

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

ВСЕУКРАЇНСЬКА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА:
СУЧАСНІСТЬ І ПЕРСПЕКТИВИ
(ПОСТАТЬ МИСТЦЯ У ВЕКТОРІ СУЧАСНИХ
ХУДОЖНІХ ТРАНСФОРМАЦІЙ:
УКРАЇНСЬКИЙ ВИМІР)**

15 листопада 2019 р.

Харків 2019

Всеукраїнська наукова конференція «Актуальні питання мистецтвознавства: сучасність і перспективи (постать мистця у векторі сучасних художніх трансформацій: український вимір)» // Збірник статей. 15 листопада 2019 р., ХДАДМ. – Харків, 2019. – 144 с. (Укр., англ. мов.)

У збірнику представлено матеріали з актуальних проблем мистецтвознавства та дизайну.

Тематика конференції: дизайн (графічний, комп'ютерний, архітектурний, web, одягу, меблів, середовища, соціальний та інш.); новітні технології в мистецтві та дизайні; технічна естетика, інженерно-технічне забезпечення діяльності дизайнерів і художників; історія та теорія мистецтва, рисунок, живопис, графіка; монументальне, декоративно-прикладне мистецтво, реставрація творів мистецтва, дизайнерська і мистецька освіта з викладанням предметів гуманітарного циклу.

Збірник розрахований на пошукувачів вчених ступенів і знань, викладачів, науковців, студентів, магістрантів мистецьких спеціальностей.

Пропозиції, відгуки і побажання можна надсилати за адресою: editor2016@ukr.net.

Редакційна колегія:

Даниленко В.Я.	головний редактор, член-кореспондент Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;
Гончар О.В.	доктор педагогічних наук, професор;
Мируненко В.П.	доктор архітектури, професор;
Соколюк Л.Д.	доктор мистецтвознавства, професор;
Бондаренко І.В.	кандидат архітектури, доцент;
Котляр С.О.	кандидат мистецтвознавства, доцент;
Кутателадзе В.В.	кандидат мистецтвознавства, доцент.

Більдер Н. Т.

ст. викл. кафедри СГД, ХДАДМ

ФАКУЛЬТАТИВ ЯК ЗОНА АВТОНОМНОЇ ПОВЕДІНКИ ДЛЯ ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК САМООРГАНІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТАМИ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Одним з основних засобів гуманітаризації сучасної вищої мистецької освіти України є орієнтування на самоцінність людської особистості, її внутрішні ресурси й саморозвиток.

Досить поширена думка — самовдосконалення полягає в розвитку здатності змусити себе робити те, чого не хочеться, подолати себе заради досягнення цілей, значення яких найчастіше невизначене, цей шлях сприяє зростанню опору, що вимагає збільшенню зусиль щодо подолання... **Насильство** над самим собою підтримується формулами «подолати себе», «творчість — це важка праця», «свобода — усвідомлена необхідність» і іншими.

На сьогодні важливе завдання системи освіти — сприяти розвитку творчого мислення і виводити знання людини за межі традиційних академічних дисциплін.

Психологія сьогодні має багато можливостей для впровадження в освітній процес широкого спектра психотехнологій, які формують гуманістичні підходи до викладання, лейтмотивом яких є цілісність людини.

Мета роботи: описати деякі особливості самоорганізації навчальної діяльності при вільному виборі студентами спецкурсу для не обов'язкового вивчення у свій особистий час — для прогнозування мотивів усвідомленого вибору навчальних дисциплін і поліпшення умов професійного самовизначення.

Ю. Орлов стверджує, що самовиховання, орієнтоване на отримання радості та задоволення від самовдосконалення, ґрунтується на управлінській парадигмі ненасильства. Перша умова того, щоб було легко щось робити, — це добровільність, коли цілі діяльності визначаються нами самими [6].

О. Леонтьєв описав механізм, названий їм «зрушення мотиву на мету» — це така ситуація, коли мета, спонукувана до здійснення будь-яким мотивом, стає сама з часом мотивом, набуваючи власну спонукальну силу. При цьому виконується наступне правило: в самостійний мотив перетворюється та мета, яка тривалий час і постійно була насичена позитивними емоціями [3].

В осінньому семестрі 2018-2019 навчального року, відповідно до постанови Кабінету Міністрів України «Про затвердження переліку платних послуг» [1] студентам Харківської державної академії дизайну і мистецтв було запропоновано взяти участь у практичних заняттях факультативу – спецкурсу «Психологія творчості» (викладач – доцент ХДАДМ Більдер Н.Т).

В рамках розробленої програми, ми поставили своїм завданням і метою спрямувати студентів до формування культури мислення. У програмі спецкурсу – розгляд сучасних уявлень про природу творчості, тренінги креативності та особистісного зростання. Курс побудовано із використанням методики,

яка була розроблена Г. Альтшуллером для вирішення винахідницьких задач (ТРИЗ). Психологічною основою методики є розуміння творчого інтелекту як єдності і взаємодії емоційно-образного та логічного компонентів. Г. Альтшуллер показав, що креативність (здатність до творчості) має загальну основу незалежно від сфери діяльності і, напрацьована на одному матеріалі, може бути перенесена на інший матеріал [4].

Всім студентам академії було надано можливість (факультативний курс або факультативний предмет (фр. *facultatif* — от лат. *facultas* — «можливість») — обов'язковий навчальний курс, що вивчається у вищому навчальному закладі або школі на вибір студента) здійснити над ситуативну активність — на думку В.А. Петровського, це здатність підійматися над рівнем вимог ситуації, ставити цілі, надлишкові з позицій вихідної задачі. Отримано експериментальні підтвердження того, що над ситуативна активність (виступає в явищах творчості, активності пізнавальної, «безкорисливого» ризику) утворює ядро обдарованості особистості, незалежно від сфери прояву обдарованості [7].

Двадцять студентів виявили бажання прийняти участь у роботі. До складу групи увійшли шість студентів 4 курсу спеціалізації «Дизайн меблів», дві студентки другого курсу магістратури спеціалізації «Художньо-педагогічна терапія» і «Концептуальний дизайн» і тринадцять студентів другого курсу магістратури, спеціалізації: «Мистецтвознавство, графічні практики» і «Станковий живопис», які вже вивчали дисципліну «Психологія творчості», коли опанували перший рівень вищої освіти. У навчальних планах підготовки бакалаврів не було передбачено проведення практичних занять з дисципліни «Психологія творчості» (тільки лекції) і студенти, за даними опитування [2, с. 235–242] відзначали це як прикре упущення. Студенти магістратури здійснили побажання поглибити знання — вивчати психологію творчості, але тепер вже з опрацюванням навичок розвитку креативності за участю у практичних заняттях і тренінгах за авторською програмою і цим створили для себе умови для реалізації автономної поведінки — проактивних дій, які не залежать від зовнішніх стимулів, а тільки від нас, і відбуваються виключно за нашим вибором.

На сьогодні дисципліну «Психологія творчості» виключено із навчальних планів підготовки бакалаврів.

З урахування різного рівня підготовки студентів (студенти 4 курсу бакалавріату і 2 курсу магістратури), було організовано навчання у двох групах. Спілкування під час роботи здійснювалось із застосуванням методів клієнт-центрованої (не директивної) терапії, принципи дії: безумовне (безоцінкове) прийняття, емпатія, конгруентність [8].

До початку занять студенти у вільній формі виказали очікування щодо змісту і ефективності участі в практичних заняттях спецкурсу. Наприкінці курсу абсолютна більшість студентів (96% опитуваних) позитивно оцінили результати, але були незадоволені коротким терміном навчання (20 академічних годин). Для 4 % опитуваних очікування не виправдались — вони сподівались, що викладач, а не вони прикладе зусилля для підвищення рівня їх креативності...

З метою виявити особливості самоорганізації навчальної діяльності слухачів, на початку курсу була проведена діагностика. Самооцінка креативності за методикою «Діагностика особистісної креативності» (Є. Є. Тунік) [10] дала змогу визначити, наскільки творчою особистістю вважають себе респонденти — 79 % опитуваних позиціювали себе як творчу особистість із високим рівнем креативності. Діагностування за методикою Торренса (фактори, які оцінювали: «швидкість», «оригінальність», «абстрактність назви», «опір замиканню» і «розробленість») [9] виявило, що лише у 7 % опитуваних показники креативності вище, чім за «норму», у 19 % — незначно вище «норми, 48 % — норма», 24 % — незначно нижче «норми». 2 % респондентів показали результати значно нижчі за «норму».

Тож бачимо — у студентів, що брали участь у роботі спецкурсу, результати самооцінки і оцінки креативності за результатами діагностування не збігаються, що може свідчити про прояви неадекватного рівню домагань.

Особливості самоорганізації діагностовано із застосуванням «Опитувальник самоорганізації діяльності», який Є. Ю. Мандрикова запропонувала для діагностики особливостей структурування діяльності самоорганізації [4]. Шкали: планомірність, цілеспрямованість, наполегливість, фіксація, самоорганізація, орієнтація на даний час. За результатами вхідного діагностування у 61 % респондентів зафіксовано середній рівень показників, у 7 % — високий рівень, що свідчить про деяку негнучкість і «заикленість» на структуруваності і організованості, 32 % респондентів показали, що майбутнє для них досить туманно, їм не властиво планувати свою щоденну активність. Але це, в свою чергу, дозволяє їм досить швидко перебудовуватися на нову діяльність.

Слухачам спецкурсу перед кожним заняттям біло надано список текстів для самостійного вивчення, а також вправ для опрацювання навичок. Рівень зацікавленості і якість підготовки студентів до занять — за даними експрес-опитувань, особистих спостережень і співбесід зі слухачами був високим.

Аналіз результатів навчальної діяльності слухачів спецкурсу і дані, отримані в результаті обстеження, дозволяють дійти висновків: факультатив у навчальному закладі розширює можливості для організації навчання із застосуванням сучасних психотехнологій, що дає змогу студентам реалізувати особистісний потенціал і підвищити рівень пошукової активності. Пошук може бути спрямований не стільки на зміну самої ситуації, скільки на організацію власного поведіння. У людини пошукове поведіння перестає бути тільки лише ситуативним і нерідко стає самоціллю й реалізується у творчості.

Результати емпіричних досліджень є актуальними на конкретній вибірці, за незначний відрізок часу неможливо зафіксувати динаміку змін у показниках рівня креативності. На цьому етапі дослідження ми не ставили за мету отримання статистично достовірних даних. Заплановано, під час подальших розвідок, продовжити вивчення особливостей самоорганізації навчальної діяльності студентів — слухачів факультативу.

Література:

1. Про затвердження переліку платних послуг, які можуть надаватися закладами освіти від 27 серпня 2010 р. № 796 Київ. (Назва Постанови із змінами, внесеними згідно з Постановою КМ № 624 від 22.08.2018). Режим доступу: <https://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/796-2010-%D0%BF>
2. Більдер Н. Т. Вивчення дисципліни «Психологія творчості» як шлях до професійного самовизначення художньо обдарованої особистості. Восьма Міжнародна науково-практична конференція: Соціально-гуманітарні вектори педагогіки вищої школи. м. Харків, ХНУМГ ім. О.М. Бекетова, 21-22 квітня 2017 р. /збірник матеріалів: – Х.: «Міськдрук», ХНТУСГ ім. П. Василенка. – 368 с.
3. Леонтьев А.К. Деятельность, сознание, личность / А.К. Леонтьев. Режим доступа: <https://www.marxists.org/russkij/leontiev/1975/dyatyelnost/deyatelnost-soznyanie-lichnost.pdf>
4. Мандрикова Е.Ю. Опросник самоорганизации деятельности. Режим доступа: https://studme.org/174463/pedagogika/oprosnik_samoorganizatsii_deyatelnosti_mandrikova
5. Меерович М., Шрагина Л. Технология творческого мышления /М. Меерович, Л. Шрагина – Альпина Паблишер, 2015. – 495 с.
6. Орлов Ю. М. Восхождение к индивидуальности /Ю. М. Орлов — М.: Просвещение, 1991. — 287 с.
7. Петровский В.А. Человек над ситуацией. /В.А. Петровский – М.: Смысл, 2010. – 559 с.
8. Роджерс Н.Творчество как усиление себя /Н. Роджерс. //Гуманистическая и трансперсональная психология : хрестоматия /Сост. К.В. Сельченюк. – Минск: Харвест АСТ, 2000. – с. 296-305.
9. Торренс Е.П. **Диагностика творческого мышления.** /Е.П. Торренс. **Режим доступа:** <https://psycabi.net/testy/577-test-kreativnosti-torrensa-diagnostika-tvorcheskogomyshleniya>
10. Туник Е.Е. Психодиагностика творческого мышления. Креативные тесты. /Е.Е. Туник – СПб.: Дидактика Плюс, 2015. – 248 с.

Бондаренко В. В.

доцент, професор кафедри «Дизайн середовища», ХДАДМ

СКЛО В РІШЕННІ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА ІНТЕР'ЄРІВ ГРОМАДСЬКИХ ТА ПРОМИСЛОВИХ БУДІВЕЛЬ

Більше двох тисячоліть зодчі застосовують скло в об'єктах штучного середовища життєдіяльності людини. Історія архітектури, за ствердження Ле Корбюзьє, це історія боротьби зі світлом, боротьби за вікна. Естетику нових міст він бачив в геометричних площинах променистих призм, виконаних зі скла, в яких сяє блакить і відбивається небо.

Істинне значення ролі скла стає зрозумілим лише в контексті всієї історії архітектури, її теорії та практики.

Відкриття технології глазури поступово привело до виробництва скла, яке варили в глиняних ємностях з товченого кварцового піску і луги деревної золи. Клинописні таблички XVIII – VIII ст. до н.е. розповідають про рецептуру кольорового, прозорого і покритого позолотою скла, про правила підбору палива і прийомах роботи з плавильною піччю.

Вже в II тисячолітті до н.е. виготовляли скло достатньо різноманітної кольорової гами завдяки додаванню в шихту різних металів. Асортимент

кольорової палітри включав чорне, брунатне, жовте, червоне, пурпурове, аметистове, синє і блакитне скло.

К 1200 р. до н.е. єгиптяни почали виготовляти лите і пресоване скло. Блакитнуваті, зеленкуваті та коричневаті пластини стародавнього римського віконного скла в I та II ст. н.е. мали оплавлені краї і товщину 3-5 мм.

В античну епоху та середні століття віконне скло отримували розкочуванням розплаву на кам'яній плиті циліндричним способом; видуванням кулі і перетворенням її в плаский диск до 1,5 метра.

Декорування склом виробів із кераміки та каміння, яке дозволяло імітувати дорогоцінне каміння, є давнім напрямом в архітектурі.

В I ст. до н.е. пластинами зі скла декорували стіни, колони та підлоги. Широке розповсюдження одержала мозаїка: інкрустація стін кольоровими глиняними конусами, мозаїчні підлоги будівель античних міст. В цей час відоме використання греками смальти та скломозаїки.

Розкопки в Кисві виявили майстерні по виготовленню смальти, мозаїки, емалей, скляних виробів, які віднесені до XI ст. Як раз в той час мозаїки широко використовувалася в обробці підлог, стін, колон та склепінь Софіївського собору.

XIV ст. збагатило арсенал архітектурно-художніх засобів формоутворення інтер'єрних просторів завдяки винаходу венеціанського дзеркального скла.

Особливе місце в естетичній організації об'ємно-просторової структури готичного інтер'єру займали поліхромні вітражі.

Інтенсивний розвиток промисловості на початку XX ст. потребував створення зовсім нових виробничих будівель з великими поверхнями скла, яке дозволило одержати світлі просторі інтер'єри, добру освітленість робочих місць, підвищити продуктивність праці, вдосконалювати технологічні процеси.

Образ сучасної виробничої будівлі асоціюється у кожного із нас зі спорудами, які мають великі вітражі та стрічкове скління. Поділ несучого каркаса і огороження, яке стало одним з головних принципів сучасної архітектури, найбільш повно виражено в комплексі споруд Баухауз в Дессау (В.Гропіус).

Використовуючи рефлексуючі властивості скла, Міс ван дер Роє перетворив плоскі фасади хмарочосів в гігантські дзеркала, які відображають навколишній пейзаж.

В останні роки використання скла при будівництві, реконструкції та ремонті будівель та споруд постійно розширюється. При цьому скло може використовуватися для: заповнення світлових прорізів вікон, ліхтарів та дверей, влаштування перегородок; оздоблення зовнішніх і внутрішніх стін; виготовлення великих стінових панелей; художнього оформлення інтер'єрів і фасадів будівель.

Особливу сферу використання знаходять вироби, що зроблені на основі скла: склотканини, склохолст, склопластики, піноскло та т.п. Активно розширилось в останні роки використання таких ефективних світлопропускних виробів зі скла, як коробчасте та швелерне профільне скло, склопакети, пустотілі скляні блоки, які випускаються склянозаводами на поточних та механізованих лініях.

Значення скла в архітектурній композиції будівель та їх інтер'єрах в останні роки значно зросло. Збільшилися розміри вікон, досягаючи 80 і більше відсотків площі фасадів, розвивається ідея підвищеного скління без плетінь. Розширяється сфера використання будівельного скла з заданими характеристиками: теплозахисне, сонцезахисне, струмопровідне, ламіноване багат шарове на еластичних прокладках, увілове, фотохромне зі змінною прозорістю в залежності від інтенсивності падаючої сонячної радіації. Найбільш перспективними є ситали та шлакоситали. Для оздоблення поверхонь стін використовується кольорове непрозоре скло (марблін, стема-літ). Армоване безбарвне і кольорове скло з глибоким декоративним рельєфом ставить цей вид скла в розряд кращих декоративних матеріалів. Розширилось також використання кольорового прозорого скла для заповнення віконних прорізів громадських будівель. В цьому випадку світлопрорізи, крім інших звичних для них функцій, є своєрідними творами монументального чи декоративного мистецтва.

В інтер'єрах громадських будівель для посилення образного вирішення простору в ряді випадків використовуються вітражі, виконані на основі плаского кольорового скла. Так, на станції метро «Академіка Барабашова» в м. Харкові виконані два панно з кольорового скла. В обох випадках авторами О. Проніним та Г. Тищенко вирішувались багатофігурні композиції. Дію кольорового скла підвищено використанням розпису по його поверхнях. Таким чином звичайне кольорове скло приймає нове звучання, а в ряді випадків – нову функцію. У всіх випадках скло є одним із елементів інтер'єру, яке приймає участь в формуванні архітектурного простору.

Освоєнням сучасних технологій вітражу займаються студенти спеціалізацій «Дизайн середовища» та «Монументальний живопис» в Харківській державній академії дизайну і мистецтв. В цьому напрямку досягнуті значні результати, що підтверджується вітражними композиціями, які встановлені як в інтер'єрах академії, так і в багатьох архітектурних просторах громадського призначення м. Харкова та області.

Розробка дизайнерських проектів інтер'єрів різного призначення за методикою кафедри «Дизайн середовища» поряд із рішенням образних та композиційних задач, включає: вибір відповідного виду скла для заповнення світлопрорізів; пошук варіантів рішення світлопрозорих перегородок; використання декоративних можливостей скла та інші.

Окремою сферою дизайнерської діяльності стали художньо-конструкторські розробки світильників та освітлювальної арматури. Основою багатьох інтер'єрів та містобудівних ситуацій є саме світильники, де головна роль відводиться склу, як світлорозсіювальному структуроутворюючому матеріалу. Такого напрямку роботи студенти виконують на одному із сучасних підприємств міста Харкова, для якого розробляються ескізи кімнатних перегородок, варіанти скляних сходинок, світильників, дзеркал, скляних меблів та інше. Кращі роботи знаходять своє втілення в виробництво.

Нова просторова концепція сучасної архітектури ХХІ ст. могла здійснюватися тільки завдяки склу. Саме йому вдалося здійснити ідеї відкритості архітектурного образу, розімкнення, взаємного проникнення і

перетікання внутрішнього і зовнішнього просторів, насиченості інтер'єрів світлом. На основі цієї концепції з'явилися і футурологічні проекти міст майбутнього, міст-фантазій.

Саме на основі скла можуть докорінно змінитися принципи і засоби формоутворення предметно-просторового середовища. Скло – це конструктивно-тектонічна своєрідність, новаторство, символ життєвого середовища.

Ван Вейке, *аспірант II року навчання*
Тарасов Володимир, *кандидат історичних наук, доцент*

ЗАХІДНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОГО МОВИ КИТАЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ В ЖАНРІ ПЕЙЗАЖ. 1940-2010-ТІ РР.

Китайське образотворче мистецтво стає предметом дослідження західних вчених в 1940-х - першій половині 1950-х років. Цей процес був пов'язаний не тільки з загальними тенденціями популяризації мистецтва Сходу в країнах Заходу, але і з наявністю доступу до творів традиційної китайської графіки, як у вигляді фотографічних колекцій, так і в якості невеликих приватних зібрань.

Ще на початку 1940-х років, західні дослідники відзначали особливу значимість пейзажного жанру для еволюції китайського мистецтва. Зокрема, А. Сопер ще в 1941 році, спираючись на матеріал китайської традиційної графіки припустив, що вплив природи, як об'єкта спостереження і предмета для творчості безпосередньо пов'язаний із формуванням специфіки художньої мови живопису. «Стара» традиція церемоніального мистецтва передбачала обов'язкове спілкування автора з усталеними і повторюваними наборами «зооморфних і абстрактних елементів», що ставало або взагалі неможливим, або вкрай скрутним в побудові художнього бачення ландшафту [4, р.141].

Наприкінці 1960-х - на початку 1970-х років в західному мистецтвознавстві домінують пошуки структурного і формально-образного опису художньої мови китайського мистецтва. Характерно, що і в цей період часу дослідники ще не схильні до аналізу власне олійного живопису в Китаї. Хоча окремі елементи уваги до цього аспекту творчості вже починають бути помітними.

Наприклад, в розгорнутій статті Вен Фонг (1969 рік) пропонує досліджувати проблему художньої мови через питання стилісового і формального генезису китайського мистецтва. Вчений ставить питання, як, свого роду, риторичне формулювання, стверджуючи, що розвиток китайського живопису об'єднується двома паралельно існуючими пошуками: 1) загальної образотворчої структури (або т.зв. формо-відносини); 2) постійними пошуками індивідуальної манери письма і авторських виражальних якостей [1, р. 392].

До початку 1980-х років дослідження китайського мистецтва в західному світі отримує безліч нових імпульсів, пов'язаних з активним розвитком китайської економіки, а також поступовим посиленням інтересу до трансформацій традиційного китайського мистецтва. Його вивчення призводить до спроб порівняльного аналізу сучасних китайських робіт і першим сер-

йозним дослідженням взаємозв'язку нової художньої мови з традиційною естетикою стародавнього Китаю.

До 1987 року відноситься стаття Ж. Сільбергельда, який в своєму дослідженні намагається здійснити деякі проміжні висновки процесу вивчення китайського образотворчого мистецтва на Заході.

Перш за все, відзначимо його тезу щодо домінування в оцінках художніх засобів китайського живопису фактора «культурного центру» або, іншими словами, географічного та культурно-історичного стереотипу, який виступає як платформа для оцінки китайської естетики. У цьому сенсі, на думку вченого, слід відрізнити думки «материкового Китаю, Тайвані, Гонконгу, Японії або Заходу», оскільки здійснювати «широкі узагальнення» про стан мистецтва в цілому досить складно. Вчений вважає, що в перебігу 1970-х - початку 1980-х років дослідники в Європі і США «розширили свою новаторську систему вивчення каліграфії», намагаючись застосовувати і традиційні китайські, і західні методи аналізу. Як наслідок, поступово склався загальний системний підхід, в межах якого є місце і для звичних для Китаю міркувань про внутрішню сутність мазка, штриха або елемента форми, і для типово західного сприйняття пейзажу як цілісного художнього об'єкта [3, р. 855-857].

В кінці 1990-х на початку 2000-х років накопичений за більш ніж півстоліття досвід дослідження китайського живопису в жанрі пейзажу призводить до поступової концептуалізації образу. У західному мистецтвознавстві формується свого роду «аналітичне ядро», яке виражає себе як в методологічно-інструментарії дослідження (структуралізм і пост-структуралізм), так і в предметній сфері дослідження естетики жанру.

У даній групі матеріалів, перш за все, відзначимо розгорнуту статтю Кліффа МакМахона, яка присвячена аналізу семіотичної системи китайського образотворчого мистецтва в пейзажному жанрі.

Дослідник відзначає, що для правильного розуміння суті художньої мови китайського пейзажу важливо усвідомлювати кілька ключових принципів традиційної естетики, які, як правило, виявляють себе навіть в найбільш сучасних варіаціях розвитку жанру.

Перш за все, мова йде про два принципи: принципу онтологічного порядку речей, який пов'язаний з боротьбою і єдністю протилежностей; і принципу круговороту життя, як правильного устремління до «Мандату Небес» (конфуціанський принцип: «вища людина є серйозною стосовно того, що лежить в собі і не бажає того, що приходить з небес; нижча людина нехтує тим, що є в собі, і бажає того, що лине від Неба»).

Висновки. Таким чином, аналізуючи характер і послідовність вивчення китайської образотворчого мистецтва, ми можемо відзначити такі особливості, які характерні для сучасного етапу вивчення проблеми художньої мови живопису в жанрі пейзаж.

По-перше, слід зазначити, що глибока і багата на події традиція формування китайської естетики в значній мірі визначила нормативне поле художнього інструментарію, який використовують сучасні майстри. Спираючись на проаналізовані нами дослідження 1940-х - 2010-х років, ми можемо стверджувати, що в цілому витоки образотворчості формуються у контексті

трьох ключових форм художнього мислення: 1) церемоніальної, в межах якої переважає геральдичний і національно виражений символізм; 2) релігійно-духовної, яка досліджує внутрішній зміст твору через форму, композицію і стильові взаємозв'язки; 3) природно-символічної, яка є найбільш «західної» по своїй суті, проте містить безліч внутрішніх традиційних систем, що беруть творче начало від традицій династичного мистецтва.

В цілому все три виділені нами форми ставали об'єктами дослідження західних вчених, однак в комплексі практично не розглядалися. Особливо це стосується досліджень олійною пейзажного живопису ХХ століття.

По-друге, важливим компонентом художньої мови, про що неодноразово згадують східноєвропейські та західні дослідники, виступають т.зв. синтезують техніки, які пов'язує окремі жанри мистецтва не тільки композиційно, але і на більш високому рівні взаємодії - концептуальному і стильовому.

Література:

1. Fong, Wen C. Toward a Structural Analysis of Chinese Landscape Painting // Art Journal, Vol. 28, No. 4 (Summer, 1969), pp. 388-397
2. McMahon, Cliff G. The Sign System in Chinese Landscape Paintings // The Journal of Aesthetic Education, Vol. 37, No. 1 (Spring, 2003), pp. 64-76
3. Silbergeld, Jerome. Chinese Painting Studies in the West: A State-of-the-Field Article // The Journal of Asian Studies, Vol. 46, No. 4 (Nov., 1987), pp. 849-897.
4. Soper, Alexander C. (1941) Early Chinese Landscape Painting, The Art Bulletin, 23:2, 141-164, DOI: 10.1080/00043079.1941.11408770

Ван Вейжун

аспірант, Харьковская государственная академия дизайна и искусств

РАЗВИТИЕ АКЦИДЕНТНЫХ ФОРМ КИТАЙСКОГО НАБОРНОГО ШРИФТА: ПРАКТИКА ЗАПАДА И ВОСТОКА

Китайское письмо относится к идеографической (неалфавитной) системе письменности. Особенность ее заключается в том, что каждый знак передает определенное значение, и число знаков превышает десятки тысяч. Графически иероглифы вписываются в квадрат. Такая стандартизация изначально связана с появлением технологии бронзового литья, когда знаки на посуде предварительно выдавливались в глиняной форме. Иероглифический знак имеет абстрактную графическую форму, построенную по собственным законам, но в его основе лежит связь с формами реально существующих предметов и движения [1].

Иероглифы пишутся по определенным правилам, например, горизонталь пишется слева направо, а точка справа ставится в последнюю очередь. Разумеется, они касаются в первую очередь каллиграфии. Для наборного шрифта эти правила имеют опосредованный характер. Однако сам характер написания определенными инструментами для такого шрифта видится нами более важным. Основной инструмент написания иероглифов — *кисть*, свойства которой позволяют придать каждому элементу пластичность и особый стиль, который является обычно определяющим для европейца. Безусловно, характеристика восточной каллиграфии необходима в нашем исследовании

The word "CHINESE" is rendered in a highly stylized, calligraphic font. The letters are thick and blocky, with sharp, angular terminals. The 'C' and 'E' have long, sweeping tails that extend to the right, mimicking the brushstrokes of Chinese characters.

Manglo

Рис. 1. Наборные акцидентные шрифты латинской системы письма в китайском стиле

The word "CHINESE" is rendered in a bold, blocky font with a slightly irregular, hand-drawn appearance. The letters are thick and have a consistent width, with some decorative elements like small notches or protrusions at the corners.

Tsa

The word "CHINESE" is rendered in a very bold, heavy font. The letters are extremely thick and blocky, with a slightly irregular, hand-drawn appearance. The terminals are sharp and angular, giving it a very strong, imposing presence.

Gang of Three

для понимания процессов формообразования, происходящих в развитии наборного акцидентного шрифта неалфавитной системы письма.

В этом контексте интерес представляет практика создания шрифтов алфавитной системы письма западными дизайнерами-шрифтовиками — в западной культуре существует множество шрифтов, стилизованных под восточные мотивы (Рис. 1).

В рисунке шрифтов передано своеобразное единение Востока и Запада. Латинские знаки сохраняют свою графему, они вполне читаемы как декоративные шрифты, но выполнены в определенной манере, передающей стилистику китайских иероглифов — компоновка знаков в квадрат или прямоугольник, дополнительные элементы в виде выносов для основных штрихов, точки, а также формы штрихов, имитирующих кисть. Шрифтовые файлы позволяют относительно просто расширить возможности шрифта, т.е. использовать в типографике и дизайне такие начертания, как нормальные,

The word "CHINESE" is rendered in a bold, blocky font with a slightly irregular, hand-drawn appearance. The letters are thick and have a consistent width, with some decorative elements like small notches or protrusions at the corners.

Manga Regular

Рис. 2. Наборной акцидентный шрифт Manga в нормальном и жирном начертании

The word "CHINESE" is rendered in a very bold, heavy font. The letters are extremely thick and blocky, with a slightly irregular, hand-drawn appearance. The terminals are sharp and angular, giving it a very strong, imposing presence.

Manga Bold

字形 DFYuan Std

DFYuan Std W14

字形 DFZongYi St

DFZongYi Std W7

字形 HanWangCC02

HanWangCC02

字形 HanWangGS

HanWangGSolid06

字形 HanWangKt

HanWangKanTan

Рис. 3. Китайские наборные шрифты с латинскими дополнительными знаками, выполненные в системе Unicod

жирные, светлые и другие. Как пример, на рис. 2 приведен шрифт Manga в нормальном и жирном начертании.

Для наборного китайского шрифта важна занимаемая им область в системе Unicod (стандарт кодирования символов, включающий в себя знаки почти всех письменных языков мира), в которой насчитывается 20902 позиции основного использования и 42711 позиций отведено для редко используемых китайских символов. Заметим, что все глифы китайского шрифта имеют моноширинные пропорции. В одном шрифте располагается десятки тысяч глифов с иероглифами. Практически все они имеют лагитицу, но не всегда высокого качества, наблюдается определенная проблема в понимании китайскими шрифтовиками рисунков графем и пропорций знаков латинской системы письма.

Китайский наборной шрифт, как и латиница, имеет различные акцидентные начертания: это и имитация кисти, и мягкие обтекаемые формы, а также жесткие конструкции наподобие гротеска и др. Графической особенностью акцидентного шрифта является его рисунок, характеризующий его стиль, образность и оригинальность. Выбор рисунка зависит от его назначения [2].

На рисунке 3 представлены некоторые аналоги европейским гротескам и каллиграфическим шрифтам.

Такие шрифты служат для привлечения внимания в типографике и рекламе. Они имеют своеобразный рисунок элементов иероглифов, широкий спектр начертаний и контрастности. Тем не менее, уровень читабельности их довольно высок, что наводит на мысль, что главное в наборных акцидентных китайских шрифтах — это сохранение изначальной жесткой конструкции графем упрощенного или традиционного письма.

Литература:

1. Иероглиф в искусстве. — <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000037/st022.shtml>
2. Иваненко Т. О. Художньо-образні особливості формування акцидентного шрифту: дис. ... канд. мист.: 05.01.03. — Х., 2006. — 186 с.

Ван Мінь

аспірант Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ФРЕСКОВИЙ ЖИВОПИС ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ БУДДИЗМУ У САКРАЛЬНІЙ АРХІТЕКТУРІ КИТАЮ ЧАСІВ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ (НА ПРИКЛАДІ ДУНЬХУАНУ)

Період Середньовіччя, як у європейській традиції, так і в країнах Сходу, відзначився тісним взаємозв'язком мистецтва та релігії. Твори мистецтва, зокрема фресковий живопис, ставали візуалізацією постулатів тієї чи іншої релігійно-філософської концепції. На території Китаю в означений часовий проміжок співіснували буддизм, даосизм, іслам та християнство, що свідчить про високу терпимість між релігіями та різними конфесіями і становить особливість світогляду китайського суспільства.

У Китаї часів Середньовіччя провідна роль релігії визначалась відповідно до політичних настроїв та вподобань правлячої династії, вплив якої відображався й на мистецтві. Домінуючим релігійно-філософським вченням країни був буддизм, який прийшов на територію Китаю з Індії. Формування особливої китайської буддистської традиції склалось під впливом міжкультурних зв'язків та взаємин країни із Заходом. Китайський буддизм синтезував у собі місцеві традиції з індійською культурою та поширився з території держави та інші країни Далекого Сходу (Корея, Японія, В'єтнам) [3].

Необхідно зазначити, що на початку існування буддизму як релігійно-філософської системи, відмічається погляд на Будду як на конкретну історичну особу (філософія Хінаяна). З розвитком буддизму з'явилося усвідомлення про космічну природу Вчителя (філософія Махаяна) і містичний характер всього вчення (філософія Ваджраяна). **Протягом першого тисячоліття існування буддизму конфесійне розмаїття відіграло важливу роль в житті азійських народів.** Буддизм став невід'ємною частиною духовної культури та ідеології в різних районах Азії, а буддійське мистецтво було істотним фактором художньої культури регіону в цілому [2].

Дослідники відмічають, що у Китаї буддизм зазнав великого впливу з боку багатой культурної спадщини країни та витримав тривалий період адаптації та трансформації. В результаті даних процесів сформувалось якісно нове явище, що органічно вплелось в канву традицій китайської культури [4].

Дослідниця В. Белозьорова зазначає, що «розвитку символізму в Китаї перешкоджав натуралізм та історизм національного мислення. Норми зображень фантастичних персонажів в китайському мистецтві утворювались шляхом поєднання різноманітних конкретних ознак, які підтверджували реальність образу» [1, с. 326]. Завдяки буддизму у Китаї сформувалась власний іконографічний комплекс, який визначав сакральну сутність образів. Основою китайської іконографії став звід сутр махаони (цзин), в якому було зазначено опис різноманітних будд та бодхісаттв.

