладунок; кіраса; мода початку XXI століття.

CUIRASS IN THE HISTORY OF COSTUME AND FASHION

Summary. A variety of cuirass armor is considered, and the evolution of its functional and symbolic role in European culture is traced to the nineteenth century. The article analyzes works of fashion designers of the XX – early XXI centuries, whose source of inspiration was the anatomical cuirass.

Keywords: costume history; fashion history; armor; cuirass; fashion of the XXI century beginning.

На початку XXI століття фешн-дизайнери все частіше звертаються за натхненням до історії костюма, видозмінюючи речі, використовуючи їх в інших контекстах, надаючи їм нових смислів і функцій. Елементи античного костюма з'являються в сучасних тенденціях моди періодично і одним з найяскравіших таких елементів є кіраса, дизайнерські інтерпретації якої в

колекціях 2020-го показали Moschino і Tom Ford. На червоних доріжках в сучасних кірасах продефілювали Кім Кардашьян і Зендая, повернувши до цього елемента обладунків увагу мільйонів своїх прихильниць і послідовниць по всьому світу. Перелічене зумовлює актуальність розгляду кіраси в контексті історії костюма і моди.

Спеціальних наукових досліджень і публікацій, присвячених кірасі як джерелу натхнення в моделюванні костюма нема. Побіжно питання розглядається у статті А. Негіна «Рецепція римського парадного обладунку в мистецтві італійського Відродження» [3]. Місцю кіраси в модних тенденціях останнього часу присвячені статті Джессіки Херон-Ленгтон [5] та Шонаг Маршалл [6]. Метою даної статті є проаналізувати роль анатомічної кіраси у обладунках, парадному військовому вбранні та моді кінця XIX – початку XXI століть.

Методи дослідження – збір та аналіз візуальних матеріалів з історії мистецтва, історії костюма і моди, історико-іконологічний та компаративний методи.

Результати дослідження. Кіраса – елемент історичного натільного захисного спорядження, що складається з передньої і спинної пластин (іноді – тільки з передньої), вигнутих відповідно до анатомічної форми грудей і спини людини. Назва походить від французького слова «cuirasse», що спочатку позначало шкіряний нагрудник [1]. Кіраси широко уживалися давньогрецьким піхотинцями в як в ролі самостійного обладунку, так і у вигляді однієї із складових частин доспішного костюмного комплексу. У давнину кіраса могла виготовлятися з повсті і покриватися міцною шкірою або мідними листами; дещо пізніше з'явилася суцільнометалева залізна кіраса, потім їй на зміну прийшла сталева. Кіраси, які повторювали форму м'язів називали анатомічними чи мускульними. Окрім чисто декоративного значення, рельєф також відігравав роль ребер жорсткості, які посилювали

захисні властивості панцира. Найдавніші варіанти бронзових анатомічних кірас датуються VIII—VII ст. до н. е.

Але основним недоліком бронзи в давні часи була її дорожнеча. Анатомічна кіраса коштувала дуже дорого і дозволити собі її використовувати могли лише заможні воїни. Бідніші солдати носили дешевші та легші так звані «ліноторакси» — панцирі з лляного полотна.

Історики припускають, що ліноторакс має єгипетське походження. Він виготовлявся з багатьох шарів проклеєного і, ймовірно, простьобаного льону загальною товщиною до 1 см. і, почасти, нагадував сучасний бронезилет. Ліноторакс мало поступався у захисних властивостях металевим обладункам. Через це, а також з прагнення забезпечити більшу мобільність піхоти, вже з VI століття до н. е. ліноторакс набуває поширення. Він використовувався до III століття до н. е., а пізніше був змінений кольчугою [2].

Поява технологічніших та дешевших у виробництві обладунків: пластинчастих та лускатих панцирів, кольчуг призвела до все рідшого використання металевих кірас, проте ще тривалий час вони зберігалися у воєначальників як елемент парадного обладунку. У Стародавньому Римі та Візантійській імперії анатомічні кіраси залишилися панцирями найвищого командного складу — трибунів, легатів, імператорів. Такі кіраси декорували орнаментальними чеканками, емалями, інкрустаціями тощо.

Вже після падіння Римської імперії в кірасах зображали праведно-войовничих Архангела Михаїла і Святого Георгія. Наприкінці Середньовіччя, коли зароджувалося Відродження і з'явилася мода на Античність, анатомічні кіраси «повернулися» в парадних обладунках королів та аристократів, що засвідчують живописні портрети вельмож. Наприклад, представники сімейства Медічі зображувалися в античних м'язових кірасах, ніби підкреслюючи, що вони є прямими нащадками – новими носіями древньої героїчної сили володарів і знаменитих воїнів минулого, таким

чином встановлюючи з ними незримий зв'язок і тим самим звеличуючи себе в очах сучасників [3]. Ця символічна роль кіраси, принаймні в парадних портретах, збереглася до кінця XVIII століття.

У XIX столітті кіраса викликала інтерес дизайнерів одягу. У 1868 році корсетних справ майстер англієць Едвін Айзод винайшов техніку парового формування: одяг, вимочений в розчині крохмалю, надівався на мідний торс і сушився на пару до тих пір, поки не приймав необхідну форму. За цією технологією почали виготовляти анатомічні корсети, прообразом яких цілком можна вважати лляні ліноторакси. На основі анатомічного корсета у 1875 році з'явився жіночий стиль одягу, відомий як «ліф з кірасою» (*cuirasse bodice*), який залишався модним протягом 1880-х. «Словник історії моди» (2010) визначає його як «ліф, що нагадує оболонку, яка щільно прилягає до стегон, створюючи силует плаття витягнутих ліній» [4]. Очевидно, що з моральних причин жіночі анатомічні кіраси в XIX столітті покривали ліфом сукні і цей прихований панцир служив своєрідним заміном тіла – ближчим до ідеальних модних пропорцій, а тому більш досконалим в порівнянні з тілом реальним.

У XX столітті дизайнери надихалися як технологією, так і естетикою кіраси. На хвилі сексуальної революції своєрідні жіночі анатомічні кіраси показав Ів Сен Лоран в колекції осінь-зима 1969 року. Дизайнер співпрацював із скульптором Клодом Лаланом, щоб створити форму на базі тіла топ-моделі 1960-х Верушки фон Лендорф [5]. Ніби відлита в золоті кіраса Сен-Лорана одночасно підкреслювала сексуальність і коштовність краси жіночого тіла.

У 1980-х з новими матеріалами і формами експериментував японський дизайнер Іссей Міяке, який показав кірасу в колекції осінь-зима 1980 року. В цій роботі створювалося враження, ніби пластик перетікає в тіло, справляючи футуристичне робототехнічне враження завдяки металевому відблиску [6].

Французький дизайнер Террі Мюглер протягом 1980 – 1990-х створив кілька кірас з пластику, плексигласу, металізованих матеріалів. Його кіраси здебільшого були не просто панцирями, а формотворчими корсетами, що зтягуючи талії моделей до «осиних», створювали враження дивовижних метаморфоз жіночого тіла. Наприклад, в колекції *Haute Couture* осінь-зима 1997/1998 під назвою «Комахи» Мюглер перетворив модель за допомогою корсета-кіраси на фантастичну істоту, тонке тіло якої переливалося подібно до жука-світляка.

Кілька знакових для історії моди концептуальних кірас створив британський модельєр Александр МакКвін. У своїй колекції весна-літо 1996 «Голод» МакКвін показав прозору кірасу із живими хробаками, роблячи видимим невидиме щоденне поїдання наших тіл паразитами і мікробами. Його колекція весна-літо 2001 містила криваво-червону скляну кірасу з орнаментом – ніби татуювання на тілі без шкіри [5]. Неодноразово в колекціях Маккуїна з'являлися і сріблясті анатомічні кіраси, які підкреслювали закутість тіла у ідеальну форму металевого панцира, яким мучить жінку сучасна мода.

Схожі ідеї одягу-панциря, хоч і не анатомічного, неодноразово дементстрував концептуаліст Хуссейн Чалаян. В його колекції осінь-зима 1995 під назвою «Вздовж помилкового екватора» показаний дерев'яний корсет з металевими гайками на довгих болтах, що стирчать зсередини. Це ніби одночасно і ортопедичне знаряддя, і знаряддя тортур, яких зазнає жінка, закута в ідею досягнення ідеального модного тіла. В колекції весна-літо 2001 року скляні панцирі, схожі на глазур, у фіналі шоу моделі руйнували молотками прямо на тілах одна одної – так Чалаян акцентував ефемерність системи моди і безглузлого консюмеризму, на якому вона заснована.

Молода англійська дизайнерка Шинейд О'Двайер розробила силіконові анатомічні кіраси в 2018-му, «неідеальні» форми яких «прозвучали» як

виступ проти бодішеймінгу та розвінчання прийнятих індустрією моди стандартів жіночої краси [5].

Таким чином, винайдена ще в доісторичні часи як частина обладунку, кіраса з військового костюма була витіснена більш функціональною кольчугою, але до XIX століття зберігала символізм і відігравала важливу роль у парадних портретах королів та полководців. З 1960-х анатомічна кіраса надихала на створення жіночого одягу багатьох видатних дизайнерів, демонструючи сексуальність та тендітність жіночого тіла. В кінці XX століття кірасоподібні дизайнерські знахідки привертали увагу суспільства до закутості жінки в панцир модних стандартів, а на початку XXI століття анатомічна жіноча кіраса стала засобом демонстрації краси нестандартних форм та розвінчання культу красивого тіла, який до цього пропагувала мода.

Список використаних джерел:

1. Кираса // Военная энциклопедия / Грачев П. С. – Москва: Военное издательство, 1999. — Т. 4. — С. 47.
2. Конноли П. Греция и Рим. Энциклопедия военной истории = Greece and Rome at War / Питер Конноли. — М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. — С.58.
3. Негин А. Н. Рецепция римского парадного доспеха в искусстве итальянского Возрождения // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2016, № 2, С. 72-76 [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <https://cyberleninka.ru/article/n/retsepsiya-rimskogo-paradnogo-dospeha-v-iskusstve-italyanskogo-vozrozhdeniya>
4. Cumming, Valerie, C. Willett Cunnington, Phillis Cunnington, Charles Relly Beard, and C. Willett Cunnington. The Dictionary of Fashion History. Oxford: Berg, 2010 / [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <http://www.worldcat.org/oclc/1008259246>
5. Heron-Langton J. A brief history of the breastplate in fashion // Dazed, 16 January 2020 [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу:

<https://www.dazeddigital.com/fashion/article/47465/1/breast-plate-zendaya-tom-ford-mcqueen-ysl-issey-miyake-mugler-grace-jones>

6. Marshall S. From Joan Of Arc To Zendaya — Why Fashion Is Obsessed With The Upscale Breastplate // British Vogue, 13 January 2020 [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.vogue.co.uk/fashion/article/zendaya-critics-choice-history-of-breastplate>

УДК 37.1

ПЛЕНЕР В СИСТЕМІ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

Torchevska Natalya - Apprentice Secretary of the Kiev State Academy of Decorative and Applied Art and Design named after Mikhail Boychuk, Candidate of Pedagogical Sciences

Торчевська Наталя Вікторівна – вчений секретар Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, кандидат педагогічних наук

Анотація. На основі ретроспективного аналізу висвітлено освітньо-художню цінність пленеру, визначено творчо-навчальні задачі пленеру як важливої складової підготовки майбутніх художників.

Ключові слова: пленер, задачі пленеру, освітньо-художня цінність пленеру.

PLENARY IN THE SYSTEM OF ART EDUCATION

Annotation. On the basis of a retrospective analysis, the value of the plein-air was shown to the painter, creative tasks were assigned to the plein-air as an important warehouse preparation for the artists.

Key words: plein-air, tasks for plein-air, illumination-artistic value of plein-air.

Аналіз джерел. Зазначимо, що пленер як засіб формування творчої індивідуальності, фахової компетентності, художньо-педагогічних та композиційних умінь, колористичного бачення ґрунтовно розглянуто в працях на здобуття ступеня доктора і кандидата педагогічних наук. Йдеться про роботи О. Сиви (2018), Т. Висікайло, Є. Силко (2016), О. Гоголева (2009).

Питання розвитку фахової компетентності, формуванню колористичного бачення, творчих здібностей, творчої самостійності тощо присвячено численні дослідження зарубіжних науковців – М. Маслова (1989), О. Павленкович (2011), Л. Жаданової (2006), В. Морозової, О. Соколової (2000), О. Вороніної (2004), М. Семенової (2006), Н. Зінченко (2008), Л. Філіпової (2017) та інших.

Не зважаючи на наявність ґрунтовних наукових праць з різних аспектів пленерного живопису, освітньо-художня цінність пленеру не став предметом окремого цілісного вивчення, що й зумовило вибір теми нашої публікації.

Виклад основного матеріалу. Якщо звернутися до історії мистецтва, то пленер, як живопис на природі з'явився ще у першій половині XIX століття у Франції. Йдеться про творчість художників-пейзажистів Барбізонської школи. Так, у 1836 р. у селищі Барбізон поблизу лісу Фонтебло оселився Теодор Руссо, який розчарувався в діяльності тогочасних паризьких художніх салонів. Це був складний період боротьби між традиційним академізмом, що всіляко підтримував застарілі форми класицизму (і його новітньої форми – ампіру) з романтизмом. Згодом до нього приєдналися Ф. Мілле, Нарсіс Діаз де ла Пенья та інші. Художників вражала і надихала барбізонська місцевість з лісом, що був оточеним з трьох боків рівниною. Саме в умовах природи художники намагалися нехтувати усіма офіційними правилами, що стосувалися історичних і героїчних пейзажів із вивченою композицією, а натомість намагалися споглядати і відтворювати сільську природу.

У методах і концепціях барбізонців існували певні розбіжності, але спільною рисою їх творчості біла відданість природі й бажання лишатися вірними своїм спостереженням. Зауважимо, що кожний представник Барбізонської школи усвідомлено споглядав у природі ті елементи, які відповідали власному типу темпераменту, а на картині зображувався визначений мотив, підґрунтям якого виступали особистісні переживання.

Отже, виходячи з окресленого вище, можна констатувати, що основоположниками пленеру стали представники Барбізонської школи ще на початку ХІХ століття.

У другій половині ХІХ століття до села Шайі, що на околиці лісу Фонтенбло, за запрошенням Е. Мане завітали О. Ренуар, Сіслей, Базиль та інші художники. Гості були вражені красою природи і за зразком колеґ-барбізонців почали вперше писати в умовах пленеру. Саме названі художники стали засновниками об'єднання художників-імпресіоністів, відкинувши застарілі канони і правила, зробили переворот у мистецтві, а пленер став невід'ємною ознакою їх творчості.

На думку імпресіоністів, пленер давав змогу досягати їм нескінченного різноманіття фарб, а також більшого проникнення світлом і рефлексами. Разом з тим, вони ще тривалий час знаходилися в процесі експериментів.

Так, Каміль Піссаро зазначав: «я ніколи не мав сумнівів, навіть у віці сорока років, що стало підґрунтям шляху, по якому ми інстинктивно рухалися. Це було зображення повітря» [7, р. 375].

У 1891 р. Клод Моне створює надзвичайну серію етюдів «Тополі», працюючи водночас на декількох мольбертах, з метою передати відтінки кольору і освітлення, що миттєво змінювалися залежно від годин доби та погодних умов.

Звернемося до системної академічної освіти Російської Імперії та на теренах України, що входила до її складу у ХІХ столітті. Саме на початку століття в Академії художеств як самостійний, з'явився пейзажний жанр, а з

другої половини XIX сторіччя виник пейзажний клас у Московському училищі ваяння і зодчества. Такими художниками як О. Саврасовим, В. Поленовим, І. Левітаном було створено авторську систему викладання пейзажу, підґрунтям якого був саме живопис на природі, в той час як переважно весь пейзажний живопис створювався у майстерні за пам'яттю і рисункам з натури [6].

21 лютого 1869 р. в Харкові офіційно розпочала свою діяльність перша в Росії приватна школа малювання, якою опікувалась Марія Дмитрівна РаєвськаІванова. Мета діяльності спрямовувалась на підготовку учнів до вступу в Академію мистецтв або в інші вищі художні школи, а також на художньопрофесійну діяльність (іконописців, ретушерів, декораторів, літографів) – формування загального уявлення про малювання, необхідне для занять природничими й технічними науками або ремісництвом. В організаційному плані навчальний процес розпочинався одночасно для всіх учнів: у вересні і тривав до кінця травня, відбувався поділ на два семестри. Були впроваджені й активно використовувались художні практики на відкритому повітрі (пленери), які проводили влітку [3, с. 106].

Русакова Л. зазначає, що становлення художньо-педагогічних напрямів позначилось, насамперед, інтересом до класичного європейського мистецтва XVII – XIX століть, російського та українського живопису XIX століття, а також до творчості французьких імпресіоністів та реалістичних тенденцій малюнку на пленері. Це все і вплинуло на деякі особливості фахової підготовки в Одеській художній школі. Із перших десятиліть її функціонування в педагогічній практиці важливе місце займала робота на пленері, що і формувало творчий характер більшості випускників школи [3, с. 121].

Важливе місце пленер посідав і в підготовці національних художніх кадрів Київської рисувальної школи – художнього навчального закладу, заснованого в останню чверть XIX ст. українським живописцем і педагогом

М. І. Мурашком. Як показав аналіз літературних джерел, програма його школи ґрунтувалася на роботі з натури [2].

Школу підтримали колеги Мурашка: навчальні посібники, картини та етюди відомих російських майстрів живопису та власні роботи почали надсилати Іван Крамської, Григорій Мясоедов, Костянтин Маковський, Ілля Рєпін, Василь Поленов, Архип Куїнджі, Володимир Орловський та інші відомі митці. Доволі швидко школа стала справжнім центром художнього життя не лише Києва, а й великої частини Південно-Західного краю, як тоді називали Україну. Тут було створено чудовий шкільний музей живопису і графіки, керівники школи брали участь у підготовці міських художніх виставок тощо [4].

Заняття починалися з рисунка геометричних тіл. У наступному, орнаментальному класі, увага акцентувалась на вивченні світлотіні, далі – рисування окремих гіпсових частин фігури людини. Гіпси використовувалися для вивчення форми та її відображення на площині. Кінцевим етапом була робота з живою моделлю. Шкільна програма передбачала створення копій з оригіналів і етюдів на пленері. Система підготовки художників включала і допоміжні дисципліни та курс лекцій з історії мистецтв [3, с. 127].

На основі вивчення літературних джерел та власного педагогічного досвіду зазначимо, що зображення навколишньої дійсності з урахуванням впливу на натуру світлоповітряної перспективи і природнього освітлення – складне завдання пленеру, успішність розв'язання якого залежить від вивчення фахових дисциплін (рисунок, живопис, композиція) і теоретичних (історія мистецтв і архітектури, кольорознавства тощо). Робота на відкритому повітрі має поєднуватися з виконанням нарисів, замальовок, етюдів. Студенти, у процесі вивчення пейзажних мотивів здобувають цінний візуальний матеріал, навчаються правильно обирати вдалий мотив, композиційне розташування, послідовність виконання тощо.

Головною метою пленеру в формуванні фахової компетентності майбутнього художника декоративно-прикладного мистецтва є розвиток і формування:

- умінь сприймати натуру у тривимірному просторі, а її зображення – у двовимірному просторі на площині;
- уміння сприймати тепло-холодні відношення і відтінки відповідно до освітлення, середовища, просторового видалення планів, застосовуючи на практиці основи кольорознавства, лінійної і повітряної перспективи;
- уміння порівнювати кольори натури в їх єдності за кольоровим тлом, світлоті, насиченості, виходячи з особливостей живопису;
- застосування у процесі пленеру методу роботи великими кольоровими і тональними відношеннями, витримуючи загальний тонально-кольоровий масштаб, цілісно сприймаючи натуру;
- використання етюдів пленеру разом з нарисами, замальовками в графіці і кольорі, як головний, підготовчий матеріал до навчально-творчих завдань тощо.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Як показав ретроспективний аналіз, пленер як форма підготовки майбутніх художників була обов'язковою складовою підготовки у різних закладах освіти починаючи з XIX століття. Саме пленер уможлиблював розвиток таких професійно значимих здібностей як: зорова пам'ять, художнє сприймання, просторове і композиційне мислення, оціночні, аналітико-конструктивні здібності тощо.

Список використаних джерел:

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

2. Дубовик С. О. *Школа Миколи Мурашка у документах ЦДАМЛМ України*. – Ел. ресурс. – https://archives.gov.ua/Publicat/AU/AU_6_2013/12.pdf
3. Русакова Л.І. *Розвиток приватної художньої освіти в Україні (друга половина XIX – початок XX століття)*: дис. ... канд.. пед.. наук. – Умань, 2017. – 290 с.
4. Стефанович Д. *До 150-річчя від дня народження і 100-ліття від дня смерті Миколи Пимоненка*. – Електронний ресурс. – <http://incognita.day.kyiv.ua/do-150-richchya-vid-dnya-narodzhennya-i-100-littya-vid-dnya-smerti-mikoli-pimonenka.html>
5. Торчевська Н. Начерки та замальовки у професійній підготовці студентів закладів вищої освіти мистецького профілю. Сучасна мистецька освіта: досвід, проблеми та перспективи: мат. Всеукр. наук.-практ. конф., 20.04.2018 р., Київ, 2018. – С. 365-369.
6. Федоров-Давыдов А.А. *Русский пейзаж XVIII – начала XX века*. Исследования. Очерки. М.: Советский художник, 1986. С. 178
7. Pissaro C. *Lettres à son fils Lusien*. Paris, 1950, p. 375.

УДК 372.874

ВИВЧЕННЯ ТВОРІВ МІСТЕЦТВА ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МАЙБУТНИХ ХУДОЖНИКІВ

(на прикладі портретного живопису Івана Труша)

Poltavets Natalia – is a graduate student of the Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design

E-mail: natalka.arts@gmail.com

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

E-mail: natalka.arts@gmail.com

Анотація. У публікації автором розглянуто таку ефективну форму роботи розвитку творчого потенціалу майбутніх художників-живописців як вивчення, аналіз творів мистецтва (зокрема, на прикладі портретного

живопису Івана Івановича Труша). Доведено, що саме глибокий аналіз психологічних портретів 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
(on prikladi of portraiture of Ivan Trusha)**

Resume. 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.

Як відомо, 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 нашу думку, творчий потенціал – це сукупність розвинених інтегративних рис особистості, професійних здібностей, нахилів, а також знань, умінь та навичок, рівень мотивації до художньо-творчої самореалізації, що уможлиблюють 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 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.

Однією з ефективних *форм 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.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.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 и дизайну імені Михайла Бойчука сприяє розвитку творчого потенціалу майбутніх художників-живописців.

Так, у процесі вивчення побудови голови особливе значення приділяється аналізу портретів І.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.І. Труша, створення портрета уможливорює зображення певної людини як наслідок тривалого відбору й спостережень портретиста. Мистець був переконаний, що –кожний 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 –Портрета 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].

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 самобутнього характеру. Це уможлиблюється за умови детального спостереження за моделлю, вивчення її мимічних особливостей, рис обличчя, дружнього ставлення до неї — саме таким аспектам ставлення до моделі портретованого приділяв увагу І.І. Труш.

Цінним досвідом для майбутніх художників-живописців є й застосований в портретах І.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, започаткував які ще в епоху бароко Пітер Пауль Рубенс, але які є рідкісним явищем для усього західноукраїнського живопису. Увага студентів привертається на те, що І.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.І. Труша, студентам пропонуються завдання створити на прикладі робіт видатного українського митця портрет у 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.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, 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.

Список використаних джерел:

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 / видп. ред. М.П. Бажан, 1973. - 271 с.
3. Украинская советская энциклопедия: В 11 т. - Т.11: Кн. 1 / Главная редакция украинской советской энциклопедии, 1984. - 607 с.
4. Художники України: Енциклопедичний довідник / Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ; редкол.: В.Д. Сидоренко (голова) та ін. - Київ: Інтертехнологія, 2006. - 640 с.
5. Шевченківська енциклопедія: В 6 т. - Т. 6: Т–Я / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2015. — 1120 с.

УДК 372

ЗВ'ЯЗОК АНТИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНОЇ СКУЛЬПТУРИ

Puzenko Ivan – Senior Lecturer, Master of Sculpture, Kyiv State Academy of Arts and Design named after Mykhailo Boychuk

E-mail: pyzenko@ukr.net

Пузенко Іван Вікторович – старший викладач, магістр скульптури Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

E-mail: pyzenko@ukr.net

Анотація. У публікації автор аналізує проблему зв'язку античної традиції та сучасної скульптури. на прикладі сучасних скульпторів.

Ключові слова: сучасна скульптура, антична традиція, антична скульптура, апропріація, запозичення.

THE RELATIONSHIP BETWEEN ANCIENT TRADITION AND MODERN SCULPTURE

Abstract. In the publication the author analyzes the problem of linking ancient tradition and contemporary sculpture with the example of contemporary sculptors.

Keywords: modern sculpture, antique tradition, antique sculpture, approbation, borrowing

У сучасному мистецтві метод апроприації (запозичення) - один з найпопулярніших, так як сучасні скульптори широко використовують напрацювання попередніх епох, особливо періоду зародження класичної скульптури (мистецтва античності).

Appropriatio - засвоєння, запозичення - термін в історії мистецтва і критики, що відноситься до більш-менш прямого використання в творі мистецтва реальних предметів або навіть інших, вже існуючих творів мистецтва.

Вивчення апроприації (процес «запозичення») і її проявів в образотворчому мистецтві буде актуальним процесом завжди, оскільки цей метод використовується художниками і скульпторами протягом багатьох десятиліть, а його витoki дослідники простежують аж до культурних практик, що мали місце ще в епоху Римської імперії.

Майкл Уілкінсон - американський скульптор, який працює з сучасними матеріалами для своїх скульптур, використовує найчастіше акрил. Цей полімер дуже прозорий і крихкий, а прийоми його обробки нагадують роботу з шліфованим кришталем.

Його твори знаходяться в руслі традицій класичної скульптури, а майстер вважає себе продовжувачем ідей Мікеланжело і Огюста Родена та майстрів античної скульптури.



Персонажі Уїлкінсона (прекрасні дівчата, закохані пари, зворушливі матері з немовлятами) відповідають античним канонам краси. Однак, якщо скульптори класичної античної традиції висікали свої твори з цільного каменю, прибираючи «зайвий» матеріал, то майстер чинить навпаки. Він робить образи, що не виходять за поверхню матеріалу. Ми тільки можемо з відстані милуватися їх канонічною красою, гармонією рис облич, витонченими пропорціями фігур. Скульптор являє нам недосяжний ідеал, як це було і в період античності, обережно видозмінюючи його матеріальну сутність.

До Хо Су створює масштабні інсталяції з прозорого нейлону, дроту, металу, які імітують архітектурні об'єкти, будинки або його частини, арт-об'єкти з мініатюрних пластмасових чоловічків, багатозначні монументальні канонічні скульптури з нержавіючої сталі. Роботи художника представлені в багатьох музеях по всьому світу, серед яких МоМА, Музей Гуггенхайма, Музею сучасного мистецтва в Лос-Анжелесі, Музей Уїтні і інші.

Семиметрова скульптура «Карма», яка знаходиться в саду Sydney and Walda Besthoff Sculpture Garden в Новому Орлеані, складається з 98 людських фігур, що сидять один у одного на плечах і закривають один одному очі. Скульптура виконана з нержавіючої сталі. У цій скульптурі йде явне відсилання до класичних античних канонів в скульптурі, з їх грецькими і римськими атлетами, скульптурними портретами. До Хо Су вважає, що використання в інсталяції фігури людини завжди провокує на роздуми. Наприклад, якщо ми згадаємо класичних античних атлетів, ця теорія стає зрозумілою, адже за кожним образом римського скульптурного портрету була конкретна історія.



числі епохи античності, класики жанру - античної скульптури).

Його мистецтво багатогранно в тематиці, але все, ж основні моменти, такі як техніка виконання, використання естетики кітч, адаптація скульптурних канонів - зберігаються. Дж. Кунс обдуманно намагається впровадити відчуття елітарності і естетики класичної скульптури в масову культуру, зробити його епатажним, і тим самим привернути увагу молодого покоління. Адже саме молодь є рушійною силою сучасного мистецтва.

Сам художник в своїх інтерв'ю часто згадує бажання створювати мистецтво, яке не буде пред'являти високі вимоги до глядача, не ставитиме його в незручне становище через необізнаність в тих чи інших деталях. Швидше за все відсилання до творчості кубістів, дадаїстів, мистецтву античності, мінімалізму, поп-арту і навіть до первісного мистецтва - це така

гра зі створення зрозумілого і доступного для масового глядача мистецтва. Це як реклама класики на зрозумілій мові широкому колу обивателів.

Цікавою серією для вивчення зв'язків впливу античної скульптури на сучасний арт є одна з останніх серій його художніх робіт Gazing Ball. Серія являє собою набір скульптур, виконаних з нефарбованого гіпсу. Велика частина робіт - копії античних скульптур. Фавн Барберіні, Антіной, Діана, Геракл. Скульптури відтворені в найдрібніших подробицях, але їх розміри перебільшені. Гігантські білосніжні скульптури постають перед нами в ідеалізованій формі класичного зразка, який, здавалося б, неможливо поліпшити - на те він і класичний. Він використовує високотехнологічні засоби виробництва, щоб домогтися ідеально рівної поверхні. Процес і форма відтворення класичного образу в даному випадку мають мало спільного з оригіналом.



У роботах Кунса фігури античних богів і героїв стають частиною масової молодіжної культури. У кожній скульптурі ми бачимо блискучу синю кулю «Gazing ball» (або yard globe) - цей елемент зустрічається в сучасних американських садах і носить ту ж декоративну функцію, як і садові гномики - елемент кічу. Творчість Дж. Кунса символізує, що проблеми співіснування класичного і нового мистецтва, збереження і переосмислення спадщини, поділу на високе і низьке стоять як і раніше гостро.



Прямим продовжувачем класичних (античних) традицій в українському мистецтві є скульптор В. Корчовий, роботи якого представляють безпомилково упізнаний, індивідуальний пластичний стиль, що є результатом багатомірного синтезу класичних і античних традицій та нового бачення в сучасному мистецтві.

Скульптор в образах своїх творів, будь то античні чи слов'янські боги, міфічні істоти народного епосу чи сучасні жіночі

моделі, намагається виявити божественне начало в ординарному, розкрити прекрасне в буденному, пересічному жіночому образі.

У стилістиці творчості Василя Корчового можна було б провести паралель з творами Фернандо Боттеро, такі ж самі пишні форми людських фігур, але пластика скульптора явно відповідає принципам класичних канонів, коли головним об'єктом мистецького твору як виду академічного мистецтва є саме людське тіло, гармонія його об'ємів та ліній силуету.

Скульптури вакханок, німф, богинь та образи сучасних жіночих моделей В.Корчового заворожують глядача досконалістю та вишуканістю деталей, гармонією пишних об'ємів, що відтворена за допомогою простих пластичних рішень з високим професійним рівнем виконання. Секрет пластики митця в узгодженості в його творах ідеального і реального, що повністю відповідає канонам класичного мистецтва.

Мистецтво попередніх епох, в тому числі і антична спадщина, вимагає підвищеної уваги з боку фахівців і здійснення комплексного підходу до цілого

спектру невирішених проблем. Запозичення і наслідування античних образів, канонів і традицій в скульптурі - не данина новомодним тенденціям, а логічна віха розвитку сучасних канонів.

Список використаних джерел:

1. Андреева Е. Ю. Постмодернизм: искусство второй половины XX – начала XXI века. – СПб: Азбука-классика, 2007. – 488 с.
2. Щетинина Н.В. Апроприация античных образов в творчестве Джеффа Кунса
3. Buchloh B. H. D. Drawing Blanks: Notes on Andy Warhol's Late Works // October. – 2009. – Vol. 127. – P. 3–24
4. Crow T. The Absconded Subject of Pop // RES: Anthropology and Aesthetics. – 2009. – Vol. 55/56. – P. 5–20.
5. Evans D. Appropriation. – Cambridge Mass: The MIT Press, 2009. – 239 p.
6. Foster H. At the Whitney // London Review of Books. – 2014. – Vol. 36, no 15. – P. 22–23.
8. Foster H., Krauss R., Buchloh B. H. D. and et. Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism. – London: Thames & Hudson, 2012. – 816 p.
7. Holzwarth H. W. Jeff Koons. – Cologne: Taschen, 2009. – 592 p.

УДК 378.147

ВИВЧЕННЯ РЕГІОНАЛЬНИХ ОСЕРЕДКІВ ЕТНОДИЗАЙНУ КЕРАМІКИ ЯК ПЕДАГОГІЧНА УМОВА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ КЕРАМІСТІВ

Roik Yulia Vitaliivna - **Роїк Юлія Віталіївна** -
graduate student of the Department of Теоретичних
Theoretical Disciplines and Vocational дисциплін та професійної освіти
Education Kyiv State Academy of Київської державної академії
Decorative and Applied Arts and декоративно-прикладного мистецтва і
design named after M. Boychuk дизайну імені М. Бойчука

Анотація. У статті проаналізовано сутність дефініції –педагогічні умови. З'ясовано, що вивчення технологій створення та декорування керамічних виробів регіональних гончарних осередках України є однією із головних складових професійної підготовки майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва до застосування етнодизайну кераміки у фаховій діяльності. Зазначено, що згадана вище педагогічна умова дозволить забезпечити розвиток етнодизайнерських компетентностей та сформувати готовність до використання етнодизайну у майбутньому. Викладено і схарактеризовано основні методи творчої інтерпретації регіональних традицій: «Цитування», «Творча реставрація», «Інтерпретація», «Стилізація», «Співбесіда з етномистецтвом», «Асоціація», «Діалог з традицією». Доведено, що застосування у професійній підготовці окреслених методів сприятиме оптимізації навчального процесу шляхом переосмислення багаторічних традицій з подальшим створенням нових творів мистецтва.

Ключові слова. Професійна підготовка; педагогічні умови; етнодизайн кераміки; художники декоративно-прикладного мистецтва; етнічні регіони.

STUDYING REGIONAL CENTERS OF ETHNO DESIGN OF CERAMICS AS A PEDAGOGICAL CONDITION OF PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE CERAMISTS

Abstract. The article analyzes the essence of the definition of "pedagogical conditions". Studying of technologies for creating and decorating ceramics in regional pottery centers of Ukraine is one of the main components of professional training to use ethnodesign of ceramics in professional activities. It is noted that the above-mentioned pedagogical condition will ensure the development of ethnodesign competencies and form a readiness to use ethnodesign in the future.

The main methods of creative interpretation of regional traditions are stated and characterized: "Citation", "Creative restoration", "Interpretation", "Stylization", "Interview with ethno-art", "Association", "Dialogue with tradition". It is proved that the application of the outlined methods in professional training will help to optimize the educational process by rethinking the long-standing traditions with the subsequent creation of qualitatively new works of art.

Keywords. Professional training; pedagogical conditions; ethnodesign of ceramics; artists of decorative and applied art; ethnic regions.

Постановка проблеми, її актуальність. Професійна підготовка майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва у закладах вищої мистецької освіти покликана формувати у студентів фахові компетентності з етнодизайну, зокрема з етнодизайну кераміки, та мотивувати їх до професійного розвитку у даній сфері.

Професійна діяльність кераміста вимагає від нього відповідних художніх та технологічних навичок. До основних компетентностей сучасного художника декоративно-прикладного мистецтва відноситься володіння традиційними та новітніми технологіями виготовлення керамічних виробів, глибокими знаннями регіональних традицій та основних тенденцій проектування кераміки. З огляду на це, важливе значення мають педагогічні умови професійної підготовки майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва. І саме вивчення регіональних осередків етнодизайну кераміки як педагогічна умова професійної підготовки майбутніх керамістів слугує гарним фундаментом для розвитку етнодизайнерських компетентностей у мабутніх спеціалістів з художньої кераміки.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблема професійного розвитку особистості є багатоаспектною, тому різні форми та методи професійного розвитку майбутнього фахівця були предметом наукових досліджень таких науковців як С. Балеї, Г. Балл, Д. Міллер, В. Моляко,

В. Семіченко та ін. Процес професійної підготовки художників декоративно-прикладного мистецтва до застосування етнодизайну розглянуто в дисертаційних дослідженнях Б. Тимкова, М. Близнюк.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. цінні матеріали в плані опису окремих регіонів України здійснили видатні українські етнографи та фольклористи М. Біляшівський, Хв. Вовк, М. Драгоманов, О. Малинка, І.Огієнко, П.Чубинський, В. Щербаківський та інші.

Беззаперечним є факт, що на результат професійної підготовки впливають педагогічні умови. Поняття «Педагогічні умови» було предметом дослідження К. Дубич, Н. Житнік, Ю. Костюшко, В. Стасюк та ін.. Наукові праці Ю. Бабанського, В. Краєвського, С. Савельєвої, А. Литвина присвячені дослідженню найефективніших педагогічних умов організації навчального процесу. Однак питання щодо вивчення й реалізації дієвих педагогічних умов для формування саме у майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва фахових компетентностей з етнодизайну кераміки ще не було досліджено та потребує подальшого вивчення.

Мета статті. Уточнити зміст поняття «педагогічні умови». Проаналізувати результативність вивчення регіональних гончарних осередків при професійній підготовці майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва до застосування етнодизайну кераміки у професійній діяльності.

Виклад основних результатів дослідження. На нашу думку, завдяки універсальній пластиці та декоративним властивостям глини, етнодизайн кераміки є перспективним для розвитку і впровадження у різні сфери життєдіяльності людини.

Етнодизайн кераміки – це система організаційно-педагогічних заходів, зорієнтованих на особистісний розвиток художника декоративно-прикладного мистецтва на національних традиціях та сучасних технологіях, метою і кінцевим результатом якого має стати готовність до виконання професійної діяльності. Головна мета та завдання етнодизайну кераміки – це

освоєння художниками-керамістами національних традицій , їх правильна інтерпретація та допомога фахівцям з даної галузі зрозуміти, що будь-яке новаторство та розвиток мистецтва кераміки не можливий без народного коріння [5].

Так як процес підготовки майбутніх керамістів у закладах вищої мистецької освіти до застосування етнодизайну кераміки має формувати позитивне ставлення не лише до сучасних технологій проектування керамічних виробів, а й до народного ремесла, слід детальніше розглянути педагогічні умови, які сприятимуть ознайомленню майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва з національними традиціями.

Уточнимо, що педагогічні умови – це цілеспрямовано організоване викладачем педагогічне середовище, система педагогічних засобів, комплекс педагогічних взаємодій. Також, нам імпонує визначення поняття – педагогічні умови|| К. Дубич: сукупність взаємозалежних і взаємообумовлених заходів педагогічного процесу, які забезпечують досягнення конкретної мети [2, с 79]. На думку В. Стасюк, педагогічні умови професійної підготовки – це обставини, від яких залежить та відбувається цілісний продуктивний педагогічний процес підготовки фахівців, що опосередковується активністю особистості, групою людей [6]. Узагальнивши досліджені нами визначення дефініції «педагогічна умова» різних авторів, у контексті нашої проблеми «педагогічні умови» ми розуміємо як сукупність обставин, засобів і заходів, які сприяють ефективності підготовки майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва до застосування етнодизайну кераміки у професійній діяльності.

Саме в працях дослідників народного мистецтва можна почерпнути багато цінної інформації про способи формування, декорування виробів, про композиційні та кольорові розбіжності регіональної кераміки. Адже кожен осередок гончарного промислу має певні особливості: природні властивості місцевої сировини, технологічний рівень виробництва, місцеві художні

традиції, провідних майстрів з творчими індивідуальностями. Опрацювавши літературу ми окреслили найважливіші етнографічні гончарні регіони: Наддніпрянщина, Слобожанщина, Полтавщина, Поділля, Полісся, Буковина, Волинь, Прикарпаття, Закарпаття, Сокальщина, Гуцульщина та Покуття.

Проте, сучасні керамісти повинні не просто наслідувати національний стиль, знання особливостей керамічних виробів гончарних осередків України, а й вміло використовувати ці знання та методи опрацювання фольклорного матеріалу на практиці.

Цінною є думка визначного мистецтвознавця, художника О. Петрової щодо виокремлення кількох власних типологічних способів опрацювання фольклорного мистецтва: *Стилізація*, *«Співбесіда з етномистецтвом»* та *«Діалог з традицією»*. На наше переконання, ці методи є важливими у підготовці майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва до застосування етнودизайну кераміки. Розглянемо їх детальніше.

Стилізація – комбінування фольклорних декоративних елементів зі збереженням їхнього нормативного, усталеного значення. Через цю фазу обов'язково проходить кожна національна школа напередодні більш опосередкованих, творчо самостійних розробок «національного стилю».

«Співбесіда з етномистецтвом» – сюжетно-тематичні перегуки з традицією, малювання на фольклорні теми. Тут вищий рівень спілкування – «діалогічний». Типологічно закріплені риси фольклору співіснують з елементами, які відчужують новаторське (гротеск, пластична деформація, театралізація образу тощо) від усталено-традиційного. Третій, найвищий спосіб – *бути в діалозі з традицією* – реалізується як опосередкована форма контактів двох субкультур [3, с. 401–423].

Також, проведений нами аналіз дослідницьких матеріалів дає можливість виділити основні методи проектування виробів з кераміки на основі традицій – *«Цитування»*, *«Копіювання»*, *«Інтерпретація»*, *«Стилізація»* і *«Асоціація»*.

Виготовлення керамічних виробів методами *«Цитування»* та *«Копіювання»* вимагають від автора чіткого наслідування традиціям. Такі твори зберігають художньо-композиційні, символічні і технологічні традиції, якими користувалися предки. *«Метод «копіювання»* краще використовувати при первинному навчанні майбутніх художників-керамістів.

Метод «Інтерпретації» та *«Стилізації»* надає можливість відобразити в керамічній роботі народні, національні риси, а також демонструвати традиційні техніки: ритування, лощення, димлення, молочіння та ін. Методи передбачають творче виконання художнього виробу, засноване на самостійному тлумаченні його створення. Цей метод проектування керамічного виробу потребує від художника не лише вичерпних знань про народне мистецтво, а й креативного мислення та тонкого світосприйняття.

Такий підхід поділяє і В. Радкевич, яка наголошує, що у професійній підготовці художників народних промислів, зокрема фахівців з художньої кераміки, процес навчання слід спрямовувати не на просте копіювання виробів, а на творче перетворення форм, елементів оздоблення, інакше відбудеться створення кітчу та занепад художньої кераміки. За переконаннями дослідниці, від майбутнього фахівця необхідно вимагати не тільки високої технічної майстерності, а й свідомого творчого ставлення до своєї художньої діяльності та її результатів, глибоке проникнення в художню культуру народного промислу, в якому він працює, знання тенденцій розвитку сучасного декоративно-вжиткового мистецтва українського народу [4, с. 420].

Метод «Асоціація» - це творчий метод, який дозволяє переосмисливши всю інформацію, створювати сучасні вироби, наділені емоцією, енергетикою, відчуттям першоджерела. Тобто надає широкі можливості в художньо-композиційних пошуках.

Для більш ефективного навчання етнодизайну кераміки пропонуємо доповнити метод «Копіювання», більш ґрунтовним методом «Творчої реконструкції», що полягає в максимально ідентичному експериментальному відтворенні автентичних технологій і матеріалів з ціллю глибоко засвоєння і вивчення конкретного технологічного процесу. Метод реконструкції здатен вирішувати питання засвоєння процесів майбутніми художниками декоративно-прикладного мистецтва обробки глини, шамотної маси, глинистих матеріалів, етапів виготовлення та декорування предметів етнічного мистецтва. Використовуючи автентичний матеріал і специфічні регіональні інструменти студент отримає можливість глибше зрозуміти і вивчити природу тих чи інших художніх виявів. На нашу думку, даний метод має часто використовуватися на початкових етапах вивчення етнодизайну кераміки майбутніми художниками декоративно-прикладного мистецтва.

Також, найважливішою регіональною відмінністю, особливим засобом художнього прояву в народному мистецтві є орнамент. В одних регіональних художніх системах він відіграє другорядну роль, в інших – провідну. Через це професійний художник-кераміст повинен вміло інтерпретувати регіональні орнаментальні елементи. До теми правильної інтерпретації традиційних орнаментів у сучасних виробках звертається І. Юрченко, який розробив методику використання орнаментальних мотивів в сучасному дизайні: на основі співвідношення понять «традиція» й «новація», де «традиція» -це орнаментальний етнічний декор, а «новація» –сучасні мінімалістичні стильові та технологічні тенденції формотворення, які, на думку І. Юрченка, полягають у прийомах спрощення форми, використання нових матеріалів та технологій їх обробки [8,с. 1021-1026].

Отже, вищезазначені автори у своїх дослідженнях доводять, що одним із найперспективніших нині способів розвитку художньої кераміки є єднання стильових рис та образності професійного мистецтва з регіональними етнічними традиціями, які необхідні для ефективно професійної підготовки

майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва. Адже, за словами М. Некрасова: «...чим глибше засвоює художник місцеві традиції, тим яскравіше виявляється його творча індивідуальність» [7, с. 20].

У зв'язку з цим, під час професійної підготовки майбутніх фахівців з етнодизайну кераміки необхідно вивчати традиційну гончарну спадщину етнічних регіонів, оскільки "культурна спадщина залишається живою лише тоді, коли вона стає предметом сприйняття, а не лежить в запасниках чи могильниках" [1, с.137].

Висновки та перспективи подальших досліджень. Проведені дослідження дають підстави стверджувати, що саме вивчення етнокультурних традицій регіону є однією з найефективніших педагогічних умов у професійній підготовці майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва до застосування етнодизайну кераміки у фаховій діяльності. Акцентовано увагу на тому, що використовуючи основні методи творчої інтерпретації традицій гончарних осередків («Цитування», «Творча реставрація», «Інтерпретація», «Стилізація», «Співбесіда з етномистецтвом», «Асоціація», «Діалог з традицією») сприятиме оптимізації навчального процесу шляхом переосмислення багаторічних традицій та призведе до створення якісно нових творів мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Герасимов С.А. Культура и воспитание. Вопросы философии. 1978. № 1. С. 137–145.
2. Дубич К. В. Особистісно орієнтоване виховання студентів в умовах соціокультурного середовища вищого навчального закладу: дис. канд. пед. наук : 13.00.07 / Дубич Клавдія Василівна. – Рівне, 2007. –267 с.
3. Петрова О. Н. Заметки о категориях «прекрасного» и «безобразного» в художественной практике Украины. Санкт Петербургское философское общество, 2001. №4. С. 401–423.

4. Радкевич В.О. Теоретичні і методичні засади професійного навчання у закладах профтехосвіти художнього профілю : монографія. Київ: УкрІНТЕІ, 2010. 420 с.
5. Роїк Ю. В. Етнодизайн кераміки: сутність поняття. Сучасний рух науки: тези доп. III міжнародної науково-практичної інтернет-конференції, 1-2 жовтня 2018 р. Дніпро, 2018. С.545-550
6. Семенова А. Словник-довідник з професійної педагогіки Одеса: Пальміра, 2006. 272 с.
7. Некрасова М. А. К вопросу о понятии «народный мастер». О природе его творчества. *Народные мастера. Традиции, школы.* 1985. Вып. 1. С. 20.
8. Юрченко І. Методика використання мотивів архітектурного декору львівської сецесії в сучасному дизайні меблевих виробів. Народознавчі зошити. серія мистецтвознавча. 2014. № 5. С. 1021-1026.