Розвиток такого релігійно-філософського вчення як буддизм та його імплементація у китайський культурний простір посприяли появі нових типів культових споруд з яскраво вираженими національними рисами, а саме: кам'яні печери, пагоди та дерев'яні наземні храми. Серед означених нових типів сакральної архітектури феноменальними є скельні монастирі

та храми, найбільшими з яких є Юньган, Лунмень (Луньмін), Майцзишань та Дуньхуан. Означені храмові комплекси прикрашались як скульптурними композиціями, так і багатим фресковим живописом, де прослідковується характерне потрактування буддистських сюжетів та наявні нові теми та образи.

При формуванні внутрішнього простору сакральних печерних комплексів стиль художнього образу семіотично визначався правилами зведення храмових споруд. В онтологічному аспекті – просторовість художньо-образного трактування сюжету сакральних мотивів відображала духовну суть суспільства [5]. Образи буддистських сюжетів, що виникли на китайському ґрунті, були спричинені формою іконографічної системи раннього буддизму. Монументальність архітектурних форм та скульптурних композицій сформували прагнення до створення грандіозних сакральних комплексів.

Серед вищезазначених сакральних комплексів монастир Дуньхуан виділяється своєю грандіозністю масштабів та різноманіттям в оздобленні внутрішнього простору храму. **Витонченість настінних розписів**, їх змістовність, варіативність сюжетних мотивів на релігійні і світські теми та вишукана колористична гама виконані із високим ступенем майстерності та виділяють храмовий комплекс печер Дуньхуан поміж інших.

Означені настінні розписи, що мають як історичну, так і культурну цінності, є найбільш чисельними серед усіх творів мистецтв в означеному храмовому комплексі печер Дуньхуан. **Особливо виділяються своїм високим рівнем художньої майстерності фрески**, виконані в період правління династії Тан (618-907). Фресковий живопис печерного монастиря Дуньхуан вражає пишністю та різноманіттям кольорів, але їх гармонійне поєднання не створює відчуття надмірної яскравості або перевантаження [5].

Стінопис Дуньхуану представляє тисячолітній пласт образотворчого мистецтва Китаю, а саме відображає епоху з IV по XIV ст., що відповідає періоду будівництва даного комплексу. За стилістикою зображень означені розписи розподіляють на чотири періоди, що відповідає правлінню імператорських династій, а саме: 1) період Північних династій і Суй; 2) період Тан (найпишніші настінні розписи); 3) період епохи «десяти Царств» і імперії Сун; 4) період Західної Ся і Династії Юань.

Сюжетне різноманіття фрескового живопису базується на поєднанні сакральних сюжетів та світських мотивів. Значна частина фресок відображає буддистські мотиви, присвячена проповідям Будди, а також бодхісатвам, апсарам, життю монахів та віруючим. До світського циклу зображень відносяться сцени, присвячені подіям з повсякденного життя, а саме: урочистий виїзд імператора, портрети іноземних послів на бенкеті, зустріч китайських і західних купців, турніри воїнів, виступи музикантів, чисельні портрети донаторів, весільні церемонії, сцени полювання та рибної ловлі, зображення сільськогосподарських робіт. На фресках художники відобразили людей з соціальних шарів, різних національностей, відтворили їх звичаї та одяг. Багато розписів відображали історичні події з питання поширення буддизму на території Китаю. Означені зображення є візуалізацією буддистських текстів для

неграмотних людей [5]. У цьому вбачається паралель із західноєвропейською середньовічною традицією покадрового детального зображення на тему біблійних сюжетів, що проявлялось як у скульптурному оформленні фасадів католицьких храмів, так і у внутрішньому оздобленні сакральних споруд (у романську добу – фресковий живопис, за часи готики – вітражні композиції).

У храмовому комплексі Дуньхуан збереглась найбільша кількість артефактів буддистського мистецтва Китаю, які є унікальними як з позиції майстерності та масштабності об'єктів, так і за ступенем їх збереження. Означений сакральний комплекс є найбільшим за величиною з усіх збережених скарбів буддистського мистецтва та є одним з найкращих пам'яток китайської культури.

Література:

1. Белозерова В.Г. Традиционное искусство Китая. В 2-х томах. Том 1. Неолит – IX век. М.: Русский фонд содействия образованию и науки, 2016. 648 с.
2. Мкртычев Т.К. Буддийское искусство Средней Азии, I-X вв. М.: ИКЦ «Академкнига». 2002. 286 с.
3. Торчинов Е.А. Пути философии Востока и Запада: познание запредельного. СПб.: Азбука-классика, Петербургское Востоковедение. 2007, 480 с.
4. Чебунин А.В. История проникновения и становления буддизма в Китае: [монография]. Улан-Удэ: Изд. – полигр. комплекс ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2009. 278 с.
5. Чжао Синьсинь. Искусство буддийских каменных пещер Северного Китая: Династия Северной Вэй – 386-534 гг. н.э. Комплекс Юньган. Авторф. дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения – 17.00.04. Москва. 2012. 24 с.

Васіна О. В.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри «Дизайн»*

ДИЗАЙН НА ХВИЛІ ЧЕТВЕРТОЇ ПРОМИСЛОВОЇ РЕВОЛЮЦІЇ

Сучасна дизайнерська діяльність постійно розширює сферу свого впливу на більшість галузей життя сучасної людини. Проходячи першу чверть ХХІ століття дизайн набуває нових форм, переходячи у віртуальну та доповнену реальність, створену цифровими технологіями. Проектування набуває якісно нових, принципово відмінних рис, що потребує усвідомлення та осмислення всього проектного процесу. Промисловий дизайн, де технологічна складова є однією з базових, виступає як медіатор між високими технологіями та сферами життєдіяльності людини, формуючи її предметно-просторове оточення.

У визначенні даного етапу розвитку новітніх технологій, в інформаційному просторі доволі широко застосовується термін «четвертої промислової революції».

Феномен так званих науково технічних революцій (НТР) характеризується тим, що охоплює більшість сфер і галузей людської діяльності. У виробництві впроваджуються новітні наукові відкриття, пов'язані з інформаційним простором і виробничо-будівельним комплексом, де дизайн являється однією з невід'ємних складових.

В НТР умовно можна виділити основні складові цього явища: наука, технології, виробництво та управління.

Сьогодні є ряд конотацій, як то: науково технічна революція, промислова революція, інформаційна революція, кібернетична революція, що характеризують єдиний процес розвитку. В силу того, що цією проблемою опікуються багато спеціалістів різних галузей і сфер наук, наразі не існує єдиної класифікації етапів, їх хронологічних рамок і загальноприйнятої моделі розвитку суспільства в контексті технологічного удосконалення виробництва. Періодизація в дизайні також пов'язана із загальними процесом розвитку. Так, наприклад, період першої чверті XXI століття за Е. Тоффлером припадає на третю інформаційну хвилю (постіндустріальний період), за періодизацією А. Ракитова на період п'ятої інформаційної революції, що ознаменована винаходом комп'ютерів і появою Інтернету. В теорії Д. Белла остання НТР також пов'язується зі створенням комп'ютерів, як і у Р. Гордона. У моделі Л. Грініна, третя революція позначена як кібернетична, що має дві фази: науково інформаційну та фазу управляючих систем (за прогнозами автора друга фаза почнеться з 2030-2040 років).

У більшості моделей розвитку виділяються три революції, що сформували сучасну реальність і наразі йдеться про новітній етап розвитку людства четверту НТР.

У 2011 році в група німецьких бізнесменів, вчених, політиків та соціальних активістів декларувала початок четвертої промислової революції, що отримала назву «Індустрія 4.0». Дана стратегія була запропонована як інструмент для активізації розвитку промисловості цієї країни через інтеграцію «кіберфізичних систем» (CPS) у сферу виробництва.

«Четверта хвиля» починає стрімко охоплювати у всьому світі галузі і сфери діяльності людини, формуючи парадигму загального соціального простору, де одним з основних аспектів є «сервіс-орієнтоване проектування». В даних умовах система виводить виробництво будь-якого дизайн-продукту на рівень «Інтернету речей», що орієнтований на індивідуальні потреби кожного споживача.

Технологічні можливості зумовили реалізацію будь яких концептів і сформували нові критерії оцінки людини, як суб'єкту в дизайні. У сферу розробок дизайну попадають об'єкти, що розраховані на психологічно-інтелектуальний механізм сприйняття людини. Проектується не стільки конкретний дизайн-продукт, скільки відчуття оточуючого простору людиною. Формування процесу діалогу та взаємодії людини і створеного дизайн-продукту на рівні емоцій, в проектній діяльності отримало назву емпатичного дизайну. Найбільш яскраво цей напрям проявляється в роботизації та інтелектуалізації простору і його предметного наповнення. Людина та «друга природа» все частіше пов'язуються, зумовлюючи ситуації, яких досі не існувало.

Експоненціальне зростання технологій доби четвертої промислової революції формує новий світогляд, в якому змінюються базові засади науки, виникають нові поняття та явища. Так, наприклад, розробки в сфері біоінженерії дають підставу припустити, що людина виступає не тільки як індивідуум (лат. *individuum* — неподільний) в повному розумінні, а може розглядатися як представник генерації нового типу людини – дивідууму, як

такого, що за власним бажанням може змінюватися у фізичному відношенні в тій чи іншій мірі.

В художньо-проектній сфері, як реакція на нову реальність і умови, виникає ряд формулювань, що повністю не відбивають суть нової ситуації. Загальна тенденція синергетичної орієнтації в науковій сфері не дає чітких визначень, тому поняття постпостмодернізму, постгуманізму, постгісторизму найбільш яскраво характеризують теперішній період. Етап постмодернізму закінчився і період з 1990 р. по теперішній час в інформаційному все частіше називають «метамодернізмом». Даний термін у 2010 році започаткували голландці Тимотеус Вермюлен та Робін ван ден Аккер. В роботі «Замітки про метамодернізм» автори використали цей термін в оцінці різних сфер людської діяльності: культури, науки, мистецтва, дизайну, технологій, політики, економіки тощо.

Тема трансгуманістичної моделі суспільства з потужною технологічною базою і відсутністю чітких норм в соціальному, економічному, етичному відношенні, останнім часом досить активно розглядається багатьма науковцями і отримує в інформаційному просторі досить критичну оцінку.

Численні питання стосовно усвідомлення та осмислення подальшого розвитку дизайнерської діяльності в умовах метамодернізму, що припав на період четвертої промислової революції залишаються відкритими. Чіткого визначення ступеню та міри участі дизайнера в сучасному проектному і виробничому процесі наразі немає, оскільки вони поширилися, поєднавши в собі функції ряду вузько напрямлених спеціалістів. Перспективність подальших розробок в дизайні не викликає сумнівів, але виникає ряд питань, що найближчим часом мають бути розглянутими широкою дизайнерською спільнотою.

Література:

1. Берман Д. Do good design : как дизайнеры могут изменить мир / Дэвид Берман ; пер. с англ. А. Балаев. — СПб. : Символ-плюс, 2011. — 208 с. : ил. — ISBN 978-5-93286-163-9, 978-0-321-57320-9.
2. Васина Е. В. Искусственный интеллект в дизайне : риски, возможности, перспективы / Е. В. Васина, М. Г. Дудник // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. — 2017. — Вип. 1. — С. 5–9.
3. Васіна О.В., Дуднік М.Г. Проблеми аугментатії в ергодизайні. Реалії і перспективи/ Васіна О.В., Дуднік М.Г. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб.ст.-Х.:ХДАДМ, 2018.-№5.-С.7-15 (24 ст. 1арк.)
4. Тоффлер Э. Третья волна. М.: ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1999, СС.6-261
5. <https://hi-news.ru/business-analitics/industriya-4-0-chto-takoe-chetvertaya-promyshlennaya-revolyuciya.html>
6. <https://sci.house/filosofskie-issledovaniya-sovremennye-scibook/tehnologicheskie-revolutsii-posledstviya-18172.html>

Водолаженко Ірина Олександрівна

Студентка 2-го курсу магістратури «ХПТ», ХДАДМ

Науковий керівник: д.пед.наук, доцент, доцент кафедри педагогіки та іноземної філології Єрмакова Т.С.

СПОНТАННИЙ МАЛЮНОК У КОМУНІКАЦІЇ ШКОЛЯРІВ

Спонтанний малюнок як спосіб невербальної комунікації — один з найважливіших аспектів сучасного розвитку освіти середньої школи.

У даній роботі ми розглядаємо приклади результатів робіт з практичних занять дітей та підлітків 5 і 8 класів (10-15 років). Саме в цьому віці розвиваються і зміцнюються розвиток абстрактного мислення; логічного мислення; формування системи цінностей і життєвої філософії, так само як і розвиваються страхи: страх безперспективності й неможливість самореалізації; страх негативної оцінки, засудження, покарання; страх самотності.

Саме метод інтуїтивного спонтанного вираження способом невербальної художньої діяльності допомагає дбайливо і безоцінково взаємодіяти з учнями (на прикладі комунального закладу «Харківська спеціалізована школа з поглибленим вивченням окремих предметів № 133 «Лицей мистецтв» Харківської міської ради Харківської області»). Цей метод є доступним для всіх не залежно від навичок, що не обмежує свободу мислення і не надає тиск, ставлячи певні рамки.

Багато авторів, таких як Грегг М. Ферс, Д. Дилео, В. Токарева та інші, вивчали спонтанні малюнки, зроблені хворими дітьми, людьми за столами, телефонними майданчиками, на стінах туалету та ін. Всі знають, як вони виглядають, і все ж це нелегко створити визначення, яке не передбачає деякої теорії про спосіб виробництва. Таким чином, узагальнене визначення таке: «графічні результати грайливої діяльності зробленої без мети, у стані розділеної та / або зменшеної уваги» [1]. Школярі та студенти роблять малюнки на полях під час домашньої роботи, вчителі при підготовці уроків. Часто цей ефект можна помітити при розмові телефоном [3].

Не існує визнаного стандарту «каракулювання», ніхто не намагається наслідувати зовнішній вигляд чи стиль когось іншого [2].

У ряді випадків малюнок здається чистим дозвіллям, порожньою грою, без мети або кінця. Здається, що це єдина виявлена дія людини, яка не діє. Його безцільність стає ще більш сумнівною коли видно, що в інших випадках малюнки є свого роду побічним продуктом серйозної професійної роботи [4].

Архітектори, дизайнери та художники, неухважно замальовують в інтервали між кресленням або проектуванням. Вони не тільки спробують свій олівець або інший інструмент, який вони використовують, але також тренують свою увагу водночас розслабляються від зосередженої роботи. Це розслаблення, як відомо, необхідно у творчості та часто використовується художниками несвідомо [1].

Щоб оцінити своєрідну спонтанність, треба мати на увазі, як важливо було порівнювати, аналізувати будь-яку подібну або незалежну одну від іншої реакції, які ми досліджували на підставі малюнків учнів середніх

класів. Дослідження проводилося у 2 етапи: на першому за допомогою методики «Інтуїтивне малювання під класичну музику» ми відібрали 10 охочих учнів 5 класу; на другому запропонували відібраній групі респондентів відповісти на питання авторської анкети відкритими відповідями у вигляді есе. Теж саме ми повторили з учнями 8 класу. В результаті проведеного дослідження ми виявили, що:

По-перше, не можна, звичайно, бути впевненим в тому, що в вираженні спонтанних малюнків людина однозначно в розслабленому стані або сконцентрована та зосереджена. На практиці видно, що люди, які робили свої малюнки, перебували в різних станах: «глибокій задумі», «вирішуючи проблеми» або «розслаблено», «бездумно малюючи на папері» [2].

По-друге, не можна упускати і залишати емоційність дітей.

Наступна форма прояву спонтанного малюнка позначається як емоційне ставлення. Нетерпіння полегшується графічною активністю, так само як нудьга, марна концентрація і нерішучість, нетерпіння.

По-третє, важливо брати до уваги особливості вікового розвитку дітей, яка має на увазі нерішучість. Це більш-менш ясно виражено в прикладах, таких як: «ступор перед білим аркушем», «пошук натхнення» (для художника), «пошук нової інформації на есе», і в цих численних випадках, коли нерішучість упроваджувалась спонтанним малюнком.

Нічого не можна отримати, зробивши підрахунки цих одиничних ситуацій, оскільки дуже невелика вибірка учасників приймала участь у дослідженні. Їх опис досить абстрактний і суб'єктивний для кожного окремого індивіда. Проте ми змогли виявити закономірності, повторення і деяку варіативність і схожість в поведінці дітей під час роботи [1].

Таким чином, результати проведення практичного заняття з дітьми 5 та 8 класу показали: третина малюнків робиться у спокої, пасивному стані, розслаблено і відносно вільно від реального емоційної напруги, під час прослуховування музики. Однак дві третини відбуваються з напруженого і неспокійного стану і можуть розглядатися як вихід фактичного афективної поведінки. Ця методика допомагає розвинути абстрактне мислення, в деяких випадках виявляє логічні здібності, заспокоює, допомагає самореалізуватися, проявити нові способи візуального вираження внутрішніх станів, вчить відкриватися для нового і боротися зі страхами новими інструментами, експериментальним шляхом. Це все в цілісності показує, що обрана методика підходить для даної вікової групи та позитивно позначається на самооцінці, самоідентифікації, розвитку здібностей і способу самовираження.

Література:

1. Maclay, M.D., Guttman E., A.I.D., and W. Miayer-Gross (1938) Спонтанне рисунки как подход к некоторым проблемам психопатологии, 1, 6.
2. Гротян, М. (1932), Мед. Welt, 6, 1045.
3. Штраус, Е. (1930), Невролог, 3.
4. Ковалинська І. В. Невербальна комунікація (2014), Київ, 76.

Гавронський В. П., доцент кафедри дизайну

Граніч А. С., магістрант кафедри дизайну

Національний університет «Запорізька політехніка»

РОЛЬ ВЕЛКАМ-ПАКУ ЯК НЕВІД'ЄМНОЇ СКЛАДОВОЇ АЙДЕНТИКИ БРЕНДУ

Цікавий історичний факт, який має безпосереднє відношення до нашої теми: друга світова війна дозволила США стати найбагатшою у світі економічною державою, тоді як Японія вийшла з війни з вщент розореною економікою. У 1952 році ВВП Японії склав 17,22 млрд.\$, проти 345,7 млрд.\$ США - цифри, які наочно показують «економічну прірву» між цими країнами. А потім було фантастичне економічне зростання, в результаті якого Японія в найкоротший строк не лише наздогнала західні розвинені країни, але і стала другою за величиною економікою у світі.

Так як же Японії вдалося вчинити це економічне диво? Експерти єдині у своїх висновках - головною причиною послужила культурна різниця між двома країнами. Зліт японської економіки обумовлений передусім національним менталітетом, корпоративною культурою і підприємницьким духом Японії.

Приведений факт показує наскільки можуть бути важливими духовні чинники, які в кінцевому рахунку безпосередньо впливають на успішність не лише окремо взятої компанії, але і цілої держави.

Термін «корпоративна культура» з'явився завдяки німецькому фельдмаршалові Мольтке, який застосовував його, маючи на увазі взаємовідносини в офіцерському середовищі. Корпоративна культура або, виражаючись сучасною термінологією, айдендика компанії (айдендика – корпоративна ідентичність, від англ. «Identity») включає культурні цінності, філософію компанії, фірмовий стиль, етику і кодекси поведінки усередині компанії і поза нею, історичні традиції і багато що інше. Не останню роль в айдентиці грає психологічний стан безпосередньо у колективі. Адже комфортний моральний клімат усередині компанії дозволяє створити згуртовану команду однодумців, яка ефективно вирішує завдання будь-якої складності.

Фахівець високого рівня завжди бажаний у будь-якій компанії. Адаптація новачка займає певний час і багато в чому залежить від його індивідуальних якостей, від його гнучкості і комунікабельності, але, у будь-якому разі, без процесу «притирання» майже не буває. З іншого боку, чим швидше і без хвороби новий співробітник «увіллється в колектив», тим швидше він зуміє розкрити свій потенціал.

Нині традицією у багатьох компаніях стала практика, яка в значній мірі знімає проблему дебюту і полегшує старт робочого шляху робітника. Вітальний набір новачка — велкам-пак (welcome package, welcome kit) ознака гарного тону поширена у всьому світі є своєрідним жестом гостинності від імені компанії. Велкам-пак, дозволяє новачкові швидше познайомитися з компанією, її традиціями, сприяє підвищеному почуттю причетності, а головне – знімає «дебютний» стрес. Перелік предметів в «вітальній коробочці» може бути найрізноманітнішим. Це може бути тра-

диційний кухоль, тижневик або інші речі з логотипом компанії, а може бути оригінальним як «вітальна коробочка» фірми «Qiwі» — плед та капці (офіс — твій другий дім). Політ фантазії тут може бути обмежений тільки фінансовою спроможністю компанії. За великим рахунком фінансова сторона тут і не важлива — важливо допомогти новому співробітнику відчутти себе бажаним і оціненим. Усвідомлення того, що корпоративна родина робить усе можливе для максимально ефективної адаптації, народжує в новачку бажання стати частиною цієї згуртованої сім'ї, що в підсумку має дуже велике значення для формування успішної команди. Корпоративна культура у дії з першого дня. Як мовиться — «коло замкнулося».

Гавронський В. П., доцент кафедри дизайну

Щербина А.С., магістрант кафедри дизайну

Національний університет «Запорізька політехніка»

ПЕРЕВАГИ ТА НЕДОЛІКИ ВИКОРИСТАННЯ ТРАНСПОРТУ НА ЕЛЕКТРОТЯЗІ

Погіршення загального екологічного фону планети – найголовніша проблема сьогодення. Не є секретом, що доволі вагома частина викидів токсичних речовин в атмосферу припадає на автомобільний транспорт. В умовах коли світовий парк автомобілів щорічно збільшується на 5,8% вкрай необхідна розробка комплексу заходів щодо усунення джерела забруднення атмосфери відпрацьованими газами.

Нині поширена думка про те, що «панацеєю» вирішення цієї проблеми є заміна автопарку автомобілів, на екологічно «чисті» засоби пересування – електромобілі. Питання полягає в тому, наскільки висока екологічність цього виду транспорту?

Цікавий історичний факт – перший автомобіль в історії з'явився у 1841 році і працював на акумуляторах і лише потім з'явилися машини з двигунами внутрішнього згорання. Переваги автомобілів на електричній тязі, на перший погляд, очевидні – відсутність шкідливих вихлопів притаманних двигуну, який працює на похідних нафтопродуктів, низький рівень шуму, відносно проста конструкція.

Треба зазначити, що ступінь екологічної безпеки автомобіля складається не тільки і не стільки з наслідків його використання. Враховувати необхідно весь життєвий цикл електромобіля – від його виробництва до утилізації, в тому числі процеси поповнення енергією і обслуговування. І ось тут починається те, що старанно замовчують виробники. Насправді викиди в повітря при переході на електротранспорт анітрохи не зменшуються: забруднюють повітря вже не безпосередньо машини на електричній тязі, а теплові електростанції, які сьогодні продовжують бути основними джерелами електроенергії в усьому світі – 40% від загального кількості. Що потрапляє в повітря? Окрім вуглекислого газу, це зола, ангідрид, оксид азоту, солі натрію, сполуки ванадію, миш «як, діоксини. В міжнародному енергетичному агентстві наголошують: масовий перехід на електромобілі спричинить зростання потужності ТЕС вже до 2035 року вдвічі. «Чиста»

енергетика АЕС займає не більш 10%. і стрімко втрачає свою популярність – тому у найближчому майбутньому альтернативи ТЕС практично немає.

Але і це не головне. Найбільша небезпека криється в основній складовій електромобілів – потужних акумуляторах вагою 300-400 кг. Саме вони містять у собі високотоксичні компоненти, в тому числі літій, небезпечні сполуки нікелю, міді та алюмінію, кобальту. Термін життя акумулятору обмежений в середньому 5 роками – а потім складна, трудомістка, вкрай дорога процедура утилізації. На цьому етапі навіть незначне порушення технології може мати тяжкі наслідки і різко підвищує ризики забруднення навколишнього середовища.

Небезпеки які таїть у собі електромобіль можна продовжувати, але це не дає нам відповідь на головне питання: наскільки все ж таки виявиться висока ціна для людства від масового використання електромобілів? Поки в науковій сфері нема єдиної думки, суперечки щодо наслідків виробництва і функціонування таких машин не припиняються. Тим не менш деякі висновки можна зробити вже сьогодні. Якщо брати до уваги усі складові то, враховуючи дорожнечу та недолугість сучасних технологій і характеристик електромобілів, вони, по великому рахунку, поступаються двигунам внутрішнього згоряння. Але завдяки незаперечним перевагам електромоторів та невтомної роботи фахівців над створенням принципово нових технологій що до акумулявання електроенергії, шанси витіснити бензиновий двигун в майбутньому різко зростають, тим паче що фоном для цього служить незворотне виснаження природних запасів нафти та тенденцій постійного зросту її ринкової вартості.

Ганоцька Ольга Василівна

канд. мистецтвознавства, доцент кафедри графічного дизайну, ХДАДМ

ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ У СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ПАКУВАННЯ

Протягом всієї своєї історії дизайн дуже тісно перетинався із повсякденним життям та культурою людства. Дизайн у широкому розумінні – осмислення та проектування предметів людиною. Розуміння непростой історії дизайну потребує ще й знань саме процесу проектування з його постійним вдосконаленням. Продукти дизайну надають можливість осягнути індивідуальні особливості дизайнера та зрозуміти, які саме його/її взаємовідносини між дизайнерським проектом, споживачем та суспільством в цілому. До особливостей сучасного графічного дизайну можна віднести такі: помітна, цілеспрямована рекламність, загальнозрозумілість і оригінальність образів, функціональність простору. Все це поєднується з прагматичним і в той же час новаторським підходом до проблем комунікації.

Особливе місце у практиці дизайну візуальних комунікацій займає дизайн упаковки, проектування якої завжди пов'язано з урахуванням вимог функціональної надійності та зручного використання, економією матеріалу, технологією виготовлення, а також виразного графічно-пластичного рішення. Дизайн упаковки як різновид дизайну візуальних комунікацій знаходиться

ніби на межі графічного та промислового дизайну, оскільки тут присутні об'ємні форми. Швидкий розвиток таропакувальної промисловості у світі супроводжується широким розповсюдженням інформації про сучасні досягнення у виробництві таропакувальних матеріалів, нових видів упаковки, способів друку, оформлення упаковок і вітрин-прилавоків, виставок устаткування, довідкових відомостей про підприємства, які випускають продукцію, а також рекламу. Найнадійніший критерій в оцінці дизайну упаковки – його відповідність своєму призначенню, але і цей критерій міняється залежно від обставин і часу. Спектр сучасного дизайну дає уявлення про динамізм і зміни в цій галузі.

Як відомо, для світового ринку характерна гостра конкурентна боротьба. Тому підприємства, які займаються виробництвом товарів постійно слідкують за якістю виробів конкурентів, проводять ретельне дослідження для порівняння своєї та чужої продукції. Високий рівень виробництва дозволяє швидко надолужувати конкурентів, використовуючи нові технологічні можливості при створенні нових виробів. Це веде до того, що при однаковій вартості товари різних фірм стають практично однаковими за якістю. Тому для покупців важливого значення набуває репутація виробника та зовнішній вигляд товару. І тут головну роль відіграє упаковка, тому що саме вона безпосередньо представляє та рекламує товар покупцеві.

Дизайнер при проектуванні упаковки повинен розраховувати на стереотипи мислення залежно від контингенту споживача. В практиці дизайнерів упаковки склалися деякі тенденції, якими вони керуються при створенні обличчя товару. Тут доречно градація як по територіальних ознаках (Схід, Європа, Америка), так і по соціальних. Схід, як відомо, – справа тонка, тяга до золотого ускладненого тиснення, узорів і блиску тут природна, етнічна, і зовнішній вигляд упаковки лише підкреслює менталітет, що склався. Європа вишукана і строга, для її стилю характерні шрифтові вишукування (як в колірному, так і в стилістичному плані) з мінімальною кількістю зображень. При проектуванні упаковок європейського стилю велика увага надається видам матеріалу, який створює ефект «елегантної простоти». Що стосується американського дизайну упаковки, то, поза сумнівом, треба сказати, що істинно «американське» в американському дизайні упаковки полягає не в грі стилів і форм, швидше це торкається тих, хто створює ці дизайни. Американські дизайнери усвідомлюють свою роль в житті суспільства і постійно прагнуть вдосконалення своєї майстерності. Як і народ в цілому, вони є різномірною групою людей, які запозичили ідеї з різних сфер діяльності, з інших культур, з більш ранніх періодів розвитку образотворчих мистецтв. І вони щедро повертають ці борги, пропонуючи такі ідеї і форми, які, у свою чергу, підхоплюють художники і дизайнери всього світу. Вони не задовольняються досягнутим і одночасно відображають і формують вигляд американської культури. В стилістичному відношенні американський дизайн увібрав у себе еkleктичні ознаки, проявившись звертанням до багатьох стародавніх етнічних традицій мистецтва минулого. Все це відображається загальною емоційністю, лаконічністю, простотою, а іноді переважанням деталями, байдужістю і химерністю.

У загальних рисах процес дизайну упаковки включає постановку задачі, визначення ситуації або проблеми, на яку ця задача орієнтується, виявлення обмежень, використання графічних засобів для створення наочних форм, які можна моделювати. В умовах масового виробництва товарів дизайн часто визначає вибір. Люди можуть вибирати тільки з того, що існує, що вже спроектовано. Обраний товар продається в спроектованих дизайнерами магазинах, пропонується через придуману дизайнерами рекламу, замовляється по каталогах, підготовлених дизайнерами. Дизайн не тільки допомагає йти в ногу з часом, але і дозволяє їм виразити себе, свій теперішній час, свої ідеали.

Гончар О.В., професор, доктор пед.наук, проректор з наукової роботи

Кривуц С.В., канд. мист., доцент каф. «Дизайн середовища»

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ ТЕСТ З АРТ-ТЕРАПІЇ: ОСНОВНІ ВИМОГИ, ХАРАКТЕРИСТИКИ, ЗАСОБИ ВИКОНАННЯ

В умовах сьогодення вкрай важливою проблемою для України стає вирішення завдань соціальної та психологічної адаптації українських бійців. Вони повернулися живими з місць бойових дій, але потребують максимальної уваги до проблем їх оздоровлення. Сучасні дослідники стверджують, що ефективним засобом адаптації воїнів АТО є проведення експериментальних тестів з арт-терапії, які допомагають виявити основні підходи до визначення індивідуальних особливостей людини, що проходить необхідні тестування.

Слід зазначити, що зображальна графіка має великий вплив на особистість та, на думку сучасних психологів, завдяки заняттям малювання, допомагає зняти психологічний затиск, розкрити індивідуально-психологічні особливості автора малюнків. Експериментальний тест можна назвати ефективним, якщо на основі діагностики базових емоцій особи, що його проходить, можна визначити зміст надіндивідуального рівня феномену тесту з арт-терапії, який відповідає загальнокультурним ознакам, віковій категорії людини, його статі тощо. На основі діагностики базових емоцій, наприклад, зв'язку емоцій із заданим предметом, можна визначити зміст як предметів, так і кольорів та ліній, якими за потребою користується автор малюнку.

Одним з основних для проведення тестів є всім відомі тести М. Люшера. В часи проходження тестів важливим стає сама емоція досліджуваного, вона спонукає людину до певної поведінки: до розкриття емоційного стану, або, навпаки, до пригнічення людини. Змістовність означеного вище тесту визначається через елективне образне вирішення об'єктів та предметів, які створює у своєму малюнку особа, що проходить тест.

Слід зазначити, що для максимального розкриття змістовності елементів тесту необхідно орієнтуватися на положення феноменології Е. Гуссерля, в якій є базовим положення, що феномен результатів тесту визначається як «само-себе-через-само-себе-розкриває». Необхідно також акцентувати увагу на визначення Е. Гуссерлем важливості наступного аспекту феноменології –

інтенціонального аналізу сприймання. На думку автора, з нього виходять всі інші акти свідомості: сприймання будь-якого предмету за внутрішніми, притаманними особі, що проходить тест, правилами, результат яких можна виявити тільки в термін фактичного сприймання малюнку. Наприклад, будь-який предмет може бути просторовим, в ньому можна визначити увесь спектр якостей. Наступним кроком слід звернути увагу на: 1) єдність запропонованих якостей просторового предмету; 2) відношення основного предмету до інших предметів. За визначенням Е. Гуссерля, перший аспект – є внутрішнім, другий – зовнішнім горизонтом сприймання.

Якщо приділяти увагу саме визначенням необхідних аспектів тесту за Е. Гуссерлем, слід надалі враховувати й «часовий горизонт», тобто для дослідника є важливим не тільки просторовий аспект, а також безпосередній зв'язок між попереднім досвідом людини, його сучасним та майбутнім.

При проходженні тесту на відповідність кольору емоції та явищу можна визначити вибір асоціативного підходу особи, що проходить даний тест. Важливою тут стає перша асоціація із кольором, вона завжди буде вірною.

В ході експериментального тесту базовими є наступні основні характеристики:

- виявлення характеру зв'язку «колір - емоція»;
- визначення характеру зв'язку «колір – минули часи»;
- визначення характеру зв'язку «колір – сучасний стан»;
- аналіз характеру зв'язку «колір – бажаю в майбутньому».

Експеримент дає змогу отримати декілька важливих результатів, які дозволяють в майбутньому використовувати тест на кольорові співвідносини для визначення емоційного відношення людини до явища, що запропоноване в термін проходження тесту. Завдання, що доповнюють означені вище тести, допомагають розкрити графічними засобами різноманітність прийомів інтерпретації діагностичних аспектів в наступних тестах. Серед них слід назвати: «дім-дерево-людина», «автопортрет», «дім-людина-подорож», «картина світу».

Практичний досвід реалізації арт-терапевтичного експерименту повинен враховувати декілька необхідних вимог для отримання їх позитивного результату:

- побудова психологічно прийнятних умов проведення тесту;
- наукове обґрунтування засобів аналізу та класифікації графічних зображень;
- наявність розробленого комплексу описів психологічних індивідуальних особливостей людини;
- наявність спеціальної системи співвіднесення графічних або кольорових характеристик зображень тесту з комплексом психологічних характеристик людини на сучасному етапі її оздоровлення.

Таким чином, всі аспекти свідомості (об'єктивні: пізнавальні, раціональні тощо) в поєднанні із суб'єктивними (містичними, актами віри, особистісними уподобаннями в сфері культури, спорту тощо) значно розширюють методи арт-терапевтичних досліджень, де особливе місце посідає феноменологічний метод.

Література:

1. Husserl E. *Phänomenologische Psychologie*. 1967, S. 96.
2. Хайдеггер М. *Основные проблемы феноменологии*. СПб., 2001. С. 210.