УДК 004.78:37.091.39]:[7.012:37.041]

МЕРЕЖЕВІ ОСВІТНІ ПРОЄКТИ ЯК ПЕРСПЕКТИВНИЙ НАПРЯМ СУЧАСНОЇ ДИЗАЙН-САМООСВІТИ В МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Tryhub Olena – lecturer of the Design Department of Separate Subdivision –Mykolaiv Branch of Kyiv National University of Culture and Arts, PhD student of Mykhailo Boichuk Design, Arts and Crafts Kyiv State Academy
E-mail: e.tryhub82@gmail.com

Тригуб Олена Леонідівна – викладач кафедри дизайну Відокремленого підрозділу «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв», аспірант Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
E-mail: e.tryhub82@gmail.com

Анотація. У статті аргументовано, що в сучасних умовах принципи проєктного мислення і освіти, проникаючи в сучасне освітнє середовище, сприяють формуванню нових педагогічних практик і технологій,

перетворюючи традиційну освіту в дизайн-самоосвіту. У статті розглянуто можливості та переваги використання мережевих освітніх проєктів як перспективного напрямку мистецької освіти з опорою на мережеву взаємодію з організаціями різного типу. Розкриті деякі організаційні особливості дизайн-самоосвіти за допомогою виконання навчальних дизайн-проєктів (мережевих освітніх проєктів).

Ключові слова: дизайн-самоосвіта; мережеві освітні проєкти; навчальні дизайн-проєкти; мережева взаємодія з організаціями різного типу.

NETWORK EDUCATIONAL PROJECTS AS A PROMISING DIRECTION OF MODERN DESIGN SELF-EDUCATION IN HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS FOR ART

Summary. The article argues that in the modern conditions the principles of project thinking and education, penetrating into the modern educational environment, contribute to the formation of new pedagogical practices and technologies, turning traditional education into design self-education. The article discusses the possibilities and benefits of using online educational projects as a promising area of art education with a focus on networking with organizations of different types. Some organizational features of design self-education through the implementation of educational design projects (network educational projects) are revealed.

Key words: design self-education; network educational projects; educational design projects; networking with organizations of different types.

Вступ. Постановка проблеми, її актуальність. Дизайн як феномен культури схильний до безперервних трансформацій, він нестабільний, не завершений і принципово не допускає однозначного визначення. З розвитком техніки і технологій, зі змінами, що моделюють новий образ соціокультурного життя, відбуваються розширення, поглиблення, зміна розуміння дизайну [2]. Дизайн

як феномен культури залежний від часу, від тієї епохи, в якій він функціонує, існує. Запити часу, потреби суспільства визначають передові завдання, що стоять перед дизайном.

В останні роки терміни «дизайн», «дизайн-освіта» та «дизайн-самоосвіта» вийшли за межі вузьких процесів конкретної професійної діяльності та підготовки фахівців у цій галузі діяльності. Водночас зберігається використання зазначених термінів у вузькому розумінні, однак і тут відзначаються нові тенденції в розвитку окреслених процесів. Так, сфера професійної діяльності дизайнерів в *індустріальному суспільстві* полягає у творчій роботі, спрямованій на створення естетично виразного предметно-просторового середовища, а в *інформаційно-мережевому суспільстві*, яке формується нині, дизайнери працюють переважно, у віртуальному, цифровому середовищі. Відповідно, об'єктами професійної діяльності раніше переважно були інтер'єри, транспорт, техніка, товари народного споживання, а зараз це цифрові книги, журнали, веб-сайти або портали, комп'ютерні ігри, програми тощо [1, с. 11]. Зі зміною основних професійних функцій змінюються і вимоги до компетенцій, ними стають збір матеріалу, арт-дирекшн, формування концепції, образне мислення, фотографія, ілюстрація, верстка, додрукарська підготовка, прототипування [5, с. 208].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Методологія дизайн-освіти та самоосвіти знаходиться у фокусі вивчення сучасних педагогів, психологів, філософів, мистецтвознавців. Аспекти теорії і практики мистецької освіти, дизайн-освіти, естетичного виховання, художньої творчості, проблематику дизайн-діяльності розкривають такі науковці, як: С. Алексеева, Є. Антонович, О. Бойчук, В. Даниленко, Т. Козак, М. Коськов, Є. Лазарев, Ю. Легенький, О. Отич, А. Руденченко, О. Рудницька, В. Тименко, О. Фурса, А. Чебикін, С. Чирчик, В. Щербина та ін.

Метою статті є дослідження і обґрунтування доцільності використання мережевих освітніх проєктів в дизайн-самоосвіті в мистецьких ЗВО.

Методи дослідження. Аналіз і синтез філософської, психолого-педагогічної, методичної літератури, в якій висвітлюються проблеми використання мережевих освітніх проєктів у сучасній дизайн-самоосвіті в мистецьких закладах вищої освіти.

Результати дослідження. Особливість професійної діяльності фахівців сфери дизайну пов'язана з тим, що в основі їхнього професіоналізму є творчість, що дозволяє досягти високих результатів роботи в процесі задоволення побажань і запитів споживача. Суттєвою характеристикою професії є творча самореалізація: професіонал, що працює в індустрії краси, ставить власні цілі, аналізує і вирішує проблемні ситуації, набуває і застосовує нові знання і обирає специфічні способи діяльності [2].

Ще до появи нового трактування в широкому сенсі терміна «дизайн-самоосвіта» утвердилося розуміння в необхідності розширення проєктного методу навчання як форми розвитку метапізнання, способу перетворення навчання в особистісно орієнтоване, способу перетворення студента з об'єкта в активний і творчий суб'єкт навчання [4, с. 501]. Основою сучасної дизайн-самоосвіти є проєктність як особливий універсальний тип і культура мислення, яка повинна відтворюватися в сфері освіти у мистецьких ЗВО [1]. Як доцільно зазначає Д. Борисенко, новітня концепція дизайн-самоосвіти покликана подолати різноплановість дизайну установкою на освоєння методів власне проєктної діяльності [1, с. 8].

У практиці застосування помітним явищем в Україні та інших країнах стала освітня програма «Навчання для майбутнього» (Teach to the Future), якою охоплено близько 50 країн світу, у вільному доступі в мережі можна пройти онлайн-навчання за цією програмою [4]. Значне місце в програмі відводиться розвитку творчого потенціалу викладача та, передусім, самостійній проєктній, дослідницькій діяльності студентів.

Поява мережевих сервісів нового покоління (сервісів WEB 2.0) розширює можливості проєктного навчання в традиційній і дистанційній освіті, робить

реалізацію принципів нової педагогіки більш ефективною. Це зумовлено тим, що з розвитком комп'ютерних технологій в сфері професійної діяльності дизайнера спостерігається постійне розширення виконуваних функцій, обмежених метою і завданнями проєкту, що вирішується. Збір матеріалу, арт-дирекшн, формування концепції, образне мислення, фотографія, ілюстрація, прототипування – це короткий перелік основних компетенцій.

Використання мережевих освітніх проєктів в дизайн-самоосвіті в мистецьких ЗВО є своєрідним прототипом платформ, де замовник створює пітч, а дизайнери пропонують варіанти рішень. У межах мережевих освітніх проєктів студенти вирішують складні проєктні завдання на основі взаємодії інтелектуальних, організаційних, інформаційних та технічних ресурсів. Творчі завдання в мережевих освітніх проєктах, які стоять перед майбутнім дизайнером, вимагають професійного мислення, здатного компіювати образність, системність, інноваційність. Відтак, мережеві освітні проєкти є своєрідними навчально-виробничими експериментами, що зв'язують два дуже важливі аспекти процесу пізнання: в одному випадку мережева проєктна діяльність є методом навчання, а в іншому – засобом практичного застосування засвоєних знань і умінь. Тому процес дизайн-самоосвіти з опорою на мережеві освітні проєкти спрямований на розвиток нестандартного мислення, креативності, багатогранного підходу до вирішення поставлених завдань.

У межах мережевих освітніх проєктів студенти здійснюють такі його ключові етапи:

- 1 – формулювання проблеми, цілей і завдань проєкту (дизайн-проєкту);
- 2 – планування проєктних робіт, формулювання гіпотези;
- 3 – передпроєктний аналіз – вивчення аналогів, прототипів, матеріалів з досліджуваної теми;
- 4 – розробка творчої проєктної ідеї;

- 5 – ескізування, моделювання, виготовлення сигнального зразка (ескізний проєкт або форескіз);
- 6 – підготовка технічної документації, презентації та специфікації щодо реалізації проєкту (технічний проєкт);
- 7 – супровід реалізації проєкту;
- 8 – прогнозування результатів реалізації на майбутнє.

Досить значущим у мережевих освітніх проєктах у дизайн-самоосвіті є мережева організація освіти як перехід від адміністративного типу керівництва до таких типів робіт, як кураторство, супровід, консультування, узгодження індивідуальних і мережевих інтересів і можливостей, тобто перехід від керівництва до сервісу [3, с. 67]. У її межах студенти мають можливість мережевої взаємодії зі сторонніми організаціями.

Для успішної мережевої взаємодії зі сторонніми організаціями, на нашу думку, процес навчального дизайн-проєктування (мережевих освітніх проєктів) організований аналогічно тому, як це відбувається в дизайн-агентствах відповідного профілю. Викладачі в такій моделі займають позицію експертів-консультантів, а студенти – різні функціональні ролі. Водночас керівні позиції надаються студентам старших курсів, а студенти молодших курсів займають підлегле становище або виконують окремі доручення старших. Кожен студент в такій моделі отримує можливість взаємодіяти з представниками сторонньої організації з приводу саме власного завдання в спільному проєкті, звичайно, погоджуючи ті чи інші рішення з іншими учасниками навчального дизайн-проєкту (мережевих освітніх проєктів) [6, с. 623].

Відтак, реалізація мережевих освітніх проєктів в дизайн-самоосвіті в мистецьких ЗВО з опорою на мережеву взаємодія зі сторонніми організаціями допомагає, *по-перше*, забезпечити соціальну значущість навчальних дизайн-проєктів, яка сприяє формуванню у студентів уявлення про місце їхньої професії в житті соціуму. *По-друге*, студенти отримують

життєвий досвід в сфері дизайн-проектування повного циклу, починаючи від досліджень потреб замовника і цільової аудиторії й закінчуючи супроводом реалізації проекту, прогнозуванням і відстеженням його майбутньої долі. Досвід взаємодії з реальним замовником виявляється безцінний, адже нині ситуація в сфері професійного дизайн-проектування складається таким чином, що саме вміння якісно вести переговори, розуміти запити суспільства і конкретної організації, з одного боку, і здатність обґрунтувати власну професійну позицію, з іншого боку, є запорукою успішної практики в сфері дизайну. *По-третє*, саме виконання мережевих освітніх проєктів з опорою на мережеву взаємодію мистецьких ЗВО з організаціями різних типів, а не стандартна процедура надання баз практики, може забезпечити необхідну організаційну гнучкість процесу навчального дизайн-проектування, при якій можлива успішна робота над комплексними міждисциплінарними і міжгруповими проєктами. *По-четверте*, використання комп'ютерної мережі дозволяє вибудовувати мережеву взаємодію і вирішувати завдання освітніх дизайн-проєктів в масштабах цілих континентів.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Таким чином, використання мережевих освітніх проєктів як перспективного напрямку дизайн-самоосвіти в мистецьких ЗВО створює можливості для активного залучення студентів у творчу діяльність, сприяє мобілізації їхніх творчих сил, дослідницьких навичок. Дизайн-самоосвіта не лише інтегрує всі засвоєні знання, вміння і навички, а й формує риси особистості, необхідні для дизайн-діяльності: готовність до активної творчої діяльності, вміння самонавчання та самовдосконалення, володіння дослідницькими навичками, знаходження способів самореалізації. У сучасних умовах дизайн-самоосвіта є особливою якістю і типом освіченості, внаслідок якої відбувається виховання проєктно-мислячої особистості, в якій би сфері соціальної практики вона не діяла – духовній культурі, виробництві, науці (практиці), побутовому середовищі.

Список використаних джерел:

1. Борисенко Д. В. Методика використання комп'ютерного 3D проектування у навчанні майбутніх фахівців з дизайну : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.10 / Ін-т інформаційних технологій і засобів навчання НАПН України. Київ, 2018. 22 с.
2. Левин И. Л. Профессиографическая методика проектирования содержания художественного образования и модели профессионально-творческого саморазвития в сфере искусства. *Наукоедение*. 2014. № 6 (25). URL: <https://naukovedenie.ru/PDF/139PVN614.pdf> (дата звернення 11.04.2020).
3. Панченко Л. Ф. Інформаційно-освітнє середовище сучасного університету : монографія. Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. 280 с.
4. Adelsberger H. H., Collis B., Pawlowski J. M. Handbook on information technologies for education and training. New York : Springer Science & Business Media, 2013. 733 p.
5. Chen X., Zhou B., Lu F., Wang L., Bi L., Tan P. Garment modeling with a depth camera. *Transactions on Graphics*. 2015. № 34 (6). P. 203-214. URL: <https://dl.acm.org/citation.cfm?id=2818059> (дата звернення 11.04.2020).
6. Wang S., Qin S., Guan C. Feature-based human model for digital apparel design. *Transactions on Automation Science and Engineering*. 2014. № 11 (2). P. 620-626. URL: <http://ieeexplore.ieee.org/abstract/document/6727488> (дата звернення 11.04.2020).

УДК 37.1

ЗАСТОСУВАННЯ ТЕХНІЧНИХ ЗАСОБІВ ПРИ СТВОРЕННІ ЖИВОПИСНИХ РОБІТ

Кораягorenko Vasil - Associate Professor of the Department of Painting, postgraduate student of the KDADPMD imeni Mikhail Boychuk

Копайгоренко Василь Валентинович – доцент кафедри живопису, аспірант КДАДПМД імені Михайла Бойчука

Анотація. Сучасні митці досить часто вдаються до використання різних технічних прийомів, щоб полегшити собі підготовчий етап роботи. Автор статті розглядає деякі етапи подібного використання у світовому мистецтві. Також автор торкається теми використання технічних засобів під час навчання майбутніх художників.

Ключові слова: художник, мистецтво, картина, технічні засоби, камера-обскура, фотоапарат, композиція, навички.

Summary. Modern artists often use various kinds of technical equipment to make their preparatory period easier. The author considers some of them used in world art, also touching upon the use of technical means during the studying process.

Key words: artist, art, painting, technical equipment, pinhole camera, camera, composition, skills.

Сьогодні ми досить часто чуємо, що той чи інший художник застосовує при написанні картин сучасні технічні засоби: комп'ютерні графічні програми, які створюють ефекти, що можна механічно перенести в живописний твір. Але навіть тоді, коли художник, здавалося б, використовує готовий матеріал, він повинен бути наділений смаком, відчуттям міри, вміти знайти вдалий фотооб'єкт, який згодом буде оброблений за допомогою певної програми.

Виникають питання: чи етично застосовувати механізми чи техніку, щоб полегшити працю живописця? Чи варто використовувати подібні засоби під час навчання студентів? І коли професійні художники почали використовувати їх?

Перше, що приходить на згадку – неймовірний стрибок у вдосконаленні живопису за доби Італійського Ренесансу. Адже це був час відродження не лише мистецтва, а й науки, яка розпочала свій стрімкий

розвиток, долаючи середньовічні уявлення про людину, природу та їхній взаємозв'язок.

Відкинувши суто наукові проблеми, варто зауважити, що ґрунтовні відкриття в галузі оптики сприяли й відкриттям в галузі мистецтва, зокрема живопису.

Вважається, що ще між XI та XIII століттями було винайдено «читальні камені». Їх часто використовували ченці для ілюмінування рукописів (створення чи копіювання книжкових мініатюр), це були досить примітивні плоско-опуклі лінзи, які отримували, розрізаючи скляну кулю навпіл. Ці досить прості пристосування дозволяли створювати справжні шедеври книжкової мініатюри в умовах погано освітлених скрипторіїв.

Говорячи про добу Відродження, ми насамперед думаємо саме про художню творчість. Художник намагається розкрити таємниці «божественної Природи», вступаючи в змагання з Творцем.

Поява надреалістичних картин пов'язують з винаходом камери-обскури й камери-люциди, які дозволяли проектувати зображення в спеціальний прилад, а потім відтворювати його на площині: в першому випадку використовується дзеркало під кутом, в другому – чотиригранна призма.

Вперше згадка про камеру-обскуру зустрічається ще в V ст. до н.е. Китайський філософ Мо-цзи (Мо Ді) описав виникнення зображення на стіні затемненої кімнати.

Латинською мовою «камера-обскура» означає просто «темну кімнату». Без сумніву, художникам камера-обскура стала приносити велику практичну користь. Такий прилад надійно служив для механічної замальовки предметів зовнішнього світу та вивчення законів перспективи. Перевернуте зображення досить було за допомогою дзеркала встановити правильно й обвести олівцем на аркуші паперу. Згодом камерою-обскура почали користуватися й на природі. Для цієї мети в XVII столітті були модифіковані закриті крісла і тенти².

Перша камера-обскура, яку використали для написання художніх полотен, була створена Леонардо да Вінчі. «Титан Відродження» докладно описав її у своєму «Трактаті про живопис». «... Коли зображення освітлених об'єктів проходять через маленьке круглий отвір в дуже темну кімнату, ви будете бачити на папері все ті об'єкти в їх природних формах і кольорах ...»³, - писав великий живописець, спостерігаючи, як промені світла, відбиваючись на матовому склі, створювали перевернуте кольорове зображення.

Образотворче мистецтво XVI століття, особливо у Венеції і Північної Італії, проявило надзвичайну зацікавленість оптичними явищами, а в XVII столітті вона стала практично загальною. Саме з цього часу ми можемо сміливо використовувати термін «ілюзорний живопис», адже ілюзію використовували всі – архітектори, сценографи, скульптори. Технічні засоби дозволяли митцям перетворювати власні фантазії на шедеври.

До італійців приєдналися й голландці – Ян Вермер, Карел Фабриціус, Семуель ван Хугстратен. Вони відображали те, що можна було сприймати лише за допомогою дзеркала або лінз. Веласкес також не гребував використанням технічних засобів, як доводять сучасні мистецтвознавці.

Варто зупинитися на творчому процесі Яна Вермера Дельфтського (1632-1675), особливість якого полягала в тому, що художник не створював ескізів, а працював на полотні. Саме на полотні він намагався досягти рівноваженості, точності композиції. Про це свідчать рентгенівські та радіографічні дослідження. Живопис Вермера відрізняє особлива стереометричність інтер'єрів, відчутність фактури предметів, чистота кольорів, чіткість силуетів, створених контрастом світла й тіні. Цих оптичних ефектів художник домагався, використовуючи камеру-обскуру (Молочниця, 1658; Астроном, 1668)

Використовував художник й інші технічні прийоми. Щоб точніше провести в перспективі лінії, що скорочуються (шахівницю підлоги, віконні рами та ін.), художник спочатку намічав їх по натягнутих нитках, що

кріпилися до голки в точці сходу. На деяких картинах залишилися маленькі проколи.

Застосовуючи камеру-обскуру в своїх міських краєвидах, Вермер досягає дивовижної, майже фотографічної об'єктивності (Вид Дельфта. 1661; Маленька вуличка, 1657-1661).

Говорячи про пейзажі, неможливо обійти увагою дивовижного італійського художника Джованні Антоніо Канале (Каналетто (1697-1768). Він, мабуть, найбільш яскравий представник популярного в XVIII столітті жанра ведуті (іт. *veduta*, перекл. – «побачена»), картини, рисунка або гравюри з детальним зображенням міського пейзажу.

Сучасники Каналетто вважали художника неперевершеним реалістом. Шанувальники Каналетто пояснюють його реалізм тим, що він користувався камерою-обскура. Він застосовував цей апарат з метою точного копіювання «реальності» (Ріо деї Мендіканті: вигляд з півдня, 1725: Венеція, Свято Св. Рока, бл. 1735).

Рисунки художника свідчать також про те, що він часто використовував лінійку і циркуль, а не громіздку камеру. Художник фіксував природу з різних точок зору, потім віртуозно збирав все разом. Він створював живий образ Венеції, яка змінювалася у нього на очах, а це свідчить про надзвичайний талант митця.

У 1570 році італієць Джамбаттіста делла Порта сконструював вдосконалений варіант камери-обскури. Пізніше він запропонував використовувати камеру-обскуру для виконання рисунків і їх проектування (ідея проєкційного ліхтаря).

Дослідники творчості Мікеланджело Мерізі да Каравджо впевнені, що Караваджо був одним з перших художників, які використовували техніку «камери-обскури». Він зробив у стелі своєї майстерні діру, світло з якої потрапляло на його модель. Потім зображення проєктувалося на полотно за допомогою лінз і дзеркал (Блаженство святого Франциска, 1595; Шулери,

1596; Хворий Вахх, 1593; Медуза Горгона, 1598-1599; Давид і Голіаф, 1601). Після смерті художника не залишилося жодного ескіза чи начерка.

Художники постійно намагалися спростити процес рисування з натури. Вони досягли цього шляхом копіювання зображень, що отримували в камері-обскура. Леонардо да Вінчі першим провів пряму аналогію між оком і камерою-обскура, вказуючи на подібність відбуваються в них фізичних явищ. Чи етично було використовувати технічні засоби? Художники завжди були залежні від замовників і часто терміни виконання були надзвичайно стислими, тому бажання прискорити і полегшити процес створення картини, не викликає засудження, хоча пізніше подібну практику визнали недоречною, стверджуючи, що вона свідчить про недостатність мистецького хисту.

Вже у ХІХ столітті, з появою фотографії, використання технічних засобів при використанні творів мистецтва, зокрема живопису, стало ще більш інтенсивним. Поштовхом для цього була потреба в репродукуванні.

Художники-передвижники, як найбільш прогресивні представники мистецької спільноти, досить швидко взяли фотографію на озброєння. Цікаво, що у спосіб репродукування на основі фотопроцесу – фототипію і поширення цієї технології вніс свій внесок І. І. Шишкін. 1884 році видавець А. І. Беггров спеціально для демонстрації репродукційних можливостей фототипії замовив Шишкіну серію станкових вугільних рисунків, яка опублікована в альбомі «І. І. Шишкін. Рисунки вугіллям, відтворені способом фототипії ...».

Художник займався і фотографією. Ще в 1860-і роки, перебуваючи за кордоном в якості пенсіонера Академії мистецтв, він замовляв фотографії зі своїх етюдів і рисунків, додавав їх до звітів, що відправляв у Петербург. З 1870-х років фотографія займає все більше місце в творчості художника, він починає робити знімки сам. Влітку 1874 року І. М. Крамської нарікав в листі

К. А. Савицького, що Шишкін «зайнятий фотографією, вчиться, знімає, а етюд і картини жодної»⁵.

Фотоапарат для художника-реаліста, який прагне точно зафіксувати натуру, стає не менш важливою частиною спорядження, ніж етюдник або альбом для замальовок. Серед художників того часу було багато тих, хто використовував фотографію, як допоміжну технологію – І. Рєпін, І. Крамської, В. Серов та інші.

Цікаво і повчально те, що крім допоміжної ролі фотографії, Шишкін вбачав в ній можливості для власної педагогічної системи. «Я хочу Вам дати капітальну пораду, на якій ґрунтується вся премудрість вивчення природи або натури, як кажуть, а також і таємниці мистецтва і особливо техніки живопису, – це фотографія. Вона єдина посередниця між натурою і художником і найсуворіший учитель, і якщо Ви розумно зрозумієте це і займатися з енергією вивченням того, в чому ви себе відчуваєте слабким, то я Вам гарантую швидкий успіх ... За одну зиму розумної роботи з фотографії можна навчитися писати і повітря, тобто хмари, і дерева на різних планах, і далечінь, і воду, тобто, все, що Вам потрібно. Тут можна непомітно вивчити перспективу (повітряну і лінійну) і закони сонячного освітлення тощо. Якщо Ви це зрозумієте і скористуєтеся моєю порадою, то Ви швидко навчитесь і писати і рисувати, а головне, розвинете і облагородите Ваші очі та інше ... А практично робиться ось так: береться на ваш смак хороша фотографія або лише потрібна Вам частина з неї, щоб добре бачити і зрозуміти, потрібно взяти лупу або скло збільшувальне. З фотографії, крім малювання олівцями, потрібно писати фарбою, одним тоном, приблизно в тон фотографії. На палітрі складають шпателем тони, спочатку покласти найтемніший; потім півтони і так до самого світлого, і всі ці тони купками повинні бути задалегідь на палітрі готові (контур обов'язково обводять чорнилом або тушшю)»⁶.