Горянський Вадим Вікторович

аспірант Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ ДИЗАЙНУ В ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Проблема набуття компетентностей для формування творчої особистості набуває державного значення. Це зумовлено необхідністю вдосконалення професійної освіти і формування творчої особистості, підвищення рівня розвитку творчої грамотності студентів на заняттях, потребами розширення їхніх знань, умінь і навичок у художньо-графічній діяльності, збереження кращих традицій академічної школи рисунку, живопису, використання тільки ефективних форм і методів професійної підготовки майбутнього бакалавра.

Художньо-графічна діяльність – це сукупність підходів до відтворення дійсності у двовимірному просторі, що є основною складовою класичного підходу до навчання образотворчого мистецтва із застосуванням класичних методів і прийомів зображення об'ємного простору на площині, а також поняттям об'ємної. Академічний рисунок – основа і кістяк будь-якої художньо-графічної роботи, що є результатом творчого і розумового процесу майбутнього бакалавра дизайну. Робота над академічним рисунком ведеться поетапно, з чітким виявленням конструктивної будови форми, обсягу, тональних співвідношень і, що є головним, правильним її завершенням, а саме — вмінням передати загальну цілісність сприйняття образу.

Питаннями ролі академічного рисунку у формуванні художньої грамотності майбутнього художника неодноразово переймалися дослідники, як теоретики, так і практики, серед яких М. Криволапов, А. Чебикін, О. Ковальчук та ін. Рисунок ми розглядаємо як основну складову художньо-графічної діяльності майбутніх бакалаврів дизайну (живописців за дипломом).

Поміж інших феноменів культури рисунок посідає значне місце. Його предметом є цінність людського буття, те, що розвиває в людині її сутність. Як мистецька цінність він неповторний, як явище культури – універсальний і багатозначний. Дослідження культурології як специфічної сфери гуманітарного знання пов'язані з філософськими концепціями Д. Віко, . Гердера, Г. Гегеля, Е. Канта, Л. Моргана, Е. Тейлора, Г. Спенсера, М. Данилевського, О. Шпенглера, А. Тойнбі, Б. Малиновського, К. Леві-Строса, А. Кребера, М. Хайдеггера, З. Фрейда, К. Юнга, М. Бердяєва, Е. Тоффлера та багатьох інших.

Художньо-графічна діяльність є близькою людській натурі з початку заснування перших цивілізацій і народилися в далекому минулому, мають свою історію розвитку. Це - засіб передачі інформації. Деякі вчені вважають, що художньо-графічна діяльність виникла водночас зі словом, мовою. Ділянка головного мозку, яка керує графічними діями, виникла водночас з ділянкою, яка відповідає за мовну функцію у людини. Під час роботи над рисунком художник, незалежно від бажання, вкладає інформацію в те, що його схвилювало і спонукало до творчості. Вдивляючись у твір художника,

глядач сприймає інформацію, яка і через століття хвилюватиме нащадків [5]. Без художньо-графічних діяльностей не розвивалося і не вдосконалювалося б цивілізоване суспільство, тому що для передачі зорової інформації і спілкування людей необхідна писемність – це рисунок літер, чисел. Без лінії не було б геометрії та креслення, за допомогою яких будуються споруди, кораблі, машини. Рисунок справедливо вважають основою образотворчого мистецтва. Великий геній Мікеланджело висловився: «Рисунок, що інакше називають мистецтвом начерку, є вища точка і живопису, і скульптури, і архітектури; рисунок – джерело і корінь усякої науки».

У стислому історичному огляді формування художньої культури людства можна простежити етапи розвитку художньо-графічної діяльності від примітивних наскальних зображень до творчих робіт найвидатніших майстрів образотворчого мистецтва. Для цього варто звернутися до твердження Карла Ясперса про період появи людини сучасного типу: «...слід віднести, скоріш за все, до часу приблизно 500 р. до н. е., до того духовного процесу, що йшов між 800 та 200 рр. до н. е. Тоді відбувся найрізкіший поворот в історії. З'явилася людина такого типу, яка збереглася і до сьогодні».

На жаль, у вітчизняній педагогічній науці до цього часу були практично відсутні ґрунтовні дослідження такої невід'ємної складової професійної підготовки художників-живописців як художньо-графічна діяльність, тому особливо актуальними залишаються науково-практичні пошуки шляхів формування у студентів фахової компетентності під час художньо-графічних дисциплін, вивчення психолого-педагогічних чинників розвитку творчої особистості та виховання у студентської молоді бажання створювати, жити і творити.

Основними причинами актуалізації проблеми формування фахової компетентності майбутніх художників живописців вважаємо відсутність загальноприйнятої структури компетентностей в існуючих педагогічних дослідженнях, теоретичних засад цього процесу, що відображають сутність та можливості його вдосконалення, системного підходу до формування знань, умінь і навичок з художньо-графічних дисциплін у досліджуваній галузі, а також змістового наповнення та відповідного навчально-методичного інструментарію.

Досвід створення живописних творів покликаний передавати учнівській молоді саме художники-педагоги, фахова компетентність яких має доповнюватися компетентністю з наук про освіту, компетентністю з педагогіки. В американському та західноєвропейському освітніх процесах використовується система, яка введена Ж. Пакеттом: модель знань, модель навчання, медійна модель, модель уявлення. Педагогічний дизайн спрямовується на вдосконалення предметно-розвивального середовища закладів освіти.

Грінченко Н.А.

*студентка 2 курсу СВО «Магістр», ОПП «Художньо-педагогічна терапія»
Керівник Петухова О.І., кандидат філол. наук, доцент кафедри педагогіки
та іноземної філології ХДАДМ*

РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВОГО МИСЛЕННЯ ДИТИНИ: АКТУАЛЬНІСТЬ ПИТАННЯ

Розвиток творчих здібностей дитини постає у сучасній педагогіці одним з її актуальних завдань. Доцільність вивчення цього питання зумовлена важливістю розробити матеріали, які відповідають системі НУШ та відіграють провідну роль у формуванні дитячої особистості. Окрім інтелектуального навантаження нові засоби повинні сконцентруватись ще і на фізичному та психічному здоров'ї дитини, забезпечити розвиток емоційно-естетичних якостей особистості [4, с. 153].

Важливе місце у вихованні дитини має розвиток її уяви, здатності фантазувати. Розвиток уяви тісно пов'язаний із творчістю і є одним із важливих компонентів формування інтелекту. За допомогою розмальовок дитина придумує сценарій гри, втілює у реальність свої фантазії, працюючи з кольором та формою. Опанування навичок моделювання ситуації надає дитині можливість адаптуватися до життєвих ситуацій та значно полегшує педагогам процес виховання особистості та розумових здібностей. Завдання, що стоїть перед розробниками візуальних матеріалів, зокрема, розмальовок, передбачає професійний підхід та синтез методів, потрібно бути обізнаними у таких сферах, як педагогіка, психологія, кольорознавство та дизайн. Створені з урахуванням усіх потреб дитини розмальовки дозволяють розвивати разом ліву і праву півкулю, що формує особистість, здатну знаходити нетривіальні відповіді на поставлені завдання як у творчості та навчанні, так і у соціальному житті. Цей підхід розкриває потенціал дитини і є одним з дієвих методів арт-педагогічного навчання.

Для арт-педагогіки предметом виступає виховання та навчання людини засобами мистецтва та мистецької діяльності, які представлені в шкільному освітньому просторі [1, с. 36]. Ці засоби повинні відповідати особливим вимогам, головними з котрих є засвоєння інформації на зрозумілих зразках та за допомогою доступних кожній дитині технік. Використання засобів мистецької діяльності, таких, як розмальовки, надає можливість збагатити зміст навчального матеріалу та надати йому додаткової функції, а саме – спрямувати дитину на розвиток об'ємно – просторового мислення та творчих здібностей.

Під творчістю ми розуміємо інтелектуальну діяльність, результатом якої є створення культурних чи матеріальних цінностей через опрацювання минулого досвіду. Завдання дизайнера створити якісний продукт, що буде корисним педагогам в умовах НУШ, батькам і, головне, зацікавить дітей. В ігровій формі, отримуючи задоволення від процесу, мозок дитини готується до більш складних завдань та їх креативного вирішення. Це в кінцевому сенсі впливає не тільки на творчість, а й на осмислення свого місця в соціумі та зниженню рівня тривожності, налаштовує на сприйняття знань, розвиває об'ємно-просторове мислення.

Використання розмальовок для розвитку об'ємно – просторового мислення має під собою історичне підґрунтя. Перші розмальовки з'явилися у США у 1880 році та були представлені у вигляді тоненьких книжечок з чорно-білими зображеннями (контурними) побутових сцен з дитячого життя – «The little folks. Painting book» [2]. Ці перші роботи були запропоновані для, перш за все, організації дитячого дозвілля та виховання посидючості. Вже у ХХ сторіччі розмальовки стають більш складними за сюжетами та формами, вони розвивають творчі здібності дитини, відчуття кольору та використовуються для підготовки до школи, тому що методичні рухи олівцем сприяють розвитку дрібної моторики. Сучасний світ вимагає від розмальовки не тільки наочності, але й додаткового навантаження – розвитку національної свідомості, креативності, об'ємно – просторового мислення, виховання естетичного бачення та світосприйняття.

Отже, спираючись на проведену роботу, ми можемо дійти висновків, що розмальовки є дієвим засобом арт-педагогіки та освіти і відповідають нагальним задачам НУШ надати дитині не тільки знання, але й розкрити в ній всебічно розвинуту особистість. Таким чином, розробка нових видів навчальних розмальовок є актуальною і потребує подальшого розвитку.

Література:

1. Алексінцева Т. Проблема становлення артпедагогіки як інноваційної технології в країнах Європи та США. / Т. Алексінцева // Педагогічний часопис Волині. – 2016 – № 1 – С. 35 – 40.
2. Андешев С.А., Кулмагамбет М.Н., Астафьев Е.Е. [и др.] О значении раскраски как приложения к учебной книге и цвета в психологии и общем развитии ребенка. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://sibac.info/studconf/science/xxi/76625>
3. Ветлугина Н.А.. Развитие художественного творчества детей. // Художественное творчество и ребенок. - М.: Педагогика, 1972. – 264с.
4. Сорока О.В. Арт-педагогічний супровід молодших школярів / О. В. Сорока // Науковий вісник Ужгородського національного університету. – 2011 – № 22 – С. 152-155.

Гурдіна В. В.

канд. мистецтвознавства, доц. кафедри “Дизайн тканин та одягу” ХДАДМ

КЛАСИЧНИЙ СТИЛЬ ЯК ГЛОБАЛЬНИЙ ТРЕНД ТА СКЛАДОВА ЕКОЛОГІЧНОГО НАПРЯМКУ В ДИЗАЙНІ ОДЯГУ

Одна з глобальних екологічних проблем — це fast fashion (швидка мода) і її циклічність все більш набирає обертів. Масмаркет бренди можуть оновлювати свої колекції кілька разів за сезон. В продукт на стадії проектування усвідомлено закладається можливість його швидкого морального старіння. Куплена річ дуже скоро стає немодною, споживач відчуває дискомфорт і є змушеним купувати найсучасніший товар. А постійна велика кількість мікро трендів (як, наприклад, шпильки для волосся зі штучними перлинами цієї весни), що будуть актуальними лише пару місяців, ще більше поповнює смітники незношеними речами. Як стверджує історик моди Зоя Звінячківська, якщо сьогодні усі виробництва світу припинять виготовлення одягу, то того, що вже вироблено вистачить для того, щоб ми могли його вжи-



*Люстрації: пропагування класичного стилю в одязі.
Дизайн, стиль: Vlada Gurdina, фото: Alyona Narcissa.*

вати в звичному темпі ще років десять. На планеті величезний надлишок речей.

Проте все більша кількість брендів та дизайнерів одягу звертаються саме до екологічних підходів. Екоусвідомлені дизайнери мінімізують кількість текстильних відходів від виробництва, використовуючи технологію конструювання Zero waste, відмовляються від токсичних хімічних речовин у виробничих процесах, зменшують викиди вуглекислого газу (GUCCI почали використовувати відновлювальну енергію на виробництвах та бутиках).

Досить популярними є методи використання замкнених екоциклів, що передбачають безвідходні технології та повторне використання ресурсів (апсайклінг та ресайклінг). Український бренд Ksenia Schnaider переробляють ретро-олімпійки та джинсові речі (які є найбільш ресурсозатратними у виробництві, тому надання другого життя саме джинсовим виробам є дуже важливим). Інша відома українська дизайнерка Яся Хоменко робить колекції на основі речей з секонд хенду, блошиного ринку або залишків тканин на виробництві. Технологію ресайклінгу використовують такі бренди, як The North Face, Stella McCartney, Ralph Lauren та ін., створюючи колекції одягу та взуття із зібраного та переробленого пластику. Є і такі бренди, як, наприклад, Timberland та WeWOOD, що безкорисно роблять свій внесок в екологію планети, висаджуючи сотні тисяч дерев. Одним словом, є безліч різних способів і можливостей у дизайнерів одягу стати більш усвідомленими і екологічними.

Закцентувати увагу хотілося б на виготовленні якісних речей у класичному стилі. Просування такого напрямку є також досить екологічним, бо класичні речі досить довго не виходять із моди. Тут питання термінів вико-



ристання вже пов'язано більш з фізичним, а ніж з моральним зносом. Споживач, купуючи якісну річ у класичному стилі, розуміє, що сплачує не за відому бірку чи модний напис, а дійсно за довговічність. Класичний стиль в одязі — це стримана простота ліній, ахроматична гама, симетрія. Гостромодні яскраві деталі відсутні, що робить річ універсальною та актуальною надовго.

Деякі бренди свідомо орієнтуються на випуск своїх старих відомих моделей, з метою мати імідж фірм, що виготовляють класичні речі найвищої якості. Наприклад, стьогана сумочка, піджак або чорна маленька сукня від Шанель, що є актуальними вже близько століття. Щосезону змінюються лише деталі.

Після “панування” у моді гротескної естетики кемпу, більшість дизайнерів у колекціях весна-літо 2020 звернулися до класики та цитування минулих епох. Chanel, Louis Vuitton, Celine, Chloe, Brunello Cucinelli, Victoria Beckham, Burberry, Ralph Lauren та ін. продемонстрували мотиви класичного стилю, елементи минулих епох, буржуазність, спокійну кольорову гаму (переважав бежевий колір). Навіть GUCCI показали, як для них, досить стриману колекцію.

Найсвіжіша формула для дизайнерів - головний вже не тренд, а стиль. Бути ультра модним — вже не комільфо. Речі мають бути якісними, слугувати довго, а не трансловати модність. Все це також допомагає зробити моду більш стійкою та усвідомленою.

Дідовець Юрій Вікторович

аспірант Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ДО ПРОБЛЕМИ ВПРОВАДЖЕННЯ ТЕХНОЛОГІЇ ЕТНОДИЗАЙНУ У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Актуальність проблеми розвитку технології українського етнодизайну багатоаспектна і визначається такими взаємозумовленими середовищами: зовнішньо-інформаційним (глобалізаційним, освітньо-культурним) і внутрішньо-інформаційним (антиглобалізаційним, етноособистісним). Глобалізаційні процеси вимагають трансформації традиційної соціокультурної організації суспільства в єдину для всіх культурно-цивілізаційну модель. Прискорений розвиток науки, техніки і технологій зумовлює пробуджує все відчутніше прагнення народів зберегти власну культурну ідентичність, споконвічну етнічну спадщину, оскільки глобалізація спричиняє домінування безособистісного начала над особистісним, призводить до занепаду етнічних цінностей. Нині у світі все інтенсивнішим стає антиглобалізаційний рух різних етнічних спільнот, що прагнуть зберегти національну своєрідність культури, мистецтва, освіти. Пріоритетне значення в антиглобалізаційному русі, спрямованому на сталий розвиток українського суспільства, належить дизайн-освіті.

Дизайн-діяльність має ґрунтуватися на культурно-історичних цінностях українського народу, його традиціях, що вимагає обґрунтованого впровадження педагогічних технологій етнодизайну у закладах вищої мистецької освіти. Компетентні фахівці етнодизайну покликані розробити і обґрунтувати

проекти сталого розвитку історико-етнографічних регіонів України з їхніми неповторними етнокультурними, екологічними, економічними середовищами і дизайном продукції (product design).

У країнах Східної Європи розробляються нормативні освітні документи щодо сталого розвитку їхніх історико-етнографічних місцевостей на методологічних засадах освітньо-культурного синтезу. Міністерством освіти і науки Республіки Литва затверджено Базову програму «Етнічна культура» для закладів загальної середньої освіти, у якій передбачено «заохочення студентів до застосування етнокультурних знань у їхньому повсякденному житті і творчих проєктах; застосовувати активні методи виховання етнічної культури, сприяти визнанню і оцінюванню явищ та цінностей етнічної культури, розвитку етнокультурного самовираження; удосконалювати зміст етнокультурної освіти з різними навчальними предметами, співпрацювати з викладачами цих предметів» [1]. У Базовій програмі наведено приклади інтеграції етнічної культури із загальноосвітніми навчальними предметами (таблиця 1).

Таблиця 1

***Інтеграція тематики етнічної культури
із загальноосвітніми предметами***

Тематика етнокультури	Інтегровані уроки етнокультури
Поняття етнічної культури	Історичний, литовський, рідний
Сцени та ритуали життєвого циклу людини	Етика, литовська мова, рідна мова, музика, танець, історія
Ритуальні ритуал та звичаї молоді	Етика, литовська мова, рідна мова, музика, танець
Кулінарна спадщина та харчові звички	Технологія
Прийоми охорони здоров'я та лікування	Технологія
Етнографічні регіони	Литовська мова, музика, мистецтво та технологія, географія
Культурний ландшафт та традиційна архітектура	Історія, географія, мистецтво та техніка
Міфологія, міфологія та релігія	Історія литовської
Календарні свята та звичаї	Литовська, рідна мова, релігія, музика, танці, театр, мистецтво та технологія
Традиційні ремесла, бізнес і робота	Мистецтво та техніка, історія
Археологічний та національний костюм	Історія, мистецтво, техніка
Народне мистецтво	Литовська, рідна, музика, танець, театр, фізкультура, мистецтво та технології
Дослідження, поширення, державна підтримка етнічної культури	Литовська мова, історія

Для східноєвропейської спільноти актуальною і своєчасною постає проблема обґрунтування теоретичних і методичних засад формування професійної компетентності з етнодизайну у студентів закладів вищої мистецької освіти і, зокрема, майбутніх дизайнерів-дослідників і художників декоративно-при-

кладного мистецтва. Професія дизайнера-дослідника зазначена в українському класифікаторі професій тим же числовим кодом, що й професія мистецтвознавець. Це означає, що держава замовляє у мистецької еліти дизайнерів-магістрів, здатних здійснювати етнографічні дослідження, у яких декоративно-прикладне мистецтво історико-етнографічних регіонів України обґрунтовується як пріоритетне джерело розвитку українського національного дизайну.

Гаррі Вест, генеральний директор компанії Frog, у статті «5 дизайнерських професій, які скоро зникнуть» (<https://designtalk.club/5-dyzajnerskyh-profesij-yaki-skoro-znyknut/>), зазначає: “Коли етнографічне дослідження було новим в дизайні, з’явилися дизайнери-дослідники. Роль дослідника дизайну в даний час розвивається так, щоб фундаментальні навички і практичний досвід дизайнера-дослідника стали пріоритетними для всіх спеціалізацій дизайну: ландшафтного, промислово-індустріального, дизайну інтер’єрів, дизайну костюмів, графічного дизайну (в т.ч. веб-дизайну). Сьогодні для будь-якого виду дизайну важливо спочатку дізнатися, що хоче споживач. Дизайнер будь-якої спеціалізації повинен знати, як вивчати потреби клієнтів і працювати над задоволенням цих потреб”.

Природні потреби у сталому розвитку властиві окремій людині, етнокультурній спільноті, суспільству в цілому. Ці потреби покликаний задовольнити сучасний етнодизайнер, професійну підготовку якого здійснюють заклади мистецької освіти. Етнодизайн має стати ефективною педагогічною технологією формування професійної компетентності як дизайнера, так і художника декоративно-прикладного мистецтва. Без етнодизайну проблематичним є становлення і розвиток українського національного дизайну.

Ключові поняття досліджень з етнодизайну такі: «професійна компетентність з етнодизайну», «етнічна ідентичність», «освітньо-культурний синтез», «педагогічне проектування», «проектні технології в освіті», «історико-етнографічні регіони сталого розвитку», «освітньо-культурні кластери». Актуальним і своєчасним є теоретичне обґрунтування, розроблення та експериментальна перевірка ефективності методичної системи формування професійної компетентності з етнодизайну у майбутніх магістрів закладів вищої мистецької освіти.

Добрунова Н.К.

*2 курс магістратури, спец. «Акторське мистецтво драматичного театру і кіно»
Науковий керівник: Садовський Л.В., зав. кафедри «Майстерність актора»
ХНУМ ім. І.П. Котляревського, доцент, заслужений діяч мистецтв*

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ ПРИНЦИПІВ ТЕАТРАЛЬНОГО РЕЖИСЕРА К. ДОБРУНОВА

Костянтин Добрунов (1959-2015) – один з яскравих українських театральних митців кінця ХХ – початку ХХІ ст., головний режисер Донецького академічного обласного драматичного театру в м. Маріуполь в 2001-2015 рр. Професійне становлення К. Добрунова відбувалося під впливом ряду чинників, і не останнє місце тут займало родинне оточення. Майбутній режисер народився в м. Душанбе (Таджикістан) в сім’ї художника Володимира Добрунова та гримера

Наталі Колесової. Безумовно, перші знайомства з видатними творами живопису, поезії, музики і театру відбувалися саме завдяки батькам.

Захоплення сценічним мистецтвом розпочалося з занять в драматичній студії Горлівського народного театру «Юність» при Палаці Культури. В народному театрі проводилася ґрунтовна підготовка молодих кадрів завдяки керівнику Валерію Труфанову, особистість якого мала велике значення для творчого становлення К. Добрунова як актора і режисера. В. Труфанов у провінційному місті сформував модель столичного театру, при якому існувало декілька вікових студій. Розпочиналось навчання з дитячої студії, далі йшла студія юнацька, а потім, за наявності потрібних якостей, учні поповнювали трупі театру «Юність». В подальшому К. Добрунов не тільки дотримуватиметься принципів свого вчителя, за якими театр був одним з найскладніших та найбільш інтелектуальних видів мистецтв, що надають допомогу у лікуванні соціальних недугів, але й буде удосконалювати та доробляти запропоновану систему вишколу на практиці вже зі своїми учнями.

К. Добрунов пройшов школу дитячої студії, в якій займався шість років, та мав десять років акторського досвіду в трупі театру. За ці роки створив тринадцять різних за характером ролей, серед яких роботи в драматургії високого рівня: «Варшавська мелодія» Л. Зоріна (Віктор), «Жайворонок» Ж. Ануя (Дофін), «Дон Кіхот» Є. Шварца (Дон Кіхот), «Чайка» А. Чехова (Тригорін). К. Добрунов запам'ятовувався у будь-якій ролі яскравістю та правдивістю оцінок, небайдужим відношенням до будь-якої дрібниці, яка відбувалася на майданчику. Він володів сильним голосом, потужною енергією, працьовитістю, чіпкістю, фантазією, інтелектом. Це була людина завидної організованості і працездатності. Завжди намагався працювати над невластивими для нього ролями, бо вважав, що професійний зріст можливий лише тоді, коли ти працюєш над тим, що дається важче. Серед таких ролей «на злам» були Андрій Малахов («Зупиніть Малахова!» В. Аграновський), Федор («Лава» О. Гельман), негативні персонажі казок та багато іншого. Аналітична робота в процесі створення цих образів зіграла вагомую роль і для становлення К. Добрунова як режисера.

Атмосфера постійного творчого пошуку в народному театрі створювалася ще й завдяки тому, що тут часто відбувалися творчі зустрічі, лекції відомих акторів, які бували з гастролями в Горлівці – В. Висоцький, Т. Дороніна, Є. Леонов, М. Козаков, С. Любшин, Л. Гурченко, Є. Євстігнєєв, С. Світлична та інші. Спілкування з такими митцями, безумовно, ставало для К. Добрунова важливим досвідом для формування власних художніх принципів.

Першою режисерською роботою К. Добрунова стала вистава «Казка про Моніку» за п'єсою С. Шальтяніса та Л. Яцінавічуса., здійснена в театральний сезон 1978-1979 рр. Акторський досвід допоміг вибудувати точний психологічний малюнок для виконавців, вірно розставити акценти у взаємовідносинах між персонажами.

В 1984 р. К. Добрунов стає керівником театру «Юність», який залишив його організатор В. Труфанов. В продовж одного року новим керівником було поставлено шість вистав, в яких він виступав не лише як режисер, але й як актор, відновлено дві вистави минулих сезонів, які користувалися

попитом серед глядачів. З 1985 р. ще молодий режисер К. Добрунов починає викладати акторську майстерність у студії при театрі. Протягом багатьох років педагогічна діяльність залишатиметься невід'ємною складовою діяльності К. Добрунова.

Професійну режисерську освіту К. Добрунов здобув вже у достатньо зрілому віці – в 1996 р. з червоним дипломом закінчив Вище театральне училище ім. Б. Щукіна при Московському державному академічному театрі ім. Є. Вахтангова. Вплив російської театральної школи стає вагомим фактором формування творчих принципів К. Добрунова. Керівником курсу в училищі був Володимир Еуфер, серед викладачів: Людмила Ставська, Маріанна Тер-Захарова, Василь Лановий. Дипломною роботою К. Добрунова стала вистава «Дерева помирають стоячи» А. Касона, поставлена в Донецькому національному академічному українському музично-драматичному театрі в 1995 р., з якої розпочинається професійний шлях режисера.

В горлівському театрі «Юність» проходило набуття акторсько-режисерських навичок К. Добрунова, відбувався процес спостереження та накопичення досвіду для прояву себе як режисера-педагога. Професійні вміння доповнилися завдяки навчанню в Московському театральному училищі ім. Б. Щукіна. Такі особисті риси, як відповідальність, дисциплінованість, схильність до спостереження та аналізу сприяли формуванню своєрідного режисерського методу.

Режисерська діяльність К. Добрунова відіграла важливу роль в розвитку театального мистецтва України, та найбільше східного регіону. В 1995-1999 рр. він працює в Донецькому національному академічному українському музично-драматичному театрі, 1999 – 2015 рр. в Донецькому академічному обласному драматичному театрі м. Маріуполь (з 2000 р. – головний режисер). Його творчості притаманне тяжіння до принципів традиційного театального мистецтва, глибоке осмислення п'єси та розкриття авторського задуму, продуманість мізансцен, чіткість в розбудові взаємостосунків персонажів, вміння виявляти нові грані акторського таланту виконавців.

Дуднік М. Г.

*аспірант ХДАДМ, ст. викладач кафедри дизайну,
Національний університет «Запорізька політехніка»*

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ МИСЛЕННЯ У КОНТЕКСТІ ПРОЕКТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

У період експоненціального зростання технологій, а також тотальної діджиталізації суспільства і життя в цілому, одним з основних механізмів виникнення ідей стає візуалізація мислення. Так, на сьогоднішній день, можна стверджувати, що завдяки розвитку інформаційних технологій відбулася очевидна зміна парадигм мислення з вербальної на візуальну. Ця думка підтверджується у багатьох дослідженнях сучасного дизайну. Переважання візуальних механізмів переробки інформації сприяють цілісному, «одноактному» сприйняттю і більш міцному утриманню інформації в пам'яті.

В умовах конвергенції міждисциплінарних зв'язків, коли дизайнер у своїй роботі стикається з факторами і даними з абсолютно різних обла-

стей діяльності і наук, все більше вимог пред'являється до творчого мислення та здатності мислити нелінійно. Ситуація, що склалася в проектно-творчій сфері, обумовлена цими факторами і вимагає від дизайнера зовсім іншого рівня мислення. У ситуації, коли стрімко розвиваються інформаційні технології людина не в силах охопити увагою весь обсяг вербальної і візуальної інформації, що оточує її. Як наслідок цього, виникла так звана «кліповість», «мозаїчність» (фрагментарність) сприйняття і свідомості, особливо в молодій, найбільш активній частини соціуму.

Саме в цих умовах зібрати цілісну картину світосприйняття можливо саме завдяки вибудовуванню асоціативних зв'язків, що з'єднують почуття, емоції, звуки, форму. На підтвердження цього можна навести приклад повернення до «листа піктограмами» - спілкування в смс «смайликами», перевагу відео замість друкованої інформації і т.д. Вагомим аргументом на користь зазначеного, також є теорія про те, що людині властиво мислити схемами, що обумовлено природою когнітивного процесу пізнання.

Вплив інформаційних технологій диктує необхідність оптимізації та раціоналізації проектної діяльності. Як наслідок розробляються всілякі способи активізації та посилення розумової активності, модернізації методів в умовах нового інформаційного простору і технік проектування. Взаємопроникнення і синтез різних сфер діяльності, науки і техніки, значно підняли рівень, якість проектної роботи і її результати. Механізми взаємовпливу вказують напрямок тенденцій розвитку проектної сфери, пояснюють причини і наслідки трансформацій, що відбуваються в просторі дизайну. Внаслідок зазначених тенденцій засоби і технології проектної діяльності можуть диференціюватися відповідно до розподілу на візуальне і вербальне мислення, активізації ігрових сценаріїв моделювання проектних ситуацій, а також активного використання цифрових можливостей обробки інформації. Технології проектної діяльності, уособлюють собою методи для організації засобів в процесі вирішення проектних завдань. У поточних умовах цифрової епохи проектні методи все більше автоматизуються, оптимізуючи проектну діяльність дизайнера. Трансформація візуалізації мислення, а також автоматизації проектування створює феномен зміни ролі дизайнера-творця на роль дизайнера-куратора творчого процесу.

Дуднік М.Г., *ст. викладач кафедри дизайну*

Шлянін Д.О., *магістрант кафедри дизайну*

Національний університет «Запорізька політехніка»

ЕКОТРЕНДИ В ДИЗАЙНІ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Основними принципами екодизайну є: зв'язок з природою; використання натуральних матеріалів; включення культурної традиції з відповідною символікою; участь споживача у створенні дизайн-продукту; можливість безпечної утилізації. Названі принципи знаходять відображення в актуальних трендах дизайну. Зв'язок з природою як екотренд, можна трактувати не тільки через архітектурне проектування «вбудованої» в ландшафт форми, вертикальних садів і «зелених графіті» на стінах будинків, а й через

стилістичні прийоми органічного або біодизайну, поданого в об'єктах Ееро Сааринена, Арне Якобсена, Луїджі Коллані, Ронана і Ервана Буруллеков, Кармеліні Мартіні, Фернандо і Умберто Кампана, Захі Хадід і Патріка Шумахера, а також Фабіо Новембре. Естетика природних форм по різному виявлено в роботах дизайнерів, але натхнення живою природою надає емоційне забарвлення об'єктам. Включення культурної традиції і відображення символів ідентичності - особливо явний тренд в об'єктах скандинавського дизайну. Дбайливе ставлення до природи також читається в роботах японського дизайну, символічність якого прочитується нібито між рядків, без буквального зображення будь-яких орнаментів і т.п. Участь споживача, як підхід, що надихає на творчу взаємодію з предметом найбільш відтворено в роботі фірми ІКЕА. Безпечна утилізація передбачає мінімізацію шкоди, що завдається навколишньому середовищу.

Однак при всій привабливості екологічного підходу до дизайну, тренд використання натуральних матеріалів несе в собі протиріччя в силу не завжди поновлюваних природних ресурсів. Рішенням може бути, як економне використання матеріалів, так і технології вторинної переробки сировини як популярного тренду – *recycling*. Більш послідовне вирішення означеного питання, слід шукати в області міждисциплінарних і трансдисциплінарних досліджень дизайну, а також інтелектуалізації художніх напрямків, що характеризують сучасну епоху. Слід зазначити, що в контексті екодизайну такі тенденції досить актуальні. Серед безлічі прикладів симбіозу можна назвати напрямки біонічного проектування, такі як нейробіоніка, біонічна урбаністика, біонічна інфраструктура, біонічна екологія та інші. Таке проектування є експериментально-концептуальним і, завдяки включенню біоніки, дозволяє всебічно досліджувати і прогнозувати екологічну парадигму дизайн-проектування. Однак найбільший інтерес представляють міждисциплінарні ініціативи дизайну на стику біології та високих технологій. Такими дослідженнями займається архітектор Нері Оксман, створюючи новий напрямок – *Materialecology* на основі цифрового морфогенезу і потенціалу біополімерів. Подібний підхід може бути рішенням суперечливого питання екодизайну використання натуральних матеріалів. Сьогоднішня тенденція злиття природної і штучної природи симптоматично відображає подібні тенденції створення нових матеріалів. При цьому, безумовно, вимагають розв'язання питання як психологічного, етичного, так і правового поля. Вирішення цих питань дає підстави для проектної діяльності на новому технологічному рівні з урахуванням екологічних вимог. Створення другої природи на основі вирощування біоматеріалів відображає позитивну динаміку ресурсо- та енергозбереження, полегшення утилізації і створює передумови народження нової екологічної естетики дизайн-об'єктів з новими функціями. Проектування матеріалів з необхідними характеристиками є також новою спеціальністю у вищих дизайнерських закладах Європи, що також підтверджує актуальність питань екодизайну і є перспективним напрямком досліджень у проектній сфері.

Єрмакова Т.С.

доктор пед. наук, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

СОЦІАЛЬНА АДАПТАЦІЯ ОСОБИСТОСТІ В УМОВАХ ІНКЛЮЗИВНОГО СЕРЕДОВИЩА: НАПРЯМИ РЕАЛІЗАЦІЇ

Одним із пріоритетних напрямів розвитку нашої держави в галузі освіти є створення інклюзивного освітнього середовища. Здебільшого концепція створення такого середовища застосовується переважно до людей з особливими освітніми потребами. Адже, по-перше, з кожним роком зростає кількість дітей шкільного віку, які потребують спеціальної освіти. По-друге, існує необхідність у створенні такого середовища, яке б сприяло соціальній адаптації та подальшій інтеграції таких людей у суспільство. По-третє, існує необхідність в оновленні підходів до формування механізмів фінансування програми з розвитку інклюзивного середовища. По-четверте, суспільство не готово сприймати присутність таких дітей у звичайних закладах освіти. Отже, проблема формування соціальної адаптації людей до умов інклюзивного середовища є актуальною і своєчасною.

Аналіз наукової літератури дозволив виділити основні шляхи дослідження питання пов'язаного з розвитком інклюзивної освіти в Україні, а саме: загальні питання здобуття освіти дітей з особливими потребами (Є. Андреева, В. Андрущенко, В. Бондарь, Г. Гаврюшенко, А. Колупасва), питання реабілітації дітей з особливими потребами в інклюзивному середовищі (С. Богданов, Н. Найда, Н. Софій, І. Ярмошук), питання профорієнтації осіб з особливими освітніми потребами (К. Бондарчук, С. Кавокін, Р. Кравченко, Г. Мулярчук, Г. Онкович), питання професійної адаптації (Б. Ананьєв, Т. Вершиніна, Н. Кузьміна), питання готовності випускників педагогічних закладів освіти до професійної діяльності в інклюзивному середовищі (С. Крягжде, В. Моргун, А. Немировська, П. Шавір).

Однією з найбільш важливих соціально-психологічних проблем сучасного суспільства є проблема адаптації осіб з особливими потребами до сучасних умов як навчального закладу, так і суспільства зокрема.

На сьогоднішній день в Україні нараховується близько 3 млн на 46 млн населення людей з особливими потребами. Цей факт призводить до виникнення низки проблем, пов'язаних із їхньою соціалізацією. Від так, формування толерантного ставлення суспільства до осіб з особливими потребами прямо пов'язане з інформованістю про специфіку життя таких людей. Щодо цього, С. Богданов, О. Лесько, Г. Онкович, П. Таланчук стверджують, що однією з основних проблем соціальної адаптації осіб з особливими потребами є брак розуміння особливостей їх життєдіяльності, відсутність необхідних навичок, обмежені ресурси, незадовільна організація місцевих структур, існуючі цінності й ставлення толерантне [1, 3, 9].

Водночас, як зазначають А. Колупасва, О. Залярнюк, І. Ярмошук, важливим компонентом адаптації осіб з особливими потребами є їх тісна взаємодія з найближчим оточенням, з метою формування у них відповідної ідентифікації; формування позитивної громадської думки щодо інклюзивної освіти шляхом залучення до цієї справи засобів масової інформації; формування позитивного іміджу інклюзивної освіти [6, 8, 10].

Не менш важливим фактором правильної адаптації особи з особливими потребами є урахування принципів універсального дизайну при створенні інклюзивного середовища. Впровадження концепції інклюзивного навчання, яке є однією з умов ефективної соціальної адаптації та інтеграції в суспільство людей з особливими потребами, базується на принципах універсального дизайну. Так, універсальний дизайн змінює стереотипи й підходи до викладання та навчання; визнає право кожної людини на освіту без будь-яких розмежувань; змінює навчальний процес і середовище, а не учня або студента; вимагає від учителів, адміністрацій шкіл, фахівців розуміння того, яким чином краще інтегрувати нові навчальні методики, допоміжні технології в практику та щоденне функціонування навчального закладу [2, 4, 5, 7]. Використання основних підходів універсального дизайну дозволить швидше адаптуватися до навчального середовища, а також сприятиме відчуттю рівноправності: доступне і безпечне використання шкільного середовища, гнучка методика викладання навчального матеріалу та доступність цього матеріалу з урахуванням різних потреб особистості (світло, колір, текстура тощо), застосування ергономічних вимог, можливість змінювати середовище відповідно до потреб учнів (освітлення, наявність місця для асистента тощо).

Таким чином, соціальна адаптація осіб з особливими потребами вимагає тісної співпраці ряду науковців і спеціалістів майже усіх галузей наук і сфер життєдіяльності, пропаганди толерантного ставлення до таких людей та донесення до суспільства їх проблем.

Література:

1. Актуальні проблеми навчання та виховання людей з особливими потребами: зб. наук. праць / За заг. ред. П. М. Таланчука, Г. В. Онкович. – К.: Вид-во «Університет «Україна», 2009. – 316 с.
2. Архітектурна доступність шкіл: навч.-метод. посіб. / за заг. ред. Байди Л.Ю., Краснокувої-Еннс О.В.; колек. авторів: Азін В.О., Грибальський Я.В., Байда Л.Ю., Краснокувої-Еннс О.В. – К., 2012. – 88 с.
3. Богданов С. Соціальний захист інвалідів / С. Богданов. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2005. – 268 с.
4. Диференційоване викладання в інклюзивному навчальному закладі: навчально-методичний посібник / за загальною редакцією Колупаєвої А.А. – К.: Видавнича група «А.С.К.», 2012. – 124 с. – (Серія «Інклюзивна освіта»).
5. Доступність та універсальний дизайн: навчально-методичний посібник / колек. авторів: Азін В.О., Грибальський Я.В., Байда Л.Ю., Краснокувої-Еннс О.В. – К., 2013. – 128 с.
6. Зарянок О.В. Соціальний захист уразливих верств населення: вітчизняний та зарубіжний досвід / О.В. Зарянок // Наукові праці Кіровоградського національного технічного університету. Серія «Економічні науки». – Кіровоград: КНТУ. – 2004. – Вип. 6. – С. 131–134.
7. Індекс інклюзії: загальноосвітній навчальний заклад: Навчально-методичний посібник / Кол. упорядників: Патрикеева О.О., Софій Н.З., Луценко І.В., Василяшко І.П. Під заг. ред. Шинкаренка В.І. – К.: ТОВ «Видавничий дім «Плеяди», 2011. – 96 с.
8. Колупаєва А. Організаційно-педагогічні умови інтегрування дітей з особливостями психофізичного розвитку в загальноосвітній простір / А. Колупаєва // Дефектологія. – 2003. – № 4. – С. 10-12.
9. Лесько О.Й. Забезпечення зайнятості та професійної орієнтації осіб з обмеженими фізичними можливостями – важливе завдання соціально-економічної політики

// Регіональні аспекти розвитку і розміщення продуктивних сил України, 2002. – Вип. 7. – С. 37-42.

10. Ярмошук І. Інклюзивне навчання в системі освіти / І. Ярмошук // Шлях освіти. – 2009. – № 2. – С. 24–28.

Жеріхова Галіна Андріївна

викладач кафедри аудіовізуального мистецтва, ХДАДМ

МОНТАЖ ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ В АНІМАЦІЙНОМУ РОЛИКУ

Монтаж як засіб художньої виразності є невід’ємною частиною режисури. Знання в області монтажу на практичному і теоретичному рівнях необхідні всім, хто займається створенням екранної продукції.

Основний принцип екранної образності — принцип руху. Рух авторської думки зумовлює появлення на екрані анімаційних композицій, створених внутрішньо кадровим рухом і рухом, який з’являється в процесі монтажу: з букв-кадрів складаються слова-плани, зі слів — речення (монтажні вирази), далі параграфи — епізоди і, в кінці кінців, цілісний екранний твір. [3].

Монтаж, як і будь-який творчий процес, відрізняється певним ступенем самостійності. Однак було б невірно думати, що закони монтажних з’єднань кожен раз відкриваються заново. Існують базові правила теорії монтажу, підтвержені практикою.

Над фрагментарністю подання візуального матеріалу ще на зорі кінематографа працювали видатні теоретики і практики кіно. Видатний кінорежисер С. Ейзенштейн у своїх перших фільмах експериментував з монтажем, «відрубуючи» згідно зі своїм задумом монтажні кадри, які послаблювали враження від побаченого на екрані. Це був спосіб монтажу, де ритм був одним із виразних засобів. Саме в цей момент С. Ейзенштейн теоретично обґрунтовує свій метод як монтаж «атракціонів» [4]. З мистецтва кінематографа до дизайну мультимедійних творів прийшло поняття монтаж.

Монтаж — підбір і з’єднання в єдине (за темою, задумом або сюжетом) художнє ціле окремих готових частин і відомостей про властивості і особливості об’єкта, кінцевий результат цієї роботи (наприклад, колаж, кіно- і фотомонтаж) [1].

Монтаж як провідний засіб екранної виразності слід розглядати з різних точок зору: як технічний прийом, художню форму творчого мислення, а також з позицій монтажного сприйняття екранного твору в цілому.

Сьогодні існує два основних технологічних способу монтажу: лінійний (аналоговий) і нелінійний (комп’ютерний). Кожен з них має свої плюси і мінуси. Нелінійний монтаж завдяки комп’ютерній графіці дав початок новому напрямку - мультимедіа, що змінив сприйняття простору і часу.

Функціональне призначення монтажу складається з двох складових: технічної і естетичної. За допомогою різних технічних прийомів розрізнені фрагменти зображення або звуку і зображення з’єднують дію в єдине ціле і, більш того, створюють ілюзію достовірності того, що відбувається. Це дозволяє глядачеві сприймати візуальний ряд як реальність.

Монтажний лад (як правило, будується на плавних монтажних переходах) допомагає не тільки простежити динамічну логіку розвитку сюжету, але і висловити основну ідею твору, авторську трактування того, що відбувається на екрані. Незважаючи на велику кількість напрямів, стилів, жанрових особливостей, в сучасному екранному мистецтві можна виділити загальні моделі і типологічні структури побудови анімаційного твору, які лише видозмінюються в залежності від завдань, матеріалу, індивідуальності автора, контексту часу, сформулювати основної закон монтажу- дотримання єдності стилістичної манери оповіді, яка розкриває тему, логічне або психологічне мотивування монтажних переходів (в розкритті драматургії, в переході від кадру до кадру, від епізоду до епізоду і т.д.). [2].

Характер монтажу багато в чому залежить від характеру анімаційного твору, образотворчого рішення як окремих кадрів, так і їх взаємодії між собою, звукового, світотонального, колірної і ритмічного малюнків, а також від тих естетичних завдань, які спонукали художника звернутися до цього матеріалу, підняти саме цю тему.

За допомогою монтажу відбувається зміна вражень, як основної організації анімаційного ряду: змінюються точки показу, тривалість фіксації подій, за допомогою контрастів стикаються звуковий і образотворчий ряди, сполучаються погляди авторів і героїв на ту чи іншу подію. За допомогою цих зіткнень розкриваються взаємини героїв, їх оцінка того, що відбувається, виявляється авторська позиція, як стосовно героям, так і до самої події, стає зрозумілою завдання екранного твору в цілому.

Література:

1. Дизайн: ил. слов.-справ. под общ. ред. Г. Б. Минервина, В. Т. Шимко. — М.: Архитектура-С, 2004. — 288 с.: ил.
2. Кулешов Л. Кадр и монтаж . Л. Кулешов. — М.: Искусство, 1961. — 88 с. — (Библиотека кинолюбителя; кн.1).
3. Сухорукова Л. А. Види і класифікація технологічних засобів створення мультимедійного продукту. Л. А. Сухорукова . Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Харків, 2012. — Вип. 3. — С. 142–146.
4. Эйзенштейн С. М. Монтаж / С. М. Эйзенштейн. — М.: ВГИК, 1998. — 193 с.

Завершинський В. В.

магістрант, спец. «Художньо-педагогічна терапія», «Мистецтвознавство»

Керівники: Гончар О.В., доктор пед. наук, ХДАДМ;

Чечик В. В., канд. мистецтвознавства, ХДАДМ

ІДЕЙНО-ХУДОЖНЯ СКЛАДОВА ЦИКЛУ «АБЕТКА» ОЛЕКСАНДРА КРОТЕВИЧА

Художники, які намагалися створювати свою власну авторську абетку переважно працювали у напрямі шрифтової графіки, формуючи скоріше шрифтові композиції на певні теми. Зазвичай теми пов'язувалися із контекстом літери. Наприклад, літера «А» в Г. Нарбута відтворює відповідний образно-емоційний профіль зображення, де казковий Аллладін стоїть на

фоні узагальненої Академії, поряд із якою їде автомобіль а в небі летить аероплан. При цьому постає головний персонаж показана як морфологічно близька до креслення графеми літери. Такий варіант подачі абетки можна вважати класичним, так як орієнтація на дитячу аудиторію та дитячий спосіб читання пропонує авторіві саме таку манеру графічного мислення [2].

Як вважає А. Коваленко, абетка є своєрідним «видом художньої творчості як всі інші види і жанри образотворчого мистецтва», вона у своїй якості мистецького твору «володіє самостійними властивостями художньої та естетичної оцінки» [1, с. 145].

У випадку із формуваннями художніх принципів абетки Олександра Кротевича ми стикаємося із більш складною ідейно-художньою системою.

По-перше, митець розробляє ідею твору відштовхуючись не стільки від лексичного оточення літери, скільки від власного уявлення про сутність образу, який і є «літерним», лексично-змістовим. (У всіх його попередників центрі увагу – літера. В Кротевича центральною віссю твору є історична оповідь, яку він адресує до певного мовленево-лексичного простору. Фактично він рухається із точністю до навпаки.)

По-друге, роботам Кротевича притаманне цікава комплексність у композиційному та стильовому баченні. Вона полягає у тому, що ідея літери як графічного цілого здійснює вплив на ідею фонового осмислення її значення, побудови образів, які роблять окрему літеру елементом у графічному ансамблі.

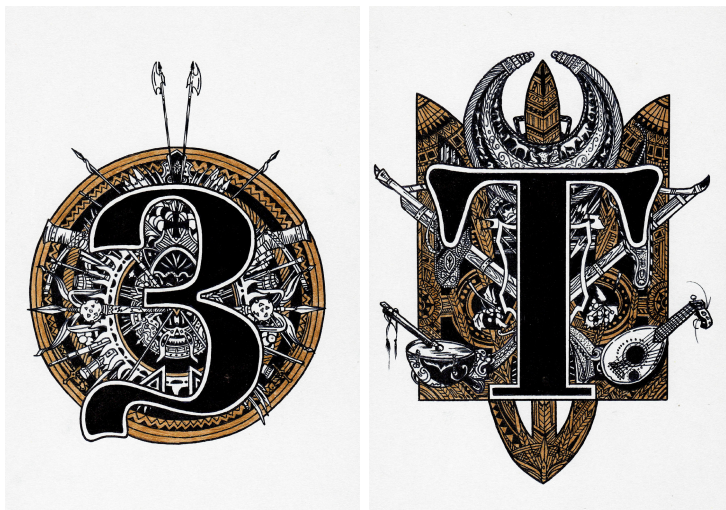
Художник веде мистецький діалог не тільки всередині мови, слова або речення. Він намагається графічними засобами показати узагальнену панораму образів, що співіснують у спільній естетиці.

Отже абетка Кротевича це графічно цілісна та системна художня структура, яка пов'язана між собою не лише у межах окремого аркуша (власне літера та її художнє оформлення), але й через взаємодію усіх творів циклу між собою.

По-третє, ідейно-художні принципи роботи Кротевича походять не тільки із арсеналу станкової графіки. На слід забувати, що художник плідно працює в середовищі дизайну інтер'єру та декоративного розпису. Це накладає свій відбиток на специфіку художнього мислення митця. У багатьох його творах присутня особлива дизайнерська манера роботи із формою. Передусім вона виявляє себе у спробах не лише шукати кардинально нові прийоми та комбінації ліній чи форм, але й розвивати художньо-стильовий потенціал вже існуючих та використаних елементів або навіть цілісних художніх виразів.

Отже, художньо-стильові принципи робіт Кротевича мають очевидну близькість до практик дизайну, де розвиток художньої ідеї, яка вже присутня та знайдена, завжди є більш значним, ніж пошук кардинально нової.

По-четверте, цикл робіт художника перебуває у просторі пошуків національної ідентичності. Це ріднить його твори із багатьма попередниками (Г. Нарбутом, В. Кричевським, В. Чебаніком), для яких національний «за духом та змістом» художній матеріал завжди перебував в авангарді мистецького розвитку. Кротевича цікавить не історія абстрактної літери чи слова, а її демонстрація у етнічному контексті. Графічно-образна побудова його робіт нібито окреслює візуальний простір українського уявленого минулого. Воно виражається через об'єкти, факти дійсності та мистецькі



явища, що є знаками національної ідентичності. Приміром, скіфська пектораль тут фігурує не лише як цікава напівкругла форма, що допомагає виразити художньо-композиційну компоненту в творі. Вона відсилає глядача до відповідного фрагменту в історичному минулому нації та формує історичність графічного узагальнення.

Зазначена особливість є підставою для особливої уваги автора до емблематики та геральдики. Хоча забігаючи наперед, відмітимо схильність Кротевича саме до першої компоненти, і навпаки його відверті намагання не слідувати геральдичним стереотипам в візуалізації національних (спільних для усіх, хто вважає себе українцем) тем.

По-п'яте, до ідейно-художньої системи авторського графічного письма слід віднести і дидактичну сутність абетки, як твору мистецтва. Як вважають західні дослідники: «Читабельність тексту та інформативність графіки регулюються одними і ти ж самими правилами» [3, р. 57].

На перший погляд, будь-яка абетка є невід'ємною частиною процесу навчання через свою основну функцію: виступати у ролі наочного посібника для вивчення мови. Проте, цикл Кротевича є більш складним явищем, яке має велику кількість цілей, що виходить за межі школи та практик здобуття знань. З одного боку, для художника цей проект є способом увійти до простору дидактичної розмови із позиції мистецького, художньо-стильового бачення. Він на ставить собі за головне завдання просто та якісно повідомити інформацію про літеру, слово чи речення, що як правило є головним завданням абетки. Його пафос – це формування ідейно-емоційного відношення до образів, знаків, національних символів. Іншими словами, до усіх компонентів художнього узагальнення, якими і є запропоновані митцем. Тому його роботи, якщо розглядати їх під кутом зору педагогічної теорії навчання (дидактики) та арт-терапії, є мікро-дослідженням, яке лише використовує літери та абеткову структуру для власних ідейно-естетичних цілей.



Висновки. Таким чином, аналізуючи ідейно-художню складову циклу «Абетка» ми виділяємо п'ять головних характеристик, які визначають естетичну програму автора та окреслюють мистецьке поле його творчого експерименту.

Митець інакше сприймає природу літери, як елементу графічного твору. Він шукає структурно-емоційні зв'язки між графемою та фонетичними рисами літери та художньо-образним контекстом. У цих пошуках вкрай важливе значення має практика роботи із формою як конструктивним елементом. Суто дизайнерський підхід максимального розвитку наперед спроектованої ідеї породжує вкрай авторське та цікаве бачення генезису образів, які водночас і конструктивні, і надзвичайно графічно-образні.

Останнє вдається авторові через його осмислення простору національної ідентичності, який надає Кротевичу візуальний матеріал та обумовлює вибір художньої взаємодії конкретної літери та її образного прочитання через фонові зображення. Ця особливість більше всього спричиняє таке яскраве враження від авторської емблематики. Митець підносить статус предмету до рівня знаку (приміром, меч стає символікою звитяги та сили духу). У такий спосіб Кротевиць наче охоплює абеткою не тільки простір мови, але й намагається показати історичну сюжетіку через графічні засоби виразності. Для нас це є остаточним доказом надзвичайно цікавого авторського бачення дидактичних рис «Абетки», яка поза всяким сумнівом, не є підручковим матеріалом, проте має при цьому виразний навчальний компонент, що може бути задіяний для педагогічних практиках, зокрема, в арт-комунікації.

Література:

1. Коваленко А. К проблеме понимания украинской абетки / А. Коваленко // Культура народов Причерноморья. — 2003. — № 43. — С. 145-149
2. Нарбут Георгий [Альбом] / Автор-упорядник П.О.Білецький. — К.: Мистецтво, 1983. — 119 с.
3. Amare N., Manning A. The Language of Visuals: Text + Graphics = Visual Rhetoric // IEEE Transactions on professional communication, vol. 50, no. 1, march 2007. — P.56-63.

Захарова С. Г., канд. наук гос. упр., доцент, *Університет ім. А. Нобеля, Дніпро*
Малік Т.В., ст. викладач каф. ДТО, ХДАДМ

ХУСТКА – МИНУЛЕ ТА СУЧАСНЕ

Здавна хустка вважалась українським національним аксесуаром, який зберігає в собі старовинні традиції. Жінка, за українською традицією, неодмінно щодня мала бути з покритою головою. Це невід’ємна частина української культурної спадщини. Споконвіку на українських землях хустка була не просто обов’язковим головним убором для заміжніх жінок, а й особливим сакральним предметом, реліквією, що передавалась із покоління в покоління.

Хустка — шматок тканини або в’язаний трикотажний виріб, переважно квадратний, який пов’язують на голову, шию, накидають на плечі. Хустку носили на всій території України. Влітку — полотняну або куповану ситцеву (вибійчану, мережану, вишиту), взимку — домоткану або фабричну вовняну.

Хустка була маркером соціального стану жінки. Хустки свідчили про рівень достатку родини. Заможні жінки зазвичай купували дорогі шовкові та вовняні хустки. Про коштовність хусток свідчить той факт, що за польської влади на Західній Україні чоловік повинен був десять днів працювати аби купити своїй дружині хустку. У тому чи іншому вигляді хустка була присутня у традиційному вбранні більшості народів світу.

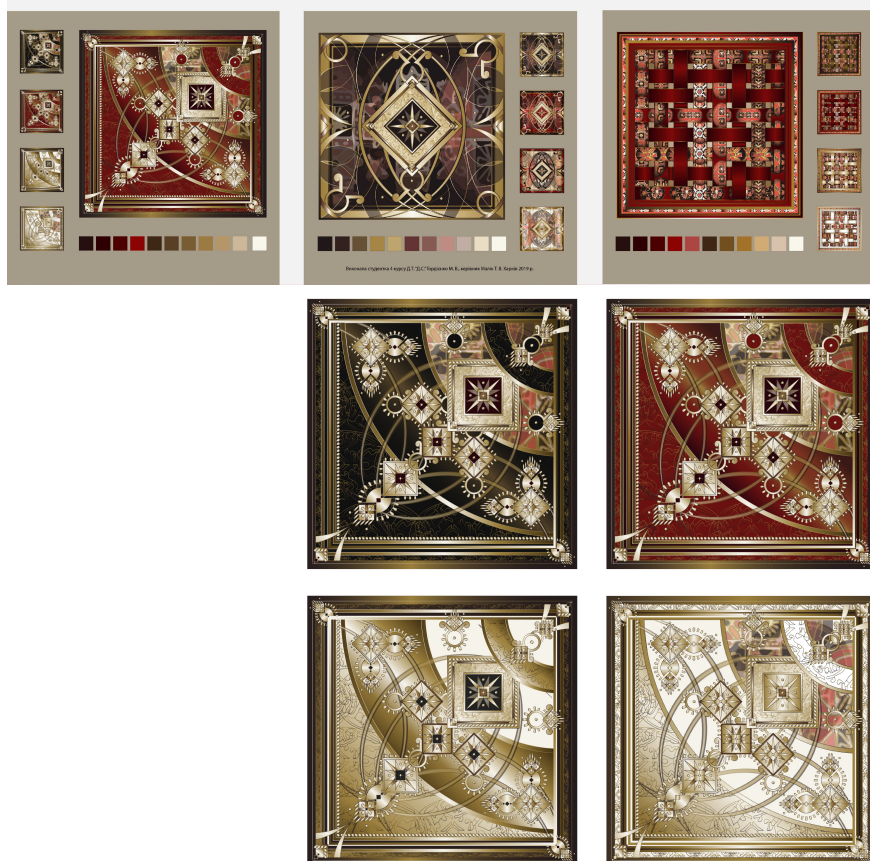
Однак й нині хустка не втратила своєї актуальності. Більшість українок мають традиційну українську хустку у своєму гардеробі, адже Різдвяний вечір та Коляду не можна уявити без даного аксесуару. Цей автентичний аксесуар надає сучасним українкам колоритного образу. Звичайно з’явилися нові сучасні візерунки, цікаві та неординарні форми, однак, як і колись, найбільш популярними є білі хустки з традиційними рослинними орнаментами троянд, а також червоні та голубі кольори. Сьогодні яскраві хустки поступово завойовують прихильність не тільки українок, а й модниць всього світу. А отже українське вкотре стає світовим трендом.

В наш час в асортименті хусток дизайнери використовують різні матеріали, техніки виконання та найрізноманітніші мотиви. Починаючи з класичних вишуканих мотивів, які створюються за допомогою вишивки чи друку та закінчуючи сучасними інноваційними прийомами.

Даний аксесуар може підкреслити і витонченість вечірньої сукні, і простоту джинсів, і вишуканість костюма. Сучасна мода пропонує величезну різноманітність хусток, які розрізняються не тільки за колірною гамою, орнаментом і розміром, але за якістю і ціною.

Одною з найголовніших переваг хустки є її універсальність. Носити їх можуть і чоловіки, і жінки, незалежно від віку. Варіантів застосування аксесуара до свого гардеробу безліч, все залежить від настрою і стилю одягу. Правильно підібрані моделі, здатні стати яскравим акцентом або доповненням образу. Незважаючи на свою тисячолітню історію, в наші дні хустка не менш актуальна і як прикраса, і як захист від вітру і холоду, і як спосіб самовираження.

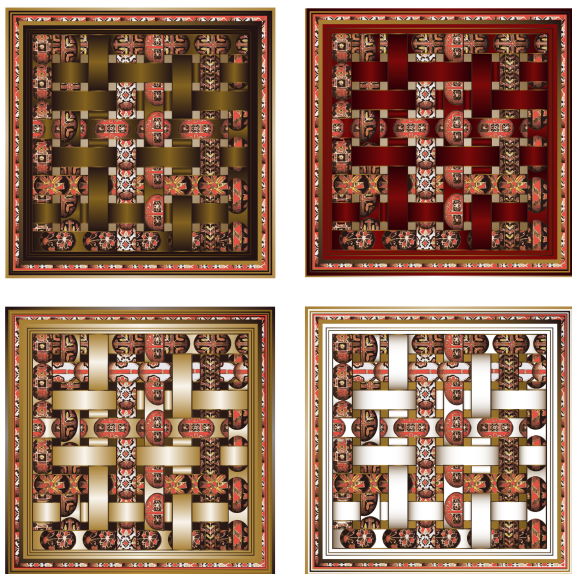
По функціональності і за розміром всі хустки можна умовно поділити на 3 категорії:



- головні (від 70 до 120 см);
- шийні (від 40 до 70 см);
- носові (менше 40 см).

Не остається без уваги тема хустки в сучасному просторі творчого мислення молодих українських дизайнерів текстилю. Так, наприклад дипломний проект бакалавра Гордієнко Марії, розроблений у світі актуальних тенденцій, з використанням сучасних технологій, та з зображенням патріотичних мотивів з метою популяризації традиції народного мистецтва.

Актуальність обраної авторкою теми полягає у популярності представленого аксесуару в сучасних тенденціях світової моди та в багатофункціональності цього виробу. Дипломниця провела дослідницьку працю над аналогами, тенденціями розвитку та історією хусток, детально розглянула види рішень їх композицій і запропонувала своє бачення, що базується на класичних принципах дизайну текстильних виробів та традиційних декоративних рішеннях, вдало інтерпретувала їх під стиль сучасного одягу та приміщення.



Хустки розроблені в даному проекті можуть змінювати не тільки образ людини, а і дизайн інтер'єру, що значно розширює спектр можливостей реалізації текстильних виробів - дизайнерська хустка може виступати в якості колекційного витвору мистецтва та самостійного сувенірного виробу.

У проекті використовувались сучасні технології векторної та растрової графіки, прямого цифрового друку по текстилю.

Кирилова Олександра Сергіївна

аспірантка Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ЗАСТОСУВАННЯ АРТПЕДАГОГІЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПРОЕКТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ ІНТЕР'ЄРІВ

Модернізація вітчизняної системи вищої освіти сприяє посиленню уваги до проблеми якісної підготовки кадрів, що відображено в чинних нормативно-правових документах про освіту. Відтак, істотних змін зазнає й дизайн-освіта, що передусім зорієнтована на створення інноваційних компонентів матеріальної і духовної культури.

Дослідження зарубіжних і вітчизняних науковців показали, що розвиток професійної компетентності майбутніх дизайнерів інтер'єрів найефективніше відбувається у процесі проектної діяльності зі застосуванням артпедагогічних технологій. Вважаємо за потрібне поточнити дефініцію «проектна діяльність», оскільки у довідковій літературі та в наукових спільнотах маємо можливість спостерігати різне її тлумачення: 1) як процес розробки педагогами або колективами педагогів теоретичних моделей – освітніх програм і методик їх реалізації, цілей і конструктивних

схем досягнення; 2) як проектна діяльність студентів – складова навчальної діяльності, підпорядкована певним організаційним засадам [2;3].

Нам імпонує думка Т. Комар, що педагогічною метою формування проектної діяльності є розвиток у студентів уміння самостійно здійснювати всі її етапи й переходити з одного на інший: від формулювання мети власної діяльності до адекватного виконання проектних операцій, від реалізації проекту до самоконтролю та самооцінки. Цей процес, за С.Гончаренком, проходить кілька стадій: спочатку студенти ознайомлюються з новим видом діяльності, усвідомлюють його смисл; потім відбувається початкове оволодіння ним; нарешті – самостійна розробка навчальних проектів. Таким чином формуються проектні вміння, які полягають у здатності виконувати проектні дії. Відповідно до ступеня володіння студентами проектною діяльністю та їхніми індивідуальними розумовими здібностями, проектні вміння можуть виявлятися на різних рівнях знання – від розпізнання студентами способу проектної діяльності за зовнішніми ознаками та відтворення способу проектної діяльності за визначеним учителем зразком до самостійної розробки і реалізації проекту як способу розв’язання власної проблеми. Кінцевою метою формування проектних умінь є здатність студентів самостійно здобувати знання, доцільно застосувати їх у нових обставинах, а також збереження й розвиток пізнавальних потреб [1].

Як показало вивчення літературних джерел, в основу методу проектів «кладено ідею, що утворює поняття «проект», його прагматичну спрямованість на результат, який досягається за умови вирішення тієї чи іншої практично або теоретично значущої проблеми [2]».

Власний педагогічний досвід і аналіз літературних джерел показав, що проектна діяльність майбутніх дизайнерів інтер’єрів буде ефективнішою за умови застосування артпедагогічних технологій, які являють собою комплекс форм, методів та засобів організації роботи студентів над певними проектами. У процесі виконання таких проектів відбувається організація творчої діяльності в єдності з різними видами мистецтв.

Організація проектної діяльності майбутніх дизайнерів інтер’єрів із застосуванням артедагогічних технологій відбувалася за такими напрямками:

- застосування окремих видів мистецтв з метою підвищення емоційної активності, зниження емоційної та фізичної напруженості, створення оптимального доброзичливого клімату для виконання творчих проектів (проекування інтер’єрів: дитячого оздоровчого комплексу, кімнат відпочинку, початкових аудиторій, бібліотек тощо);
- застосування відео-, кіно-, та музичних фрагментів (для створення атмосфери XIX століття при виконанні дизайну історичного музею); ароматерапії з метою формування авторського стилю в оформленні інтер’єру (ароматів кави, прянощів, какао, свіжою випічці у процесі проектування кав’ярні, дитячого кафе); поезії, уривків творів XX століття з метою створення проекту бібліотеки минулого тощо;
- відвідування віртуальних бібліотек, експозицій з метою створення приміщень квартири в одному стилістичному розв’язанні;

- виконання вправ і завдань (акватипії, монотипії, малювання пальцями, робота на гончарному колі тощо) з метою пошуку нових образів, ідей, які впроваджуватимуться у нові проекти;
- виконання замальовок, нарисів та етюдів: одногрупників з метою підвищення комунікаційної взаємодії, архітектурних ансамблів тощо, які сприяють створенню сприятливого клімату в колективі та відпрацюванню навичок академічного рисунку, а також є важливим компонентом професійної підготовки майбутніх дизайнерів інтер'єрів, оскільки уможливають виявлення характерних, особливих рис природи, вивчення і точне зображення конструктивної побудови, форми, пропорції об'єкта архітектурної моделі.

Разом з тим, робота студентів над начерками та замальовками забезпечує міжпредметні зв'язки спеціальних дисциплін закладу вищої освіти мистецького профілю (малюнком, пластичною анатомією, історією мистецтва, композицією тощо) тощо [4, с. 369-370].

Література:

1. Комар Т.В. Методологія проектної діяльності: теоретичний аспект // Збірник наукових праць Хмельницького інституту соціальних технологій Університету «Україна», №2(8)/2013. – С. 102-107.
2. Метод проектів: традиції, перспективи, життєві результати : практико зорієнтований збірник / [наук. ред. І. Г. Єрмаков]. – К. : Департамент, 2003. – 500 с.
3. Тименко В.П. Початкова дизайн-освіта: теорія і практика формування конструктивних умінь особистості: монографія. – Київ: Педагогічна думка, 2010. – 381 с.
4. Торчевська Н. Начерки та замальовки у професійній підготовці студентів закладів вищої освіти мистецького профілю // Сучасна мистецька освіта: досвід, проблеми та перспективи: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 20 квітня 2018 р., Київ, 2018. – С. 365-369.

Кобзіна О. І.

магістр 2 року навчання «ХПТ», ХДАДМ

Наук. керівник: Говорун А.В., доцент кафедри педагогіки та іноземної філології, ХДАДМ

АРТ- ПЕДАГОГІКА В УМОВАХ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ

Застарілі освітні парадигми своєю малоефективністю, невідповідністю вимогам сучасності спонукали до трансформації традиційного освітнього простору і появи Нової Української Школа (НУШ) як наслідку реформи Міністерства освіти і науки України. Важливим аспектом НУШ є формування нових ключових компетентностей учнів і орієнтація на особистість, як на найвищу цінність.

Важливе місце у супроводі навчального процесу посідає арт-педагогіка, як особистісно зорієнтована технологія, що забезпечує синтез мистецтва і педагогіки, головна ціль якої створення такого освітнього процесу, в якому педагогічні системи взаємодіють між собою і викликають зацікавленість учнів через творчий підхід і вільне самовираження. **Серед функцій, які забезпечує арт педагогіка можна виділити наступні:** виховна, діагностична, психотерапевтична, корекційна, когнітивна, розвиваюча, тощо. Ця, так звана, робота «на території педагога» відбувається за допомогою музики,

образотворчого мистецтва, танцю і інших методів, які невимушено і ненав'язливо спонукають учнів до розвитку особистості.

Засоби арт-педагогіки не тільки забезпечують оволодіння практичними навичками, вміннями, компенсують дефіцит сенсорної, рухової, емоційної, інтелектуальної сфер, а й паралельно допомагають у вирішенні психологічних проблем учнів.

Інноваційний підхід у НУШ включає в себе формування нового педагогічного менталітету, в якому важливе місце займає гармонійний розвиток дитини, а саме: багатогранність засобів виховання і соціалізація особистості, прагнення до самовдосконалення і навчання, самовираження. Арт педагогіка стимулює, щоб навчання переходило в самоосвіту, виховання - в самовиховання, а розвиток в саморозвиток. Таким чином художньо-естетичний розвиток мобілізує творчий потенціал і сприяє самовираженню учня.

Арт-педагогічні практики за допомогою невербального спілкування дозволяють не тільки соціально адаптувати особистість, а й визначити відношення учня до того чи іншого предмета, промоніторити ситуацію в цілому. Все це вимагає суттєвих змін в підходах до педагогічної теорії і практики навчально-виховного процесу. Нові підходи вимагають створення нових відносин між учителем, учнем і батьками на основі партнерства. За формулою НУШ до педагога висувається ряд вимог. Окрім високого рівня інтелекту, розвиненої пам'яті і мислення, вчитель повинен знати основи педагогічної творчості, володіти азами риторики і драматургії з умінням застосовувати їх практично, а також бути готовим до імпровізації, мати свій педагогічний смак і стиль, ламати звичні стереотипи.

Арт педагогіка реалізує пізнавальні інтереси учнів, зокрема дітей з особливими потребами. В умовах інклюзії дана практика дозволяє сприймати матеріал найбільш зрозумілим і доступним для них способом. При правильно підібраних методиках результати вражають своїм багатством і різноманіттям сприйняття, де мистецтво виступає не тільки, як засіб реалізації соціально-педагогічних технологій, а й джерело нових вражень дитини. В цьому процесі народжуються креативні ідеї і способи їх задоволення.