І. І. Шишкін першим вирішив пристосувати проекцію фотографії для навчання учнів. У 1897 році, повертаючись після перерви до офіційного викладання в Петербурзькій Академії мистецтв, він спеціально обумовив необхідність влаштування там «чарівного ліхтаря» з екраном, на якому фотографія зображувалася б збільшеною, щоб пейзаж був представлений майже в натуральну величину. Чарівний ліхтар – це оптичний прилад, що проектує на екран збільшене зображення, одне з найпопулярніших розваг дозвілля того часу.

Сенсом творчого методу Шишкіна було глибоке вивчення природи. «Я думаю, що це єдина у нас людина, яка знає пейзаж вченим чином», – писав про нього І. М. Крамської.

Фотографія, яку художник використовував дуже широко, не була для нього тією моделлю, яку можна бездумно копіювати. «Ось тут частково пізнається ступінь обдарування людини: нездарний буде рабськи копіювати з фотографії всі її непотрібні деталі, а людина з відчуттям, візьме те, що їй потрібно», – писав сам Шишкін одному зі своїх учнів.

І сьогодні можна багато що запозичити з педагогічного досвіду видатного пейзажиста. Хоча, технології самої фотографії значно змінилися, вона досі є підмогою для художників.

Знаковою фігурою у контексті цієї статті можна назвати Енді Уорхола (6 серпня 1928 року, Піттсбург, США – 22 листопад 1987 года, Нью-Йорк, США) – американського художника українського походження, продюсера, дизайнера, письменника, колекціонера, видавця журналів і кінорежисера, помітну персону в історії поп-арт-руху і сучасного мистецтва в цілому, засновника ідеології «*homo universale*», творця робіт, які є синонімом поняття «комерційний поп-арт».

Уорхол одним з перших застосував трафаретний друк як метод для створення картин. У своїх ранніх шовкографіях він використовував власні, намальовані від руки зображення. Пізніше, за допомогою проектора, він

транслявав на полотно вже фотографії і вручну обводив зображення. Застосування шевкографічного методу було одним з етапів в прагненні Уорхола до масового репродукування та тиражування художніх творів, попри всю критику Вальтера Беньяміна, який писав про втрату аури і цінності твору в столітті його технічного відтворення⁷. Уорхола зарахували до представників поп-арту і концептуального мистецтва, таким як Роберт Раушенберг, Джаспер Джонс і Рой Ліхтенштейн⁸.

Спосіб Уорхола полягав в наступному: на рамку натягувалася нейлонова сітка. Саме зображення на сітці створювалося шляхом контактного засвічування. На сітку, просочену фотоемульсією, накладався діапозитив. Все засвічувалося, як при фотодруку. На освітлених місцях сітки фотоемульсія ставала нерозчинною плівкою. Зайве змивалося водою. Так створювалася матриця, тобто друкована форма. Її накладали на папір або тканину, і наносили фарбу. Фарба проходила крізь прозорі ділянки сітки і створювала зображення. Уорхол виконав основний контур своїх найвідоміших творів: багаторазово повторюваних: Мерилін Монро, Елізабет Тейлор та інших. Для кольорового друку потрібна така кількість матриць, що дорівнює кількості кольорів. Впровадження інноваційних технологій в процес створення образів, ставило мистецтво на комерційну основу. У 1960-х роках художник використовував для своєї творчості фотографії, надруковані в ЗМІ. Починаючи з 1980-х років, він робив знімки сам фотоапаратом Полароїд⁹.

Таким чином стає зрозумілим, що художниками різних епох і країн рухало не лише бажання прискорити і спростити процес створення творів мистецтва. Технічний прогрес ставав підмогою у навчальному процесі, комерційній діяльності, пропаганді та поширенні мистецтва.

Використання різних сучасних гаджетів може допомогти студентам у знаходженні вдалої композиції твору, перевірці під час процесу живопису (будь-який айфон чи смартфон має фотокамеру, яка дозволяє досить швидко

провести корегування). Комп'ютерні програми дають можливість попрацювати з колоритом, тональними співвідношеннями. Безумовно, технічні засоби – не панацея, студент має навчитися самостійно працювати і пам'ятати, що техніка – лише «милиці» для початківця.

Але сьогодні поставило всіх освітян в такі обставини, коли і викладачі і студенти вимушені працювати в режимі онлайн. І хоча живопис – суто практична дисципліна, завдяки сучасній техніці, викладачі можуть спрямовувати і контролювати процес навчання, що не було б досягнуто в умовах карантину, спровокованого пандемією COVID-19, без сучасних технологій.

Список використаних джерел:

1. Pardi, Vincent (2007-01-01). Renaissance Vision from Spectacles to Telescopes (en). American Philosophical Society. с. 4–6. ISBN 9780871692597.
2. В . Сурди н , м . К а р т аш е в. Камера-обскура. С.1
Леонардо да Винчи. Трактат о живописи. Перевод. Губарев А. А., Изд. Фолио, 2013, ISBN: 978-966-03-5831-7
4. Canaletto Автор: Earle Rice Jr. Ст. 8-12.,ISBN 978-1-58415-561-4
5. И. Н. Крамской. Письма к близким. Издательство: Лениздат, Серия: Лениздат-классика, 2014. SBN: 978-5-4453-0689-4
6. Письма И. И. Шишкина И. А. Уткину, Петербург, 1896.
7. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit («Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», 1936).
8. https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BE%D1%80%D1%85%D0%BE%D0%BB,_%D0%AD%D0%BD%D0%B4%D0%B8
9. Шелкография Уорхола. Комерсант, 10 квітня, п'ятниця 2020. <https://www.kommersant.ru/doc/1831134>

УДК 378.22:377 (410)

ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ДИЗАЙНУ І ТЕХНОЛОГІЙ У ВЕЛИКІЙ БРИТАНІЇ ТА США

Popiuk Khrystyna-Maria – is a post-graduate student of the Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design. *E-mail: popukkristyna@gmail.com*

Поп`юк Христина-Марія Іллівна – аспірант Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.
E-mail: popukkristyna@gmail.com

Анотація. У статті обґрунтовано актуальність вивчення зарубіжного досвіду з метою підвищення ефективності підготовки педагогів під час навчання у вищому навчальному закладі. Розглянуто особливості підготовки майбутніх вчителів «Технологій» у Великій Британії та США. Особливу увагу приділено організації навчального процесу для підвищення рівня професійної компетентності вчителів під час навчання у ВНЗ.

Ключові слова: підготовка майбутніх вчителів, дизайн і технології, STEAM, педагогічний дизайн.

PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE TEACHERS OF DESIGN AND TECHNOLOGY IN UK AND US

Summary. The article substantiates the relevance of studying foreign experience in order to improve the effectiveness of teacher training during higher education. The features of training of future Technology teachers in the UK and the USA are considered. Particular attention is paid to the organization of the educational process to improve the professional competence of teachers during their studies at universities.

Keywords: preparation of future teachers, design and technology, STEAM, pedagogical design.

Постановка проблеми. Останні десятиліття відзначаються стрімким розвитком технологічно-інформаційного суспільства. В умовах інтенсивного реформування різних сфер життя, система вищої освіти також зазнає змін, де удосконалюються напрями інтеграції у європейське та світове співтовариства. Зокрема, вища педагогічна освіта України має забезпечувати участь держави у формуванні західноєвропейського освітнього простору та розширювати співробітництво з іншими державами в галузі освіти. При цьому необхідним джерелом реформування стратегій розвитку напрямів вищої педагогічної освіти в Україні є аналіз світового досвіду підготовки вчителів.

Здійсненні дослідження допоможуть проаналізувати різні підходи та досягнення сучасної освіти в закордонних країнах, дозволять спланувати кращі шляхи удосконалення системи професійної педагогічної підготовки вчителя для вітчизняної школи. Тож значний інтерес становить теоретичний та практичний досвід найефективніших освітніх систем, серед яких впливове місце належить Великій Британії і США. Саме тут, у практиці вищої школи, значна увага відводиться високопродуктивним методам навчання, зосереджене вагоме теоретичне підґрунтя дизайну і технологіям в освітній системі.

Важливо імплементувати теоретичні надбання і практичний досвід високорозвинених країн в українську систему освіти і, зокрема, Нову українську школу. На нашу думку, у вітчизняних педагогічних дослідженнях поки що недостатньо обґрунтовано ефективність застосування STEAM-підходу до сучасної освіти, у якому А-арт інтегрується з природничими науками (S), технологіями (T), інжинірингом (E), математикою (M). Мало уваги приділено педагогічному (навчальному) дизайну (ISD) – сучасної дидактичної системи навчального проектування зарубіжних країн. Саме на засадах STEAM-підходу, що реалізується засобами системи навчального

проектування (ISD), можна ефективно формувати компетентність з дизайну і технологій у майбутніх учителів.

Аналіз джерел. Дослідження, що присвячені професійній підготовці педагогів за рубежом: комплексні огляди систем освіти (Н.М. Носовець [1], С.І. Ткачук, О.М. Коберник [4], Н.М. Авшенюк, Л.М. Дяченко, К.В. Котун, М.М. Марусинець, О.І. Огієнко, О.В. Сулима, Н.О. Постригач [5], М.Н. Савельєв та ін.); майбутніх учителів дизайну і технологій у Великій Британії (О.З. Стельмащук [6], І. Андрошук [7], І.В. Савенко [8], Л.С. Нос, О.С. Галюка, Т. Зорочкіна) та освіти США (А. Глузман, В.В. Ковтунець, М. Короденко, Т. Кошманова, О. Пивоварова, Н.М. Щур, І. Андрошук [9], О.М. Коберник, І. Пентина, Т. Чувакова).

Мета статті полягає в узагальненні досвіду підготовки вчителів дизайну і технологій у Великій Британії та США для його впровадження в систему вітчизняної освіти.

Виклад основного матеріалу. Професійна підготовка вчителя дизайну і технологій у контексті формування простору європейської освіти, вимагає нині особливої уваги вітчизняних науковців. Аналіз основних загальних принципів, що функціонують у практиці підготовки вчителів у країнах Західної Європи, зокрема у Великій Британії, вимагають опрацювання щодо сучасних потреб і умов української освіти. До них відносяться такі зарубіжні концепції [1, с. 70]:

1. персоналістична (процес навчання спрямований на формування особистості вчителя);
2. прогресивна (підготовка до педагогічних реакції на швидкозмінне оточення);
3. загальноосвітня (опанування інформацією із різних сфер);
4. цілісна професійна підготовка (включає комплекс знань відповідно до кваліфікації).

Як вважають зарубіжні вчені, професійна підготовка майбутніх вчителів повинна не лише орієнтуватися на конкретну практичну сферу, а й містити компоненти з більш широкого професійного профілю. Тому існує практика багатопрофільної підготовки студентів, коли майбутнім педагогам дозволяється, або ж зобов'язується одночасна професійна підготовка за декількома спеціальностями. Відтак, програми європейських країн передбачають підготовку з одного чи двох предметів [1, с. 69].

Варто зазначити, що з розвитком технологічно-інформаційного суспільства збільшується потреба у природничо-математичних працівниках технічного напрямку. Тому для задоволення актуальних потреб суспільства, в освіту активно впроваджується сучасний напрям STEM. Він пропонує засвоєння знань на основі простоти та візуалізації наукових явищ, через практичну діяльність на основі проектного навчання, де здобуваються поглиблені знання та навички експериментальної діяльності, мобільності праці. Основна увага спрямовується на природничо-науковий компонент навчання, інноваційні технології, розвиток творчої особистості з критичним мисленням на різних етапах здобування освіти. Цей підхід активно застосовують у медицині, агропромисловості, енергетиці, ІТ, робототехніці, транспорті, промисловому та цивільному будівництві тощо [2].

Активне впровадження започаткувалось у США, про що свідчать освітні програми багатьох закладів, розширення відповідних спеціалізацій, висока оплата праці STEM працівників. Ініціативу STEM-освіти зараз підтримують навчальні заклади Китаю, Сінгапуру, Великої Британії, Франції, Ізраїлю, Австралії тощо. В Україні STEM-освіта започаткувалась з 2017 року [2]. У своєму активному впровадженні і логічному розвитку такий технічний підхід об'єднується з гуманітарними дисциплінами, утворюються нові підходи, серед яких і комплексний підхід STEAM (Science, Technology, Engineering, Arts and Mathematics). Перспективна творча складова спонукає

до креативної реалізації проекту, комплексного підходу, поглибленої цікавості до предмета, розвитку критичного мислення.

Оскільки суспільні потреби у проектних технологіях (художнє проектування, технічне проектування, ІТ-проектування) зростає. Підвищений інтерес до предметів технологічного спрямування ще у ХХ ст. посприяло запровадженню до навчальних планів середньої та старшої зарубіжних шкіл освітньої галузі «Технологія», яка представлена своїм переліком предметів у кожній країні. Поступово вона входить також у практику початкової школи, а від 2010 року «з урахуванням Другої світової конференції з арт-освіти у м. Сеулі, більшість європейських країн включають предмет «Дизайн і технології» у навчальні плани початкових класів [3, с. 26]. Отже, навчання технологій реалізується у Великій Британії курсом «Дизайн і технології», у Німеччині – „Технологія виробництва», «Працезнавство», у Франції – «Технологія», у США – «Освіта для кар'єри», «Технологія», у Японії – курс «Ознайомлення зі світом професій та праці» [4, с. 39].

З-поміж цих країн особливо вагоме теоретичне підґрунтя дизайну і технологіям в освітній системі здійснено науковцями Великобританії. На законодавчому рівні починаючи з 2000 років у цій країні відбуваються реформування педагогічної освіти, що відображається у положеннях Зеленої та Білої Книг. Основна увага приділяється покращенню якості навчання і викладання, спрямованості на професійний розвиток вчителя та інше («Вчителі: назустріч виклику змін» (2000 р.), «Про важливість учителя» (2010 р.) тощо) [5, с. 12].

У Великобританії становлення курсу «Дизайн і технології» налічує багато років. Виникає він на основі «Ремесло, дизайн, технології» у 1988 році, і становить інтегрований курс з широким тлумаченням поняття «технологія», включаючи в собі такі предмети: «Інформаційна технологія», «Мистецтва та дизайн», «Ремесло, дизайн, технології», «Домашня економіка» та «Бізнес». Курс забезпечує формування цілісного уявлення про

навколишній світ у дитини методом проектної діяльності, і на сьогодні вивчається на всіх рівнях загальної освіти від 5 до 16-річного віку включно [6, с. 183]. Відповідно до державної програми навчання учнів, здійснюється формування професійної компетентності майбутніх учителів з дизайну і технологій. Особливо ефективним є навчання у початковій школі, що підтверджено досвідом навчання дизайну і технологій у більшості розвинених європейських країн.

Наукові дослідження фахової підготовки педагогів Великої Британії, зокрема викладачів дизайну і технологій, з'ясовують три моделі навчання – це паралельна, послідовна й альтернативна. Найбільш поширеною у вищих навчальних закладах є паралельна модель – «паралельне вивчення всіх означених компонентів цілісної підготовки» базової програми. Професійна підготовка майбутнього викладача дизайну і технологій першого та другого рівнів (KS 1, KS 2, 5 – 11 років) здійснюється у педагогічних коледжах. Протягом трьох років навчання отримують ступінь бакалавра наук [7, с. 137].

Послідовна модель передбачає навчання в художніх і технічних педагогічних коледжах, у класичних університетах на педагогічних відділеннях, де здобувають «Сертифікат післядипломної освіти».

Альтернативна модель фахової підготовки реалізовує інноваційні програми дистанційного навчання, гнучких модулів, «Швидкого маршруту», зареєстрованих учителів [7, с. 137].

Підготовка викладачів дизайну і технологій включає такі цикли навчальних дисциплін:

1. професійне спрямування;
2. педагогічне спрямування (більше 25 % навчального часу);
3. предмети, що забезпечують формування практичних навичок викладання;
4. педагогічна практика у школі (близько 25 % від загального часу).

Основна увага при підготовці вчителів зосереджується на педагогічній теорії та практиці, що, зокрема, реалізується через взаємодію шкіл із вищим навчальним закладом. «Студент має змогу під час практики відвідувати декілька шкіл та отримати оцінку своїх досягнень класним керівником, тьютором і ментором. Саме триєдиний взаємозв'язок студента з тьютором і ментором дозволяє надати педагогічній практиці характеру цілісності та завершеності, тим самим підвищуючи її ефективність», – пише дослідник І. Андрощук [7, с. 138].

Важливим для удосконалення вітчизняної педагогічної освіти є дослідження американського досвіду навчання дизайну і технологій. Хоч становлення предмета «Технологія» у загальноосвітніх школах США відбулося не так вже і давно, але в силу історичного розвитку перед майбутнім викладачем поставлені відповідальні задачі професійного напрямку. Оскільки технологічна дисципліна готує школярів до професійної діяльності і охоплює такі фахові напрями, як: будівництво, машинобудування, енергетика, електроніка, зв'язок, економіка, торгівля, землеробство та інше. Безпосередньо пов'язана з практикою на виробництвах тощо. Саме тому основна увага зосереджується на економічних аспектах виробництва та його принципах, інноваціях, методологічних підходах у розв'язанні проблем, творчого розвитку учнів.

Таке інтегроване навчання школа-підприємство, де 75 % часу відводиться професійній практиці, забезпечує підготовку у різних сферах як виробничої діяльності так і сільського господарства (будівництво, слюсарна справа, ремонт автомобілів, металообробка, деревообробка тощо). Технологічна освіта у школі готує учнів до вирішення життєвих задач, до професійної кар'єри, виховує особистість та надає певні знання і вміння, що у майбутньому корисні як у власному житті, так і в професійній сфері [4, с. 55-56].

Отже, у США приділяється значна увага підготовці майбутніх педагогів технологій (Technology Teacher) і технологій та інженерії (Technology and Engineering Teacher). Міжнародна організація Рада з питань освіти вчителів технологій (CTTE) підвищує рівень підготовки викладачів через різні програми, які успішно проводяться. Професійну підготовку у Сполучених Штатах здійснюють класичні університети, при яких працюють педагогічні факультети. У переважній більшості викладачів готують за освітньою програмою «Технологічна та інженерна освіта», де здобувається кваліфікація «вчитель технологій та інженерії» (Technology and Engineering Teacher) [9, с. 125].

Підготовка викладачів технологій передбачає вивчення таких циклів навчальних дисциплін:

1. технологічні (будівництво, транспортування, виробництво тощо);
2. педагогічні (принципи навчання, особливості ведення уроків);
3. практичні (досвід роботи з матеріалами, енергетичними системами, комп'ютерами, роботами);
4. практика у школі.

Цикл технологічних дисциплін пропонує такі предмети: технології архітектури і будівництва; технології виробництва; технології дизайну та інженерії / техніки; аудіо -, відео -, інформаційно-комунікативні технології; технології транспортування, поширення, постачання [9, с. 126].

Основні методи та форми навчання майбутніх педагогів, що розвивають практичні вміння – це мікрвикладання, міні-курси, рефлексивне викладання, метод симуляції, метод портфоліо. Мікрвикладання практикується близько у 91% усіх освітніх програм. Передбачає реальне викладання опрацьованого матеріалу на відеозапис, що потім аналізується. Метод міні-курсів допомагає формувати необхідні педагогічні моделі поведінки. Рефлексивне викладання передбачає проведення уроку для своїх одногрупників, де один із студентів є «призначеним вчителем». Метод

симуляції пропонує студенту вирішити запропоновану шкільну ситуацію навчання, де необхідно використати відповідні методи та моделі діяльності. Метод портфоліо стимулює до саморозвитку і вдосконалення через фіксацію успіхів при навчанні – «робоче портфоліо», активізації та презентації творчих досягнень – «шоукейс-портфоліо», успіхів у навчанні через оцінювання – «портфоліо для записів». Ефективність практичних методик підкріплюється наставництвом або менторством, залученням «клінічних професорів» [9, с. 126-128].

За аналізованим матеріалом, у кожній із країн можна відстежити організацію педагогічного процесу, на основах ПД "Навчального і педагогічного дизайну" (ISD). Цей дидактичний напрям освіти широко використовують у практиці зарубіжжя, зокрема в США, де стратегічні теорії та моделі з успіхом застосовуються вже кілька десятиліть. Цей напрям передбачає «проектування стратегій успішного навчання», де особлива увага відводиться організації уроку, використанні ефективних методів та форм вивчення необхідного матеріалу. Кінцева мета – це покращення ефективності навчання, через «теоретичну та практичну організацію навчального процесу з застосуванням різноманітних способів донесення знань учню» [10, с.79].

Так, до прикладу, ґрунтуючись на принципах ПД таких як наочність, доступність, безперервність, оглядовість мислення, у педагогічних програмах США активно використовуються форми навчання майбутніх викладачів за допомогою інформаційних технологій. Оскільки вони забезпечують відтворення реальної діяльності навчальної практики, є засобом до аналізу, самоаналізу, удосконалення роботи. До них відносяться вищеперелічені методи (міні-курси, мікровикладання, тощо). Вони заслуговують особливої уваги, адже ефективно розвивають педагогічні вміння і навички студентів шляхом справжнього викладання в групі.

Педагогічний дизайн у досліджуваних країнах реалізовує програму STEAM підходу, який інтегруючи суміжні дисципліни, дозволяє цілісно

вивчати явища чи реалізовувати практичні проекти. Комплексний характер дисципліни «Технологія» охоплює знання з будівництва, інженерії, електроніки, інформаційно-комунікаційні технології, технології виготовлення виробів, дизайну виробів тощо. В основі підходу лежить реалізація проектного виробу, при виконанні якого необхідно застосувати ці комплексні знання і вміння. Це безумовно розширює творчо-технічний потенціал особистості. В умовах швидкозмінного середовища, є ефективним методом навчання, що навчає цілісно підходити до вирішенні технічних задач, задіюючи при цьому інструмент дизайну, що значно підвищує самоцінність продукта, його субівартість.

Висновок. Отже, дослідження підготовки вчителів дизайну і технологій у Великій Британії та США встановлює ефективні методи та засоби навчання, що формують спеціальні знання вчителя, охоплюючи спектр загально-професійних та професійно-практичних дисциплін для викладання «Технологій» у школі. Засобами педагогічного дизайну засвоюються якості вчителя-керівника, вчителя-організатора, вчителя-наставника, вчителя-ініціатора та вчителя-експерта.

Список використаних джерел:

1. Носовець Н. М. Професійна підготовка майбутніх учителів у країнах західної Європи. Наук. вісн. ЧНПУ. Сер. Пед. науки. 2015. С. 68-72. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchdpuP_2015_130_17
2. STEM. Вікіпедії: вільна енцикл. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/STEM>
3. Тищенко В. П., Жлудько В. М. Дизайн, інформатика, технології як мистецтво: метод. посіб. для вчит. 1-2 кл. зак. поч. освіти. 2018.
4. Ткачук С.І., Коберник О.М. Основи теорії технологічної освіти: навч. посіб. Умань: Видавничо-поліграфічний центр «Візаві», 2014. С. 304.

5. Зарубіжний досвід професійної підготовки педагогів : аналітичні матеріали / [Авшенюк Н.М., Дяченко Л.М., Котун К.В., Марусинець М.М., Огієнко О.І., Сулима О.В., Постригач Н.О.]. Київ : ДКС «Центр», 2017. С. 83.

6. Стельмащук О. Становлення та зміст курсу «Дизайн і технології» у середній загальноосвітній школі Великої Британії. Наук. запис. ТНПУ. Сер. Пед. науки. 2009. № 2. С. 182-186.

7. Андрошук І. Особливості професійної підготовки майбутніх вчителів трудового навчання в Польщі та Великій Британії. Порівняльна професійна педагогіка. 2017. № 7 (1). С. 134-139.