Для якісного і грамотного забезпечення арт-педагогічного супроводу в освіті потрібно визначити і забезпечити концепції модернізації навчального процесу. Основна з них полягає у супроводі професійної підготовки майбутнього вчителя. Потрібно розуміти, що теоретичні навички далеко не завжди спроможні забезпечити якісне виконання поставлених задач. Тому тренінги, семінари, курси для підвищення кваліфікаційного рівня освітян займають важливу позицію і носять обов'язковий характер. Потрібно сформувати відношення до процесу освіти, як до гнучкої, комплементарної творчих здібностей людини по відношенню до педагогіки системи зі здатністю невимушено і з повагою відноситись до потреб і інтересів усіх її учасників.

Література :

1. Азаров, Ю. П. Руководство по развитию талантов / Ю. П. Азаров ; под ред. Б. М. Бим-Бада. М. : Изд-во УРАО, 2003. - 151 с.
2. Виктория Колегина, Арт-терапия и арт-педагогика для дошкольников / Прометей-прес, 2016. – 134 с.

3. Павлюк. Р.О. Артпедагогика как наука: содержание, сущность, значение и формы реализации. Педагогічний альманах : зб. наук. пр. / [редкол. В.В. Кульменко (голова) та ін.] (17). 2013, С. 67-73.
4. Режим доступу: <http://www.stationline.org.ua/pedagog/104/17547-teoretichni-ta-metodichni-zasadi-vikoristannya-art-pedagogiki-v-navchalno-vixovnomu-procesi-pochatkovo%D1%97-shkoli.html>
5. Режим доступу: <https://nus.org.ua/>

Ковальчук Остап

кандидат мистецтвознавства, проректор з наукової роботи НАОМА, доцент кафедри живопису та композиції НАОМА

В. ГУРІН ЯК МИТЕЦЬ І ПЕДАГОГ У КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ.

Проблематика вивчення художньої освіти нерозривно пов'язана з особистостями художників-викладачів, впливом індивідуальності на формування педагогічних концепцій. Дослідження педагогічної діяльності видатного українського митця В. Гуріна цінне для мистецтвознавчої науки тим, що охоплює значний часовий проміжок, що дозволяє узагальнити на його прикладі деякі тенденції в історії вітчизняної академічної художньої освіти.

Формування його творчої особистості В. Гуріна припало на період «відлиги», що позначилося на всій подальшій творчості митця. Він очолив персональну навчально-творчу майстерню у переломний для вітчизняної академічної художньої школи час.

Творча, та громадська діяльність В.Гуріна описана у численних публікаціях [1-5], тоді як його педагогічна діяльність висвітлена досить фрагментарно, проте аналізу творчий доробок та педагогічної роботи приділяється недостатньо уваги.

Основним методом дослідження є безпосередній аналіз мистецьких творів, що показують еволюцію творчості самого В. Гуріна, та його учнів з метою порівняння методів вчителя та учнів та визначення спільних характеристик рис.

Біографія митця достатньо повно описана у джерелах [6], тому зупинимося на впливі окремих персоналій на його стиль та манеру навчання. Зокрема слід відзначити вплив учителя з фаху Миколи Писанка. За словами В. Гуріна, вчитель передав йому особливе розуміння композиції, формальної мови художнього твору, і його настанови стали визначальними у творчій і педагогічній діяльності художника. В.Гурін підтримував тісні стосунки з кримськими художниками. Отже, цілком закономірно, що більшість випускників Кримського художнього училища у НАОМА намагалися портупити саме до майстерні В. Гуріна. Творчій манері раннього періоду В. Гуріна притаманна ніжна і вишукана пастельна гама, тут ще повністю відчувається не так вплив київських учителів, як настанови М. Писанка та одеської школи. Це і аналітичний підхід до зображення натури, і значна увага до законів оптики та психології сприйняття кольору.

Аналізуючи студентських постановок В. Гуріна, як учня майстерні В. Забашти, показують що саме від цього вчителя передалася зацікавленість до активної колористики, її звучання та декоративності, розуміння

важливості кольору як основної складової живописного твору та емоційно-психологічної дії кольору на глядача. Згодом, у 1965–1968 роках В. Гурін навчався у творчих майстернях Академії мистецтв СРСР у С. Григор'єва. 1969 року він розпочав викладацьку роботу у КДХІ, де пройшов шлях від асистента до завідувача кафедри, став професором і керівником навчальної майстерні станкового живопису.

На прикладі роботи «Оголена» К. Балкінд, 1996 року, бачимо стриманий колорит, що тяжіє до холодної гами, широке письмо, та вмiле використання можливостей ефектно покладених мазків. Тобто керуючи власною майстернею, митець послуговується принципами, яких дотримувався й у попередній викладацькій практиці. Окремі студенти розвивали декоративний напрям, щоправда у межах, означених традиційним класичним живописом, що передбачає об'ємне та світло-тіньове моделювання форми. Однак, завдяки стилізації роботи окремих учнів майстерні В. Гуріна, як і самого майстра, вирізняються декоративністю у порівнянні з академічними завданнями вихованців інших професорів НАОМА.

У дипломних творах вихованців майстерні теж досить помітна тенденція до декоративізму. Проте, порівнюючи роботи майстерні В. Гуріна з роботами майстерні В. Забашти бачимо, що декоративність та площинність тут не виступають головним чинником, а експресіоністичне письмо більше тяжіє до академізму. Вплив В. Гуріна як асистента майстерні О. Лопухова на студентів був досить значним. Тематика та стилістика дипломних робіт досить різноманітна, особливо протягом першого десятиліття під керівництвом В. Гуріна. Його майстерня, на противагу більшості інших майстерень стала до певної міри місцем для експериментів з тематикою та стилістикою.

Також варто зауважити, що у творах В. Гуріна завжди важливою була фактура, з роками увага до можливостей корпусного олійного письма загострилася: якщо лінія і колір пройшли еволюцію від гостроти силуетів та яскравих контрастних сполучень до більш м'якого, імпресіоністичного трактування, то якраз тут на перший план вишло захоплення корпусним письмом.

У роботах учнів В. Гуріна відчутні впливи творчого почерку самого майстра. Так, для їхньої живописної манери характерна техніка, що тяжіє до імпресіоністичних прийомів. Як правило, роботи пишуться методом аля-прима. Звісно, не всі вони написані буквально за один сеанс. Загалом методика класична для вітчизняної академічної школи живопису, проте відсутня чітка диференціація трьох стадій – підмальовку, власне письма, та лесування. Натомість студенти вільно комбiнують стадії і методи, значною мірою уникаючи підмальовку та стадії доопрацювання форми, відводячи основну роль пастозному письму, що включає в себе як загальне визначення живописних мас, безпосереднє моделювання й уточнення форми та завершальне акцентування деталей. Завдяки подібному методу живопис сприймається свіжим та невимушеним. Водночас, такий підхід не передбачає ґрунтового моделювання деталей, що дозволяє нівелювати недоліки рисунку, зокрема пропорційної та анатомічної побудови моделі.

Загалом живописним творам учнів В. Гуріна притаманні динамізм, ліризм, м'яке моделювання форми засобами світлотіні. Подекуди різноманіття кольорових тонів компенсує світло-тіньове моделювання. Так, за рахунок вда-

ло переданих колористичних співвідношень вдається досягти матеріальності і правдивості у відтворенні натури.

Підсумовуючи аналіз дипломних робіт випускників майстерні, зауважуємо, що в останні роки роботи майстра посилилась тенденція до масштабних тематичних композицій [6], тобто, попри часто протилежні тенденції, станкова картина продовжує своє існування і в сучасних умовах.

Загалом, постать В. Гуріна, як педагога, характерна певною свободою експерименту і власного пошуку і творчості його учнів. Цікаво, що при збереженні чіткої академічної основи як у побудові композиції, так і у техніці, йому вдалося уникати прямого диктату, залишаючи достатньо простору для самовдосконалення студентів пліч-о-пліч зі своїм вчителем.

Література:

1. Тельцов М. Громадянськість творчості Василя Гуріна // Образотворче мистецтво. – 1994. – №1. – С. 29 – 30.
2. Бугаєнко І. 2000-й: час національного мислення (Розмова з Василем Гуріним) // Образотворче мистецтво. – К. 2000. – № 2. – С. 33–36.
3. Гурін В. Київська школа існує! [Текст] / Василь Гурін // Образотворче мистецтво. – 2013. – № 2. – С. 17–18.: іл.
4. Художники України. № 11 (39). Василь Гурін / Авт. проекту О. Землянський. – К. : ТОВ «Нікітін і партнери». – 2006. – 15 с.: кол. іл.
5. Федорук О. Василь Гурін: альбом творів. (передмова) –К. :Оранта, 2009. – С. 3–7. Тельцов М. Громадянськість творчості Василя Гуріна // Образотворче мистецтво. – 2000. 1–2. – С. 33–36.
6. Ковальчук О. Загальні тенденції в дипломних роботах студентів факультету образотворчого мистецтва НАОМА другої половини ХХ – початку ХХІ століття / Остап Ковальчук // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія : Зб. наук. праць / ПСМ НАМ України. – К. : Фенікс, 2013. – Вип. 9. – С. 125–136.

Коломієць О. А.

Студент 4 курсу, спец. «Дизайн інтер'єру та меблів», ХДАДМ

Керівник: доцент Бондаренко В. В.

СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА ЇХ МАЙБУТНЄ У ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРІВ

Ми живемо в той час, коли прогнозувати майбутнє дуже складно. Експерти в усьому світі намагаються визначити, де світ може опинитися за п'ятдесят років і багато запеклих дискусій обертаються навколо того, яким може стати майбутнє.

В даний час новітніх технологій все швидше змінюють наш світ та образ життя. Дивно думати, що всього два десятиліття тому автомобілі потребували розтягнутих антен, щоб отримувати слабкий FM-радіосигнал.

Сьогодні технологічні компанії майже навипередки змагаються одна з одною, щоб випустити на дорогу перші компетентні самокеруючі автомобілі. А генеральний директор Tesla Ілон Маск нещодавно запустив родстер на Марс, який подорожує значно вище національного обмеження швидкості.

В останні роки зміни почали проникати також і в галузь дизайну інтер'єрів і дизайнерам доводиться еволюціонувати та адаптуватися до різних вимог та норм для різних за функціями будинків та офісів у всьому світі.

Саме тому дизайнери інтер'єрів мають розвиватися та пристосуватися до всіх сучасних технологій.

Ось шість найбільш технологічних прогресів, без яких сьогодні дизайн-проекування не буде повноцінним.

1. Розумні будинки

Розумні будинки вже є скрізь. Лець проходить день, коли жоден з технічних гігантів не випустить новий гаджет, розроблений для того, щоб зробити наші будинки більш зв'язаними.

Google Home вже існує багато років - розумний центр управління, який діє як особистий помічник, сигнал тривоги та динамік, зведений в один. Поговоріть зі своїм домашнім пристроєм Google і він підключить ваше опалення, вимкне телевізор або нагадає про майбутні зустрічі.

Переваги цього для дизайнерів інтер'єрів великі. Дизайнерам потрібно пам'ятати про те, щоб забезпечити простір для розумних вимикачів світла, термостатів та лічильників, роблячи технологію, яка контролює приміщення, доступною вручну чи за допомогою голосу.

Найближчим часом експерти прогнозують, що smarthomes піде набагато далі, ніж просто окремі пристрої.

Розумні інтер'єри будуть вбудовані в саму структуру наших будинків. Наприклад, італійська дизайнерська компанія Tropic є піонером інтеграції інтелектуальних кухонь зі своєю революційною кухонною стільницею Tulèr. Створена з плити з кварцового композиту, розумна робоча поверхня містить раковину, яка з'являється, коли ви проводите рукою над датчиком. Знову махніть і мийка піднімається, щоб знову створити ілюзію ідеально рівної, безперебійної робочої поверхні.

Кухня Tulèr збирається включити індукційні варильні панелі, вбудовані в сам камінь, а також вбудовану вагову шкалу та датчик зарядки для вашого смартфона. Проте розумні інтер'єри не обмежуються лише кухнею. Уявіть душ в якому можна керувати голосом, або кнопку, яка змінює панораму у вікні вашої спальні - можливості справді нескінченні. Розумні будинки пройшли довгий шлях за останні кілька років і немає сумнівів, що ми продовжуватимемо бачити, що наші інтер'єри стають ще більш розумними.

2. 3D друк

Прогрес 3D-друку формує внутрішній світ настільки, що деякі вважають, що ми знаходимося за крок до чергової індустриальної революції. Там, де раніше було дорого і громіздко, сьогодні 3D-друк є ефективним та захоплюючим. Дизайнери інтер'єрів можуть швидко продемонструвати свої задуми та дозволити своїм клієнтам торкнутися та відчутти їх ідеї в мініатюрній формі. За допомогою 3D-друку час між задумом ідеї та її реалізацією різко скорочується. Це прискорює роботу дизайнера інтер'єру та зменшує витрати для клієнта.

3D-принтери - предмет мрії для дизайнерів інтер'єрів. Зручність їх випуску означає, що запроєктовані вироби та їх виготовлення на замовлення легко зробити, тому клієнти можуть отримати приміщення, розроблене за їх точними характеристиками, без ризику виникнення компромісів при купівлі подібної меблі у третьої сторони.

3D-друк можна використовувати для проектування складних меблів, які сучасні машини не завжди можуть створити.

Французька дизайнерська компанія Ventury вражає індустрію дизайну інтер'єрів своїми приголомшливими творами. Від світильників до барних стільців деталі Ventury неймовірно деталізовані та, враховуючи революційний спосіб виготовлення меблів, робляться ще більш вражаючими.

3. Рух «Крихітний дім»

Рух «Крихітний дім» - одне з найяскравіших явищ, яке налаштовано на те, щоб кардинально перегорнути наше бачення інтер'єрів. Простіше кажучи, це рух, за допомогою якого люди активно зменшують свої житлові простори, як правило, до 100 квадратних метрів та менше. Рух крихітних будинків набрав обертів внаслідок зростання цін на житло та витрат на життя, а також для визнаної потреби бути екологічними. Прихильники руху добре знають про життя в добре спланованих і неймовірно ефективних життєвих просторах. Вони стверджують, що зменшення кількості простору до такої міри змушує нас правильно розставляти пріоритети щодо своїх володінь - спрощуючи своє життя та свої звички споживання.

По мірі того, як рух «Крихітний дім» продовжує зростати, зростатиме і вимога до добре продуманих, майстерно розроблених інтер'єрів. У крихітному будинку все повинно мати своє використання або - ще краще - все повинно мати багато застосувань. Сходи, які використовуються, як куточки для зберігання, або кухонні столи, що утворюють телевізійну підставку. Коли місця в обмаль, ми не можемо дозволити собі марнотратити. Оскільки витрати на життя досить високі, крихітні будинки можуть стати нормою в не надто віддаленому майбутньому.

4. Віртуальна реальність

Віртуальна реальність (VR) - це слово активно набуло сенс на вустах в кожного цього року, від прославлення ігор до допомоги з охороною здоров'я, VR має стати центральним етапом у багатьох галузях промисловості протягом наступних років.

Уявіть, як дизайнер прогулює свого клієнта через створену ним кімнату або пояснює архітектурну структуру, фактично перебуваючи поруч із нею. Уявіть тестування сотень конструкцій шпалер, предметів меблів або підлог одним натисканням кнопки. Не дивно, що індустрія дизайну інтер'єрів вітає VR як початок нового, технологічного майбутнього.

З іншого боку, технологія VR все ще є надзвичайно дорогою і вимагає дуже потужного комп'ютера для обробки. На даний момент більш доступним є молодший двоюрідний брат VR - «Доповнена реальність» (AR).

Доповнена реальність - це чудовий інструмент, який допомагає дизайнерам візуалізувати приміщення завдяки 3D-рендерингам предметів та меблів, які можна вбудовувати поверх існуючої сцени за допомогою камери пристрою. Для AR потрібна набагато простіша технологія, ніж для VR - варто лише завантажити додаток на свій смартфон або планшет.

Саме його сьогодні використовують дизайнери та стилісти. Він не тільки може надати наочну допомогу під час проектування, але і його точні візуалізації. ІКЕА стверджує, що їхній спеціальний додаток для каталогу AR містить 98 відсотків справжніх 3D-моделей. Це означає, що вони є прекрасним інструментом для вимірювання визначених просторів.

5. Сталий дизайн

По мірі того, як споживачі ставляться з обережністю до екологічного та соціального знаку, який вони залишають у світі, інтерес до сталого дизайну набирає стрімких оборотів. Сталий дизайн став модним словом у багатьох галузях промисловості.

Екологічно обізнані сім'ї прагнуть мінімізувати використання штучного освітлення, саме тому варто приділяти більшу увагу до природних джерел освітлення. Для подальшого задоволення зростаючої обізнаності, можливо, потрібно буде приділяти більше уваги екологічним матеріалам. Наприклад, бамбук є дуже екологічним, як і ламіновані дерев'яні підлоги.

Внутрішні технології, такі як еконагрівачі води, повинні враховуватися в рамках дизайну, тоді як зовнішні фактори, такі як сонячні батареї, повинні бути безперешкодно пов'язані з відповідними пристроями в межах дизайну приміщення. Для інтер'єрів, де раніше були конотації потертого шик, сьогодні екологічно чистий дизайн повністю в тренді. Ця тенденція, схоже, лише зростає, саме тому це треба враховувати у майбутньому розвитку дизайну інтер'єрів.

Як бачимо, сьогодні дизайнери, які хочуть рости і розвиватися, стежать за трендами та інноваціями, мають прекрасну можливість створювати сучасні, комфортні і унікальні продукти.

Арсенал нових технологій дозволяє вивести професіоналізм дизайнерів на новий рівень і не просто йти в ногу з часом, а створювати, без перебільшення, дизайн інтер'єрів майбутнього.

Копайгоренко Василь Валентинович

аспірант Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ЖИВОПИСУ

У сучасному педагогічному процесі надзвичайно актуальною є проблема формування компетентності, як інтегрованої здатності особистості, що складається із знань, досвіду, цінностей і ставлення, що можуть цілісно реалізовуватися на практиці.

Для студента, який оволодіває знаннями з декоративно-прикладного мистецтва, живопис, як основна професійна навчальна дисципліна є беззаперечно наріжним каменем, альфою та омегою, що поєднує теоретичні знання і практичні навички. Насамперед вони оволодівають майстерністю, яка згодом матеріалізується в їхніх творах, захоплюючи глядача досконалістю майбутніх творчих робіт.

У процесі роботи відчуття майбутнього художника повинні спрямовуватись не лише на сприйняття оточуючого світу, але й на розуміння якостей матеріалів та знарядь, їхніх потенційних особливостей для використання під час роботи над твором. Досвідчений митець, який вільно оволодів різноманітними живописними техніками і прийомами, все ж підтвердить, що далеко не однаково, яким пензлем виконувати ту чи

іншу частину роботи. Необхідно брати до уваги якість полотна чи гатунку й зернистості паперу, твердості олівця, складу ґрунту полотна та його фактури, якості фарби в хімічних з'єднаннях, з відносною щільністю або прозорістю, пружності або гнучкості мастихнів, специфіки дерева та техніки з'єднання підрамників, адже всі ці чинники визначають мистецьку цінність творчої роботи. Слід додати, що сполучні речовини для живопису, склад лаків та інших необхідних живописцю матеріалів, теж разом взяті утворюють складну і різноманітну науку – технологію художніх матеріалів і вимагають до себе не меншої уваги, ніж сама майстерність або знання законів природи та їх дотримання в мистецькій практиці. Ці аксіоми мають бути пріоритетними в процесі навчання та наступної практичної діяльності.

Варто зауважити, що у сучасних художників технологія матеріалів на жаль, часто поза увагою. Вони отримують фарби та інші матеріали в готовому вигляді, не переобтяжуючи себе визначенням їхнього складу й можливостей, які закладені в тому чи іншому пігменті, або виготовленій фарбі. Таким чином вони підсвідомо значно обмежують власні творчі можливості. Недосконалість знань в сфері технології матеріалів негативно впливає на кінцевий результат, на довговічність і міцність та виразність живопису. Якість живопису, його колір і світлосила перебувають в неминучій тісній залежності від використовуваних живописних матеріалів.

Сама ж техніка живопису, як його самостійна складова, є чимось суттєво іншим, відмінним від технології. Техніка полягає в умінні найоптимальніше використовувати матеріали, наявні в розпорядженні художника, їх особливості, структуру та вмінні застосувати знання, набуті ним під час навчання.

У давніх майстрів різниця в техніці олійного живопису стосувалася відображення принципів шкіл, що панували в різних містах і країнах, живописних культур, і, безперечно, особистого темпераменту художника. Проте слід зазначити, що їхня техніка ніколи не була легковажною або недбалою. Починаючи з першого моменту своєї роботи і до її закінчення, вони планомірно і свідомо проходили всі етапи живопису на полотні: підмальовка, опрацювання світлотіні, підготовчої роботи над формою. Вони щоденно працювали над живописом аж до завершення твору в кольорі, формі й фактурі. Їхня майстерність завжди еволюціонувала. Живопис був скоріше сукупністю знань, ніж роботою з натури (приклад). За тих часів, так само, як і сьогодні художник повинен був чітко знати всі фахові секрети й обов'язково використовувати їх у своїх творах. Багато прийомів прийшли в олійний живопис з іконопису, де обов'язково дотримуються послідовності процесів.

Студентам, які бажають реалізувати власні цілі й мають високі мотивації, то варто усвідомити, що крім здібностей, працьовитість і працездатність – дві складові, за яких в усі часи й за різних історичних умов створювалися мистецькі шедеври. А навчальна робота, навіть якщо вона щира й виконана старанно – це лише азбука мистецтва, але без неї дійти вершин високого мистецтва неможливо. Студентам треба враховувати й те, що фактурна обробка поверхні полотна має теж величезне значення як в робочому процесі, так і для закінчення художнього твору. Тому при постійному паралельному

та методичному вдосконаленні всіх частин картини, її гармонізації в формах, величинах і фарбах студент-живописець саме тут набуває технічного досвіду, вкрай необхідного в формуванні особистості справжнього митця.

Дотримання впродовж всієї роботи принципу «від загального до окремого» повинно бути основним і керівним як в малюнку, так і в живописі. Про переваги планоірної роботи в академічному живописі студенти можуть пересвідчитись ретельно вивчаючи такі роботи відомих майстрів, як (приклад).

У процесі опанування живопису студенти мають набути навичок обробки живописної поверхні полотна, яка створює фактуру. Для художнього сприйняття живопису фактура відіграє величезну роль. Діапазон фактур живопису простягається від аматорської «залізаної» техніки та грубої кори учнівських нагромаджень фарб аж до пластично витриманої техніки Тиціана чи розважливих «ударів» Веласкеса. Фактура й майстерність завжди стоять поряд, підтримуючи одна одну.

Фактурна поверхня, наче почерк у письмі, тісно пов'язана з характером і темпераментом автора. Але тут йдеться вже про творчі роботи. Під час навчання студентові варто правильно віднайти тип рівномірної фактури, що дозволить йому тривало працювати над полотном, без будь-яких перешкод з огляду на наявний шар фарб. Крім автобіографічних властивостей фактури, вона має велике значення щодо досягнення інтенсивності кольору і сили світла, що проявляється не в одному лише відчутті певного кольору і світла. В даному разі необхідно створити ще такі умови, щоб отримати його в картині у повному обсязі. Такі сприятливі умови для отримання граничної сили світла або потрібної насиченості кольору створюються фактурним станом фарбової поверхні твору.

Студент має усвідомлювати, що використання всього діапазону сили світла, яку допускає палітра, і всього регістру фарб і колірних відтінків можливе лише за умов набуття знань різних прийомів техніки. Живопис, який не несе в кожному кольорі тисячі відтінків – мертвий живопис. Енергія фарб, так само як енергія форми та експресії, містять в собі енергію впливу на глядача (приклад).

К. Юон писав: «Лише тоді, коли живописець в результаті довгих пошуків доходить до двох-трьох ударів пензля, які просто і чітко вирішують проблему форми або кольору, з'являється необхідна ступінь переконливості».

Постійне регулювання живописної поверхні, повернення до початкового моменту, чітке членування всіх художніх завдань в картині на аналітичні вузли, наступне їх з'єднання, підсумовування окремих частин роботи в єдине ціле, постійне вдосконалення як цілого, так і частин до можливих для певного студента меж, складають основні сторони живописної техніки. Саме її використання може спричинити створення високопрофесійних творів мистецтва.

Для того, щоб зображення дійсності (робота з природи) стала не лише студіюванням, а й мистецтвом, треба пам'ятати, що творчість неможлива без професійної майстерності, в основі якої завжди є «школа», наполеглива праця, знання елементарних принципів і вміння їх використовувати. Принципи ж ці – плід багатоговікової праці, пошуків, розчарувань, сумарних відкриттів і знань цілої армії майстрів.

Корнейко Ю. М.

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри «педагогіки та іноземної філології», Харківська державна академія дизайну і мистецтв

«ДИЗАЙН-МИСЛЕННЯ» ЯК СУЧАСНИЙ ПІДХІД ДО ПРОЕКТУВАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ РІШЕНЬ

Сучасний розвиток суспільства поставив перед освітянами задачу реформування загального характеру вищої освіти, яке передбачає розвиток у майбутніх фахівців навичок XXI століття. Бути успішним та конкурентоспроможним у високотехнологічному середовищі сьогодення вимагає від фахівця інший набір навичок, ніж ті що були потрібні раніше [3, с. 75]. **Особливо нагальною ця проблема виступає в підготовці майбутнього дизайнера, здатного до створення інноваційних продуктів.** Одними з найголовніших навичок XXI століття є творче та критичне мислення, вміння спілкувати, вміння працювати в колективі.

Освіта має змінитися, щоб підготувати формацію фахівців, які будуть здатні адаптуватися до змін зовнішнього середовища, вирішувати глобальні проблеми планетарного масштабу.

«Дизайн-мислення» - інструмент, за допомогою якого можливо спроектувати майбутнє. З початку свого обґрунтування «дизайн-мислення» використовувалося як підхід у вирішенні складних комплексних задач створення та дизайну продуктів, організації проектної роботи. Однак подальше розповсюдження даної методики набуло популярності у різноманітних сферах діяльності суспільства: освіті, бізнесі тощо.

Вперше термін «дизайн-мислення» у 1969 році обґрунтував Герберт Саймон у своїй праці «Науки про штучне», в якій він визначає його як процес перетворення існуючих умов у бажані.

«Дизайн-мислення» як підхід до створення інноваційних рішень набув широкого використання в бізнес-сфері у 1980х роках завдяки працям команди IDEO, а саме засновнику компанії Девіду Келлі. Він адаптував теоретичні розробки цього методу для практичної роботи творчих команд.

У сучасному світі бізнесу та інформаційних технологій, який перенасичений товарами та послугами, конкурентні переваги продукту виходять на перший план. В такій ситуації використання аналітичного мислення, яке ґрунтується на аналізі вже існуючої інформації недостатньо. Для інновацій необхідна креативна складова, вміння синтезувати та створювати щось унікальне. Дизайнер є природженим синтезатором інформації, який виступає проміжною ланкою, що пов'язує світ задумки та кінцевий продукт. «Дизайн-мислення» реалізується через процес накопичення ідей, нестандартне мислення, прийняття нестереотипних рішень, усунення страху зазнати невдачі, розуміння споживача та його мети, поведінки тощо, тестування ідей та зміна цінності кінцевого продукту.

Основними характеристиками «дизайн-мислення» є:

- міждисциплінарний підхід проектної діяльності;
- включення експертів в проект;
- фокусування на потребах споживача;
- пошук та використання аналогів з інших сфер діяльності;
- створення прототипів та їх тестування;

- позитивне та емоційно-насичене середовище, що стимулює експерименти.

В основі стенфордського процесу «дизайн-мислення» закладено основні етапи – емпатія, фокусування, генерація, вибір, створення прототипу та тестування. Ці етапи базуються на можливості швидкої генерації великої кількості ідей, що дозволяють дизайнеру відійти від банальності, а також на правилах як обрати краще рішення, спроектувати його, хоча б на рівні прототипу, та запустити його у тестування.

Можна сказати, що підхід «дизайн-мислення» включив в себе різні евристичні прийоми вирішення нетривіальних завдань в умовах невизначеності, розвитку креативних здібностей і нестандартного мислення людини, а також ігрові техніки, що дозволяють організувати комунікації між різними по сприйняттю проблеми учасниками процесу розробки інновації.

Таким чином, «дизайн-мислення», виступає як підхід у навчанні, що вміщує в собі комплекс методологічних та методичних установок, використання яких у підготовці майбутніх фахівців дизайну дозволить їм: створювати інноваційні продукти, виявляти та аналізувати потреби споживачів, розв'язувати багатoproфільні задачі тощо.

Література:

1. Барнет Б., Еванс Д. Дизайн-мислення. Спроектуй своє життя. //Білл Барнет, Дейв Еванс: «Наш Формат», — 2018.
2. Braha, D., & Maimon, O. The design process: Properties, paradigms, and structure. IEEE Transactions on Systems, Man, and Cybernetics-Part A: Systems and Humans. 1997 – С.146–166. doi:10.1109/3468.554679
3. Shute, V. , & Becker, B. Innovative assessment for the 21st century. New York, NY: 2010. - Springer-Verlag

Котляр Євген

канд. мистецтвознавства, професор каф. монументального живопису, ХДАДМ

ТРАДИЦІЙНА СИНАГОГАЛЬНА ДЕКОРАЦІЯ І СУЧАСНА ПРАКТИКА: ДОСВІД РОЗПИСУ МАЛОГО ЗАЛУ ХАРКІВСЬКОЇ СИНАГОГИ «БЕЙТ МЕНАХЕМ»

Відродження єврейського життя в країнах СНД після розвалу СРСР супроводжувалося активізацією національного будівництва і реституцією колишніх синагог. Практика 1990-х рр. не дозволяла здійснювати дорогівартісні реставрації, а розрив зв'язку поколінь не сприяв розумінню і поверненню в обіг майже не відомої старої синагогальної декорації. Досвід останніх десятиліть повернув багато з єврейської спадщини, зокрема у галузі художньої культури. Однак традиції розписів синагог так і не увійшли в сучасну практику через глибоку духовну, соціальну і культурну трансформацію єврейства. Позбавлене майже ціле століття своїх витоків, сучасна єврейська генерація втратила тонке та глибоке розуміння своєї культури. Поряд з тим, було б невірною стверджувати, що сюжетно-символічний репертуар традиційної синагогальної декорації був викреслений з нової практики оформлення синагогальних інтер'єрів. Але він зазнає суттєвих змін, перш за все, за рахунок відмови від малярства на користь інших художніх матеріалів та техник, наприклад, вітражу, рельєфу тощо. **До того ж, в декораціях стали переважати прості сюжети і символи, зрозумілі для тих, хто повертався в лоно юдаїзму.** Це унаочнювало ідею створення національного простору,

зв'язок з основними галахічними заповідями, колом єврейського життя, релігійною та святковою атрибутикою тощо.

На цьому фоні дуже прикметний стінопис малої зали колишньої хоральної синагоги у Харкові (нині синагоги «Бейт Менахем»), що використовується як навчальний клас та простір для обрядів. Розписи виконані харківським монументалістом Юрієм Горбуновим у 2006 р., і на відміну від більшості нових декорацій, близькі традиційному синагогальному малярству. Ця спорідненість встановлює смислову єдність і організацію живописних сюжетів, де головний акцент зроблений на візуалізацію месіанської ідеї та релігійного благочестя.

Система усіх дев'яти композицій, розмішених по три на трьох стінах, акцентує увагу на східній стіні. Тут по бокам розташовані дві композиції на традиційні теми «Стіна Плачу» та «Єрусалимський Храм». У центрі стіни, на місці, де в синагогальному просторі встановлюють Арон Кодеш, поміщена головна композиція ансамблю, що вторить семантиці самого Арон Кодешу, як порталу в Святу Землю. Мистець зображує по усій вертикалі типову для Старого міста в Єрусалимі вулицю, яку може побачити сьогодні будь-який турист. Цим мотивом візуалізовано ідею сходження в Святе місто і Храм, що посилюється зображенням напольного годинника по центру вулиці. У середній частині годинника намальований гірський пейзаж зі сходами, що ведуть на Храмову гору з Єрусалимським Храмом на вершині. У верхній частині зображено циферблат з білими голубами у центрі – провісниками майбутнього часу. На годиннику без кількох хвилин дванадцять, що є натяком на швидкий прихід Месії. Внизу лежить ріг шофар, сурмління в який знаменує собою початок месіанської ери. Напис на івриті «І буде незабаром відбудований Храм в наші дні» з новорічної молитви, поєднує усі три композиції у цілісну картину месіанських очікувань. Деякі сюжети перегукуються зі старою традицією, підкреслюючи спадкоємність сталого символічного словника розписів.

У той же час потракування цих сюжетів відповідає сучасності. Так, мотив Храму написаний з реконструкції Другого Храму часів антиримського повстання 66 р., створеної разом з моделлю Єрусалима у 1966 р. (нині розміщений у Музеї Ізраїлю в Єрусалимі). Сцена «Стіна Плачу» із зображенням ортодоксального єврея в талесі, солдата ЦАХАЛу і маленького хасидського хлопчика між ними скомпільована з різних джерел, у т.ч. сучасних світлин з пугівників. Художник намагається посилити ілюзію перспективи, направляючи плити підлоги в бічних композиціях в одну точку сходу з лінійним скороченням дороги в центральному сюжеті. Пастельна гамма і тонка живописна розробка бічних сюжетів і розпису в цілому гармонізує живопис з інтер'єрним середовищем, хоча відчуття еkleктичного поєднання фотоілюзорності, ілюстративності і умовності заважає стилістичної цілісності і вираженню оригінального авторського стилю.

Однією з причин такого змішання різномірних елементів, мабуть, став той факт, що замовником цих розписів виступила харківська громада ХаБаДу – провідного в країнах СНД руху любавицьких хасидів. Тому комплекс цих розписів слід розглядати як вираження естетичних поглядів та ідеалів не

тільки родини харківського рабина, але й ширше – всього любавицького руху. Художнє втілення тих чи інших релігійних ідей, що їх чудово демонструють бічні живописні вставки, представлено в кожній композиції у двох форматах: у вигляді побутового сюжету внизу і його духовного значення – нагорі. Так, перша композиція праворуч від східної стіни присвячена шаббату – дотримання суботньої заповіді, де внизу зображений ритуальний натюрморт із запалених свічок і символів суботньої трапези, а вгорі – арочне вікно з видом сутінкового міста. Сусідня сцена єврейського весілля – хупи підкреслює значення і святість інституту шлюбу в єврейській традиції. У багатофігурній сцені під весільним балдахіном деталізовані всі фігури і особи, що не було прийнято раніше, у зв'язку з обмеженнями Другий заповіді Мойсея. Величезне шлюбне кільце, що витає над хупой в хмарах, за задумом автора символізує ідею райського саду і месіанського Єрусалиму. Третя ідилічна картина з євреєм-музикантом, передає ідею вихваляння Всевишнього, яка в колишні часи зображувалася у вигляді музичних інструментів як ілюстрації до псалму 170 «Хвалить Бога в святині Його». Фігура відлюдника, що молиться серед прихованої від інших природи, імпліцитно відсилає до постаті самого засновника хасидизму Баал Шем Това, який провів кілька років у Карпатських горах, де прийшов до свого вчення. Таким чином, всі сцени репрезентують три компоненти єврейського життя: виконання заповідей, релігійного шлюбу і молитви у поєднанні їх дидактичного смислу із містичним з'єднанням з Богом.

На протилежній стіні їм відповідають також три сцени: бічні присвячені річним єврейським святкам, а центральна – найбільш оригінальна – шануванню хабадської генеалогії любавіцьких Ребе. Композиція праворуч ілюструє натюрморт з атрибутів новорічних осінніх свят від Рош га-Шана, Йом Кіпур і Симхат-Тори до Суккота, що завершає осінній святковий цикл. Сюжет з іншого боку з'єднує свято Шавуот з традицією вивчення Тори, що передається від батька до сина.

Центральний сюжет присвячений духовній спадщині любавицького хасидизму, уособленням якого стали династичні портрети духовних керманічів цього руху, Раббі Шнеура-Залмана з Ляд – Першого Любавицького Ребе та його нащадків. Це своєрідне родове древо представлено хронологічно знизу-вгору з вибіркоким складом персонажів. Вся композиція виглядає цілком природно для прихильників ХаБаДу, хоча є немислимою для старої декорації, де намагалися різними хитрощами приховати зображення людини, не кажучи вже про конкретні портрети рабиністичних авторитетів.

Художник використовує прийоми книжкової ілюстрації, досвід практика-монументаліста, а також мову сюрреалізму. Це доповнює і збагачує стару традиційну мову ілюзорного живопису *trompe-l'œil*, який в старих синагогальних декораціях створював оптичні ілюзії тривимірного простору.

На прикладі цієї пам'ятки добре проглядається взаємодія старої і нової системи розписів, де поряд з чіткими паралелями у смисловій багатогрівності і ансамблевості проступають анахронізми, новаторські і майже революційні (портрети цадиків) підходи. При всій ілюстративності мови не можна не відзначити професійні якості художника, хоча розпис в цілому не виглядає закінченим через велику різницю в тонально-

колеристичній цілісності і стилістичній єдності всього ансамблю. Його еkleктичність підкреслює також і бажання замовника віддати перевагу ідеям і змісту окремих композицій, замість його художності. І хоча це рідкісний приклад повернення старого синагогального малярства в сучасність в дещо оновленому вигляді, цей розпис несе сильний відгомін традиціоналізму і естетики любавицького хасидизму. Симптоматично й те, що мова розпису від символізму і емблематики минулого звертається до наративних форм, більш доступних поколінню неофітів, яке було відірване від юдаїзму і почало повертатися до своєї віри вже в наш час.

Куш М. В.

*студент 2-го курсу магістратури ХДАДМ
Науковий керівник: к.пед.н. Кузнецова В.М.*

МЕТОДИ АРТ-ПЕДАГОГІКИ У СУЧАСНОМУ НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ

Арт-педагогіка є галуззю педагогіки, яка швидко розвивається та застосовує різні методи прикладного мистецтва, включаючи малювання, музику, ліплення, каліграфію для гармонізації освітнього процесу, поліпшення мікроклімату в навчальних закладах і когнітивних навичок в процесі навчання.

Сучасна людина повинна бути креативною, орієнтуватися в багатьох суперечливих явищах і вміти швидко адаптуватися до нових ситуацій. На тлі глибоких і важливих змін в сьогodнішньому житті і освітніх процесах проблема адаптації учнів стає все більш актуальною. Це пов'язано з розмежуванням ціннісних орієнтацій в суспільстві, зростанням впливу засобів масової інформації, комп'ютеризацією і надлишком джерел інформації, введенням нових вимог до навчальних програм, нових методів викладання і навчання, які вимагають набагато більших адаптаційних зусиль. У цих умовах пошук нових підходів і освоєння вже наявних методик арт-педагогіки є особливо актуальним і перспективним.

Паралельний аналіз спеціалізованої літератури показує, що питання ефективності освітнього процесу і умов, які сприяють розвитку арт-педагогічних технологій, є предметом багатьох публікацій як за кордоном, так і в нашій країні. Однак на сьогodнішній день все ще існує багато прогалин в теорії і практиці організації освітніх заходів, які передбачають адаптацію за допомогою художньо-педагогічних технологій. Деякі фахівці в галузі освіти та освітньої практики стверджують, що на етапі освітніх реформ орієнтація на методи художньої педагогіки і арт-терапії буде рішенням існуючих проблем в сфері освіти [1, 2].

Освітні технології, що застосовуються у художній педагогіці, орієнтовані на художній і творчий розвиток учнів, на оптимізацію навчального процесу та інтелектуальної діяльності. Вони сприяють збереженню унікального, неповторного образу індивідуума, загострюють інтелектуальне і художнє сприйняття світу, створюють одухотворяє і надихаюче напрямом освітнього процесу, відкриваючи можливість до створення кращих умов для формування і розвитку природних рис індивідуумів і сприяючи тим самим адаптації особистості в сучасній соціальній середовищі.

Арт-педагогічні технології являють собою сукупність форм, методів і засобів різних жанрів мистецтва, орієнтованих на розвиток творчого потенціалу особистості уснів в освітньому процесі. Впровадження художньо-педагогічних технологій дозволяє зосередити педагогічні дії на активізацію природних інтересів учня і направити цей процес на повний розвиток сил і здібностей, виявлення і утвердження особистості учня.

Розглянемо основні методи, які використовуються при застосуванні арт-педагогічних технологій у навчальному процесі. Спочатку слід приділити увагу рольовій грі. Цей метод є активним методом навчання, заснованим на моделюванні ситуацій і соціальних ролей, які відображають проблеми освітнього процесу. Метод допомагає учням отримати емоційний досвід, взаємодіючи з іншими учнями в особистих і освітніх ситуаціях, з метою встановити зв'язок між їх поведінкою і його наслідками на основі аналізу їх досвіду і досвіду спілкування з партнерами; ризикнути випробувати нові зразки поведінки в подібних ситуаціях.

Поширеним методом арт-педагогіки є саморобний коллаж. Цей метод сприяє розвитку уяви в учнів і є способом залучення учнів у пошук інформації, узагальнення та подання її в приємній і привабливій формі (з використанням натуральних матеріалів, журнальних картинок, книжок, фотографій, гудзиків, вовняної пряжі, паперу, тканин всіх видів і різних фактур).

Останнім часом все більшого визнання фахівцями арт-педагогіки отримує метод малювання різними виразними і метафоричними способами. За допомогою цього методу надається можливість визначити проблеми адаптації та допомогти учням висловити свій внутрішній стан і стимулювати невербальне спілкування (наприклад, «Щасливі люди», «Мої друзі», «Канікули» і т.д.). Цей метод малювання допомагає учням описати почуття, які неможливо висловити словами. Він сприяє розслабленню і вивільненню прихованих образів і емоцій людини, а також позбавленню від зайвих переживань, в т.ч. негативних.

Створення казок та оповідань, тобто метод складання історій, є важливим іншим методом в процесі адаптації учнів. Кожна історія унікальна як художній і літературний продукт і є прекрасним способом вираження своїх емоцій і розвитку уяви і емпатії.

Також часто використовується метод ліплення, який дає тактильний і кінестетичний досвід. Моделювання глиною, пластиліном, пастою (з борошна і води) - це спосіб, за допомогою якого учні висловлюють себе за допомогою фігур, абстрактних форм, а також за допомогою слів, словесних висловлювань, які супроводжують процес моделювання [3].

Отже, методи арт-педагогіки полегшують процес навчання і для учнів, і для викладачів. Деякі складні за структурою, формою і змістом знання легше засвоюються за допомогою художніх образів різного порядку: зорових, слухових, тактильних та ін. Невербальне спілкування підчас навчання часто дає більш потужний ефект, ніж самий грамотний вербальний виклад навчального матеріалу викладачем. Методи арт-педагогіки забезпечують соціально прийнятний вихід агресивності та іншим негативним почуттям, які нерідко виникають в процесі спілкування педагога з учнями. Ці

методи дозволяють отримати матеріал для інтерпретації і діагностичних висновків про учнів, допомагають налагодити відносини між викладачем і учнями, створити найбільш сприятливі умови для ведення вербального і невербального діалогу, без яких продуктивне навчання неможливо.

Література:

1. Foca E.M. (2015). Evolution of the concept „art-pedagogy”, In: Review of artistic education, no.9-10, Artes Publishing House, Iași, România, pag. 299-303. Articol disponibil pe Internet: <http://rae.arts.ro/index.php/archive/> (data accesării: 22.10.2016)
2. Zolotariov E., Foca E. (2017). Strategies for modelling the educational process from the perspective of internal resources stimulation of the child. In: Review of artistic education, no.13-14, Artes Publishing House, Iași, România, pag. 277-283. ISSN 2501-238X. Articol disponibil la adresa: rae.arts.ro/index.php/download_file/view/251, (data accesării: 10.12.2017)
3. Анисимов В.П. Арт-педагогика как система психологического сопровождения образовательного процесса. // Вестник ОГУ. - 2003. - № 4. - С.147. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/art-pedagogika-kak-sistema-psihologicheskogo-soprovozhdeniya-obrazovatel'nogo-protsessa>

Лещенко Т.І., викладач кафедри «Дизайн середовища»

Лещенко В.В., викладач кафедри «Живопис», ХДАДМ

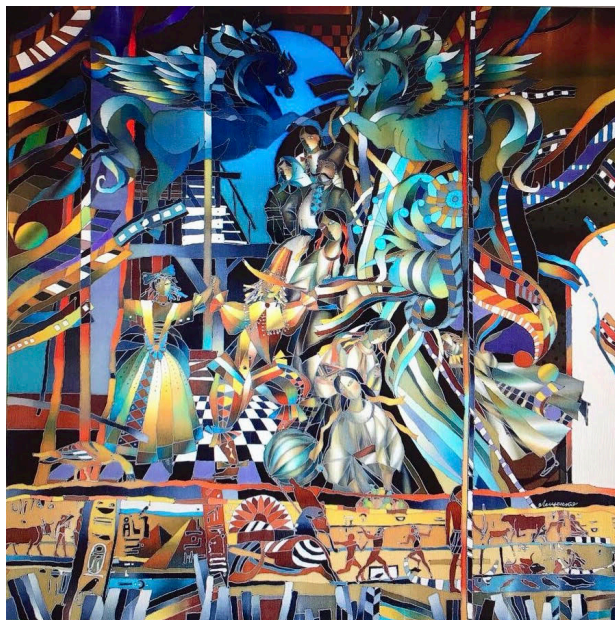
3 ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ТЕХНІКИ «БАТИК»

Місцем народження техніки «батик» як комплексу прийомів декоративного розпису тканин, прийнято вважати Індонезію, з поступовим розвитком і поширенням в країнах Сходу. Яскрава природа і етнос цих країн наклали відбиток на утилітарні речі побуту народів, які мешкали там. Виконані декоративні тканини для одягу, завіс, покривал характеризуються використанням яскравих, соковитих кольорів, оригінальними орнаментами.

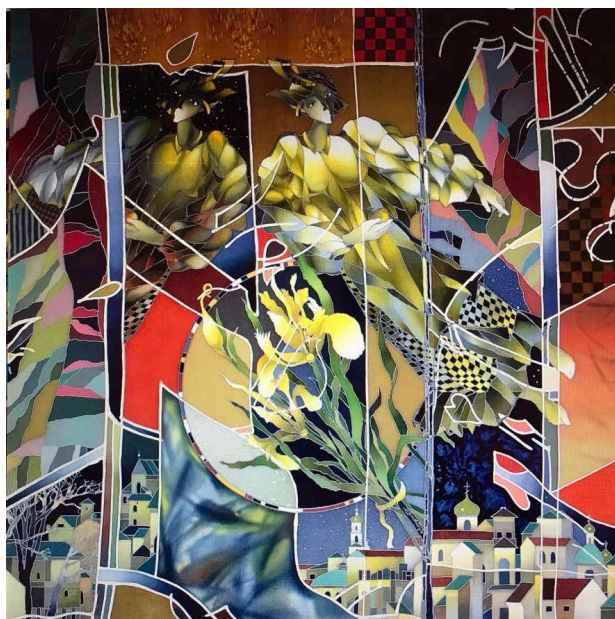
Поняття «батик» сьогодні асоціюється з розписом по тканинам, а витоки та похідні слова відносяться до Східної Азії і виникли вони достатньо давно. Корінь слова «батик» - «тик», зустрічається у різноманітних індонезійських мовах - «амбатик», означає «покрити пунктиром, креслити, малювати, писати».

Техніка «батик» виникла як вид організації тканин. Традиція розпису тканин, створення на них рисованого візерунка пов'язана з розписом керамічних посудів, стін будівель, кімнат, найдавнішими формами східного живопису. Судячи по збереженим на фресках зображеннях тканин, темами для візерунків були фігури богів, людей та тварин поєднані в складні сюжетні композиції. Ці композиції найчастіше розташовувалися в смугах, які паралельно чергуються на тлі виробів. Орнаментуванню підлягали декоративні панно, завіси для стін храмів, завіси для оздоблення колісниць, покривала для ліжок, завіси для стін, ніш, дверей та завіси між колонами. Оздоблювали деталі одягу, а також розписували шалі, хустки.

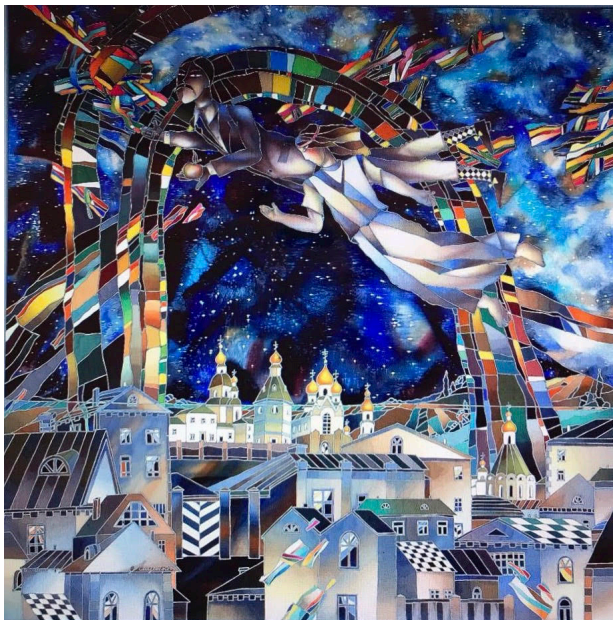
В Європу «батик» був завезений нідерландцями із своєї колонії у 1900 році. Він був показаний на Всесвітній виставці в Парижі. Після цього з'явився попит на одяг, хустки, гобелени, які були виконані не шляхом набивки, а засобом ручного розпису тканин – «батик». У мистецтві батика основою художнього ефекту є його рукотворність. Він став розвиватися, як самостійний вид мистецтва.



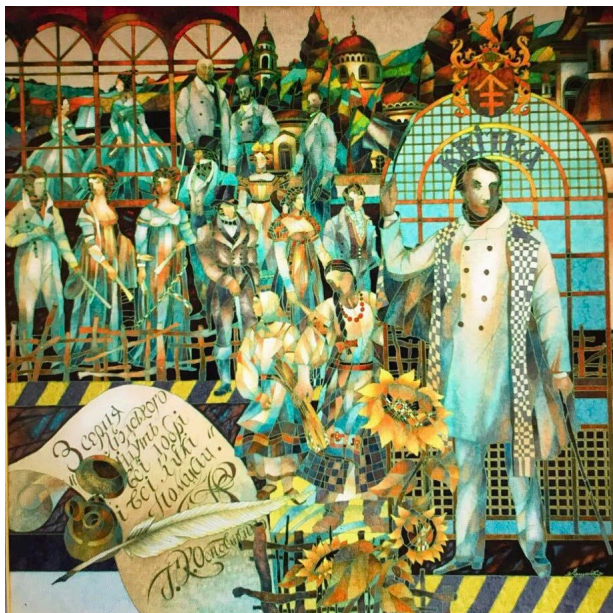
*«Життя театр», холодний батик, шовк, 130х130 см., 2001 р.
Автори: Леценко Т. І., Леценко В. В.*



*«Люстерко буття», холодний батик, шовк, 130х130 см., 2003 р.
Автори: Леценко Т. І., Леценко В. В.*



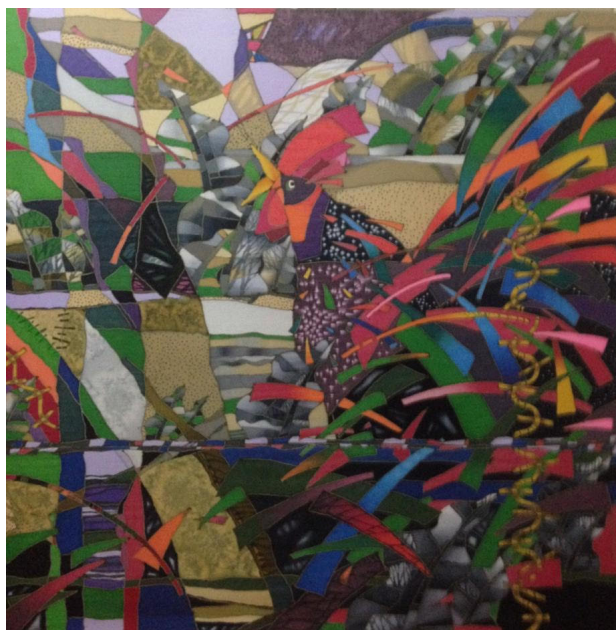
«Місто бажань», холодний батик, шовк, 130х130 см., 2003 р.
Автори: Леценко Т. І., Леценко В. В.



«Квітка Основ'яненко» (із серії Велетні Слобожанщини), холодний батик, шовк,
130х130 см., 2011 р. Автори: Леценко Т. І., Леценко В. В.



«Котляревський» (із серії Велетні Слобожаницини), холодний батик, шовк, 130х130 см., 2012 р. Автори: Леценко Т. І., Леценко В. В.



«Ку-ка-ре-ку», холодний батик, шовк, 130х130 см., 2012 р. Автори: Леценко Т. І., Леценко В. В.

Сучасний батик, поряд з прикладним розвитком, також освоює і знаходить своє місце у станковому мистецтві. Сьогодні батик – частий гість на різних мистецьких виставках.

Для підготовки дизайнерів з проектування представляють професійний інтерес історичні відомості про виникнення оздоблення тканин ручним розписом - «батик».

Лігачова А. О.

канд. філософ. наук, професор кафедри СГД, ХДАДМ

ТЕОРІЯ «ОСОБИСТІСНОГО ЗНАННЯ» М. ПОЛАНІ ТА ПРОБЛЕМА ТРАДИЦІЇ І ІННОВАЦІЇ В КУЛЬТУРІ

Вихід України з радянського культурного простору супроводжувався постановкою власних культурних завдань. В основному, ці завдання визначалися вимогою проникнення в минуле, відродження традицій української народної культури. Однак дуже часто звернення до національної традиції обмежувалося лише її зовнішніми проявами.

Виникає потреба розглянути проблему традиції на більш глибинному рівні. У культурі будь-якого етносу можна виділити два генетично різних шарі: «нижній» (традиційний) і «верхній» (інноваційний). На відміну від традиційного, інноваційний шар включає у собі нові по відношенню до традиції явища. Саме в тому, що в будь-якій культурі, хоча і в різному ступені, містяться і традиційний, і інноваційний шарі, і складається запорука її розвитку. У цьому контексті культура виступає як єдність спадкоємності і оновлення, яке передбачає, з одного боку, використання культурних цінностей, накопичених предками і дбайливо збережених нащадками, а з іншого, зміну існуючих традицій і відторгнення того, що більше не відповідає духу часу.

М. Полані у своїй книзі «Особистісне знання» [2] вводить поняття «особистісне знання». «Мета моєї книги,- стверджує М. Полані, — полягає в тому, щоб показати, що абсолютна об'єктивність, приписувана зазвичай точним наукам, належить до розряду помилок і орієнтує на помилкові ідеали. Відкидаючи цю ілюзію, я хочу запропонувати інше уявлення, що заслуговує, на мій погляд, більшої інтелектуальної довіри. Його я назвав «особистісне знання». [1, с. 37]

М. Полані стверджує, що «особистісне знання» присутнє навіть у процесі дослідницької діяльності в точних науках. У цьому контексті вчений виступає в якості суб'єкта пізнання зі своїми ціннісними уподобаннями. У цій іпостасі суб'єкт виступає як активний діяч, що втілює через свою індивідуальність тенденції та запити суспільства. Більш того, «в науковому дослідженні, — на думку Полані, — завжди є якісь деталі, які вчений не удостоює особливої уваги в процесі верифікації теорії. Такого роду особистісна вибірковість є невід'ємною рисою науки. Тут «особистісне знання» виступає як невідчужуваний параметр особистості.

Але якщо «неявне знання» в теоретичній діяльності в науці в основі своїй є супутнім чинником цієї діяльності, то в мистецтві воно є його невід'ємною частиною.

«Мистецтво, процедури якого залишаються прихованими, не можна передати за допомогою приписів, бо таких не існує. Воно може передаватися тільки за допомогою особистого прикладу, від вчителя до учня», — вважає Полані.

«Вчитися — значить підкорятися авторитету,- розмірковує далі М. Полані, — ви прямуєте за вчителем, тому що вірите в те, що він робить, навіть якщо не можете проаналізувати ефективність цих дій. Цими прихованими нормами може опанувати лише той, хто в пориві самозречення відмовляється від критики і цілком віддається імітації дій іншого. Товариство повинно дотримуватися традицій, якщо хоче зберегти запас особистісного знання» [1, с. 86].

Ми спробували застосувати теорію «особистісного знання» М. Полані до проблеми традиції та інновації в мистецтві. М. Полані стверджує, що мистецтво, яке не практикується протягом життя одного покоління, виявляється безповоротно втраченим. Зазвичай ці втрати непоправні. Дійсно, у народних промислах, наприклад, інформація передається безпосередньо від майстра до учня - втрата цього досвіду призводить до зникнення цього виду промислу. І за манерою виконання ми можемо визначити той чи інший художній промисел. Слід відзначити, що трансляція цього досвіду здійснюється не стільки на понятійно-логічному, скільки на образно-емоційному рівні. «Вчитися – значить підкорятися авторитету,- стверджує М.Полані, - ви прямуєте за вчителем, тому що вірите в те, що він робить, навіть якщо не можете проаналізувати ефективність цих дій. Цими прихованими нормами може опанувати лише той, хто в пориві самозречення відмовляється від критики і цілком віддається імітації дій іншого [1, с. 87].

Застосовуючи теорію М. Полані до проблеми, приходимо до висновку, що в структурі культури можна виділити два шари: явний, (що виявляється через обряди, звичаї та ін.) і прихований (латентний). Проблема традиції в культурі ми розглядаємо, як правило, на рівні явного пласта - експліцитно, вербально. Однак існує ще й латентний шар культури, який виявляється складніше. Тут інформація передається не прямим шляхом, не вербально, а через підсвідомість, інтуїтивно. Отже, цей латентний шар культури несе в собі, перш за все, емоційну, естетичну інформацію. Саме наявність латентного шару культури визначає собою труднощі при реконструкції того чи іншого періоду в історії культури і мистецтва, адже найчастіше ми досліджуємо його «явний», вербальний пласт. Більш повне, достовірне уявлення про культуру даної епохи або даного етносу ми можемо отримати, відтворивши не тільки комплекс ідей, але і певну реконструкцію «форм почування», які проявляються через побутову культуру, промисли, фольклор і т.ін. Все це накладає своєрідний відбиток на традицію, повідомляє їй національну самобутність, своєрідний «підтекст» культури.

При всій своїй опозиційності і традиція, і інновація взаємопов'язані і взаємозумовлені до такої міри, що часом їх складно диференціювати: адже жодна інновація ніколи не залишається нововведенням скільки-небудь тривалий час точно так же, як жодна традиція не є традицією спочатку, а виникає спочатку як інновація. Те, що здається нам нововведенням, або

не приживеться в культурі та відіме (в разі неприйняття його членами етносу або групи), або поступово перетвориться в традицію. Саме в умінні приймати і засвоювати інновації і складається життєздатність традиції. Але для цього потрібен час.

Висновок. Проблема традиції та інновації в культурі і мистецтві вимагає сучасного осмислення і вивчення. Предметом дослідження може бути складна багаторівнева структура традиції, її зв'язок з інновацією в культурі кожного окремо взятого етносу.

Література:

1. Полані М. Особистісне знання: На шляху до посткритичної філософії. - М., 1985. 334 с.

Лукьянов Денис Володимирович

аспірант Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

«ПРОЕКТНА ТВОРЧІСТЬ МАЙБУТНІХ ХУДОЖНИКІВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА»: АНАЛІЗ ПОНЯТТЯ

Насамперед зазначимо, що дефініція «проектна творчість» невід'ємно пов'язана із терміносполукою «проектна діяльність». Так, на думку У. Усімбаєвої, проектна діяльність передбачає інтеграцію та безпосереднє застосування знань та вмінь, спрямованих на набуття особистісного досвіду. Вона створює умови для творчої самореалізації особистості, **сприяє розвитку** їх інтелектуальних здібностей, самостійності, відповідальності, умінню планувати, приймати рішення, оцінювати результати [5, с. 262].

У контексті нашого дослідження, слід звернутися до визначення поняття «творчість». Поширеним визначенням творчості є таке: «творчість» – це продуктивна діяльність людини, яка зумовлює створення якісно нових матеріальних й духовних цінностей суспільного значення [2, с. 76].

На думку В.А. Романця, творча проектна діяльність виступає в якості об'єднуючого критерію, який синтезує в собі стійкі, що мають єдність, риси творчої діяльності. Адже творчий процес складається з чотирьох етапів: підготовка, визрівання, ілюмінація (інсайт), перевірка. Підготовка включає усвідомлення сутності проблеми та її визначення у межах робочих обмежень. Визрівання – це період дослідження, протягом якого розглядаються можливі розв'язки і накопичується додаткова інформація. Інсайт – мить появи нової ідеї, що видається здатною розв'язати проблему; ця ідея використовується як фокальна точка, від якої відходить багато можливих способів. У процесі перевірки розробляються критерії оцінки способу розв'язання задачі; всі можливі способи розглядаються через призму розроблених підходів і обирається найбільш прийнятний [4].

Якщо адаптувати ідеї О.Д. Колодницької [3] розглядаючи проектну творчість майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва, слід зауважити на важливості використання засобів проектних технологій як джерела цілеспрямованого, технологічного, емоційного впливу з боку викладача на особистість у процесі його навчально-творчої діяльності з метою професійного навчання, виховання і розвитку. Засоби проектних

технологій поділяємо на: словесні (лекція в музеї декоративно-прикладного мистецтва, бесіда, розповідь, аналіз творів образотворчого мистецтва, виробнича екскурсія), наочно-ілюстративні (репродукції, ілюстрації, зразки вправ, завдань, зразки зарисовок, етюдів тощо), інформаційно-комунікативні (презентації, скрайбінг тощо), психолого-педагогічні.

Важливими для проектної творчості майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва є певні вимоги до викладача фахових дисциплін – організатора проектної діяльності. Насамперед йдеться [1, С. 16]:

- уміння добирати практично значущі в творчому аспекті теми проектів;
- володіння достатнім арсеналом дослідницьких, пошукових методів, уміння організувати дослідницьку самостійну роботу студентів;
- переорієнтація навчально-виховної роботи з предмету на введення різноманітних видів самостійної діяльності студентів, на перевагу індивідуальних, парних, групових видів самостійної роботи дослідницького, пошукового, творчого плану.

У цьому випадку педагог займає важливу, але не домінуючу позицію, виконує функції наставника чи консультанта, він відіграє роль не тільки організатора, але й учасника такого навчального процесу, який будується як діалог студентів з пізнавальною реальністю, з іншими людьми, як збагачення їх цілісного досвіду. Йдеться про розвиваюче навчання і створення інноваційного мистецького продукту, у процесі якого студенти оволодівають такими якостями, як:

- володіння мистецтвом комунікації, уміння організувати та вести дискусії, не нав'язуючи свою точку зору та створюючи інноваційний творчий продукт;
- здібність генерувати нові ідеї, спрямовувати студентів на пошуки шляхів продукування нових творчих ідей і шляхів їх втілення;
- створення сприятливого комунікаційного клімату;
- володіння інформаційною грамотністю (орієнтація у друкованих джерелах інформації, аудіовізуальна культура, володіння комп'ютерними технологіями);
- володіння методикою інтеграції знань з фахових дисциплін для вирішення проблематики обраних проектів.

Таким чином, проектна творчість майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва – це теоретична і практична професійна діяльність, що здійснюється під керівництвом педагога фахових дисциплін, за результатами якої створюється інноваційний мистецький продукт. Колективно-творчі проекти передбачають розв'язання комплексного завдання, що охоплює організаційну, методичну, практичну, педагогічну, дослідницьку діяльність групи чи колективу майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва, спрямовану на здобуття спеціальних фахових компетентностей. Отже, проектна творчість зорієнтована на формування у майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва системи знань з фахових дисциплін (композиції, роботи в матеріалі, академічного малюнка, живопису тощо); формування професійної компетентності (професійних знань, умінь та навичок); складання авторського алгоритму дій та способів виконання творчого задуму.

Література:

1. Аліксічук О.С., Федорчук В.В. Проектна діяльність студентів у процесі опанування навчальної дисципліни «Шкільний курс світової художньої культури»: Навч.-метод. посібн. – Кам'янець-Подільський. – 2008. – 31 с.
2. Аніщенко О.В., Смоляна Н.В. Теоретичне і виробниче навчання у навчальних закладах: короткий термінологічний словник / О.В. Аніщенко, Н.В. Смоляна. – К., Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2012. – 103 с.
3. Колодницька О. Д. Стимулювання професійного саморозвитку майбутнього вчителя гуманітарного профілю засобами проектних технологій: автореф. дис. канд. пед. наук. – Тернопіль. – 2012. – 23 с.
4. Роменець В. А. Психологія творчості: Навч.посібник. 3-те вид. / В. А. Роменець. – К.: Либідь, 2004. – 288 с.
5. Уйсімбаєва М. Проектна діяльність: теоретичні аспекти // Витоки педагогічної майстерності. 2014. Випуск 13. – С. 258–263.

Лукьянов Денис

аспірант Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ РЕСТАВРАЦІЇ

Реставрація — складна багатопланова структура. Це масштабна сфера «екології культури», до якої залучено найрізноманітніші види духовної та матеріальної людської діяльності. Вона розвивається в багатьох напрямках. Освоєння особливостей техніки та технологічних секретів різних ремесел, різних історичних періодів, що змушує занурюватися в минуле, разом з тим органічно пов'язане із застосуванням останніх досягнень сучасних наукових досягнень. При цьому професійне знання того, як протікають фізичні, хімічні та біологічні процеси, як видозмінюються і як поводяться в різних умовах ті або інші матеріали, повинно бути нерозривно пов'язане з розвиненим естетичним смаком.

Мета роботи — визначити проблеми сучасної реставрації, особливості та перспективи розвитку реставраційної теорії.

Розуміння закономірностей і механізмів, що визначають розвиток стилю мистецтва, настільки ж важливо, як і розуміння мікропроцесів, що відбуваються в глибоких матеріальній структурі пам'ятника.

Багатоаспектність реставраційної діяльності настільки очевидна, що вона до цих пір точно не класифікована як рід певних професійних занять. По-перше вона вважалася художньою, в даний час - науковою. Кажуть, що вона перейшла з ремесла в наукову дисципліну і тепер має всі ознаки нової прикладної та міждисциплінарної науки; констатують її положення на стику природничо-наукових і гуманітарних дисциплін; її характеризують як сферу методологічного сполучення точних і гуманітарних знань.

Все це вірно лише частково: жодне з визначень не охоплює цього історично сформованого синтезу. У гармонійному різноманітті його аспектів мануальна сторона, або, просто кажучи, робота руками, — аж ніяк не пережиток «донауочної реставрації», а одна з основних складових сучасної практики. Без неї поняття реставрації неможливо, тому спроби знизити її статус, а значить, і статус художньо-естетичного рівня — завжди

супроводжуються пропозиціями змінити назву. З будь-яких інших позицій реставрація буде здаватися конгломератом різнорідних видів діяльності, суперечливість яких має зовсім не діалектичний характер.

У ХХ ст. зароджується і продовжує розвиватися вже в ХХІ ст. теорія наукової реставрації. Її виникнення було пов'язано як мінімум з двома обставинами:

- а) прагненням використовувати в практичній діяльності реставраторів всі досягнення сучасної фізики і хімії, матеріалознавства і наукомістких технологій;
- б) необхідністю протистояти валу смакових, антикварних «реставрацій», що ведуть до втрати пам'ятником його головної цінності — індивідуального авторського матеріалу. Остання обставина відображала також загальну для багатьох гуманітарних наук третій чверті ХХ ст. тенденцію до формування методологічних принципів джерелознавчого аналізу, виявлення та читання різного виду «текстів» (герменевтика).

Сучасні теоретики відходять від традиційного розуміння реставрації як сфери інтересів істориків мистецтва, працівників музеїв, як області мистецтвознавчих і специфічних техніко-технологічних і естетичних завдань, пов'язаних зі збереженням історично сформованого вигляду пам'ятника, і виходять з філософсько-культурологічних концепцій, перше місце серед яких займають питання етики.

Найбільш розробленою областю теорії реставрації вважається реставраційна етика. Її положення зафіксовані в ряді національних кодексів, і все ж між реставраторами, авторитетними теоретиками і цілими регіональними школами реставрації як і раніше немає єдності. Це пояснюється об'єктивними причинами. Загальні теоретичні положення завжди залишаються відносним середовищем при вирішенні кожного конкретного випадку реставрації творів декоративно-прикладного мистецтва. Саме тому етика реставратора найчастіше визначається станом речі, тобто вона ситуативна. Обґрунтувати її вимоги буває не просто: етика не підпорядковується логіці, це незалежні і непересічні «простору». Але справа не тільки в цьому. Головна особливість реставраційної теорії та практики полягає в наявності двох протилежних типів професійного світогляду. Перший з них завжди віддає беззаперечний пріоритет художнього образу, для другого твір мистецтва - чисто матеріальний об'єкт. Давно забуте протистояння ідеалізму і матеріалізму актуалізувалося в полеміці навколо теорії реставрації. Протириччя це нерозв'язно, тому дискусії можуть бути довгими.

Історія реставрації — перспективний напрямок наукового аналізу реставраційної діяльності і разом з тим, новий аспект вивчення історії художньої культури, історії побутування конкретних пам'яток. Більше наукові перспективи відкриває культурологічний підхід до вивчення реставрації давньоруської монументального живопису на Україні, так як дозволяє виявити нові конкретні відомості про пам'ятки, збагачує наші знання фактами з історії національної художньої культури, розширює уявлення про загальний процес культурної і духовної спадщини.