8. Савенко І. В. Підготовка майбутніх учителів дизайну і технології у вищих навчальних закладах Великої Британії. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. 2015. № 51. С. 226-230.

9. Андрошук І., Андрошук І. Методика підготовки майбутніх учителів технологій та інженерії у США. Порівняльна професійна педагогіка. 2017. № 7 (3). С. 124-129.

10. Денисенко С. М. Педагогічний дизайн у сучасному освітньому процесі. Вісник Житомирського державного університету ім. Івана Франка. 2015. № 3 (81). С. 79-82.

УДК 37.013:005.336.2(063)

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО ЖІНОЧОГО ФУТБОЛУ У ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ

Tymenko Volodymyr – applicant of the second (master's) level higher pedagogical education of the Institute of Physics education and sports National Pedagogical University named after M.P. Dragomanov
E-mail: tymenkovp@gmail.com

Тименко Володимир Володимирович – здобувач другого (магістерського) рівня вищої педагогічної освіти Інституту фізичного виховання та спорту Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова
E-mail: tymenkovp@gmail.

Анотація. Жіноча гра з м'ячем на полі розглядається на засадах взаємодоповнення мистецтва і спорту, як арт-футбол. Увагу приділено ритуально-обрядовому спрямуванню цієї гри у давні часи. Подано інформацію з історії українського футболу, етимологічне значення понять «копаний м'яч», «поле». Вибрано твори про футбольну гру з колекцій відомих художників світу. Запропоновано впровадження занять з жіночого арт-футболу у заклади вищої освіти.

Ключові слова: мистецтво і спорт, жіночий арт-футбол, футбольні ритуали, енергопотенціал.

INNOVATIVE APPROACHES TO WOMEN'S FOOTBALL IN EDUCATIONAL INSTITUTIONS

Abstract. Women's play with a ball on the field is considered on the basis of complementary art and sports, like art football. Attention is paid to the ritual and ceremonial direction of this game in ancient times. Information on the history of Ukrainian football, etymological meaning of the terms «kicked ball», «field» are given. Selected works about the football game from the collections of famous artists of the world. It is proposed to introduce women's art football classes in higher education institutions.

Key words: art and sports, women's art football, football rituals, energy potential.

Взаємодія мистецтва і спорту є ефективним чинником розвитку віртуозних рухів в українському народно-сценічному танці «Гопак», який набув статусу національного виду спорту. З історичних джерел відомо, що запорізькі козаки не лише танцювали бойовий гопак, але й грали у футбол. Футбол став жіночим видом спорту, жінки танцюють гопак, але ефективність взаємодії цих національних видів спорту ще недостатньо досліджено науковцями. Розвиток жіночих видів спорту викликає необхідність

проведення спеціальних досліджень з виявлення ефективних способів досягнення спортсменками високих спортивних результатів, зокрема, шляхом застосування віртуозних рухів народних танців.

Найхарактернішою рисою сучасного жіночого спорту є інтенсивне освоєння дівчатами тих його видів, які донедавна вважалися привілеєм тільки чоловіків: футболу, хокею, єдиноборств, важкої атлетики, деяких видів легкої атлетики. Жіночий футбол — це вид спорту, у якому беруть участь жінки. Жіноча футбольна гра не відрізняється правилами та грою від чоловічої. Відмінність полягає у тактиці та стратегії, що вимагають як предмети дослідження особливої уваги науковців.

М.Г. Ончурова аргументовано довела, що підвищення ефективності підготовки спортсменок можливе на основі цілеспрямованого застосування засобів розвитку рухової спритності [1]. Проте досліджувана «рухова спритність» вивчалася в умовах інших видів спорту і не мала відношення до віртуозних рухів, що набуваються жінками у народних танцях, не зумовлювалася методологічною засадою суміжного взаємодоповнення видів мистецтва і спорту.

Загальноприйнятими основними напрямками системи педагогічних аспектів підготовки дівчат у спорті, і футболі зокрема, є такі:

- пошук найбільш доцільних шляхів побудови міцного фундаменту загальної й спеціальної підготовки спортсменок з обов'язковим акцентом на підвищення швидкісно-силового потенціалу ;
- створення специфічної системи планування й реалізації навантажень, які передбачають поступове й варіативне збільшення навантаження до можливо високих меж;
- створення системи педагогічного впливу, що забезпечують адаптацію організму спортсменок до напруженої тренувальної й змагальної діяльності;

- розробка раціональних способів підвищення ефекту реалізації фізичних якостей відповідно до вікових особливостей розвитку моторики жіночого організму;

- створення системи комплексного педагогічного контролю за підготовкою спортсменок, що займаються футболом, з метою внесення адекватних і своєчасних корективів у тренувальний процес, що забезпечують оптимальну підготовку до змагальної діяльності.

Аналізом науково-методичної літератури виявлено ряд досліджень, присвячених теоретичному й методичному обґрунтуванню футболу як самостійному виду спорту. Існують роботи, що відображають підготовку спортсменів, на прикладі жіночого футболу. Однак і в тому, і в іншому випадку розроблені системи, моделі підготовки спортсменів (як правило високого класу) не можуть у чистому вигляді переноситися на футбольну специфіку тренувального процесу дівчат: ігрові здібності з футболу, вікові особливості, завдання навчальних тренувань.

Увагу викликають праці О.П. Базилевич, А.М. Зеленцова щодо навчально-тренувального процесу дівчат на основі принципів моделювання. Як моделі можуть виступати структура, алгоритм діяльності, різні умови. Ми поділяємо думку авторів про те, що перспективним для дівчат-футболісток може бути моделювання психофізичної підготовки (ПФП) [2].

Кожний елемент, що входить у структуру ПФП дівчат, відображає окремо взятую здатність, що забезпечує успішність ігрової діяльності. При комплексному розгляді моделі ПФП дівчат можливе досягнення таких педагогічних цілей:

- інтегральна характеристика відбору на початковому етапі спортивної спеціалізації;
- спеціалізація (ігрове амплуа) гравців;
- прогнозування результатів;

- реалізація принципів індивідуалізації й диференціації при побудові навчально-тренувального процесу.

Психофізична підготовка, за визначенням дослідників, – це здатність *раціонально* реалізовувати рівень фізичної підготовки (руховий потенціал) дівчат-футболісток при вирішенні моторних завдань у різних умовах тренування. Структура ПФП дівчат у модернізованій нами модельній характеристиці А.Н. Крайнова також містить сукупність проявів психічних, фізичних, спеціальних ігрових якостей (рис.1).

За результатами теоретичного аналізу праць різних авторів зроблено висновок, що у дослідженнях ефективності взаємодії мистецьких і спортивних фізичних рухів автори праць недостатньо зверталися до об'єкта професійної підготовки футбольних гравчинь. Тому метою статті обрано з'ясування інноваційних підходів до професійної підготовки гравчинь-футболісток.

На нашу думку, у моделі тренування психомоторики дівчат-футболісток не вистачає найважливішого системотворчого компонента – це засобів стимулювання енергопотенціалу. Жіночий футбол як гра має взаємодоповнюється фізичними руховими та художніми емоційними діями, що досягається на засадах взаємодоповненням спорту і мистецтва. Важливим є напрям не лише загальної підготовки професійних футбольних гравчинь, але й спеціальної, співвідносної із суміжними видами мистецтва, зокрема, з народно-сценічним танцювальним.

Як чинник збагачення гнучких арсеналів українського народного сценічного танцю досліджував А.І. Морозов [3]. Методологія його дослідження полягала у застосуванні історико-порівняльних та мистецтвознавчих методів. Результати цього дослідження розширюють уявлення про взаємодію народно-сценічного танцю та спорту як однієї з позитивних тенденцій розвитку культурного процесу в Україні. Новостворена система психофізичного вдосконалення «бойового гопака»

була проаналізована з точки зору мистецтвознавства. З'ясувалося, що елементи спортивної техніки «бойового гопака», реконструйованої за аналогією зі східними єдиноборствами, базуються на віртуозних рухах українських козацьких танців.

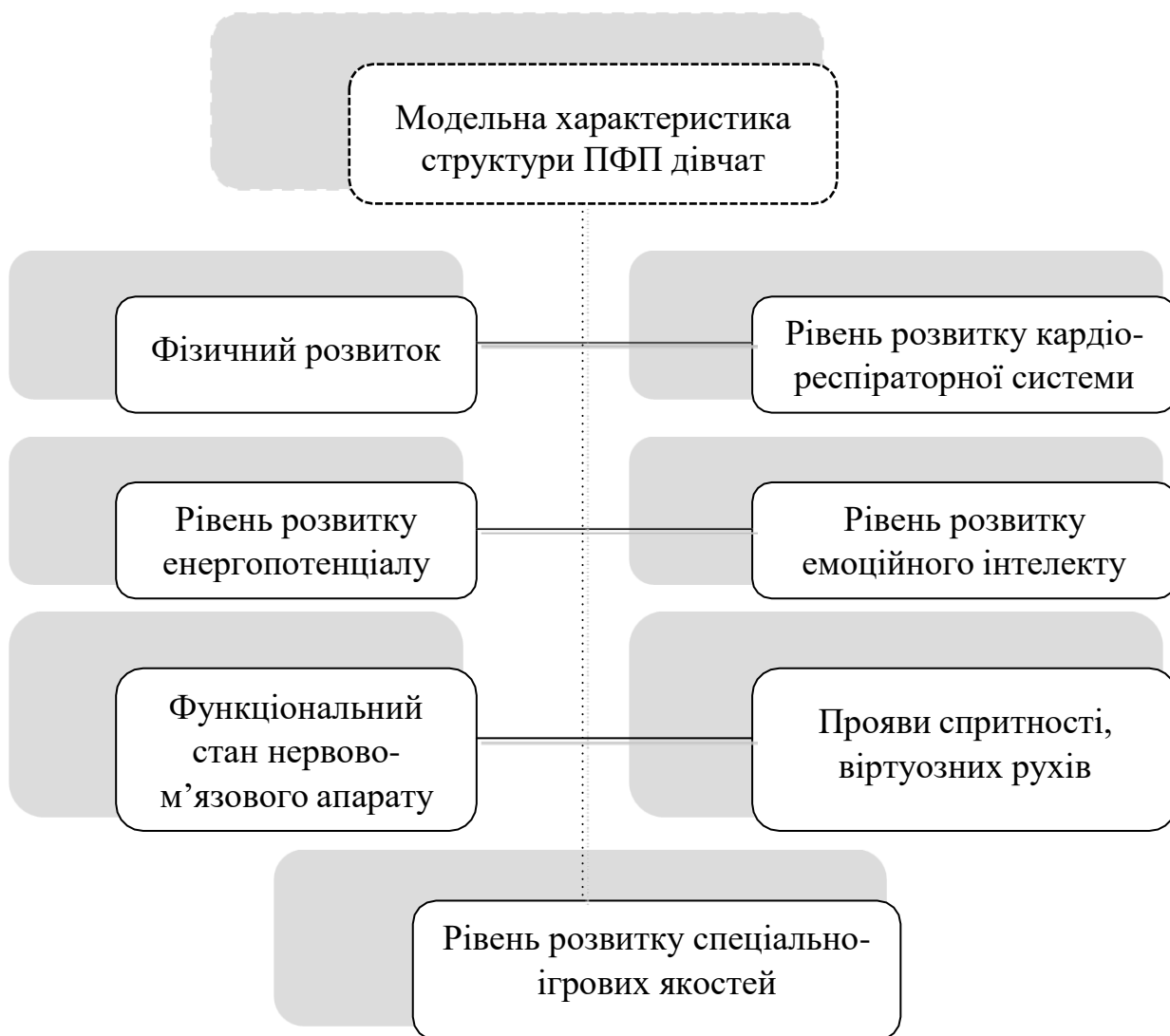


Рис. 1. Модернізована модельна характеристика структури психофізичної підготовки дівчат-футболісток

В. Богуславська проаналізувала науково-методичне забезпечення системи підготовки спортсменів у українському національному єдиноборстві «Бойовий гопак» [4]. У цьому дослідженні зазначено, що основна увага науковців зосереджена на описі історичних, технічних та світоглядних

проблем національного одноборства Бойовий Гопак. Але відсутнє комплексне науково-методичне забезпечення цілісної системи підготовки. Невирішеними залишаються питання специфікації фізичної підготовки, тактичної підготовки, управління змагальною діяльністю тощо.

Недостатньо з'ясованою лишається історія виникнення футбольної гри, яка поширена у всіх країнах світу. Відома гра китайських солдатів «цзюцзю» (штовхни м'яч). Назви ігор, що нагадують футбол є ще й такі: «пок-та-пок» або «тлачтли» (в індіанців), «фенінду» (у греків), «гарпастон» (у римлян). Схожі ігри в різні епохи були відомі в багатьох країнах майже на всіх континентах. В м'яча грали в Стародавньому Єгипті. В Афінському музеї зберігається зображення жонглюючого м'ячем юнаки, що датується IV століттям до н.е. У давньогрецькій міфології існує розповідь про те, що перший м'яч на землі з'явився з рук богині Афродіти, яка подарувала іграшку Еросу. Персонаж Гомерівської «Одіссеї» Невсікая грала в м'яча зі своїми подругами, що засвідчує давнє походження жіночого футболу.

Коли б ця гра не була пов'язана з енергопотенціалом людини і не була життєво необхідною і ритуальною, вона б не мала такого феноменального розповсюдження у світі в різні епохи. Нами з'ясовано, що футбольна гра була обов'язковою частиною народних гулянь у святкові дні. У європейців існував звичай влаштовувати матчі на масляному тижні. В наші дні подібна традиція зберігається на Оркнейських островах (архіпелаг у складі Британських островів, що включає близько 70 островів загальною площею приблизно 990 кв.км.). На Різдво і на Новий рік все чоловіче населення там грає у футбол, при цьому полем служить ціле місто чи село.

Нами з'ясовано ритуально-обрядове джерело футбольного поля і гри в м'яча на ньому. «Гра в м'яча мала важливе культово-релігійне значення. Індіанці навіть в періоди воєн влаштовували перемир'я, щоб провести «священну гру». *М'яч символізував собою Сонце. А команди інсценували битву небесних богів з богами царства мертвих або двох стихій (води і*

вогню)». Чорно-білий футбольний м'яч уособлює темну і світлу стихії. Індіанський ритуал з м'ячем поступово став «традиційним» європейським видом спорту, хоча і з глибокими ритуально-окультурним корінням.

Тібетські монахи із кольорового піску створюють мандали, що нагадують футбольне поле (мал. 1). Піщинки символізують єство людей, а піскова маса – життя Всесвіту.

«Мандала» мовою санскриту – це коло, диск, колесо, сфера, куля, країна, територія, суспільство, і багато іншого, що може описуватися цими значеннями. Круги на мандалах означають межі просвітління, п'ять чистих мудростей (<http://abhidharma.ru/A/Buddha/Dhyanibuddha.htm>), позначених не лише розмірами, але й кольорами. У мандали є центр і чотири напрями згідно зі сторонам світу. Квадрат мандали, орієнтований на сторони світу, має з кожного боку T-образні виходи – *ворота у Всесвіт*. Поле квадрата поділено на чотири частини. П'яту частину утворює центр. Кожна з п'яти частин має свій колір: синій відповідає центру, білий – сходу, жовтий – півдню, червоний – заходу, зелений – півночі [5].



Мал. 1. Мандали тібетських монахів, що нагадують футбольне поле

У древньому місті Чичен-Іца держави майя і нині збереглося знамените «поле для гри в м'яч», розташоване поруч з відомою тридцятиметровою

пірамідою-храмом майя Кукулькан. Ритуальне «футбольне поле» майя являє собою чотирикутний двір, оточений з усіх боків високими стінами. Навколо місця для гри в м'яч розташовані численні барельєфи (мал. 2).



Мал. 2. Ритуальне футбольне поле для гри в м'яч в індіанців і майя

У прадавній універсальній моделі впорядкованого Всесвіту, що властива міфологічній свідомості давніх українців, втілено ідею триєдиної світобудови у вертикальній площині Світового дерева. Частини тіла людини уособлювали ту саму ідею членування простору на «верх-крону» (голова – дух), «середину-стовбур» (тулуб – тіло) та «низ-кореневище» (ноги – душа, єство). За нашим гіпотетичним припущенням, штовхання ногами-душею м'яча-«зодіакального сонця» (оптичного космічного явища, що рухається між знаками Зодіака) уособлено у футбольній грі. «Колесо Свароже» давніх українців, як і в тибетських кольорово-піщаних мандалах, – це також символ сонця, космічних сил, вічної течії життя. Цікаво, що в українців-сонцепоклонників культовим атрибутом було борошно. Ймовірно, що м'яч асоціювався із світлом «сонячного зайчика», що уособлений в образі казкового персонажа Колобока з борошна, а футбольне поле – із нивою золотого жита.

«Футбольна гра» по-українськи.

У 1937-1939 рр., спершу в Перемишлі, а потім у Львові періодично видавався український спортивний часопис «Змаг», що нині зберігається у бібліотеці ім. В.Стефаніка. За матеріалами цього унікального часопису

журналіст Д. Мандзюк видав книгу «Копаний м'яч. Коротка історія українського футболу в Галичині 1909–1944» [6]. Нами виокремлено цікаві епізоди книги. Українці грали у вишиванках. Футбол тоді називали «копаним м'ячем», команди – «дружинами», гравців – «грачами». «Копаний м'яч» спершу нагадувала суміш регбі й футболу. Чемпіонати мали назву – «*мистецтво*». Переможець чемпіонату називався не інакше як *мистцем*.

Викликає інтерес етимологічне значення назви гри у футболу по-українськи – «копаний м'яч» Ми скористалися філологічним методом, завдання якого – з'ясування незрозумілих слів у текстах, зокрема через вивчення їхньої етимології. Завдяки філологічному методу було проаналізовано етимологічні значення ключових українських слів з футболу: «копаний», «м'яч», «поле» (Етимологічний словник української мови).

Копати (наголос на **О**) означає «ударяти, бити, штовхати **ногою** (*копитом, нігтем, кігтем*); «копняк» – удар ногою (*копитом, нігтем, кігтем*). М'яч – «м'якуш хлібини» (тає – полабське, меча – сербохорватське).

копа́ти² «ударяти, бити, штовхати ногою; брикати, хвицати (про тварин)», [ко́пкати] «тс.» Ж, ко́пнути «вбити; штовхнути, ударити (ногою кого-н.)» Г, Ж, [ко́пнутися] (у виразі *к. до чого* «старанно взятися за щось») Ж, ко́пняк «удар ногою»; — п. вл. ко́раś «бити (ногою)», ч. ко́раті, слн. ко́раť, нл. ко́раś,

м'яч «куля з пружного матеріалу»; — р. бр. мяч, ч. тіс, ст. тіеś, полаб. тає «тс.», схв. [меча] «м'якуш хліба», слн. [тєс] «м'яч»; — псл. *тєсь, пов'язане з *тєкь «м'який» («зім'ятий»); — Фасмер

Цікаво, що від слова «полба» (борошно) можлива назва слова «поле» і «полабські слов'яни», у яких зерно і борошно (полба) були культовими. За етимологічним словником української мови, слово «поле» – це у більшості мов «рівна горизонтальна поверхня»; «жертвний пиріг» з борошна (у греків); «земля, земна куля» (Fold – у давніх німців). Але найцікавіше те, що всі ці поняття виведені з індоєвропейської мови, де «*pel*» означало буквально «світло».

даленими двн. *feld* «поле», дісл. *fold* «земля, земна куля; суша, ґрунт», дангл.

а також виведення з іє. *pel- «сірий»,
букв. «світлий» (Trubačev ZfSI 3, 677);

це; рівна, горизонтальна поверхня», гр.
πέλαγος «жертвний пиріг (з борош-

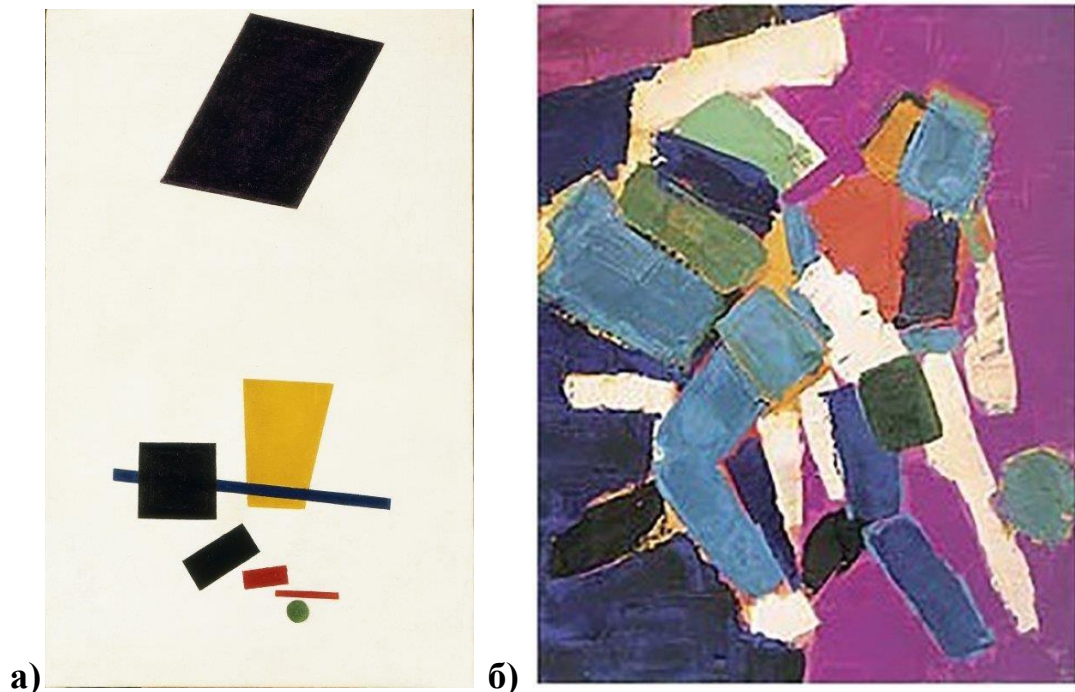
Можемо допустити, що футбольна гра в ритуально-обрядовому розумінні язичників – це протистояння «поля світла» і «поля темряви». У давніх українців (укрів) – це світле житнє поле, жертвний пиріг з борошна, м'яч як «м'якуш хліба» (проскурка у християн), а в тибетських монахів – мандали з кольорового піску. В такому розуміння футбольну гру можна розглядати як мистецьке дійство.

Ще з часів Київської Русі популярною була гра з м'ячем, яка за своїми правилами нагадувала сучасний футбол: «Гравці розділялися на дві команди і ставали на певній відстані одна від одної. Позаду кожної команди проводили граничну межу; команди намагалися ногами перекотити м'яч, стараючись подолати межу суперника. Про те, що ігри з м'ячем у Київській Русі були популярними, свідчать археологічні знахідки, серед яких значне місце займали шкіряні м'ячі різних розмірів та ваги» [7].

Науково-педагогічними працівниками Львівського державного університету фізичної культури створено монографію «Українські народні ігри» [8]. Відтворено етнопедагогічні аспекти становлення й розвитку українських народних рухливих ігор, розваг і забав, виявлено тенденції та особливості їх функціонування в суспільстві. Подано велику кількість рухливих ігор, розваг і забав, зібраних в етнографічних експедиціях, впровадження яких у сучасну виховну практику сприятиме відродженню національних традицій, а також підвищенню виховної, освітньої та оздоровчої роботи з молоддю. Монографія призначена для студентів фізкультурних і педагогічних вишів, учителів загальноосвітніх шкіл, вихователів.

Відомі художники світу також творили образи футбольної гри у графіці, живопису, скульптурі. «Живописний реалізм футболіста» – це

звернення Казимира Малевича до теми футболу (мал. 3а). Футбол став одним з перших сюжетів в його новому циклі щойно відкритого супрематизму (https://zaxid.net/statti_tag50974/). «Футбол у світлі ліхтарів» – це твір французького художника Ніколя де Сталя фон Гольштейна (мал. 3б). Авангардний стиль виконання викликає асоціацію з тибетськими мандалами з кольорового піску, але не в гармонійній структурі Всесвіту, а хаотичному пробудженому футболу енергопотенціалі стадіону і віртуозних рухів футболістів.