На мій погляд, уваги істориків реставрації заслуговує той факт, що в культурі України виникла проблема ставлення до художньої спадщини Київської Русі як сполучній ланці в історичному процесі наступних поколінь. Відновлення культових споруд в цей період в ряді випадків може розглядатися як перші досліди реставрації в сучасному тлумаченні цього терміна. Як показало це дослідження, такі роботи мали поширення на українських землях з середини XVI ст.

У культурі України склалася орієнтація на збереження «святині», яка характеризується дбайливим ставленням до художніх традицій; зародилось уявлення про меморіальне значення споруд, а також руїн; сформувалось поняття «пам'ятник».

Додавання подібної системи ідей вплинуло на вибір дбайливої методики ведення робіт. Характерні прийоми реставраційної практики простежуються в історії побутування культових пам'яток давньоруського періоду в Києві.

Література:

1. Севастьянова Е. А. Теоретические аспекты реставрации памятников декоративно-прикладного искусства // Проблемы хранения и реставрации экспонатов в художественном музее. Научно-практический семинар «Нерадовские чтения». СПб., 2003. С. 47—53.
2. Белозерова В. Г. Анализ типологических моделей современных направлений в реставрации // Художественное наследие. № 16. М., 1995.
3. Шемаханская М. С. Практика реставрации произведений из металлов: в ожидании теории // Научно-информационный сб. «Материальная база сферы культуры»: Чтения памяти Л. А. Лелекова — 2000. М
4. Флоренский П. А.. Иконостас. М., 2001.
5. Бобров Ю. Г. Понятие «стиль» в консервации и реставрации памятников искусства // Исследования в реставрации. Материалы международной научно-методической конференции. М., 2001.

Майстренко-Вакуленко Юлія Вячеславівна

кандидат мистецтвознавства, доцент, в.о. завідувача кафедри сценографії та екранних мистецтв Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, заслужений художник України

ВІДЕОАніМАЦІЇ СЕРГІЯ САБАКАРЯ: ІНСТРУМЕНТАРІЙ РИСУНКУ У ТВОРЧОСТІ Й ПЕДАГОГІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Ключові слова: рисунок, сучасний український рисунок, Сергій Сабакарь, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури.

Починаючи з періоду Відродження – часу становлення рисунка як окремого виду образотворчості, художники по-різному використовували образну мову і особливі засоби виразності рисунка, акцентуючи на його доступності технічного процесу відтворення довколишньої реальності та мистецьких задумів. Рисунок переважно відігравав роль допоміжного засобу для створення кінцевого художнього твору – живопису, скульптури, архітектури, лише зрідка проявляючи свої властивості як самостійного й самоцінного виду мистецтва.

Виклики сучасних загальноосвітніх та національних суспільно-політичних процесів ставлять принципи нові вимоги до створення мистецького продукту, на що художники відгукуються народженням нових видів, способів, шляхів вираження творчої думки. У цьому контексті ри-

сунок – традиційний засіб пізнання й фіксації дійсності – переносить свої аналітично-дослідницькі інструменти на вивчення соціальних чинників, зв'язків між різними царинами людського буття. Рисунок є засобом роботи багатьох сучасних українських художників, зокрема, Володимира Буднікова, Влади Ралко, Ганни Миронової, Дмитра Просветова, Сергія Сабакаря, Лади Наконечної та ряду інших. Митці використовують різноманітні можливості рисунка, як технічні, так і образно-виражальні, для дослідження різних аспектів співіснування людини й світу, особистості і суспільства. Одним з сучасних напрямків використання рисунка є поєднання його традиційних технічних характеристик з іншими медіа.

У цьому контексті особливий інтерес становлять відеоанімаційні твори Сергія Сабакаря, який на базі традиційного реалістичного начерку створює новітній за підходом до вивчення сьогодення мистецький продукт. Персональна виставка художника «За межі», яка відбулася в Києві у 2016 році, побудована на інсталяційній структуризації простору шляхом звернення до глядача через площину різноманітних екранів. У свою чергу, основою відеоанімації, яка демонструвалася через екран – мас-медійний засіб зв'язку із глядачем, був натурний начерк як документальна фіксація фрагментів дійсності. Звертаючись до політичних подій у Києві 2013–2014 років, протистояння людей на Майдані, С. Сабакарь підкреслює особливу роль засобів масової інформації, а особливо площини екрану, яка відмежовує особистість від реальності і спотворює межі розуміння побаченого. З одного боку, образність рисунку, короткочасного начерку, виконаного графітним олівцем або чорним маркером для вайтборду, підкреслює дотичність глядача до подій, а з іншого – площина екрану кардинально змінює їхнє сприйняття. Ієрогліфічні начеркові постаті людей рухаються у білій безликій площині екрану; їхні дії спрямовані на атакування оточення: жбурляння каміння, коктейлів Молотова, у різних напрямках тримірного простору, але, по факту в одному напрямку – від себе. Лаконічність і пластика чорних ліній та плям у контрасті до порожнього білого простору концентрують увагу глядача на емоційному сприйнятті подій, що доповнюється аудіосупроводженням звуків вибухів, пострілів та вигуків. Акцент зроблено на створенні узагальненого образу жесту, що виражає протест проти насилля, який, у свою чергу, також є насиллям. Віртуозне використання художником технічних засобів виразності ліній й тону, вдумливий відбір головного у створенні образу, допомагає відчувати, як у критичних ситуаціях – у момент здійснення акту агресії – особистість підкоряється загальному руху натовпу.

Використання інструментарію відеомистецтва – плинності кадрів-рисунків у часі – в разі загострює сприйняття образу глядачем, відкриває перед митцем широкі можливості для втілення власних ідей. Сучасність оточує нас рухом відеокадрів: кіно, відео, світлини з ефектом «live», окулярі віртуальної реальності, вуличні рекламні відеоборди, тож, традиційне візуальне мистецтво, збагачене можливістю руху в часі, розкриває виразно нові принади. Ідея привабила і магістрів-архітекторів Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, у яких С. Сабакарь викладає візуальне мистецтво. Для втілення творчих задумів за темою «Процеси

джентрифікації у київському міському просторі» відеоанімацію обрали Ольга Козаренко, Віталій Остапчук, Дмитро Владов, представивши роботи на виставці «Місця, які ми завтра не побачимо». Студенти працюють із різними аспектами сучасних соціальних проблем в умовах суспільних трансформацій. О. Козаренко доповнює відеоанімацію інсталяцією у вигляді куба, на зовнішніх гранях якого поміщені зображення успішних людей в оточенні сучасної архітектури. Всередині куба – зворотна сторона блискучої дійсності: архітектурні нетрі, злидні й убогість існування тих, хто поза межею бідності. «Роботи відображають страхи і проблеми, спровоковані соціальною нерівністю, обмеженням громадянських свобод», – зазначає студентка в тексті до проекту. Рисунок відеоанімація, що є завершальною точкою огляду інсталяції, змушує глядача залишатися в середині куба, в оточенні світлин місць, людей та подій, що апелюють до тем соціальної (не) справедливості та (не)рівності.

Відеоанімація Віталія Остапчука «Хаос» спрямована на розкриття проблем архітектурного розвитку сучасного міста. Мистецький начерк історичної забудови поступово «засмічується» наростаючою масою висотних новобудов, які знищують первісну гармонію, перетворюючи довкілля на хаос. Кожен наступний рисунок-кадр додає різновекторних штрихів, які розчленовують простір, руйнують його, поступово закреслюючи доступ світлу та повітрю, перетворюючи білу площину аркуша-екрана у смітнич ліній та плям.

Простір в просторі формується за допомогою накладення проєкцій п'яти відео на один екран в роботі Дмитра Владова. Умовна камера здійснює коловий рух за периметром будівельного 3D-креслення, створюючи, таким чином, відчуття n-вимірності, в якій будь-який окреслений простір є складовим більшого простору.

Умовністю білої площини рисунок концентрує увагу глядача на квінтесенції події. Рисунки-начерки, виставлені в ряд або блоком на стіні, зшиті у альбом (сторінки, призначені для гортання) і ті ж самі аркуші, змонтовані у послідовність кадрів відеоанімації, провокують істотно різні рефлексії. Задум перетворення, перетікання рисунка у наступний аркуш, втілює ідею часової петлі: рухаючись із стрілою часу, митець фіксує цей рух; згодом його багаторазово відтворює відео-форма, створюючи замкнену на собі паралельну реальність. Шляхом існування у відеоанімації головні інструментарії рисунка – документальність, фіксація реальності, вивчення об'єкту й простору – трансформуються в дослідження складних аспектів існування людини у чотиривимірності часопростору.

Макієвська Юлія Петрівна

студентка 2-го курсу магістратури «ХПТ», ХДАДМ

Наук. керівник: Говорун А.В., доцент каф. педагогіки та іноземної філології

ОСОБЛИВОСТІ АРТ-КОМУНІКАТИВНОЇ МЕТОДИКИ В УМОВАХ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ

Рівень свідомості нації та цивілізації суспільства визначається рівнем підтримки та ставленні до людей із вадами розвитку.

У 2017 році Україна зробила значний крок уперед. До Конституції України було внесено змін у «Закон про освіту» щодо особливостей доступу осіб з особливими освітніми потребам до освітніх послуг». Держава має гарантувати впровадження системи освітніх послуг, що базується на принципах толерантності, врахуванні потреб та можливостей здобувачів освіти. Також гарантує право на залучення до освітнього процесу та спільного навчання на рівних умовах незалежно від віку, статі, раси, стану здоров'я, інвалідності тощо.

Відтепер діти, які були ізольовані від спільноти через різні вади розвитку мають долучатись до навчального процесу разом з іншими здобувачами освіти. Але з'являється питання адекватного сприйняття таких дітей соціумом. Саме тому дуже важливо виховувати у дітей свідомість, взаємоповагу та порозуміння одне до одного.

Серед багатьох видів дитячої інклюзії особливе місце займає проблема поширення випадків діагностування Розладу аутистичного спектру (РАС). З кожним роком спостерігається значний приріст у показниках чисельності діагностування РАС. Розлад аутистичного спектру – це комплексне порушення механізмів розвитку дитини, яке включає вади розвитку головного мозку, що характеризується виразним та всебічним дефіцитом соціальної взаємодії та комунікації. На даний час в Україні бракує спеціалістів у даній сфері питання. Задля інтеграції спеціальних методів коригування у роботі з дітьми на поміч приходять досвід інших країн (США, Ізраїль, тощо).

Головним завданням більшості методик є соціалізація, та оволодіння навичками комунікації, які потрібні у повсякденному житті.

Серед багатьох навчальних методик відокремлюються чотири базові. Серед них «Applied behavior analysis» або метод прикладного аналізу поведінки «АВА». Даний метод використовується для покращення розмовних та комунікативних навичок, а також уваги та пам'яті. Він включає набір принципів, які формують основу для багатьох інших методів. «АВА» метод є науково-обґрунтованим щодо корекції дітей з аутизмом.

«VBA» (Verbal behavior analysis) – вербально-поведінковий метод, який допомагає навчанню комунікації, що сприяє розвитку функціонального мовлення і також ґрунтується на «АВА» підходах та теорії Скіннера.

«PRT» (Pivotal Response Treatment) – метод, який навчає основним навичкам та реакціям, завдяки чому спостерігаються помітні поліпшення в інших областях, комунікації, поведінці та інші.

«TEACCH» (Treatment education autistic and related communication handicapped children) – методика з доведеною ефективністю. Це структурований підхід, який ґрунтується на розумінні унікальних рис і особливостей учня. Мета цієї методики - підвищення рівня самостійності і незалежності дитини та його впевненості в собі.

Суттєво доповнюють основні методи можливості мистецтва. Застосування авторської методики, яка ґрунтується на спостережанні об'єкту та звиканні до середі, вивченні особливих рис поведінки та подальший розробці індивідуальних підходів і технік взаємодії між педагогом та дитиною. Виявлення творчих здібностей дитини та нових навичок знаходять відображення не тільки у малюнках дітей, а й у повсякденному житті. Метод

може використовуватись поруч з основними коригуючими втручаннями. При комплексному підході роботи психолога та педагога-художника можливі позитивні зміни у сфері соціальної адаптації та комунікації дітей з особливими потребами.

Нечепуренко Н.В.

студентка 2-го курсу магістратури, «ХПТ», ХДАДМ

Наук. керівник: д. пед. наук, доцент, доцент кафедри Єрмакова Т.С.

ІНКЛЮЗИВНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ В СУЧАСНОМУ ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Інклюзивне навчання є одним із основних напрямів реформування системи освіти в багатьох країнах світу, мета якого – реалізація права на освіту осіб з особливими освітніми потребами без дискримінації. Визнання інклюзії як ключової передумови для забезпечення права на освіту активізувалось впродовж останніх років і закріплене в Конвенції про права осіб з інвалідністю – першому обов'язковому для всіх держав до виконання документі, що містить концепцію інклюзивної освіти [3, 1].

Для України інклюзивна освіта є педагогічною інновацією і в той же час вимогою не лише часу, а й з моменту ратифікації Конвенції ООН про права інвалідів – одним із міжнародних зобов'язань держави.

ЮНЕСКО розглядає інклюзію як динамічний процес, який полягає в позитивному ставленні до різноманітності учнів у навчальному середовищі, сприйнятті індивідуальних особливостей розвитку дитини не як проблеми, а як можливостей для розвитку [6]. Тому рух у напрямі інклюзії – це не тільки технічна або організаційна зміна, але і певна філософія в освіті.

Досвід багатьох спеціалістів підказує, що інклюзивна компетентність майбутніх і практикуючих педагогів формується першочергово на основі інноваційних підходів до організації інклюзивного навчального середовища та принципів педагогіки співробітництва, педагогіки толерантності, мультиперспективної освіти шляхом посилення полікультурного, особистісно зорієнтованого, фасилітативного компонентів у оновлених освітніх програмах педагогічних університетів [4].

Проблемам підготовки і перепідготовки сучасного педагога до умов інклюзивного середовища, а також формування професійної компетентності вчителя присвячено багато досліджень українських та зарубіжних науковців, зокрема І. Бега, О. Гаврилова, О. Дубасенюк, Т. Лапанік, А. Маркової, Дж. Равена, О. Семенова, С. Сисоевої, В. Сластьоніна, В. Хітрик та ін.

У свою чергу, актуальною постає проблема формування інклюзивної компетенції. У сучасній вітчизняній науковій літературі Авторами – О. Гура, С. Максимюк, Н. Мойсеюк та ін. сформульована сутність поняття «інклюзивна компетентність» як рівень знань і вмій, необхідних для виконання професійних функцій в умовах інклюзивного навчання та розглянуті проблеми формування інклюзивної компетентності у майбутніх учителів інтегрованих шкіл [2].

Водночас науковцями (І. Гудим, Е. Данілавічюте, А. Колупаєва, Л. Прохоренко, О. Таранченко, О. Федоренко, М. Ярошук) виділено деякі методи формування інклюзивної компетенції, а саме: теоретичні, пошуково-бібліо-

графічні, логічні, методи за логічним шляхом мислення: індукція, дедукція; методи абстрагування та моделювання, емпіричні методи; та методики – методика «Ціннісні орієнтації» розроблена М. Рокичем як тест особистості, спрямований на вивчення ціннісно-мотиваційної сфери людини [7]; методика діагностики доброзичливості (за шкалою Кемпбелла) – сутність якої у визначенні рівня дружелюбності, інтересу до інших людей, настрою до спільної діяльності та прийняття спільних рішень [8]; методика В. Бойка – тест на емпатію дозволяє виявити уміння зрозуміти іншого, створювати атмосферу відкритості, щирості; встановити діапазон емоційної чутливості і емпатичного сприймання та рівень інтуїції [5].

Виходячи із зазначеного, інклюзивна компетентність – це інтегративне особистісне утворення, що зумовлює здатність здійснювати професійні функції у процесі інклюзивного навчання, враховуючи різноманітні освітні потреби учнів і забезпечуючи, по-перше, включення дитини з обмеженими можливостями в середовище загальноосвітнього закладу і, по-друге, створення умов для її розвитку й саморозвитку.

Література:

1. Комітет з прав осіб з особливими освітніми потребами ООН: Зауваження загального порядку № 4 (2016) Поширення: Загальне 2 вересня 2016 р. 14. Конституція України від 28.06.1996.
2. Максимюк С. П. Педагогіка : [навч. посіб.] / С. П. Максимюк. — К. : Кондор, 2005. — 667с.
3. Організаційно-методичні засади діяльності інклюзивно-ресурсних центрів: навчально-методичний посібник / За заг. ред. М.А. Порошенко та ін. — Київ : 2018. — 252 с.
4. П'ятакова, Т. (2012). Розвиток інклюзивної компетентності вчителя: швейцарський досвід. URL:http://library.udpu.org.ua/library_files/poriv_ped_stydii/2012/2012_1_13.pdf.
5. Практическая психодиагностика. Методики и тесты. Учебное пособие. Ред. и сост. Райгородский Д. Я. - Самара: издательский дом «БАХРАХ-М», 2001. — С. 486 — 490.
6. Руководящие принципы политики в области инклюзивного образования ЮНЕСКО [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.unesco.org/en/inclusive-education/guidelines>).
7. Rokeach M. The nature of human values / M. Rokeach. — New York : Free Press, 1973. — 438 p.
8. Campbell T. Self-concept clarity: mcastiremerit, personality correlates and-cultural bouadr anes / T. Campbell, P. Trapml, S.J. Heine // Journall of Personality and Social Psychology. — 1996. – V 10. — № 6 – P.141–156.

Nudnova Ya., 1-st year magister's student, "APT", KSADA

Hovorun A.V., PhD, Associate Professor of KSADA

THE IMPORTANCE OF ART-COMMUNICATION ACTIVITIES IN TEAM FORMATION

In 2005, in connection with the signing of the Bologna Declaration, Ukrainian education began its path towards humanizing the education system in general. This gave impetus to the revision of all educational processes, their modernization, and also gave the opportunity to rethink the concept of the collective and its importance in the life of both a child and an adult.

Previously, the concept of the collective was generalized, bringing together all members of a certain group for some reason, common purpose, specialty ets. In humanistic paradigm of education, the concept of the collective received a

new semantic coloring, which is more to do with the birth of an inclusive and art-therapeutic course in Ukrainian system of education. Today, the concept of the collective also combines a group of individuals, each of which has certain personality traits, interests, goals, but there is no generic element. Taking into account the individual characteristics of each member of the team and respect for all of them is the key to building a good microclimate in it.

It is not enough to understand the concept itself, it is very important to create a favorable atmosphere for forming a healthy team whether it is a group of children in kindergarten or the staff of a new department at the enterprise.

To create a healthy team, from the beginning of its formation, it is necessary to develop a sense of empathy, understanding, support, the importance of each member individually and as a whole. The development and maintenance of a healthy atmosphere in a team of any type, number and variety depend directly on the qualities listed above. Their development can be ensured by conducting art-pedagogical events in which the team will actively participate. Previously, this type of group rallying was called team-building, and this was rather an exception to the rules than a rule, today the concept of the collective has expanded and requires more attention of art-educators and art therapists.

Any teacher and employer encounters the problem of team formation because any educational and working process depends on it.

Art-therapy, or art-pedagogy, the main types and strategies of which are aimed at knowing oneself and establishing harmonious relationships with the outside world can help solve this problem. The purpose of art-pedagogical techniques within the most popular strategies (drawing therapy, music therapy, fairy-tale therapy, sand and theater therapy) is to reduce emotional tension, anxiety level, as well as to create an understanding of the importance of working together, forming a sense of close collaboration of a certain group of people or children.

Drawing therapy is the most common choice for solving communication problems. This strategy, like any other strategy, allows us to open reveal deep unconscious processes that continuously adjust our emotions, reactions, levels of certain states and other interesting features of our subconsciousness.

Often, when choosing a drawing therapy method, an art educator or art therapist often uses an aesthetic approach when summarizing the results of his lesson. It is to refuse any assessment of the creative results of the group members. Upon completion the task within the chosen methodology, each member of the group has a finished product performed in the proposed technique. Next, the art teacher or art therapist may ask the participants to exchange works with a group mate and perform a series of actions (to establish contact between group members), or simply ask each participant to answer questions provided by the method (aloud or to themselves - at participants' will). These manipulations allow you to identify and analyze the internal situation in the team, and when properly selected methodology will also help to draw up an emotional map of the group. The results obtained through such art therapy sessions can be further used to organize the work of the team, the distribution of certain duties or jobs, the settlement of conflicts, etc.

Regular conducting art-therapeutic or art-pedagogical sessions will help to set the right direction in team formation, to establish comfortable, productive

relations between employees at the enterprise or classmates at school. The resulting emotional map of the team and each participant, in particular, will create the conditions for personal and professional growth when it comes to the enterprise, and in educational conditions will be useful for providing timely corrective influenced by the teacher or psychologist.

References:

1. A. Kopytin. Body-oriented art therapy techniques: study guide /A. Kopytin, B. Cort. – М. : Psychotherapy., 2011. – 130 p.
2. M. Shevchenko. Pictures tests for children and adults: study guide/ Shevchenko M. – М.: For children and science. АСТ, 2016. – 176 p.

Олексієнко А. М.

професор кафедри «Дизайн середовища» ХДАДМ

ВИДАТНІ ПЕДАГОГИ ХАРКІВСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ.

Б. КОСАРЕВ – ПЕДАГОГ НОВАТОР

Творчий доробок Бориса Васильовича Косарева проаналізований та вивчений в багатьох статтях, рецензіях, виданих монографіях. Його роботи відомі далеко за межами України. Підтвердженням зацікавленості до його творчості була остання персональна виставка, яка проходила в м. Києві у 2001 році та мала великий успіх у поціновувачів мистецтва. Віддаючи данину значному внеску в культуру України, не можна не відзначити його як великого педагога, який виховав багатьох професіоналів своєї справи. Тому доречно говорити про його школу театральньо-декораційного мистецтва, монументального мистецтва, про школу темперного живопису, а також про його внесок в становлення такої спеціальності, як дизайн. Широкий спектр професійних знань і багатогранність інтересів характеризує Б. Косарева як людину, яка мала енциклопедичні знання та великий практичний досвід.

Один із провідних художників-сценаристів України, Лауреат Державної премії СРСР I ступеня Б.Косарев майже 40 років свого життя віддав справі виховання молодих художників і дизайнерів. Вперше на педагогічну роботу до Харківського художнього інституту його запросили у 1932 році, де він зайняв посаду керівника майстерні театрального оформлення, яка ще на початку 20-х років була створена відомим художником О. Хвостенко-Хвостовим.

У Харківському інституті Б. Косарев працював до 1935 р. і одержав звання доцента. У 1948 році, залишивши посаду головного художника ТЮГу, він знову (цього разу у Львові) повернувся до педагогічної діяльності в Інституті прикладного і декоративного мистецтва, де його призначили на посаду декана та завідувача кафедри живопису. До кінця життя Б. Косарев вже не залишав педагогічної роботи. В 1949 році він переїхав до Харкова і розпочав роботу в Художньому інституті як доцент, а з 1952 р. – професор кафедри живопису. До 1967 року він працював разом з професором Д. Овчаренком. Керував майстернею театральньо-декоративного мистецтва.

Після реорганізації інституту з 1965 р. він працював на новій кафедрі “Інтер’єр та обладнання”. Маючи педагогічний талант, великий досвід, а та-

кож глибокі знання та ерудицію, Б. Косарев активно включився у створення спеціальності та підготовку художників нового профілю. На кафедрі працював до 1985 р. З 1986 року його перевели на посаду професора-консультанта кафедри живопису. Свою роботу в інституті він закінчив у 1989 році. Його педагогічна діяльність, як і його творчість, відзначалась новаторськими, нестандартними рішеннями та методиками, умінням сприймати все нове. Прикладом цього може слугувати час реорганізації станкового вишу, коли він керував театральньо-декораційною майстернею, у художньо-промисловий інститут. Ці обставини зовсім не засмутили його, а навпаки, він зміг побачити потенційні можливості вирішувати нові задачі.

Багато що кардинально змінилося в напрямку підготовки студентів з виникненням нових спеціальностей. У цій, доволі складній ситуації перебування, він разом з іншими колегами активно включився в побудову фундаменту нової школи дизайну. В зв'язку з цим певний інтерес викликає його робота після реорганізації інституту, а саме концентрація на завданнях, які він ставив, на системі їх вирішення та на одержаних здобутках. Все, про що в подальшому буде йтися бачення та аналіз діяльності Б. Косарева в якості педагога очима його учня, а в подальшому як колеги необхідно розглядати з позиції суб'єктивної думки та судження.

Головною рисою, що характеризує Б. Косарева як педагога, в першу чергу, можна назвати любов, відповідальність і, навіть, одержимість до роботи, якою він займався. Великий педагогічний та практичний досвід надали йому можливість в короткий термін надати свої пропозиції до розробки нових учбових планів та програм з нових дисциплін спеціалізації проектування інтер'єрів. В деякій мірі йому допомогла напрацьована методика підготовки художників-декораторів, якою він добре володів. Треба зазначити, що теми і завдання, які вирішувались на театральньо-декораційному відділенні в якійсь мірі могли бути використані у підготовці дизайнерів, які займаються вирішенням інтер'єрів. До речі, його принцип “не оформляти інтер'єр, а вирішувати” характеризує ставлення до справи з позиції художника-творця, а не оформлювача.

Б. Косарев добро розумів: щоб одержати в підсумку позитивний результат, студента необхідно “запалити” цікавою ідеєю, тоді подальша трудомістка робота виконується не примусово, а свідомо. В основному, дотримуючись робочого плану, він постійно впроваджував оригінальні, нестандартні завдання, до того ж індивідуально до кожного студента. Такий підхід потребував від нього серйозної підготовки до занять, добору ілюстративного матеріалу, літератури і т.ін. Характерною рисою його методики можна вважати бачення кінцевого результату, а у випадку, коли студент може досягти більшого, останній відзначився похвалою вчителя. Б.Косарев прагнув до того, щоб студент вірив в свої сили, та кожна, хоча б невелика удача ставала щаблем до професійного зросту.

Ставлячи деякі задачі, часто суперечливі, новаторські, з розрахунку на “завтрашній день”, він перевіряв свої творчі концепції, при цьому виникав сумісний творчий процес. Він ніколи не працював на студентських полотнах та планшетах, поважаючи цим учнів як колег.

Багато завдань, які ставились Б. Косаревим, були нестандартними, що призводило до непорозуміння серед деяких колег-педагогів, іноді виникали конфліктні ситуації. Але головне – це остаточний результат – те, що одержали студенти під час занять. У більшості роботи відзначалися професіоналізмом, художністю, оригінальністю та новим баченням. Проте позитивний результат не завжди лежить на поверхні, а після наполегливої роботи лише через деякий час виявляється яскраво та виразно.

Відомо, щоб успішно вирішувати певні задачі, необхідно мати великий обсяг інформації. Б. Косарев вимагав від студентів не менше ніж два вечори на тиждень працювати у бібліотеці (вивчати літературу, роблячи замальовки, калькування). Під час процесу зібрання підготовчого матеріалу він завжди цікавився останніми досягненнями в науці та техніці, добре розумівся в різних галузях мистецтва. Можна навести один з прикладів педагогічних прийомів проведення занять з проектування. Заняття починались з читання поезії О.С.Пушкіна, після цього йшло обговорення, аналіз, що надавало можливість глибше зрозуміти творчість великого поета. Б. Косарев пропонував виконати в ескізах асоціативні композиції на основі прослуханих віршових рядків. Такий підхід допомагав студенту вільно думати, налаштуватися на творчий лад.

Значний час у роботі над проектами він приділяв розробці концепції. В більшості випадків спочатку визначалися теми-ідеї, які педагог доносить цікаво та красиво, приваблюючи цим студента до роботи. Працювати «наочно» можливо було лише після затвердження ескізів, іноді процес пошуку рішень настільки затягувався, що на графічне оформлення не залишалось часу. Необхідно відзначити, що для нього був важливий не зовнішній лиск, а внутрішній зміст роботи. Він ставив обов'язковою умовою виконання проектів на заключному етапі в майстерні, під його керівництвом, тому до пізнього вечора він знаходився в інституті, працюючи зі студентами.

Педагогічна спадщина Б. Косарева важлива для харківської художньої школи. Вона приносить позитивні результати, відбиваючись на творчій та педагогічній діяльності його учнів, які користуються його методиками, розвиваючи їх та надаючи їм нових барв.

Література:

1. Чернова М. В. Борис Васильович Косарев. Нариси життя і творчості / М. В. Чернова М. В. – Київ : Мистецтво, 1968.
2. Сахаров С., Поленов В. – Письма. Воспоминания. / С. Сахаров, В. Поленов – М. : Искусство, 1946. – 413 с.
3. Ефимов Б. Сорок лет / Б. Ефимов. – М. : Советский художник, 1961. – 50 с.
4. Дунаевский И. О. Выступления, статьи, письма, воспоминания. / И. О. Дунаевский – М. : Советский композитор, 1961. – С 127 – 128.
5. Константинов В. Професор Б. Косарев і його школа темперного живопису. Стаття // Всеукраїнська науково-методична конференція «Становлення, розвиток і сучасні проблеми вищої художньої та художньо-промислової освіти в Україні». – Харків, 1966.
6. Олексієнко А., Б. В. Косарев художник та педагог. Стаття // Всеукраїнська науково-методична конференція «Проблеми художньої та дизайнерської освіти. 80-річчю Харківської вищої школи присвячується» - Харків, ХДАДМ, 2001.

Petukhova O. I., *PhD, Associate Professor of KSADA*
Hrinchenko N.A., *Master's Degree second year student, APT*

ART-PEDAGOGICAL MEANS IN THE NUSCH SYSTEM

The main purpose of the development of education is to improve its quality, accessibility and effectiveness. The innovative nature of education, the growth of social mobility and the activity of the younger generation determine the need to find the theoretical foundations and practical ways of matching modern school to the needs of society. Numerous studies show that the mental characteristics of young school children are formed and developed depending on the conditions, in particular the content and methods of schooling. It is the New Ukrainian School (NUSch) that is responding to the call of the time to increase the effectiveness of education from the very beginning of the child's education. Its special function is not only to provide a person with a set of encyclopedic knowledge, but also to teach him/her to use it in real life. The regulations on the competences that a modern child should possess under the NUSch system include:

1. fluent official language;
2. ability to speak native (in case of difference from the state language) and foreign languages;
3. mathematical competence;
4. competences in the field of natural sciences, techniques and technology;
5. innovative approach;
6. environmental competence;
7. information and communication competence;
8. lifelong learning;
9. public and social competences related to the ideas of democracy, justice, equality, human rights, well-being and a healthy lifestyle, with an awareness of equal rights and opportunities;
10. cultural competence;
11. enterprising and financial literacy;
12. other competences provided for in the standard of education [4].

Each of these points envisages developing of the child intellectually and, above all, focusing on the ability to think. Volumetric - spatial thinking is important here because it is a special kind of mental activity that provides the creation of spatial images and enables them to operate in the process of solving various practical and theoretical problems. In the presence of various conditions of study, studies aimed at identifying the features of spatial thinking development in younger students studying under the NUSch system are relevant. This system involves the use of different methods of teaching basic material, including methods based on the principles of art-pedagogy.

Art-pedagogy is the modern (up-to-date) branch of pedagogical knowledge, which is a combination of pedagogy and artistic practices. This approach to teaching provides an opportunity to ensure the harmonious development of the individual and unleash his inner potential. Particular attention is paid to the development of theoretical and practical foundations of the educational process using various art techniques, methods and tools [3, p.7].

In art-pedagogy the subject is the education and training of the person by means of art and artistic activity, which are presented in the school educational space [1, p. 36]. These tools must meet specific requirements, the main ones being the assimilation of information on understandable samples and with the techniques available to each child. The use of artistic activities, such as coloring, provides an opportunity to enrich the content of the educational material and give it an additional function, namely - to direct the child to the development of spatial thinking.

The usage of coloring books for the development of spatial thinking has a historical basis. The first coloring books appeared in the USA in 1880 and were presented in the form of thin books with black-and-white images (contour) of everyday scenes from the childhood life - "The little folks. Painting book"[2]. These first works were proposed primarily for the organization of children's leisure and parenting education. Already in the twentieth century, coloring became more complex in plot and form, they develop the creative ability of the child, the sense of color and are used to prepare the child for school, because the methodical movements of the pencil contribute to the development of fine motor skills. The modern world requires coloring to be not only visual, but also an additional burden - the development of national consciousness, creativity, volumetric-spatial thinking, education of aesthetic vision and worldview.

So, we can conclude that coloring is an effective means of art-pedagogy and education and meet the urgent tasks of NUSch not only to provide the child with knowledge, but also to reveal her comprehensively developed personality. Thus, the development of new types of training colors is relevant and needs further development.

Література:

1. Алексінцева Т. Проблема становлення артпедагогіки як інноваційної технології в країнах Європи та США. / Т. Алексінцева // Педагогічний часопис Волині. – 2016 – № 1 – С. 35 – 40.
2. Андешев С.А., Кулмагамбет М.Н., Астафьев Е.Е. [и др.] О значении раскраски как приложения к учебной книге и цвета в психологии и общем развитии ребенка. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://sibac.info/studconf/science/xxi/76625>
3. Пріма Р.М., Алексінцева Т.В. Артпедагогіка як наукове поняття: аспекти сутнісної характеристики / Р.М. Пріма, Т.В. Алексінцева// Вісник Черкаського університету. – 2016 – № 1 – С. 6-10.
4. Формула НУШ. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://nus.org.ua/about/formula/>.

Полтавець Наталія Вікторівна

аспірантка Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ХУДОЖНЯ СПОСТЕРЕЖЛИВІСТЬ ЯК СКЛАДОВА РОЗВИТКУ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МАЙБУТНІХ ХУДОЖНИКІВ-ЖИВОПИСЦІВ

Спостережливість – властивість особистості, що виявляється у вмінні людини помічати в об'єкті, що сприймається малопомітні, але суттєві для досягнення поставленої мети особливості предметів і явищ [1, С. 46]. У контексті нашого дослідження художня спостережливість відіграє важливе значення для розвитку творчого потенціалу майбутніх художників-живописців, оскільки є однією з сукупних розвинених інтегративних рис, визначені

психічні можливості, професійні здібності, нахили, а також знання, уміння та навички, рівень мотивації до художньо-творчої самореалізації, що уможлиблюють її готовність і здатність до творчої продуктивної діяльності, праці, художньо-творчої самореалізації і саморозвитку, мотивації до професійної діяльності, творчої ініціативи тощо.

Таким чином, недостатній рівень розвиненості художньої спостережливості негативно відображається на виконанні академічних завдань з фахових дисциплін майбутніх художників-живописців: помилками у сприйманні постановки/натури та її відтворення, виникненню шаблонних помислок у кожній роботі, нехтування важливими в побудові та кольоровому вирішенні роботи аспектами тощо. Такі помилки негативно впливають не тільки на рівень виконання навчальної роботи, а й на розвиток творчого потенціалу студентів.