Мал. 3. «Живописний реалізм футболіста» Казимира Малевича (а);
«Футбол у світлі ліхтарів» Ніколя де Сталя фон Гольштейна (б)

Пристрасний уболівальник Пабло Пікассо багато разів звертався до теми футболу в графіці та скульптурі. (https://zaxid.net/statti_tag50974/). «Гравець у футбол» Пабло Пікассо створив у 1905 році, у віці 24 років (мал. 4). Одна з копій тиражної скульптури «Футболіст» займає сьогодні центральне місце в експозиції Національного музею футболу в Манчестері .



Мал. 4. П. Пікассо «Гравець у футбол» (графіка). «Футболіст» (тиражна скульптура)

Отже, у закладах професійної дизайн-освіти фахово зорієнтованою може бути вибіркова навчальна дисципліна «Арт-футбол» з історією, теорією і практикою цієї унікальної гри. У творах художників універсальним засобом художньої виразності є пластика. Саме вона простежується у футбольній тактиці гравчинь. Так, тренери жіночих команд звертають увагу на особливості стратегії і тактики жіночого футболу. У футболісток менша швидкість. Дівчата більше дбають про те, щоб виглядати красиво і на футбольному полі. Дівчата виходять на матч з макіяжем. Вони намагаються бути технічнішими, аніж хлопці. У хлопців переважає сила: швидко побіг, сильно «продавив», забив гол. Дівчата прагнуть лишатися у грі «жіночними». Їхні рухові дії зумовлені естетичним задоволенням, а не прагненням досягти результату. І цей «жіночий стиль» футбольних змагань своєю стратегією і тактикою наближений до пластики танцювального мистецтва.

У багатьох країнах жіночий футбол — це арт-футбол, одна з найреспектабельніших командних ігор для жінок. Жіноча частка у Федерації Футболу США від початку тисячоліття складає близько 40 %. Талановиті гравчині-футболістки, навчаючись у закладах вищої освіти, мають можливість грати у футбол і регулярно тренуватися. У Польщі є три

футбольні класи: Екстраліга, Ліга – 1 та Ліга – 2. Італійська національна жіноча футбольна команда належить до піонерів жіночого футболу в Європі й зараховується разом із німецькою та скандинавськими командами до числа найсильніших команд у Європі, навіть якщо у даний момент італійська збірна не є багатою на нагороди. Збірна Італії брала участь у Чемпіонаті Європи з футболу та є дворазовою віце-чемпіонкою Європи. Жіночий футбол є в Африці, Азії, Океанії. Це один з небагатьох видів жіночого спорту, в якому існують професійні ліги.

Існує низка турнірних змагань, у яких беруть участь футболістки українських команд, серед яких — жінки. У змаганнях чемпіонату України серед жіночих футбольних команд Вищої ліги сезону 2019/2020 візьмуть участь: ВО ДЮСШ (Вінниця) – «Восход» (Херсонська область); «Ладомир» (Володимир-Волинський) – «Родина» (Костопіль, Рівненська область); «Маріупольчанка» (Маріуполь) – «Ятрань» (Берестівець, Черкаська область).

Важливо, щоб український жіночий футбол набував інноваційної якості національного арт-футболу, що полягає у мистецькій стратегії (важливе красиве дійство, а не перемога) і спортивній тактиці (дотримання загальноприйнятих фізичних правил гри). Для цього до традиційних тренувань психомоторики (фізичних рухових дій) футболісток варто додати художньо-емоційні дії образної уяви, що підвищують енергопотенціал гравчинь. Необхідно обґрунтувати, розробити й апробувати в процесі позааудиторних занять студентів програму з жіночого арт-футболу з урахуванням історичного досвіду цієї гри в Україні, використати для гри «Копаний м'яч» відповідну українську термінологію, а також створити дипломні проекти спортивних костюмів футбольних гравчинь в українському етнічному стилі.

Список використаних джерел:

1. Ончурава М.Г. Начальная подготовка девочек в вольной борьбе на основе целенаправленного применения средств развития ловкости // Научные исследования и разработки в спорте: Вестника аспирантуры. Вып.5. – СПб.: СПбГАФКим. П.Ф. Лесгафта, 1998. – с. 151–155.
2. Базилевич О.П., Зеленцов А.М. Моделирование тренировочных занятий футболистов // Управление процессами восстановления в спортивной тренировке. – К.: Изд-во КГИФК. – 1973. – С. 101–108.
3. Морозов А.І. Взаємодія мистецтва і спорту як чинник розвитку віртуозних рухів в українському народно-сценічному танці [Електронний ресурс]: <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=819851>.
4. Богуславська В. Еволюція науково-методичного забезпечення системи підготовки в українському національному одноборстві «Бойовий гопак» / Вікторія Богуславська, Микола Басістий // Молода спортивна наука України: зб. наук. пр. з галузі фіз. виховання, спорту і здоров'я людини / за заг. ред. Євгена Приступи. – Л., 2015. – Вип. 19, т. 4. – С. 6–10.
5. Создание и разрушение мандалы из песка [Электронный ресурс]: Мозаика – материалы и технологии. Режим доступа: <http://www.mosaic.su/technology/mandala/>.
6. Небесна І. Як на Галичині з'явився футбол: копаний м'яч, дружини та мистецтво [Електронний ресурс]: Культурний відпочинок. Режим доступу: <https://te.20minut.ua/Kult-podii/yak-na-galichini-zyavivsvya-futbol-kopaniy-myach-druzhini-ta-mistetstvo-10591854.html>
7. Цьось А.В. Розвиток фізичного виховання на території України з найдавніших часів до початку ХІХ ст.: автореф. дис. д-ра. наук з фіз. вих. та спорту / А.В. Цьось. – Х.: [б. в.], 2005. – 36 с.
8. Приступа Є. Українські народні ігри: монографія / Є. Приступа, В. Левків, О. Слімаковський. – Львів: ЛДУФК, 2012. – 432 с.

УДК 37.1

**ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ХУДОЖНИКІВ-МАГІСТРІВ ДО
ЗАСТОСУВАННЯ ТЕХНІК МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО
МИСТЕЦТВА**

Zavgorodniy Rostislav – Завгородній Ростислав
postgraduate student of the Kiev State **Володимирович** – аспірант Київської
Academy of Decorative and Applied державної академії декоративно-
Art and Design named after Mikhail прикладного мистецтва і дизайну імені
Boychuk Михайла Бойчука

Соціально-економічні зміни, що відбуваються в сучасному суспільстві, вимагають кардинального перегляду освітнього процесу в мистецьких ВНЗ, виявлення виникаючих суперечностей, пошуку шляхів їх подолання, розробки нових концептуальних підходів до проектування змісту мистецької освіти, розроблення освітніх програм і навчальних планів, які сприятимуть підвищенню ефективної фахової підготовки майбутнього художника монументально-декоративного мистецтва.

Сучасні вимоги до випускників мистецьких ВНЗ достатньо високі, зокрема, професіограма митця містить чимало різноаспектних складових. При цьому, важливим компонентом залишається наявність науково-дослідницької складової. Не менш важливою складовою, що ґрунтується на засадах філософського осмислення демократизації, гуманізації, фундаменталізації та глобалізації, спрямованої на формування інтегрованих знань та комплексних умінь, творчий розвиток і національне виховання особистості, є художньо-трудова підготовка майбутніх художників. Вона містить широкий спектр узагальнених художньо-проектних, технологічних і методичних знань, умінь та компетентностей. При цьому ієрархічно провідне місце займають художньо-проектні знання й уміння, які мають високу міру узагальненості та перенесення, відображають найбільш суттєві ознаки об'єктів і явищ навколишньої дійсності, характеризуються наявністю

широких внутрішньосистемних і міжсистемних інтеграційних зв'язків, а головне – виконують творчу функцію. У зв'язку з цим, якість професійної підготовки майбутніх художників багато в чому визначається тим, наскільки глибоко вони оволоділи художньо-проектними знаннями й уміннями та компетентно підготовлені до організації творчої предметно-перетворювальної діяльності в умовах професійних ситуацій [1].

Тому на мистецьких факультетах вищих навчальних закладів домінантою навчально-виховного процесу поступово стає підготовка компетентного фахівця, спроможного усвідомлювати та реалізовувати фахові знання в загальному соціокультурному контексті. Проте на практиці нерідко переважає тенденція до підготовки фахівця, який засвоїв лише уміння й навички класичної діяльності. При цьому значно менше уваги приділяється вихованню в студента художньо-педагогічного мислення, оволодінню ним інноваційними технологіями, формуванню здатності застосовувати знання й уміння в процесі розв'язання конкретних професійних ситуацій.

Наразі практично відсутні дослідження, присвячені системному вивченню процесу навчання художнього проектування майбутніх художників-технологів як цілісного педагогічного явища. Осмислення теоретичного підґрунтя та вивчення практичного досвіду навчання художнього проектування художників-монументалістів уможливили виявлення низки суперечностей між:

- усвідомленням важливості гуманізації вищої мистецької освіти, спрямуванням навчального процесу на розвиток творчої особистості у художньо-проектній практиці та відсутністю відповідних теоретико-методологічних засад і науково-методичного інструментарію;

- змінами у змісті фахової підготовки сучасних учителів технологій, зокрема її проектно-технологічної складової, та відсутністю концепції та моделі методичної системи навчання художнього проектування;

- якістю навчання художнього проектування майбутніх художників-монументалістів й організаційних засад інноваційного характеру, спрямованих на створення розвивального середовища творчої художньо-проектної діяльності в умовах мистецького ВНЗ.

Отже, сучасний стан вітчизняної мистецької освіти характеризується, з одного боку, прогресивними тенденціями, пов'язаними з необхідністю здійснення освітнього процесу на основі врахування теоретико-методологічних засад творчого розвитку особистості митця в процесі створення художніх проектів і втілення їх у матеріалі, а з іншого – нездатністю забезпечити виробничу практику художникам-монументалістам, котрі володіють розвиненими художньо-проектними знаннями й уміннями та досвідом організації проектно-технологічної діяльності [2].

Подолання вище зазначених суперечностей передбачає: 1) теоретичне обґрунтування концепції навчання художнього проектування майбутніх художників-технологів; 2) розробку моделі методичної системи навчання художнього проектування майбутніх художників-монументалістів, а також змісту та методики, здатних реалізувати її основні складники і компоненти; 3) визначення психолого-педагогічних основ, науково обґрунтованих організаційно-педагогічних умов і діагностичного інструментарію формування у майбутніх митців художньо-проектних знань та вмінь [2].

Список використаних джерел:

1. Курач М. С. Компоненти педагогічної концепції формування цілісного художньо-проектного знання майбутнього вчителя технологій / М. С. Курач // Проблеми підготовки сучасного вчителя: зб. наук. праць Уманського держ. пед. уні-ту імені Павла Тичини / М. С. Курач. – Умань: ФОП Жовтий О.О., 2014. – С. 49–54.

2. Курач М. С. Розвиток творчих здібностей студентів у процесі художньо-проектної діяльності / М. С. Курач // Наука і освіта: наук.-практ.

УДК 37.1

ТРАНСФОРМАЦІЯ КОМПОЗИЦІЙНИХ ЗАСАД У СТАНКОВОМУ ЖИВОПИСІ

Titenko Panas – senior lecturer of the Department of Painting, graduate student of KDADPMD named after Boychuk

Титенко Панас Михайлович – старший викладач кафедри живопису, аспірант КДАДПМД імені Бойчука

Анотація. Автор в статті розкриває зміни в композиції картини протягом всієї історії мистецтва. Ця тема дуже актуальна для майбутніх художників образотворчого мистецтва.

Ключові слова: композиція, мистецтво, художники, митці, канон, віки.

TRANSFORMATION OF COMPOSITIONAL PRINCIPLES IN EQUIPMENT PAINTING

Abstract. The author of the article considers the changes in composition of the painting throughout the history of art. The topic is urgent for visual artists-to-be.

Key words: composition, art, artists, canon, centuries.

Існує думка, що композиція в станковому живописі має сталі позиції, які не змінюються століттями. Але, якщо уважно роздивитися твори різних віків, стає зрозумілим, що кожна доба надавала перевагу тій чи іншій системі композиції.

У широкому сенсі слово – композиція вживають не лише художники, а й музиканти, режисери кіно та театру, дизайнери інтер'єру та ландшафту, флористи та ін.

Якщо заглянути в словник, то композиція – (лат. *Compositio* – складання, зв'язування, складання, з'єднання). Тобто складання цілого з частин. Без сумніву, в контексті нашої статті, нас цікавить саме композиція в образотворчому мистецтві. На відміну від рисунка, кольору, лінії, обсягу, простору, в образотворчому мистецтві композиція являє собою не один з компонентів художньої форми, а художньо-образну, змістовно-формальну цілісність – найбільш складний і досконалий тип структури, в якому всі елементи органічно пов'язані між собою¹.

Легенди різних народів свідчать, що найбільш талановиті художники і архітектори отримували від богів книги, що містять священне знання. Не рідко жерці були художниками, а також хранителями знань, передаючи їх з покоління в покоління. Самі традиції сприймалися не як звід необхідних правил, а як щось священне, передане людям, як божественне одкровення.

Ще у V-III тисячоліттях можа сміливо говорити про деякі особливості композиції, хоча різновидів її було ще не так багато. І тут, можливо, найкраще підійшло б слово «канон». Канон (грец. *Κανών*) – незмінна (консервативна) традиційна, що не підлягає перегляду сукупність законів, норм і правил у різних сферах діяльності і життя людини.

Саме слово «канон» у перекладі з грецької означає «закон», «правило». Платон згадує про «зразки», що служили в Єгипті моделями для вираження правил канону, які, очевидно, існували для кожного виду мистецтва, шанувалися як священні і були зараховані до області таємних знань.

У коло понять, охоплених канonom, входили: сюжети, пози, жести, розміри фігур і предметів. Крім цього, правила канону поширювалися також на вибір матеріалу і кольору в різних видах мистецтва. Регламентувався також порядок проведення робіт².

Канони існували для будь-якого зображення людини чи тварини, навіть для зображення рослини. Особливо це стосувалося священних тварин і квітів.

Для сучасної людини, яке створювали єгипетські боги є дуже незвичним. Фігура зображували одночасно і спереду і збоку. Художник намагався показати людське тіло найбільш всебічно, але не вмів перевести тривимірну форму на площину, бо не знав про скорочення площин. Тому рисував плечі і очі – в фас, тіло і обличчя – в профіль. За версією, яку висунув професор Ф. Шварц, людина представлена тут в реальності в 4-х вимірах, тобто як обсяг, що розвивається в часі.

Поступово сформувалися локальні художні школи, де навчалися й творили яскраві творчі індивідуальності. Єгипетськими художниками були втілені в струнку систему основні засоби пластичних мистецтв: обсяг, маса, площина, лінія, силует, кольорова пляма; Склалася канонізована форма зображення людської фігури на площині.

Розписи надавали храму просвітленість і гармонійну ясність. У рельєфах лінії стали витонченішими, обробка поверхні каменю тонше. Особливий розвиток отримав поглиблений рельєф з вишуканою грою світлотіні (рельєфи храму Хатшепсут, початок 15 ст. До н. Е.). У стінних розписах з'явилися небачена раніше свобода рухів і ракурсів, тонкість барвистих поєднань, в композиції широко вводився пейзаж (розписи гробниць у Фівах, кінець 15 ст. до н. е.).

Характерною рисою єгипетського образотворчого мистецтва, без сумніву, є ставлення до відображення життя та смерті, часу і простору. Мистецтво вважалося носієм життя вічного, і тому позбавлялося всього випадкового, швидкоплинного, ілюзорного.

Канон залишався незмінним протягом багатьох тисяч років. У середині контуру підготовчого рисунка майстер міг моделювати зображення. Однак на всіх етапах роботи він був пов'язаний цілою системою правил. Кожна фігура поєднує фрагменти зображень, даних в різному ракурсі, з різних точок зору: торс зображується в фас або в три чверті, голова і ноги – в профіль. Цей підхід до зображення, обумовлений канонічними правилами, надає

особливий характер пластиці фігур і передачі руху в давньоєгипетському рельєфі чи розписі. Дуже незначна міра варіювання поз і руху різних фігур на багатофігурних композиціях-фризах. Це надає рельєфу настрій неквапливої, спокійної послідовності. Крім того, така композиція особливо природно пов'язувалася з площиною стіни, підкреслюючи її сувору і гладку поверхню. У часи Нового царства композиція розписів і рельєфів стає значно різноманітнішими: сцени полювання, підношення дарів не підлягали суворому канону, більш вільними стали розписи, присвячені війні. Але ще досить довго фараони та їхні наближені були значно більшими за всіх, хто зображувався в сюжеті.

Схожа ситуація відбувалася з композицією рельєфів і розписів у країнах Дворіччя. Але все ж тут можна знайти більше різноманітності. Цікавим прикладом стела Лагашського правителя Еанаатума. Його зображено на чолі війська на верхній частині так званої «Стели коршаків» (середина XXIII ст до н.е. (Лувр, Париж). Ще не володіючи вповні навичками перспективи, митець, який створив стелу, зміг подолати двовимірність і на невеликій площині зобразити величезне могутнє військо, озброєне списами. Композиційно цей сюжет – фризова композиція, де всі вояки зображені в один ряд, але, завдяки тому, що автор зобразив списи, що виглядають крізь першу шеренгу, складається враження, що перед глядачем неймовірно велике військо.

У XVII столітті великий іспанський художник Дієго Веласкес практично повторив цей прийом у відомому творі «Здача Бреди», який має другу неофіційну назву «Списи». За воїнами, які стоять на першому плані, ми бачимо лише вершечки шоломів, списи і прапори, що майорять до самого горизонту. Таким чином художник досягає масовості у своєму творі. І досить проста й симетрична композиція, стає більш розвинутою вглиб полотна.

Подібну композицію ми можемо зустріти і у Джотто в його релігійних сюжетах, де святі, які стоять один за одним, зображені завдяки німба, що

виглядають, наче нависаючи над попереднім рядом святих. Немає навіть невеличких щілин, де можна було б розгледіти обличчя або плече – лише німби. Але глядач вірить, що за одним рядом – є другий, за другим – третій...

Все вище згадане дає можливість зрозуміти, що протягом століть, та навіть тисячоліть деякі композиційні прийоми залишаються незмінними. При тому, що митці ніколи не бачили творів один одного.

Античний світ також вніс свої корективи в створення сталих композицій. Тут теж існували певні канони, адже канон задає сукупність художніх прийомів чи правил, обов'язкових для тієї чи іншої доби.

В мистецтві античної Греції найпростіше роздивитися зміни, що відбулися в композиції – в вазописі. Саме тут ми бачимо їх, вписані в коло, фризіві, вписані в трикутник, вільні, як в стилі «Камарес» тощо. На Криті в Кносському палаці було знайдено розписи, що дають уяву про те, як давні греки «вписували» живописні композиції в архітектуру. Глядач може побачити однофігурну, двофігурну композиції. Цікавий приклад – Цар-жрець. (Принц з ліліями), (Археологічний музей Іракліон. Фреска з палацу в Кносі. XIV ст. до н.е.). Фігура царя нагадує розписи Древнього Єгипту – ноги, голова в профіль, тіло розвернуте до глядача. Фігура чітко вписана в прямокутник, квіти ззаду на світлому тлі і спереду – на основному, врівноважують постать.

В античному Римі композиція отримує нові можливості, про що свідчать розписи, відкриті в Колізеї, Помпей і Геркуланума, а також інших місць, де були проведені археологічні роботи. Численні сцени гладіаторських боїв, бенкетів тощо. Композиції розписів і мозаїк інколи нагадували розписи на грецькій кераміці. Давні художники інтуїтивно використовували бачене ними раніше.

Творчі люди Античності і доби Відродження намагалися знайти ідеальні пропорції людського тіла і вивести незмінні, математично

обґрунтовані правила побудови не лише самої фігури людини, а й антропоморфної композиції.

Професор А. Ф. Лосєв у своїй роботі «Історія античної естетики» визначає канон, як кількісно-структурну модель художнього твору такого стилю, який, будучи виразником певних соціально-історичних показників, інтерпретується як принцип створення відомого безлічі творів.

Надалі, у часи Візантії процвітає канон не менш суворий, а скоріше більш, ніж в Єгипті чи античному світі. Це пов'язано з релігійними законами. Існували суворі закони щодо зображення святих.

Безумовно, розвиток композиції розпочався за доби Відродження. Художники працювали вільно, хоча деякі замовники висували свої вимоги. Крім того, Леонардо створив камеру-обскура. І нею захопилися видатні митці. Ян Вермер міняв композицію своїх картин до трьох разів, що доведено рентгенівським дослідженням.

Ясно, що свої зміни сталися за доби бароко. Караваджо в своїх картинах так змінює композицію, що його герої буквально «вивалюються» на глядача. Він добивається експресії введенням контрастного освітлення. І робить те, що до нього ніхто не робив: вводить так звану «жаб'ячу точку зору», з якої глядач повинен розглядати роботу.

В рококо популярними стають «фривольні сцени». Полювання чоловіків і жінок. Сцени пікніків. Композиція в них складна і часто заплутана.

На початку ХХ століття в образотворчому мистецтві відбувається рішучий розрив норм, закорінених протягом декількох століть.

Імпресіоністи назавжди розривають традиції старої композиційної системи. Безумовно, подальший етап розвитку станкової композиції заслуговує окремого ґрунтовного дослідження, яке зможе розкрити й окреслити всі можливі шляхи розвою композиційних вирішень.

Список використаних джерел:

1. ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%BD
2. Г.І. Волинка, В.І. Гусєв, Н.Г. Мозгова, І.В. Огородник, Ю.О. Федів. Історія філософії в її зв'язку з освітою. — Київ : Каравела, 2006. — ISBN 966-8019-46-
3. Аксенов Ю. Г., Левидова М. М. Цвет и линия. - М.: Сов. художник, 1986. - 326 с.
4. Алексеев В. В. Изобразительное искусство и школа. - М.: Педагогика, 1968. - 184 с.
5. Васильєва О., Поклад І. Розвиток творчої особистості дитини в образотворчій діяльності // Мистецтво та освіта. - 2002. - №2. - С. 42-43.
6. Верб В. А. Искусство и художественное развитие учащихся. - Л.: Наука, 1977. - 116 с.
7. Виноградова Г. Малювання з натури. - К.: Рад. школа, 1976. - 118 с.
8. Гандзій П. А., Левицький Ф. Д. Уроки малювання: Посібник для вчителя. - К.: Рад. школа, 1975. - 224 с.

УДК 378 74

АРТ-ТЕРАПІЯ ЯК СТРУКТУРНИЙ ЕЛЕМЕНТ

АРТПЕДАГОГІЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Kirillova Alexandra – II st year post-graduate student of Kyiv State Academy of Decorative and Applied Art and Design named after Mykhailo Boychuk
E-mail: veratraduzione@gmail.com

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

Анотація. Статтю присвячено аналізу арт-терапії як структурному елементу артпедагогічних технологій. Особливу увагу приділено аналізу психолого-педагогічним дослідженням арт-терапії. Доведено, що здебільшого в проаналізованих нами працях арт-терапевтичні технології мають переважно лікувально-корекційну з метою оптимізації ефективності

терапевтичного впливу та відновлювальну мету, характер, психологічне консультування та не ототожнюються з педагогічними технологіями.

Ключові слова: арт-терапія, артпедагогічні технології, професійна діяльність.

ART THERAPY AS A STRUCTURAL ELEMENT OF ARTPEDAGOGICAL TECHNOLOGIES

Abstract. The article is devoted to the analysis of art therapy as a structural element of art pedagogical technologies. Particular attention is paid to the analysis of psychological and pedagogical research of art therapy. It is proved that in most of the works analyzed by us art-therapeutic technologies have mainly therapeutic and corrective in order to optimize the effectiveness of therapeutic effects and restorative purpose, nature, psychological counseling and are not identified with pedagogical technologies.

Key words: art therapy, art pedagogical technologies, professional activity.

Проблема підготовки майбутніх дизайнерів до застосування артедагогічних технологій у професійній діяльності є багатоаспектним поняттям, ґрунтовне дослідження якого можливе за умови цілісного, інтердисциплінарного підходу до аналізу науково-методичних досліджень, виокремлення структурних її елементів, серед яких вагоме місце посідає арт-терапія.

Вивчення *дисертаційних досліджень на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата педагогічних, психологічних наук* показало, що предметом цих досліджень є застосування засобів арт-терапії в педагогічному процесі. Так, психологічні особливості розвитку емоційного інтелекту старшокласників *засобами арт-терапії* досліджувалися І. Опанасюк (Київ, 2017). На переконання дослідниці, вибір арт-терапії як методу розвитку емоційного інтелекту особистості зумовлюється основними особливостями її розвивального потенціалу, а саме: специфікою впливу

художньо-символічних арт-терапевтичних засобів на емоційну і пізнавальну сфери психіки особистості, суть якого полягає у самопізнанні суб'єкта посередництвом творчої художньо-символічної експресії своїх диспозиційних сумнівів, пошуків, налаштувань [5, с. 15]. Педагогічні засади арттерапії в освіті вчителя ґрунтовно досліджено Л. Лебедєвою, а педагогічна технологія застосування арт-терапії в початковій школі вивчено Л. Аметовою.

У працях В. Анісімова вивчається мистецтво і моральність до предмета визначення артпедагогіки; А. Байєре приділяє увагу застосуванню арт-терапії до осіб поважного віку з визначеними порушеннями пам'яті; О. Булатовою вивчаються аспекти артпедагогічного підходу в освіті, В. Гришиною – формування музикознавчої компетентності майбутнього вчителя музики; А. Козир досліджувалося впровадження арт-педагогічних методів у підготовку майбутніх учителів музики, Д. Мерфі вивчав арттерапію в роботі з дітьми і підлітками, що перенесли сексуальне насилля; О. Сорокою визначено категоріальне розмежування понять «арт-терапія» і «артпедагогіка». О. Хаустовою визначено технологію інтегративного арт-педагогічного впливу на духовний потенціал учителя.

Окресленими науковцями викладено *педагогічні засади арттерапії*, що є складовою артепедагогічних технологій. Зокрема йдеться про форми організації та інклюзивну освіту різних вікових категорій. У науковому доробку зарубіжних науковців ґрунтовно розглянуто проблему арт-терапії з позицій колекційної педагогіки (О. Дьюхерст Меддок, С. Дженнінгс, К. Роджерс та ін.).

Так, виховання у дітей з функціональними обмеженнями ціннісного ставлення до життя *засобами арт-терапії* присвячено дослідження А. Хіля; розвиток професійної креативності майбутніх вихователів закладів дошкільної освіти засобами арт-терапії досліджувалося О. Донченко; теоретичні і методичні засади підготовки майбутніх учителів початкової

школи до використання арт-терапевтичних технологій вивчалися О. Сорокою.

Цінними для нашої розвідки є праці, присвячені оптимізації навчального процесу, розвитку цілісної особистості засобами артпедагогіки, *арт-терапії*. До цього блоку нами виокремлено праці О. Вознесенської, на переконання якої особливостями розвитку арт-терапії в Україні є: підґрунтя на етнічній народній творчості, мультимодальність, прагнення до нових технологій, поєднання артдіяльності з психотерапевтичними формами роботи, розвиток соціальної сфери та освіти. За О. Вознесенською арттерапія поєднує використання в терапевтичній практиці візуальних мистецтв: малюнка, живопису, монотипій, мозаїк, колажів, гриму, боді-арту, масок, ліплення, ляльок, маріонеток, інсталяцій, фотографій. Дослідницею виокремлено такі види арттерапії: музикотерапія, танцювальна терапія, казкотерапія, кольоротерапія, пісочна терапія [2].

Увагу привертає ґрунтовний доробок доктора психологічних наук, керівника програми додаткової професійної освіти «Арттерапія в освіті, медицині та бізнесі» О. Копитіна. Насамперед йдеться про «Практикум з арт-терапії» в якому представлено різноманітні форми сучасної арт-терапії, що впроваджуються у прикладній психології, медицині, освіті і соціальній сфері, а також інший доробок науковця, в якому арт-терапію визначено однією з форм психотерапії мистецтвом (*expressive arts therapies*), що охоплює також і драму-, музику- і танцювально- рухливу терапію [4, с. 5]. На нашу думку, форми сучасної арт-терапії та успішний досвід психотерапевтів певною мірою можна адаптувати до навчально-творчого процесу закладів вищої освіти мистецького профілю.

Якість професійної підготовки майбутнього дизайнера залежить від оволодіння знаннями, уміннями та навичками з таких **фундаментальних дисциплін** як *академічний рисунок, живопис, основи композиції, кольорознавство, пластична анатомія, історія мистецтв і архітектури*

тощо. Отже, для нас важливими є наукові праці в яких розглянуто вивчення цих дисциплін із застосуванням артпедагогічних технологій. Викладання курсу *живопису з елементами арт-педагогіки* в процесі професійної підготовки дизайнерів вивчалоя Є. Ковешніковою та Є. Федоріною [3], композиції – Н. Смоляною [6, с. 164-168]. Дослідницями доведено, що:

- прийоми і методи арт-педагогіки уможливають розвиток у студентів таких складових творчих здібностей, як оригінальність (вихід за межі заздалегідь передбачених, відомих підходів і рішень) і розробленість (точність, деталізованість складеного проєкту, відповідність його "місцевості", враховування всіх умов – від ідеї до втілення), гнучкість тощо;

- застосування елементів арт-педагогіки дає змогу навчати і забезпечувати високий рівень навчальної мотивації у студентів-дизайнерів, підготувати до самостійної творчої роботи [3, с. 343].

Нам імponує думка В. Тименка та В. Бовсунівського, що в умовах сучасної 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 з 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» [8, с. 21].

На переконання В. Анісімова, арт-педагогічні техніки як м'які форми організації занять естетичного циклу є ефективним засобом формування *сенсорної культури* особистості – основи емоційної чуйності людини, його

сприйнятливості до потреб оточуючих, його моральних почуттів і самосвідомості, що уможливають задоволення власних потреб з урахуванням, а не за рахунок особистісних інтересів і потреб інших суб'єктів, поза межами їх значущих мотивів діяльності [1, с. 147].

Підготовка майбутніх педагогів до соціального виховання учнів початкової школи *засобами естетотерапії* досліджувалася Ю. Степурою. Дослідницею доведено, що *естетотерапія* являє собою інтегративну наукову галузь, що обґрунтовує необхідність застосування засобів впливу з метою оптимізації освітньо-виховного процесу, активної соціалізації особистості, розкриття її творчого потенціалу, корекції емоційно-чуттєвої сфери та поведінки, активізації пізнавально-мотиваційних потреб, набуття якостей, необхідних для самостійного творчого проектування власного стилю життя. Цінним у контексті нашого дослідження є викладене дослідницею визначення терміносполуки «*засоби естетотерапії*» – це сукупність надбань матеріальної та духовної культури, а також різних видів діяльності для розвитку емоційно-вольової сфери учнів, приведення до норми їхнього фізичного, психічного та соціального стану, організації освітньо-виховного процесу, оптимізації соціальних відносин, розкриття внутрішніх резервів особистості з метою повноцінної творчої самореалізації [7, с. 185].

У дисертаційному дослідженні О. Філь, присвяченому підготовці майбутніх соціальних педагогів до використання *казкотерапії* у професійній діяльності автором доведено унікальність методу казкотерапії, яка виявляється у багатоваріативному функціонально-змістовому потенціалі, відсутності протипоказань для роботи з різними категоріями клієнтів (за віком, станом здоров'я, соціальним статусом тощо), етнічній близькості та природовідповідності українському менталітету [9, с. 15].

В. Швець досліджено психологічні особливості розвитку творчих здібностей підлітків засобами *ткацтвотерапії*. Діагностика впливу

ткацтвотерапії на розвиток первинних ознак творчих здібностей підлітків (відкритості досвіду, широті категоризації, швидкості мислення, гнучкості мислення, оригінальності мислення) дала змогу зробити висновок про причинно-наслідкові зв'язки між творчістю підлітка та факторами екзогенного та ендогенного впливу в анамнезі особистості підлітка [10, с. 158-159].

Здебільшого, проаналізовані нами джерела містять ґрунтовну інформацію щодо здійснення психологічного консультування, корекційних заходів із застосуванням таких методів арт-терапії: акватерапія, бібліотерапія, глинотерапія, гримотерапія, групова арттерапія, ізотерапія, кризова арт-терапія, ландшафтна терапія, пісочна терапія, мандалотерапія, мовленнєва креативність, сімейна арт-терапія, тілесна арт-терапія, створення колажів, музикотерапія, казкотерапія, використання метафоричних зображень, кінотерапія, ткацтвотерапія, трансперсональна арт-терапія, тістопластика, супервізія, тканинна терапія.

Зауважимо, що в проаналізованих нами працях арт-терапевтичні технології мають переважно лікувально-корекційну з метою оптимізації ефективності терапевтичного впливу та відновлювальну мету, характер, психологічне консультування та не ототожнюються з педагогічними технологіями.

Отже, незважаючи на наявність численних наукових досліджень із проблем окремих питань артпедагогіки, слід зауважити, що здебільшого ці наукові розвідки не висвітлюють підготовку майбутніх дизайнерів у закладах вищої мистецької освіти до застосування артпедагогічних технологій у професійній діяльності, а виокремлюють її форми, принципи та методи, як корекційні соціально-педагогічні технології, техніки та тренінги.

Список використаних джерел:

1. Анисимов В.П. Арт-педагогика как система психологического сопровождения образовательного процесса. *Вестник Оренбургского государственного университета*. Вып. 4. 2003. С. 146-148.
2. Вознесенська О., Мова Л. Арт-терапія в роботі практичного психолога / О. Вознесенська, Л. Мова // Використання арт-технологій в освіті. – К.: Шк. світ, 2007. – 120 с.
3. Ковешникова Е.Н., Федоринова Е.А. Преподавание курса живописи с элементами арт-педагогики в процессе профессиональной подготовки дизайнеров. *Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки*. 2012. С. 342-345.
4. Копытин А.И. Актуальные вопросы теории и практики групповой арт-терапии. *Московский психотерапевтический журнал*, 2005. №4. С. 5-27.
5. Опанасюк І.В. Психологічні особливості розвитку емоційного інтелекту старшокласників засобами арт-терапії : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд.. психолог. наук: спец. 19.00.07 / Ірина Василівна Опанасюк. Київ, 2017. 22 с.
6. Смоляна Н.В. Формування композиційних умінь у майбутніх викладачів образотворчого мистецтва засобами арт-терапії // Професійно-художня освіта. Черкаси: Черкаський ЦНТЕІ. 2007. Вип. 4. С. 164-168.с
7. Степура Ю.Г. Підготовка майбутніх педагогів до соціального виховання учнів початкової школи засобами естетотерапії дис. канд. пед. наук: спец. 13.00.04. Полтава, 2016. 275 с.
8. Тименко В.П., Бовсунівський В.М. Особливості вітчизняної дизайн-освіти в умовах інформаційного суспільства. *Мистецька освіта: методологія, теорія, практика*: зб. наук. пр. / [редкол. В.П. Тименко (голова) та ін.]; Київська держ. акад. декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука. Київ: Видавничий центр КДАДПМД ім. М. Бойчука, 2019. Вип. 1. с. 15-22.

9. Філь О.В. Підготовка майбутніх соціальних педагогів до використання казкотерапії у професійній діяльності: автореф. дис. канд. пед. наук : 13.00.04. Запоріжжя, 2010. 20 с.

10. Швець В. В. Психологічні особливості розвитку творчих здібностей підлітків засобами арттерапії: Дис. ... канд. психол. наук : 19.00.07. Хмельницький, 2018. 207 с.

УДК 378 74

**СУЧАСНИЙ СТАН ЗАСТОСУВАННЯ МАЙБУТНІМИ
БАКАЛАВРАМИ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ ЗАСОБІВ
КОМП'ЮТЕРНОГО ПРОЄКТУВАННЯ У ПРОФЕСІЙНІЙ
ДІЯЛЬНОСТІ**

*Deshchytsia Yurii – 1st year post-graduate student of Kyiv State Academy of Decorative and Applied Art and Design named after Mykhailo Boychuk
E-mail: yuriidesh@gmail.com*

*Дециця Юрій Андрійович – аспірант 1 курсу, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука
E-mail: yuriidesh@gmail.com*

Анотація. Статтю присвячено аналізу сучасного стану застосування майбутніми бакалаврами графічного дизайну у професійній діяльності засобів комп'ютерного проектування. Основну увагу зосереджено на аналізі застосування засобів комп'ютерного проектування, визначенні зв'язку ІКТ з засобами комп'ютерного проектування, визначенні актуальних проблем та можливих заходів для їх вирішення.

Ключові слова: засоби комп'ютерного проектування, графічний дизайн, бакалаври, професійна діяльність.

**CURRENT STATE OF APPLICATION OF COMPUTER DESIGN
TOOLS BY FUTURE BACHELORS OF GRAPHIC DESIGN IN THEIR
PROFESSIONAL ACTIVITIES**

***Summary.** The article is devoted to the analysis of the current state of application of computer design tools by future bachelors of graphic design in their professional activities. The main focus is on analyzing the use of computer design tools, determining the relationship of ICT with computer design tools, identifying current problems and possible measures to solve them.*

***Key words:** computer designing tools, graphic design, bachelors, professional activity*

Сутність інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) з моменту їх першого визначення в доповіді Д. Стівенсона у 1998 році [4] та донині, суттєво вплинули на доступ до освіти, якість освіти, її ефективність та неупередженість. Процес викладання графічного дизайну зазнав численних змін у результаті розвитку ІКТ, комерціалізації та глобалізації освіти, соціальних змін та прагнення до покращення її якості [3, с. 108]. В результаті запровадження ІКТ у сферу освіти графічного дизайну з'явилися нові ідеї, можливості, змінилась практична складова. Постало питання: ІКТ повинні слугувати опорою для існуючих методів викладання графічного дизайну чи замінити їх собою?

Впровадження ІКТ в навчальний процес майбутніх графічних дизайнерів призвело до виникнення певних труднощів у процесі викладання, оскільки цей процес вимагає навчання, перенавчання та модернізації існуючих знань викладацького складу. Зміст підготовки майбутніх графічних дизайнерів повинен бути націленим на формування фахівців міжнародного рівня, проте все частіше спостерігаються прогалини в знаннях володіння засобами комп'ютерного проектування. Важко не погодитись з А. Шевченко, яка зазначає, що сучасна методика навчання художнього проектування (в тому числі і комп'ютерного проектування) майбутніх фахівців з дизайну не вміщується в динаміку розвитку сучасної проектної культури та глобалізації плюралізму дизайнерських рішень. В умовах сучасного стану мистецької освіти майбутні бакалаври графічного дизайну не завжди володіють засобами

комп'ютерного проектування на належному рівні, що сповільнює та зменшує ефективність вирішення поставлених завдань у професійній діяльності.

Відповідно до структури змісту ІКТ, який надають автори навчального посібника «Сучасні інформаційно-комунікаційні технології: посібник» [1], засоби комп'ютерного проектування за функціональними ознаками належать до апаратних та програмних засобів ІКТ, що використовуються в навчанні. Відповідно засоби комп'ютерного проектування є сукупністю програмних та апаратних засобів.

Програмними засобами комп'ютерного проектування є графічне програмне забезпечення, що використовується у процесі професійної діяльності графічного дизайнера з метою створення нових графічних об'єктів із певним набором властивостей і характеристик. Також програмні засоби ототожнюються з поняттям графічних редакторів (графічні 2D редактори – редактори двовимірної графіки, яка розміщена в одній площині; графічні 3D редактори – редактори об'ємних віртуальних зображень, редактори VR – редактори що використовують технологію віртуальної реальності).

Апаратними засобами комп'ютерного проектування є система взаємозв'язаних технічних пристроїв, що виконують введення, зберігання, обробку і виведення інформації (персональний комп'ютер, лептоп, мультимедійний планшет, графічний планшет, інструменти для роботи з технологіями віртуальної реальності тощо).

У даній роботі основну увагу приділено саме програмним засобам комп'ютерного проектування та їх застосуванню майбутніми бакалаврами графічного дизайну в професійній діяльності.

Саме завдяки програмним засобам комп'ютерного проектування здійснюється ефективна та гармонійна візуалізація інформаційного середовища, що є головною метою графічного дизайну. Нижче наведені приклади видів діяльності графічного дизайну, а також популярні графічні редактори, які часто використовують у даній сфері:

- графічний дизайн у візуальній ідентифікації бренду (логотип, шрифтове та кольорове рішення, стиль, ілюстрація, фон, елементи, брендбук, мокапи) – Adobe Photoshop, CorelDRAW, Canva, Adobe Illustrator;

- рекламна графіка (рекламні банери в журналах та інтернеті, листівки та флаєри, плакати на зовнішня реклама, інфографіка та брошури, презентації проектів PowerPoint, рекламні оголошення в соціальних мережах, стилістика веб-сайтів) - Adobe Photoshop, CorelDRAW, Canva, Adobe Illustrator;

- графічний дизайн користувацьких інтерфейсів UI/UX (комп'ютерні та мобільні додатки, веб-ресурси, ігри) - Canva, Sketch, Figma, Adobe XD;

- графічний дизайн публікацій (книги та довідники, газети та журнали, інформаційні бюлетні та звіти, каталоги та інструкції) - Adobe InDesign, QuarkXpress;

- графічний дизайн обгортки (паперові та поліетиленові етикетки, картонні, пластикові, металеві та дерев'яні обгортки, пляшки, банки та інші ємності, обгортки та сумки) - Artios CAD, Adobe Illustrator, Blender;

- графічний моушн-дизайн (анімація логотипу та презентації, оголошення та банери, веб-сайти та додатки, відео ігри та мультиплікація інформаційні та освітні відео) - Adobe After Effects, Cinema 4D, Adobe Premier Pro;

- графічний дизайн оточення (друковані вивіски та оголошення, музейні виставки, стилізація офісу, інтер'єр торгової точки, відеореклама на моніторах, стилізація місця для проведення подій) - Adobe Photoshop, Adobe Illustrator;

- мистецтво та ілюстрація (дизайн одягу, стокові зображення, обкладинки книг, альбомів, каталогів, інфографіка та презентації, концептуальні проекти) - Adobe Photoshop, Corel Painter, Sai, Marvelous Designer [2].

Окрім зазначеного програмного забезпечення графічні дизайнери широко використовують 3D редактори, менш часто – технології віртуальної

та доповненої реальності. Вищенаведені приклади не вичерпують собою програмні засоби комп'ютерного проектування, а лише демонструють варіативність залежно від виду діяльності графічного дизайнера.

Структурування програмних засобів комп'ютерного проектування уможлиблюється рядом їхніх функцій чи ознак, проте такий поділ є лише умовністю, оскільки більшість програмного забезпечення інтегративне та виконує суміжні функції. Критеріями для поділу можуть слугувати: тип графіки з яким працює редактор (растрова і векторна 2D та 3D графіка); основні функції (фото маніпуляції, ретуш, імітація традиційних художніх матеріалів, скульптуринг, моделінг, текстуриг, монтаж, візуалізація тощо); відкритість чи закритість вихідного коду; приналежність до виробника та інші.

Оскільки спектр діяльності графічного дизайнера широкий та нечітко окреслений, у ЗВО студентів навчають базових принципів та алгоритмів роботи над проектами в цілому. У процесі навчання майбутніх бакалаврів знайомлять з універсальними графічними редакторами та правилами роботи з ними. Наявний підхід має позитивні та негативні наслідки.

У процесі такого навчання студент формує уявлення про робочий процес та його етапи, напрацьовує години практики в певному графічному редакторі, швидко та ефективно працює зі знайомим інтерфейсом. З'ясовує сильні та слабкі сторони даного програмного забезпечення.

З іншого боку, для сучасного студента володіння доволі обмеженим колом програмного забезпечення мінімізує, а інколи і виключає творчий підхід у робочому процесі. Також існує інший підхід, при якому студент виділяє основний та допоміжні інструменти. В наукових роботах доктора медичних наук Едвард де Боно, який досліджував процеси мислення, описував методи розвитку творчого мислення для спеціалістів в області культури та мистецтва. Опираючись на його концепцію, більш продуктивним є метод роботи, при якому спеціаліст використовує не лише домінуючий, але

також і допоміжні програмні засоби комп'ютерного проектування. При такому підході головний мозок формує нові нейронні зв'язки, що стимулює розвиток латерального мислення (креативність) [5].

Загалом існує певна проблематика застосування майбутніми бакалаврами графічного дизайну засобів комп'ютерного проектування на сучасному етапі розвитку мистецької освіти, а саме:

1. Масове порушення права інтелектуальної власності виробників програмного забезпечення, основними причинами цієї проблеми є:

1) недоступна вартість ліцензійних копій оригінального програмного забезпечення, що призводить до масового поширення «піратської» продукції. В багатьох мистецьких ЗВО студентами використовуються «піратські» копії програмних засобів комп'ютерного проектування, що порушує права інтелектуальної власності та носить протизаконний характер;

2) недостатня інформованість бакалаврів графічного дизайну про можливі пільги. Значна кількість виробників програмного забезпечення розуміє, що студент не завжди здатний оплатити повну вартість продукту. Тому виробники часто встановлюють пільгові ціни для студентів, які підтверджують свою особистість та факт навчання у ЗВО. При достатній інформованості майбутніх графічних дизайнерів адміністрація ЗВО сприяє зменшенню кількості порушень права інтелектуальної власності.

2. Відсутність індивідуального підходу, що проявляється у:

1) використанні фахівцями графічного дизайну лише певного програмного забезпечення з виключенням будь-яких альтернатив, що призводить до професійного «закостеніння»;

2) невідповідності програмних засобів комп'ютерного проектування апаратним засобам. Використання новітнього програмного забезпечення на застарілих апаратних засобах є вкрай неефективним. Відповідно, своєчасне оновлення програмних засобів збільшує швидкість та ефективність роботи

бакалаврів графічного дизайну, за умови, що апаратні засоби відповідають певним вимогам.

3. Застаріла матеріально-технічна база ЗВО.

4. Відсутність у викладачів актуальних знань щодо програмного забезпечення та несвоєчасне оновлення навчальних матеріалів, навчальні завдання, що не відповідають актуальним ринковим вимогам.

Проаналізувавши сучасний стан використання засобів комп'ютерного проектування, з метою покращення якості навчання майбутніх бакалаврів графічного дизайну, пропонується запровадження відповідних мір:

1. Мінімізація випадків порушення права інтелектуальної власності, поширення «піратської» продукції, шляхом надання студентам можливості вибору програмного забезпечення. Окрім створення комфортних умов для вибору студентів у питанні застосування програмного забезпечення, особливу увагу слід приділити інформатизації щодо сильних та слабких сторін, переваг та недоліків, можливих пільг на придбання певного програмного забезпечення.

2. Використання не оптимального програмного забезпечення та його досконале вивчення, а збільшення варіативності інструментів у професійній діяльності майбутніх графічних дизайнерів. Позитивним аспектом цієї міри є сприяння розвитку латерального мислення та нешаблонність у підході до вирішення однотипних завдань.

3. Сприяння вчасному оновленню програмних засобів комп'ютерного проектування, апаратних засобів і, відповідно, навчальних матеріалів.

Даний аналіз не вичерпує собою вичерпний аналіз проблеми сучасного стану застосування програмного забезпечення студентами графічного дизайну та вимагає подальшого розроблення.

Список використаних джерел:

1. Г.Г.Швачич, В.В.Толстой, Л.М.Петречук, Ю.С.Іващенко, О.А.Гуляєва, Соболенко О.В. Сучасні інформаційно-комунікаційні технології: Навчальний посібник. – Дніпро: НМетАУ, 2017. – 230 с.
2. Что такое графический дизайн в 2020? [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://videoinfographica.com/graphic-design/>
3. Brown, T. H. (2006). Beyond constructivism: Navigation in the knowledge era. *On the Horizon*, 14(3), 108-118.
4. Information and Communications Technology in UK Schools [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://web.archive.org/web/20070104225121/http://rubble.ultralab.anglia.ac.uk/stevenson/ICT.pdf>
5. The Development of Innovative Ideas Through Creativity Training [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/B9780080441986500255>

УДК 37.1

ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ КОМП'ЮТЕРНИХ ДИСЦИПЛІН МАЙБУТНІМ ДИЗАЙНЕРАМ В УМОВАХ СУЧАСНОСТІ

Atlanov Valery – 2 st year
postgraduate student of Kyiv State
Academy of Decorative and Applied
Art and Design named after Mykhailo
Boychuk

Атланов Валерій Володимирович –
аспірант II курсу, Київська державна
академія декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені М. Бойчука

Анотація. Зазначено, що традиційні методики викладання комп'ютерних дисциплін у закладах вищої освіти України не використовують значний потенціал ефективності, який мають сучасні технології освіти. До останнього часу новітні технології впроваджувалися в навчальний процес лише поодинокими зусиллями педагогів-новаторів. Але пандемія коронавірусної інфекції та карантинні заходи, впроваджені у зв'язку з нею, поставили керівництво вищої школи перед необхідністю

використовувати новітні технології в освітньому процесі. Перші результати такого впровадження дозволяють помітити кілька важливих переваг та викривають декілька суттєвих недоліків у викладанні комп'ютерних дисциплін за новітніми технологіями.

Аналіз цих переваг та недоліків дає можливість намітити шляхи бажаного реформування методик викладання комп'ютерних дисциплін у вищій школі.

Ключові слова: ефективність підготовки дизайнерів, новітні комп'ютерні технології, дистанційне навчання, нова система навчання.

PECULIARITIES OF TEACHING COMPUTER DISCIPLINES TO FUTURE DESIGNERS IN MODERN CONDITIONS

Abstract. It is noted that traditional methods of teaching computer science in higher education institutions of Ukraine do not use the significant potential of efficiency that modern educational technologies have. Until recently, the latest technologies were introduced into the educational process only by a single effort of teachers-innovators. But the coronavirus pandemic and its quarantine measures have put high school leaders in need of the latest technology in education. The first results of this implementation allow us to notice several important advantages and reveal several significant shortcomings in the teaching of computer disciplines using the latest technologies.

The analysis of these advantages and disadvantages makes it possible to identify ways of desirable reform of methods of teaching computer science in higher education.

Keywords: effective training of designers, the latest computer technology, distance learning, a new learning system.

Постановка проблеми. В останні роки багато науковців звертали увагу на те, що традиційні методики викладання комп'ютерних дисциплін

при підготовці майбутніх дизайнерів не відповідають вимогам часу [1], [2], [3], [4], [6]. Хоча вже існують технології навчання, які дозволяють значно підвищити ефективність такої підготовки. Незважаючи на актуальність проблеми, її вирішення залишалося лише на рівні наукових пропозицій, а впровадження чекало на своїх педагогів-новаторів та ентузіастів.

Однак у зв'язку з пандемією коронавірусної інфекції несподівано виникла ситуація, коли керівництва вищих навчальних закладів України були вимушені впровадити в своїх закладах методи дистанційного навчання, які є частиною сучасних технологій освіти. Результати такого впровадження неоднозначні та потребують ретельного аналізу.

Аналіз джерел. Дистанційним формам навчання та їх високому потенціалу ефективності приділяла увагу в своїх роботах О.В. Слободянюк з колегами [1], [2], [3]. Велике значення комп'ютерним технологіям навчання надається в роботах М.Ф. Юсупової [4], [5]. М.М. Ожга [6] зосередився на наукових аспектах навчального процесу. Праці цих та багатьох інших науковців свідчать про те, що новітні технології освіти мають великий потенціал та поступово впроваджуються в життя педагогами-новаторами. Але традиційна вища школа через свою інертність та застарілу організаційну модель, в більшості випадків ігнорує новітні рекомендації науковців. Значним поштовхом в напрямі зміни парадигми навчального процесу став всезагальний перехід на дистанційне навчання під час карантину у зв'язку з пандемією коронавірусної інфекції.

Виклад основного матеріалу. Цей перехід став своєрідним несподіваним експериментом, за яким цікаво спостерігати і який уже зараз демонструє кілька важливих результатів.

Першим результатом переходу на дистанційне навчання (спостереження проводилися на базі ВП «МФ КНУКіМ») студентів-дизайнерів є відкрита диференціація студентів по відношенню до навчання. В кожній групі спостерігаються кілька студентів, які недостатньо мотивовані

до навчального процесу і сприймають дистанційне навчання як привід, який виправдовує їх небажання виконувати завдання. В традиційному навчальному процесі такі студенти маскувалися и не завжди були помітні.

Другим результатом переходу на дистанційне навчання є високий ступень формалізації відношень між студентом і викладачем (виконання обов'язкових завдань, за які отримуються накопичувальні бали, тести з автоматичним оцінюванням і т.д.). Така формалізація дозволяє викладачеві утриматися від спокуси виставити необ'єктивну оцінку, а студентові – довести справедливність отриманої оцінки.

Третім результатом переходу на дистанційне навчання є підвищення значення самостійної роботи, що є запорукою формування необхідних компетенцій дизайнера. Викладач допомагає студентові зорієнтуватися в матеріали, але опрацювати його, щоб успішно виконати завдання, студент має сам.

Четвертим результатом є широке використання мультимедійних технологій в навчальному процесі. Це дозволяє по-перше, заощадити час на опрацювання матеріалу у порівнянні з роботою з книжковими джерелами, а по-друге, матеріал більш ефективно сприймається та запам'ятовується студентом.

П'ятим результатом переходу на дистанційне навчання є підвищення ефективності роботи викладача. Необхідність підготовки навчальних матеріалів для публікації онлайн вимагає від викладача більш системно та раціонально керувати навчальним процесом. В традиційних умовах це не завжди вдавалося реалізувати.

Шостим результатом є висвітлення недоліків обліку, та перевірки, які залишилися від традиційної навчальної системи. Організація обліку та перевірки потребує радикальних змін та відповідності умовам дистанційного навчання, а поки що вона протирічить цим умовам та знижує ефективність навчального процесу У якості прикладу можна привести необхідність

щотижневого заповнювання відомості накопичувальних балів на кожного студента, хоча оцінки були виставлені в онлайн платформі і це дозволяє автоматизувати звітність і взагалі звільнити викладача від необхідності витратити час на виконання не властивих йому функцій.

Аналіз первинних результатів переходу на дистанційне навчання (попри те, що «експеримент» поки що не закінчився) дозволяє намітити контури більш ефективної моделі організації навчального процесу при підготовці майбутніх дизайнерів у вищому навчальному закладі. Головним елементом нової системи необхідно зробити формалізацію відношень викладача і студента через онлайн звітність та автоматизацію оцінювання (там де це можливо). Необхідно також змінити принцип звітності з системи посеместрових іспитів-заліків на помодульну систему «на проходження» (студент не може перейти до наступного модулю, поки не «закриє» поточний). Зрозуміло, що в такому разі деякі студенти безнадійно відстануть, і це, як не дивно, є перевагою системи. Студент, який опинився в умовах, коли він не в змозі пройти черговий модуль, вимушений або мобілізуватися, та виконати завдання, або припинити навчання. Проходження модулів – додатковий мотиваційний фактор, що діє не від сесії до сесії, а безперервно на всьому протязі навчання. Подальший розвиток такої системи об'єктивно приведе до повної трансформації навчального процесу, відмови від традиційних екзаменів взагалі, та стабілізації навчального процесу. Замість хвилеподібної неефективної системи навчання прийде рівномірна з постійним стабільним навантаженням система «на проходження». Термін навчання в такій системі може варіюватися: талановитий студент може швидко «пройти» модулі та успішно закінчити заклад, а інший може роками залишатися на першому курсі.

Висновки та перспективи подальшого дослідження:

1. Загальний карантин, який був пов'язаний у зв'язку з пандемією коронавірусної інфекції, започаткував несподіваний експеримент з

впровадження в навчальний процес новітніх технологій дистанційного навчання. Спостереження за результатами цього впровадження розкривають низьку переваг та недоліків системи, в якій новітні технології базуються на застарілому традиційному ґрунті. Ця система нестійка і потребує подальшої трансформації у більш стабільну, засновану на сучасних технологічних принципах.

2. Дистанційна форма навчання продемонструвала відкриту диференціацію студентів за відношенням до навчання. Частина студентів сумлінно виконує всі завдання, а частина взагалі припинила працювати. В традиційній системі ці студенти, навіть якщо і були присутні на парах, не цікавилися дисциплінами і являли собою баласт, хоча на перший погляд це не завжди було помітно.

3. Дистанційне навчання завдяки автоматизованому оцінюванню в тестах та необхідності виконувати всі завдання, що публікуються в певному режимі, приводить до формалізації відносин між викладачем і студентом, що підвищує об'єктивність оцінювання.

4. При дистанційній формі навчання значно підвищується значення самостійної роботи студента, що позитивно впливає на отримання необхідних компетенцій майбутнього дизайнера.

5. Широке використання мультимедійних технологій, як основних при дистанційному навчальному процесі, підвищує ефективність опрацювання матеріалу та його сприйняття.

6. Необхідність підготовки матеріалу для онлайн публікації вимагає від викладача більшої ефективності роботи, що позитивно впливає на якість підготовки дизайнерів.

7. Більш рельєфне висвітлення недоліків старої традиційної системи навчання при використанні дистанційної форми сприяє пошуку реформування навчального процесу у бік його осучаснення та підвищення ефективності.

8. Аналіз первинних результатів впровадження сучасних форм і методів навчання дозволяє окреслити контури нової, більш стабільної та більш ефективної системи підготовки дизайнерів, заснованої на принципі відмови від традиційних іспитів-заліків у періоди сесій і заміні їх на проходження модулів, коли студент не може перейти до наступного модулю, поки він не виконав завдання попереднього. Ця система має більш високий потенціал ефективності і її впровадження значно підвищить якість дизайнерської освіти. Створення такої системи та впровадження її в життя – завдання майбутніх досліджень у сфері підготовки фахівців з дизайну.

Список використаних джерел:

1. Слободянюк О. В. Самостійна робота студентів при дистанційному вивченні інженерної та комп'ютерної графіки / О. В. Слободянюк // Матеріали міжнародної конференції [Інтернет – Освіта – Наука – 2008]. – Вінниця : УНІВЕРСУМ-Вінниця, 2008. – Т. 1. – С. 206–208.

2. Слободянюк О. В. Використання інформаційних технологій при дистанційному вивченні інженерної та комп'ютерної графіки / О. В. Слободянюк // Наукові записки ТНПУ. Серія «Педагогіка». – 2008. – № 8. – С. 24–27.

3. Слободянюк О. В. Інтеграція дистанційної та традиційної форм організації навчального процесу / Б. І. Мокін, О. П. Мельник, О. В. Слободянюк // Вісник ВПП. – 2009. – № 2. – С. 115–119.

4. Юсупова М. Ф. Эффективность использования информационных технологий (ИТО) / М. Ф. Юсупова, В. К. Сидоренко // Наука і освіта : науково-практичний журнал Південного наук. центру АПН України. – 2006. – № 3–4. – С. 124–128.

5. Юсупова М. Ф. Оценка дидактической эффективности применения информационных компьютерных технологий обучения (ИКТО) / М. Ф.

Юсупова // Науковий вісник : зб. наук. праць. – Одеса : ПДПУ ім. К. Д. Ушинського, 2006. – № 11–12. – С. 32–40.

6. Ожга М.М. Проблеми графічної підготовки майбутніх інженерів-педагогів у наукових дослідженнях. // Проблеми інженерно-педагогічної освіти: збірник наукових праць / Укр. інж. пед. академія. – Х., 2012. Вип. 34-35 – с. 226-233.

УДК75.056Пол:[655.4:655.533]](477)"195"(045)

ПІДГОТОВЧІ ШТУДІЇ ДО КАРТИНИ І ХУДОЖНЬОЇ ІЛЮСТРАЦІЇ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА ПОЛТАВЦЯ

Poltavets-Huida Oksana – Associate Professor of the Department of Painting of Michailo Boychuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design E-mail:pani.oksana.art@gmail.com	Полтавець-Гуйда Вікторівна – доцент кафедри живопису Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука E-mail:pani.oksana.art@gmail.com	Оксана
--	--	---------------

Анотація. Дане дослідженні присвячене етапності виконання і підготовчій роботі до створення живописних і графічних творів видатного українського художника другої половини ХХ - поч. ХХІ ст. В.Полтавця. Проводяться аналогії з традиціями художників-реалістів минулого і з методами роботи відомих українських митців його покоління.

Ключові слова: реалістична манера, виконавська майстерність, композиція, класичний метод, короткочасний рисунок, етюд, натура, художня уява.

PREPARATORY STUDIES FOR PAINTING AND ARTISTIC ILLUSTRATION AS AN IMPORTANT COMPONENT OF V. POLTAVETS' CREATIVITY

Summary. This research is devoted to the stages of execution and preliminary work for the creation of paintings and graphic works by the outstanding Ukrainian artist of the second half of the XX - early XXI century V. Poltavets. Analogies are drawn with the traditions of realist artists of the past and with the methods of work of the famous Ukrainian artists of his generation.

Keywords: realistic manner, performance skills, composition, classical method, short-term drawing, etude, nature, artistic imagination.

Віктор Полтавець, видатний український живописець і графік другої половини XX -поч. XXI ст., народний художник України, залишив після себе велику мистецьку спадщину. Його творчість вирізняється цільністю, художник все життя працював в реалістичній манері, досягши висот великої виконавської майстерності. Працюючи переважно в українській і світовій історичній тематиці, митець в той же час пильно вдивлявся в оточуючий його світ сьогодення, багато працював з натури, шукаючи аналогії із життям славетних пращурів. В. Полтавець здобув класичну освіту в Харківському художньому інституті (1944-1950). На курсі Віктора Полтавця панував культ композиції, особливо коли він почав навчатися в батальній майстерні під керівництвом видатного українського художника, народного художника України, члена-кореспондента Академії мистецтв СРСР Михайла Гордійовича Дерегуса. Рисунок в майстерні викладав знаний рисувальник, художник класичного спрямування, учень Іллі Рєпіна, Олексій Опанасович Кокель. Тут продовжувались традиції прекрасного українського баталіста Миколи Самокиша, який був попереднім керівником майстерні. Михайло Дерегус налаштовував своїх учнів на високу творчість. Він говорив: «Ви можете навчитись гарно рисувати, ви можете навчитись гарно писати, а художниками тільки на цьому не станете, бо головне в мистецтві – це творчий задум, злет вашої уяви, композиція!» Саме композиції тут приділялась особлива увага. Студенти komponували складні багатофігурні картини, діорами, панорами. Ескізи панорамних композицій сягали в

довжину інколи 30 метрів, ярусами по колу виставлялися в просторій майстерні. Такі масштабні ескізи виконувалися по тоновому паперу м'яким матеріалом – вугіллям, сепією, сангіною з використанням білил. Виконання було майстерним і ефектним – пройшовши школу О.Кокеля, студенти вільно малювали з уяви. Особливо в композиції вирізнявся Всеволод Парчевський, молодий фронтовик, дворянин за походженням, який феноменально малював з уяви складні сцени фронтових доріг, військову техніку в найскладніших ракурсах, коней, що по в'язким осіннім ґрунтовим дорогам тягнуть бойову техніку, групи солдат...На жаль, цей художник рано пішов з життя (після фронту було надірване серце), залишивши після себе в музеях Харкова і інших міст України прекрасні літографії на військові теми, які вражають своєю живістю, правдивістю, майстерністю і художністю виконання. В майстерні М. Дерегуса студентів спрямовували до класичного методу створення мистецького твору – картини або станкової і ілюстративної графіки – робота над якими потребувала неухильного виконання наступних етапів: ескіз, підготовчі рисунки і написання живописних етюдів до композиції, тобто штудіювання, прорисовка картону або одразу рисунок на полотні, папері, підмальовок, безпосередньо живопис або графічна техніка, завершення роботи. Якщо хоч один етап був пропущений, якість твору суттєво падала. Після завершення композиційного пошуку написанням остаточного ескізу велика увага приділялася збору матеріалу до обраної теми – виконання підготовчих начерків, прорисовки поз і силуетів, вирішення роботи в тоні. Наступний етап – написання кольорових етюдів з натури до картини або ілюстрації . І тільки після того, як весь задум був вивірений на натурі, можна було з впевненістю приступати до роботи в форматі.. Чим кращий матеріал збирає художник до твору, тим успішніше і швидше іде робота над картиною, ілюстрацією . Таким шляхом йшли всі відомі художники-реалісти ХІХ ст. – поч. ХХ ст. -- О.Іванов, І.Рєпін, В.Суріков, М. Нестеров, М. Пимоненко, О.

Мурашко, Ф.Кричевський, М. Самокиш і ін. Етюди і підготовчі рисунки були інколи такої високої художньої якості, що починали жити як самостійні художні твори, вони зайняли своє місце в музейних експозиціях і приватних збірках. Достатньо згадати в цьому сенсі знамениті етюди В. Іванова до картини «Явлення Христа народу», етюди І.Рєпіна до картин «Хресний хід в Курській губернії», «Засідання царської Думи», чудові етюди В. Сурікова до картин «Ранок стрілецької страти», «Бояриня Морозова», етюди М. Нестєрова до картини «Явлення отроку Варфаломею», знамениті фронтіві замальовки М. Самокиша.

Ці традиції продовжили живописці і графіки другої половини ХХ ст. В.Полтавець до всіх своїх відомих картин писав численні етюди з натури, шукав потрібні типажі для історичних героїв своїх полотен. Для батальних робіт з кіньми він збирав матеріал на кінних заводах України, улюблений із них був Дубровський кінний завод. Його етюди з кіньми є унікальними по майстерності виконання і живописності, вони сьогодні є окремими творами мистецтва.

Художня ілюстрація потребувала глибокого занурення в історичний матеріал, штудіювання в музеях, вивчення особливостей тої чи іншої епохи, архітектури, одягу, побуту, антуражу, амуніції тощо. Кожен рік влітку художник виїжджав до різних сіл України і писав численні етюди з натури пейзажів, хат, людей, волів з возами, стада корів, інтер'єрів селянських помешкань. Ілюстрації художника з таким матеріалом були живими, майстерними, вони вдало доповнювали літературний текст, переносили читача візуально у світ автора. Особливо вдалися В. Полтавцю ілюстрації до творів І.Ле «Наливайко» (1953 р.), побачили світ чудові видання «Вибране» А.Міцкевича (1955 р.), «Микола Джеря» І. Нечуя-Левицького (1961 р.), «Малий Кобзар» Т. Шевченка (1961) «Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького(1963 р.), «Заря моя вечерня» Т.Шевченка (1964 р.), «Розумниця». Народна казка (1964 р.), поетична збірка О. Олесея «Від льоду

до льоду»(1967р.). Деякі із цієї серії етюдів є завершеними мистецькими творами.

Подібного методу роботи над ілюстраціями дотримувались і інші художники покоління В.Полтавця. Як приклад можна навести блискучі підготовчі рисунки до ілюстрацій «Енеїди» І. Котляревського видатного графіка, народного художника України Анатолія Базилевича, теж випускника харківського художнього інституту. Їх добірка неодноразово випускалась окремими художніми альбомами, які незмінно мали успіх і попит.

Завдячуючи майстерним композиційним задумам і ретельній підготовчій роботі, В. Полтавцю вдалося написати непересічні картини, які ввійшли в колекції більшості музеїв України, Третьяковської галереї, багатьох приватних і музейних збірок світу. Це картини, починаючи з його відомої дипломної роботи «Атаку відбито» (1950 р.), «Червоні козаки» (1963 р.), «На безіменній висоті» (1973 р.) , «Дніпро форсовано» (1975 р.), «В листопаді 1943-го» (1975 р.), «З оточення» (1979 р.), «Святослав» (1982 р.), «Прорив» (1986 р.).

Але є категорія робіт, яку можна створити тільки з уяви , маючи за спиною великий багаж практичної роботи з натури . Такими є , наприклад, динамічні батальні сцени битв, нестримний біг табуна коней в степу, гострі сцени історичних подій. Подібні картини створені В.Полтавцем здебільшого в останній період його життя : «Сурмач» (1982 р), «Козача застава» (1987 р.), «Герць» (1991 р.), «Табун» (1993 р.), «Іван Сірко» (1997 р.), «Данило Галицький. На бій з Бату-ханом» (1999 р.), «Петро I і Петро Полуботок» (2001 р.), «Спартак» (2003р.).

На сьогоднішній день, у вік комп'ютеризації , досвід і метод роботи великих майстрів минулого є безцінним для наступних поколінь художників, які прагнуть створювати живі і хвилюючі твори мистецтва. Це можливо лише при тісному зв'язку з природою і пильному гострому погляді митця на оточуючий світ, який фіксується в численних штудіях.

Література.

1. Енеїда Базилевича . Автор-упорядник О. Базилевич. Київ: «Артбук», 2017 . С. 192.
2. .Бродский И.А. Репин-педагог. Москва : Издательство Академии художеств СССР ,1960. С.125.
3. Б.В. Иогансон Б.В. Молодым художникам о живописи. Москва: Издательство Академии художеств СССР. М: 1959. С.240.
4. КравченкоТ.Ю. «Русские художники, скульпторы, архитекторы» . Москва : АСТ. Астрель. Хранитель, 2007. С .412.
5. Павлов В.П. Українське радянське мистецтво 1920-1930-х років. Київ: «Мистецтво», 1983. С.191.
6. Шпаков А. Художник і книга. Київ: Мистецтво, 1973. С.254.

ОРГАНІЗАЦІЯ НАУКОВО-ДОСЛІДНОЇ РОБОТИ У МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Serhii Chyrchuk – Professor of the Department of Michailo Boychuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
E-mail:chyrchuk@ukr.net

Чирчик Сергій Васильович – професор кафедри теоретичних дисциплін і професійної освіти, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука
E-mail:chyrchuk@ukr.net

Аналіз становлення та розвитку української мистецької освіти в різні історичні епохи дозволяє констатувати, що вітчизняна дизайн-освіта ще не має глибоко обґрунтованої методології і загальноприйнятої моделі реалізації. Про це свідчать і наявні у вищих навчальних закладах України освітні програми, цикли і структурно-логічні підходи до професійної підготовки дизайнерів, які не повною мірою відповідають викликам сьогодення. Зокрема, у професійній підготовці за напрямом дизайн нині домінує традиційний підхід, що визначається теорією і методикою розв'язання стандартних проектних завдань, які не відображають реальні потреби суспільства та держави у галузі дизайнерської освіти. Зважаючи на запити сучасного креативного суспільства до технологічної, художньо-композиційної якості «продуктів» дизайну та, власне, до професійного рівня самих дизайнерів, виникає нагальна потреба розробки нової концептуальної моделі підготовки фахівців у мистецьких закладах вищої освіти. Важливим аспектом в цьому контексті виступає організація науково-дослідної роботи у мистецьких закладах вищої освіти і передбачає планування і реалізацію науково-творчих завдань в сучасному освітньому просторі, що потребує додаткових науково-педагогічних досліджень

МАТЕРІАЛИ
ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ І МОЛОДИХ УЧЕНИХ
«СУЧАСНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: ДОСВІД, ПРОБЛЕМИ ТА
ПЕРСПЕКТИВИ»
22 квітня 2020 року

Дизайн обкладинки О.В. Кравченко
Упорядники: С.В. Чирчик, Н.В.
Торчевська
Комп'ютерне верстання:
Н.В. Торчевська

Видавець

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

01103 м. Київ, вул. Михайла Бойчука, 32.

Тел/факс: +38-044-285-77-16, e-mail: i@kdidpamid.edu.ua