На підставі емпіричних відомостей та власного педагогічного досвіду ми дійшли висновку, що художня спостережливість як важлива складова розвитку творчого потенціалу майбутнього художника-живописця залежить від певної методичної системи, що ґрунтується на дидактичних принципах: зв'язку теорії з практикою, систематичності та системності, принципу поступового ускладнення від легкого до складного, наочності та диференціації й індивідуалізації навчання тощо.

Разом з тим, особливе значення відіграють міжпредметні зв'язки з кольорознавством, рисунком, композицією, пластичною анатомією, історією мистецтв тощо. Наприклад, на думку Торчевської Н.В., заняттях з історії мистецтв студенти набувають навичок ґрунтовного аналізу творів мистецтва, у процесі самостійної роботи із застосуванням інформаційно-комунікаційних технологій вивчають цілісно та окремі елементи побудови, перспективи, кольорове вирішення, анатомічні особливості постатей, що зображено на картинах [4, С. 65-70], що сприяє розвитку художньої спостережливості. На основі емпіричних відомостей Кокаревою М.В. доведено, що «картина є художнім твором, отже, адекватне сприйняття творів живопису відображає ті властивості картини, які характеризують її саме як художній твір. З іншого боку, при сприйманні твору також відбуваються активні перетворення суб'єктом художнього образу, узгодження власних уявлень про зображуваний аспект дійсності з тим, що зображено на картині. Творчість суб'єкта при сприйманні картини передбачає відкриття для себе чогось нового, раніше невідомого. Тому сприймання творів живопису розглядається як взаємодія оцінки художніх ознак картин та власної творчості суб'єкта» [2, С. 169].

На основі вивчення наукових праць та власного педагогічного досвіду, з метою розвитку творчого потенціалу та художньої спостережливості як його складової, педагогічне середовище має бути організованим з дотриманням таких вимог [2-5]:

- створення оптимально сприятливого емоційного клімату в колективі;
- організації навчально-творчих занять відповідно до вимог наукової організації праці;
- ґрунтуючись набутими теоретичними знаннями з фахових дисциплін (кольорознавство, композиція, рисунок тощо) навчити виявляти образну суть постановки/натури;

- виокремлювати головне, а другорядне і деталі підпорядковувати йому;
- виконувати різноманітну систему вправ і завдань (в тому числі вміти виконувати віртуозно замальовки, нариси, етюди тощо);
- застосовувати різноманітні зображувальні засоби для виконання задуму;
- формування художньо-естетичної культури;
- розвиток професійних умінь майбутнього художника-живописця (працювати олійними, акварельними, акриловими фарбами в різних техніках (пастозно, по вологому тощо));
- відтворювати матеріальність (фактурність) постановки;
- сприяти розвиткові самостійності в роботі й розв'язання творчих проблем у процесі дослідницького пошуку;
- працювати в суб'єкт-суб'єктній взаємодії «педагог-студент».

Таким чином, емпіричні відомості та власний педагогічний досвід уможливають висновок про те, що для розвитку творчого потенціалу майбутнього художника-живописця та художньої спостережливості як його аспекту, особливе значення має створене відповідно до певних вимог педагогічне середовище, від організованості якого залежить рівень виконання навчально-творчих робіт, глибоке пізнання світу, вивчення фахових дисциплін, сформованість художньо-естетичної культури тощо.

Література:

1. Педагогический словарь : учеб. пособ. / В.И. Загвязинский, А.Ф. Закирова, Т.А. Строкова и др.; под ред. В.И. Загвязинского, А.Ф. Закировой. – М. : Изд. центр «Академия», 2008. – 352 с.
2. Кокарева М.В. Психологічні особливості сприймання студентами творів сучасного живопису: Дис. канд. психолог. наук: 19.00.07, Київ. – 2013. – 226 с.
3. Смоляна Н. Виховання художньо-естетичної культури учнів професійно-технічних навчальних закладів засобами образотворчого мистецтва / Н. Смоляна // Тези звітної наук.-практ. конф. [Наук.-метод. забезп. проф. освіти і навчання], (Київ, 22-23 квітн. 2009 р.). – Х. : Компанія Сміт, 2009. – С. 145–147.
4. Торчевська Н. Застосування інформаційно-комунікаційних технологій як умова підвищення ефективності самостійної роботи студентів з курсу «Історія мистецтв» / Н. Торчевська // Вища школа : наук.-практ. вид. – 2019. – № 1. – С. 65-72.
5. Торчевська Н. Начерки та замальовки у професійній підготовці студентів закладів вищої освіти мистецького профілю // Сучасна мистецька освіта: досвід, проблеми та перспективи: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 20 квітня 2018 р., Київ, 2018. – С. 365-369.

Полтавець-Гуйда Оксана Вікторівна

в.о. ректора Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука, заслужений художник України, доцент

СУЧАСНИЙ СТАН ТА АКТУАЛЬНІСТЬ РОЗВИТКУ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

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

У 2018 р. відповідно до Наказу Міністерства освіти і науки України №748 від 11.07.2018 р. Київському державному інституту декоративно-

прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука надано статус Академії. Особлива увага у закладі надається формуванню креативних, творчих особистостей, які здатні творити в руслі сучасних мистецьких напрямів, не втрачаючи свого національного коріння.

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

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

- в Міжнародному конкурсі дизайнерів-модельєрів «Київські каштани» (березень 2018 р., м. Київ) переможні місця вибороли студентки кафедри художнього текстилю та моделювання костюму Шмундяк М. (I місце), Забудська Г. (I місце), Гапон Л. (II місце);
- на Міжнародному конкурсі ювелірних прикрас «Золотий Арт. Ілюзія» (серпень 2018 р., м. Легніца, Польща) студентки кафедри художньої кераміки, дерева, скульптури та металу Даниленко М. та Гарбузюк Я. були відзначені почесними грамотами;
- на III Міжнародному студентському конкурсі з шрифту і каліграфії «Pan-gram-2018» (листопад, 2018 р., м. Харків) призові місця здобули студенти кафедри графічного дизайну;
- на XXVII огляді дипломних проектів випускників архітектурних та художніх спеціальностей закладів вищої освіти України (листопад 2018 р., м. Полтава) 50 учасників-студентів кафедри графічного дизайну, кафедри дизайну середовища нашої Академії були відзначені гран-прі та дипломами першого ступеня;
- у проєкті «К.О.Д. Культура. Освіта. Духовність» (жовтень 2018 р., м. Київ) гран-прі конкурсу та туристичну путівку по Європі виборола аспірантка Академії Роїк Ю. за керамічну композицію «Людина створена для щастя, як птах для польоту», а студентки Мамонтова К., Крупська Ю. кафедри художнього текстилю та моделювання костюма здобули заохочувальні премії за роботи «Декоративне панно «Мое місто» та за «Арт-об'єкт за мотивами вишивки східного Поділля в сучасному суспільному інтер'єрі (вишите панно)».
- на академічному конкурсі з живопису «Портрет. Пейзаж.» (квітень 2019 р., КДАДПМД ім. М. Бойчука) призові місця зайняли: Мельник А. (I місце, III курс, МДЖ-2), Кучеренко О. (I місце, IV курс, Промисловий дизайн), Онищенко Д. (II місце, IV курс, МДЖ-1), Бурда Я. (II місце, IV курс, МДЖ-1), Зелінський А. (III місце III курс, МДЖ-2).

Окреслені вище успішні результати свідчать про високий професійний рівень науково-педагогічних працівників Академії та підтверджує

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

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

Кафедри рисунка та живопису не є випусковими, але вони відіграють надзвичайно важливу роль у процесі навчання, оскільки є наскрізними для всієї Академії. Саме за показниками екзаменів з рисунка, живопису й композиції здійснюється вступ до закладу. Без якісного оволодіння академічним рисунком та живописом є неможливою подальша художня творчість молодих митців. Спираючись на власний педагогічний досвід, можна стверджувати, що без високого рівня знань рисунка та живопису, навіть маючи природний талант, випускник може досягти хіба що рівня самодіяльних народних майстрів.

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

або скульптором, архітектором або ілюстратором, монументалістом або декоратором в театрі, плакатистом або майстром прикладного мистецтва».

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

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

Полтавська Юлія Віталіївна

помічник ректора з мистецьких питань Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ПЕРЕДУМОВИ СТВОРЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ХУДОЖНИКІВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА В ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ (XX-XXI СТ.)

На українській художній культурі позначилися вікові традиції декоративно-ужиткового мистецтва, адже для української ментальності не були властивими індустріалізація та розповсюдження технічних форм.

Народне декоративно-прикладне мистецтво України було головним чином мистецтвом селянським, віками мало суто утилітарне призначення і складало частину хліборобського побуту (ткацтво, вишивка, посуд, реманент, розписи хат, писанок тощо). Паралельно з селянським мистецтвом співіснували цехове, монастирське, мануфактурне ремесло, зароджувалася фабрична художня промисловість. Кожен з напрямків мав свою систему організації виробництва, специфічні техніко-мистецькі засоби, іконографічні та стилістичні відмінності. Але саме в так званому селянському декоративно-прикладному мистецтві найорганічніше виявились етнічні риси.

Зібраний у XIX ст. образотворчий матеріал вражає емоційною виразністю, естетичною досконалістю, регіонально-стилістичним розмаїттям, в той час, коли українське за духом професійне мистецтво перебувало в досить занедбаному стані.

В Україні художня освіта сформувалася на кілька століть пізніше, ніж у Західній і Центральній Європі, через кілька десятиріч після заснування таких установ у столицях держав, до складу яких входила територія України. Ці обставини поділили українське мистецтво на «традиційне», що побутувало в соціальних низах, і «вчене», що прищеплювалося вихованцям академій у Петербурзі, Кракові, Мюнхені, Відні й інших центрах і розвивалося паралельно з народним.

Перші спроби керівництва навчально-творчими процесами в мистецтві зробила Комісія з питань промислів, заснована у Львові ще 1877 року. Було створено курси, пересувні майстерні та художньо-промислові школи, які готували спеціалістів-виконавців та інструкторів для різних видів художніх промислів. Такі навчальні заклади були організовані в Риманові (1871), Львові (1875), Закопаному (1876), Станіславі (1884), Чернівцях (1896), Коломиї (1894), Яворові (1896), Старому Косові (1923, школа Девдюка). Розвитку і популяризації народного мистецтва сприяли діячі української культури М. Біляшівський, Д. Щербаківський, Х. Вовк, С. Таранушенко. Актуальними і в наш час є слова С. Таранушенка, який ще 1922 року писав: «Для того, щоб наші вироби були і справді художніми, необхідно залучити в цю роботу справжніх художників як освічених професіоналів, так і художників з народу». А завдання мистецтвознавців, на його думку, — «...з'ясувати основні ознаки стилю — закономірності композиційних схем, закони гармонії кольорів, закономірності лінійного ритму тощо». Вказуючи на велике значення художньої освіти для народних майстрів, С. Таранушенко виділяв і її вади: «На допомогу українському кустарю можуть і повинні прийти професійні художні школи, але, на жаль, вони або замкнуті в схоластично-академічні рамки, або ж намагаються з усіх сил наслідувати різноманітні західноєвропейські художні течії» [1].

Питання фахової підготовки художників-прикладників хвилювало й організаторів художньо-виробничої діяльності народних промислів. Виходячи з особистого досвіду роботи в художніх промислах, В. Парахін вказує на хибність існуючої практики навчання молоді народного декоративно-прикладного мистецтва: «Наша здібна молодь йде до училищ «народного» і ужиткового мистецтва, де орієнтований на академізм навчальний процес робить із юнаків і дівчат імітаторів народної творчості». Він застерігає, що академічні принципи навчання не сумісні з народними, адже «народний майстер не готується школою, а вирощується всією наповненістю місцевого культурного середовища» [2].

Засвоївши за цим методом окремі канони й навчальні догми (насамперед анатомічний малюнок і закони перспективи), можна було, як зазначав Ю. Лащук, «без особливого зусилля, та, головне, — без крихти таланту — стати продуцентом тематичних полотен, парадних портретів і скульптур, які (за немалі кошти) могли б «оспівувати» потрібну замовникові дійсність

з документальною — аж до фотографізму, точністю» [3]. Тому основним постулатом радянської художньої педагогіки був принцип дотримання «натури», відображення дійсності без урахування уяви, фантазії, творчих пошуків, багатства емоційних станів, властивих людині.

Неприйняття комуністичною радянською ідеологією будь-чого пов'язаного з глибинною етнічністю, релігією, потойбічністю, духовністю, інтелектуалізмом виключало навіть постановку питання про приховану багатшарову символіку форм і осмислення декоративно-прикладного мистецтва. Навпаки, в усіх друкованих працях, де так чи інакше зачіпалася ця сфера, неодмінно знаходимо однозначну формулу про відображення в народному мистецтві багатого рослинного і тваринного світу і тільки.

Створені протягом революційного періоду в Центральній Україні національні наукові інституції продовжували плідно розвиватися в 1920-ті рр. Народне декоративно-прикладне мистецтво досліджується в наукових установах Києва. У 1930-ті рр. більшість дослідників народного мистецтва були репресовані: ув'язнені, вислані, змушені покинути Україну. Місце об'єктивного наукового підходу до вивчення народного мистецтва у цей час займає пропаганда, яка забезпечувала функцію славлення розвитку українського радянського мистецтва під проводом Всесоюзної Комуністичної партії більшовиків.

Ідеологія, що панувала на той час, зумовила «підтягування» орнаментально-умовного народного декоративного мистецтва до рівня реалістично-зображувального станкового. У рамках офіційної народності сталінської доби виник і офіційний тип узагальнено-«народного» мистецтва, де традиційні мотиви змішувалися з поєднанням барокової пишності й класицистичної регламентованості.

Масовій свідомості українців цілеспрямовано прищеплювалась аксіома, що селянство є не тільки носієм, а й основним творцем ледь не всіх видів традиційного мистецтва, на протигагу «новаційній» культурі міста. У пропагандистських виданнях того часу можна прочитати такі слова: «Канули в минуле важкі роки для українського народу. Квітне радянська Україна під великим прапором Леніна-Сталіна. Народним масам жити стало радісно. Зрозуміло, що тепер як ніколи перед народною творчістю в усіх її галузях є великі можливості, відкриті великі перспективи. Не на гнобителів-панів, а на себе, на трудящих виробляє за-раз майстер кращі свої твори. Килими і плахти, тканини і сорочки, рушники і покривала – з візерунками українських вишивок, орнаментом — прикрашують дівчат, жінок, дітей, молодих і старих людей — громадян радянської України. Свої величезні таланти український народ розвиває і вирощує з невиданою блискучістю» [4].

Дисонансом звучали вислови окремих представників старої «буржуазної» школи, які вбачали в народному мистецтві не стільки творчість соціальних низів, скільки релікти «високої» архаїки (Павлуцький, 1927), вказували, що глухі місцини є передусім «інтерпретаторами», «консервантами», «ретрансляторами» орнаментного мистецтва, його ж генератори – жваві роздоріжжя, багатолюдні міста, межі культурних ландшафтів і зони міжетнічних контактів (Антонович, 1940-1993; Біляшівський, Зеленін, Колос). Цих авторів звинувачували у націоналізмі: «Українські націоналісти навмисне хотіли придушити

українську народну творчість і намагалися орієнтувати розвиток української культури на буржуазний захід. Ці намагання українських націоналістів – розгромлено дощенту» [5].

На зламі XIX–XX століть настав час для плідного синтезу обох напрямків українського мистецтва. Це явище пов'язане із діяльністю видатного художника, виняткової постаті українського авангарду – Михайла Бойчука, без якого не можуть бути усвідомлені особливості розвитку та становлення навчального закладу, що носить його ім'я.

Література:

1. Есте. Українські кустарні вироби // Вісті Всеукраїнського виконавчого комітету. – VI, 13. – Харків, 1922. – №127
2. Парахін В. Народне мистецтво завтра: відродження чи імітація? // Образотворче мистецтво. – 1996. – №1.
3. Лашук Ю. Свобода духу: що це – пізнання і засвоєння чи імітація і загибель? // Артанія. – 1996. – №2.
4. Короткий довідник виставки українського народного мистецтва (1936).

Приходько О. В., Полякова Є. В.

студенти 3 курсу факультету «Дизайн середовища», ХДАДМ

Керівники: Лещенко Т.І., Єсіпов А.О., викладачі кафедри «ДС»

ЦЕХ З ОБРОБКИ МЕТАЛУ. ОСОБЛИВОСТІ ВЕДЕННЯ РОБОТИ У ЦЕХУ. ІНСТРУМЕНТИ ТА ОБЛАДНАННЯ

Приватне виробниче підприємство знаходиться в центрі міста Путивль. Воно створено з метою задоволення громадських потреб у виконанні підприємством робіт і послуг, отримання прибутку і реалізації соціальних і економічних інтересів засновника шляхом здійснення виробничої і комерційної діяльності.

Предметом діяльності підприємства є:

- виробництво продукції промислово-технічного призначення;
 - виробництво інфрачервоних обігрівачів (стельових, настінних);
- Зовнішньо-економічна діяльність;
- виготовлення дерев'яних будівельних конструкцій та столярних виробів;
 - відпрацювання металів (включає послуги з нанесенням металевих і неметалевих покриттів, фарбування, лакування; послуги з механічним операціями: свердління, заточка, фрезерування, шліфування, зварювання, різання металу, кування металу та інше);
 - виробництво електричних побутових приладів;
 - виготовлення освітлювальних приладів;

Виробничий процес виготовлення продукції організований по замкнутому технологічному циклу в механо-штампувального, гальванічного, пластмасовому, складальному та інструментальному виробництвах. При підприємстві є енергоремонтне і механічне господарство, випробувальна лабораторія, пресувальні цехи по виробництву кованих і зварних металоконструкцій холодного кування та інші допоміжні підрозділи.

На підприємстві знаходяться такі ділянки як: інструментально-ремонтний, механічний, гравірувальний, заточувальний і пресувальний цех.

Інструментально-ремонтна ділянка спеціалізується в області лиття чорних і кольорових металів, виробництва обладнання та інструментів для цілого ряду галузей промисловості.

Цех має в своєму складі механообробне, зварювальне, складальне і металургійне виробництво.

На інструментальній ділянці виготовляються штампи а також виконується ремонт зношеного або пошкодженого інструменту.

Механічна дільниця оснащена високоточним обладнанням, що дозволяє відновлювати і виробляти велику номенклатуру запчастин. Механічна дільниця має встаткування: токарне, фрезерне, стругальні і шліфувальні верстати для обробки допоміжних частин і підготовки контрольних зразків для механічних випробувань.

Заточна ділянка займається заточуванням різних типів металорізального інструменту. Без загострювальної дільниці не може обходитися жодне підприємство. На цих верстатах заточуються свердла, мітчики, граверні інструменти.

До самостійної роботи на верстатах допускається навчений персонал, який пройшов інструктаж з охорони праці на робочому місці. Робочим дозволяється працювати тільки на тих верстатах до яких він допущений, і виконувати роботу яка доручена керівником цеху. Робочі які працюють на заточних станках мають напівкомбінезон або бавовняний костюм, окуляри захисні, і юхтові черевики. Заточникам забороняється працювати за відсутності на підлозі під ногами дерев'яних ґрат по довжині верстата.

На цих ділянках робочі працюють на таких верстатах як: токарно-гвинторізний верстат, універсально фрезерний верстат, горизонтально фрезерний верстат, плоско-шліфувальний верстат, кругло- шліфувальний верстат, довбальний верстат, універсальний консольно- фрезерний верстат, координатно-розточний верстат, координатно - шліфувальний верстат і інші.

Кругло-шліфувальний верстат призначений для обробки деталей. При шліфуванні виріб затискається в патрон передньої бабки і при необхідності підтискається задньою.

Плоскошліфувальний верстат призначений для обробки плоских поверхонь деталей. При роботі на таких верстатах деталі кріпляться на столі.

Координатно-шліфувальний верстат оснащений координатною системою. Окружність виконується з точністю до 0,00025 мм. На координатно-шліфувальному верстаті виготовляються прес-форми, штампи.

Координатно-розточний верстат призначений для обробки отворів з точним розташуванням осей, розміри між якими задані в прямокутній системі координат. На верстаті можна виконувати свердління, легке фрезерування.

Універсальний консольно- фрезерний станок призначений для виконання різноманітних фрезерних робіт. На верстаті зручно фрезерувати площині, торці, скоси, пази. Універсально- фрезерний верстат робить обробку заготовки з різних сторін, що дуже важливо для робочого.

Вертикально свердлильний верстат виконує свердління і розсвердлювання отворів, нарізає внутрішню різьбу. Деталь перед початком обробки закріплюється на поверхні робочого столу. Висоту його розташування змінюють за допомогою рукоятки, розташованої на передній панелі вузла.

Пресовий цех займається холодним куванням. Технологічний процес холодної ковки ділиться на наступні етапи:

- пресування заготовки з використанням ручного або ж механізованого обладнання;
- карбування є одним з декількох процесів, які відносяться до кування без нагріву, однак найчастіше наносити орнамент вдається лише на мідь, так як метал є досить м'яким і податливим.
- третій варіант обробки це згинка, який є одним з основних.

Виготовляються на підприємстві такі готові вироби як: ворота, паркани, віконні решітки, ліхтарі, мангали.

Використовуються такі інструменти, як:

- Інструмент для згинання завітков- це сучасний ручний верстат, для виготовлення завитків. Особливий рушійний важіль з трьома ручками дає можливість зручно і легко виготовляти завитки різного розміру.
- Інструмент для поздовжнього скручування металопрокату з квадрата і смуги. З його допомогою можна створювати основні елементи кування. Можливо завивання декількох прутків одночасно.

Прокопчук Роксолана Ярославівна

аспірант Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

СУЧАСНЕ ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО: ВЗАЄМОДІЯ З ЦАРИНОЮ СОЦІАЛЬНОГО

Сучасне ювелірне мистецтво стало тим чим стало, не само по собі, його роль і форми мінялися разом із змінами соціальних устроїв, історичних подій, і з розвитком цивілізації. Вся перша половина ХХ ст. характеризується авангардом. Але це не стиль – це дух епохи. Паралельно розвиваються різні течії: кубізм і експресіонізм, примітивізм і супрематизм, так-так і сюрреалізм. Тепер художники вважають, що мистецтва в тому виді в якому воно існувало - мало. Вільні художники – ювеліри використовують ювелірне мистецтво не тільки як прикрасу. Вони шукають нові форми вираження. Одні спрощують до примітивізму, інші ускладнюють до кубізму, відступаючи від академічного та класичного стилю. Час наповнений швидкими переминами. Художники не встигають адаптуватися. Яке повинно бути мистецтво в епоху перемін? Чому авангард мистецтво – багато хто не розуміє.

Після Першої та Другої світових війн не знайдеться ні одного художника, який знає як потрібно говорити, писати, малювати, творити про красу. Чи можливе мистецтво після геноциду мільйонів людей, і якщо так, то яким воно повинно бути? А воно стане зовсім іншим. Після другої світової війни центр мистецтва переміщається з Європи до США. Саме в Америку перевозять шедеври мистецтва з Європи. Америка стає центром імпресіоністів і авангардистів. Саме в Америці зародиться абстрактний експресіонізм, мінімалізм, поп-арт. В СРСР встановлюється соціалістичний реалізм.

Після Другої світової досить активно у мистецтві починають появлятися жінки. Не тільки в ролі муз, а й в ролі авторів. Це не мало важливо і відіграло велику роль в встановленні нового мистецтва. І у нас зараз

жінок – ювелірів, не менше ніж чоловіків. Мистецтво поступово, але впевнено почало змінювати своє обличчя. Воно стає більш різностороннім, менш патріархальним. Так поступово ми опинилися в сучасності. Де все дуже швидко, все дуже різне і всього дуже багато: особливості італійської моди, нові технології, нові техніки, змішані техніки, комерційна фешн – ілюстрація, польській сюрреалізм, звязок модних ювелірів і кутюр'є, модних ілюстраторів, і ще багато – багато іншого.

Розвиток цивілізації, нові технології привели до того, що наша планета уже не така велика і ми не так далеко один від одного – у нас є можливість вільно спілкуватися в режимі онлайн. Можна здійснювати ювелірні подорожі по Індії, Італії, Швейцарії, Японії, США в офлайн форматі з допомогою цікавої текстури – ювелірної майстерності великих майстрів ювелірної справи.

Що зараз головне в сучасному ювелірному мистецтві і які нові тенденції і тренди, що диктує сучасний соціум.

- чому маркетинг перетворився в мистецтво
- на якому « ментальному палеві » працює творчий процес
- чому щастя – важливий елемент в креативному мисленні
- як соціті сприяють розвитку кар'єри в мистецтві.

А як напористо наступає ювелірна промисловість. Машинне виробництво витіснило не тільки ремісників але й художників – ювелірів з високим рівнем майстерності ручної роботи.

Як впливає на ювелірне мислення і мислення в мистецтві взагалі, наш ніжнолюбимий, і постійно обговорювальний сучасний світ з його сучасними цінностями: з причини «куди взагалі дивляться батьки», Український Інтернет – це окреме явище; 50 років назад в українців була інша ментальність; візуалізація – уміння малювати в голові чіткі цілі, щоб потім було легко, радісно і цікаво до них йти.

Стиль Бріжит Бардо від А до Я, котрим сучасні дизайнери і стилісти як і раніше надихаються.

І при цьому всьому головне щоб ювелірне мистецтво виконувало свої суспільні функції. І чинило ідейний вплив на суспільство, удосконалюючи тим самим соціальну реальність. Сучасний стан соціально-економічного, громадсько-політичного, та культурного розвитку українського суспільства, система сучасного соціально-культурного простору викликає необхідність осмислення, необхідність істотних змін у діяльності всіх традиційних форм розвитку ювелірного мистецтва в постмодерніську епоху фундаментальної зміни смислів, значень, цінностей і світогляду. Ювелірні вироби повинні мати глибоку суть і виражати ідейність відповідну часу з високою майстерністю виконання. І як говорить японка - ювелір Каору Кей Акіхара « чим намагатися виразити речі словами, потрібно щоби люди по справжньому відчували їх ». Ювелірка це – мистецтво і важливо щоби мистецтво було доступним і зрозумілим. І саме головне, щоб кожний впустив мистецтво в своє життя. Щоби у людини була потреба мистецтва, як потреба повітря їди і тепла.

В сучасному світі люди, а найбільше молодь, мислить категоріями прагматичними більше аніж мистецькими, і високими матеріями не переймається. Високе мистецтво здатне сприймати одиниці. Для цього потрібне відповідне

виховання, налаштування душі, здатність відчутти справжні і відгукнутися. Нажаль таких обмаль. А смаки ж більшості задовольняє асортимент ювелірних крамниць. Нічого не поробиш, ми живемо у час, коли бал править примітивізм і ширвжиток.

За роки незалежності України немає виставок високого ювелірного мистецтва, натомість проводяться виставки при підтримці Асоціації ювелірів України «Ювелір-експо» – це найвищий рівень ювелірних виставок в Україні, яка зводиться до звичайного базару. А справжні майстри ювелірного мистецтва не мають можливості представити свої вироби на високому державному рівні для широкого загалу громадян України. А високе ювелірне мистецтво яке дуже багате, має багату історію, традиції, дуже сильні школи, не підтримується державою і в результаті занепадає. А натомість пропонують мистецтво Італії, Америки і країн Сходу. І громадяни України не мають можливості побачити альтернативу промисловим виробам, якими перенасичений ринок України і люди не можуть задовольнити свої потреби і смаки які змінюються відповідно з розвитком суспільства. І багато людей навіть не знають що в Україні є високе ювелірне мистецтво.

Rovniahina Veronika, a 3-rd year student of Design faculty

Scientific revisor: Petukhova O.I., PhD, Associate Professor of KSADA

TEACHING MODERN ART FOR DEVELOPING CREATIVITY IN YOUNG PEOPLE

Most people think that creativity and self-expression development is a priori included in activities at art classes. Unfortunately, it is not true.

Research studies show that art lessons are as relevant as any other lessons and we should devote more attention to art education and especially to inclusive art education. It is commonly known, that art practices have therapeutic effect and properly structured art education program can have a positive impact on children with disabilities.

Every child is naturally creative; every child has his/her own artistic methods of drawing and painting: if you ask several children to draw the same object from life, they will draw it in completely different ways. I am convinced that it is related to how they see the world, not to the lack of drawing skills. Children are not inclined to depict things as they are: they use their imagination, change the colors of objects they draw from life.

I used to work with students of different age at a private art school. There were printed pictures that students were supposed to draw from to develop their skills. I noticed that the children under the age of ten always intentionally changed pictures or added new elements to them, while the adults tried to draw exactly what they saw. So children can combine in their drawings things they see in real life and things from their imagination. Experience shows that it is exactly what is relevant in the creative field nowadays. Times when artists had to follow the rules are long gone, authenticity and creativity are the most valuable qualities in the modern world but, for some reason, art teachers still use old methods and teach students to draw “in the right way”.

Also many recent studies has indicated that grading at art lessons is not necessary and can even be harmful and kill student’s creativity. It makes them

insecure and students that get low grades start comparing their artworks with the artworks of students who get higher grades. Sometimes they even give up drawing because they think they are not talented and can not create beautiful things.

So the world loses outstanding artists and illustrators, whose talents were not recognized because of the art education system that suppresses any deviations from rules.

I studied at four art schools and an art college and there were a large number of students who quit because they thought they had no talent; in the middle school most of my classmates were ashamed of their drawings and could not stand art lessons, they thought that art was not for them. All children like drawing, painting and creating something when they are little but a lot of them start hating it after a couple years of school.

How teaching modern art can change it?

There is no limitations and rules in modern art, it does not require following any canons or being like somebody else and I can say the same about the whole modern world: employers are looking for creative minds, those, who can come up with original ideas and find creative solutions. It applies to fields like business and technology as well; all great innovations were made by people that could think out of the box, people like Steve Jobs and Bill Gates.

With regard to modern art and illustration trends, a lot of artists and illustrators refused following academic rules and focusing on imitating children's art. Their artworks look like they were created by people with no art education.

When it comes to art and creativity, disabled people are not less capable of creating beautiful and authentic artworks. People with disabilities are just unique in their own way and the purpose of a teacher is to help them to embrace and develop their authenticity and benefit from it.

Some artists with disabilities do their best to create artworks that look like art pieces of millions of other artists, but some of them do not. They have chosen the way of embracing their uniqueness and turned their inability to draw the way they were taught to into their own style, something that distinguishes them from other artists.

The brightest example is Henri Matisse, who, after having surgery for cancer, became a wheelchair user. He did not try to make his pictures look like the pictures he created before the disease, but adapted his artistic methods to suit his life in a wheelchair.

Another great example is Keith Salmon, who started losing his sight at the age of 30 and now is registered blind. He does not try to depict the world as everybody sees it and as he used to see it but experiments with sensory approach and paints the landscapes as he feels them. He recently created an audio visual installation that allows blind and visually impaired people to get the full experience from his exhibition.

Jessica Park and Ping Lian Yeak are two incredibly talented autistic artists. Their artistic methods are completely different but they are both considered prodigy. Jessica's and Ping Lian's success has nothing to do with autism, their art pieces sell for millions only for their artistic merit. And the most important thing is that they look nothing like classical paintings. Their artworks unique and authentic and it is what makes them valuable and highly appreciated by critics.

All things considered, it seems reasonable to rethink the way we treat children's authenticity. Improving the quality of art education will help the new generation to unlock its potential and create a better future.

Родзєвська Валентина, магістрант

Мархайчук Наталя, доцент, завідувач кафедри, канд.мистецтвознавства

Харківська державна академія культури

ТРАНСФОРМАЦІЯ ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ СУЧАСНОГО КІНО ПІД ВПЛИВОМ ЯВИЩА PRODUCT PLACEMENT

Дослідження прихованої реклами (Product Placement), як різновиду рекламно-маркетологічних практик, загалом розпочалось порівняно недавно. Сьогодні є очевидним, що прихована реклама торгових марок у сучасному кінематографі стає ефективним шляхом рекламного впливу на споживача і водночас дієвим каналом підвищення рівня збуту товарів та послуг. У сенсі продукування комерційної сторони в природі сучасного кінематографу зазначене явище є відповідним загальним тенденціям мистецького розвитку. Проте водночас, слід наголосити і на існуванні цілої низки конфліктних точок, що так само природно виявляються в співіснуванні реклами та кінематографічної мови – двох достатньо протилежних царин у соціокультурному розвитку суспільства.

На наш погляд, проблема визначення ключових методів роботи із Product Placement в сучасному кінематографі безпосередньо пов'язана із дослідженням кількох важливих питань в генезисі кіно-мови.

Найперше, ви вважаємо за необхідне виділити *проблему кіно-дискурса*. Як зауважував Ю. Лотман, один із визначних радянських дослідників мистецької властивостей кіно, саме дискурсівні практики є тим продуктом, що виникає через поєднання головних елементів кіномови. Першочерговими серед них він вважав кадр, монтаж, музичний супровід, шумові ефекти, великий, далекий і панорамний плани, темп, міміку і жести, мову персонажів тощо [1, с. 14].

Наступною проблемою, що, на нашу думку, визначає коло основних методів роботи із Product Placement та водночас пов'язана із художньо-стильовими рисами кіно, є *сценічний та сюжетно-нарративний контекст*, який формує оповідальне тло кінострічки. Зрештою, не слід забувати, що будь-який фільм є передусім переказом історії або групи історій, що не може не впливати на характер просунення реклами та її взаємодію із мовою кінематографу на рівні естетики.

Наприклад, Ю.Шевчук вважає «кадри з Product Placement», що є частиною кінострічки, такими собі «візуалізованими засобами», які за своєю сутністю є «художніми кіно-символами позитивного психічного стану», або «візуальною метафорою». В остаточному рахунку саме таке поєднання комерційного (рекламного) та художнього і «надає змогу встановлювати позитивно забарвлений асоціативний зв'язок з брендом, рекламованим у фільмі» [2, с. 119].

По-третє, важливою проблемою, яка визначає взаємодію кінематографічного та рекламного дискурсів на рівні художньо-стильового співіснування є *засоби виразності*. Нагадаємо, що ми розглядаємо природу Product Placement як певну еволюцію різних форм діалогу із кіно-мовою та кіно-дискурсом. Часом ці форми набувають рис відвертого конфлікту. В інших випадках вони знаходять точки дотику та сприяють формуванню спільного естетичного цілого. Останнє у першу чергу виражається через вдало піді-

брані та креативно реалізовані прийоми та методи, що формують конкретне коло виражальних засобів, сценічних прийомів тощо.

Наголосимо на тому, що серед інструментів визначення виражальних якостей розміщення Product Placement одним з найголовніших виступатиме місце та масштаб реклами по відношенню до просторового рішення мізансцени [4, р.58-59]. Як зазначають американські дослідники, в композиційних властивостях Product Placement присутні декілька «типів органічності», кожен з яких формується на основі відповідних стильових рис та виражальних засобів, проте первинним є «відносність розміщення Product Placement». Іншими словами, товар або бренд може бути ненав'язливо представлений у кадрі як елемент фоново-предметного символізму, що описує час, місце та характер дії, вводить героя і глядача до обставин сцени. Або займати центральне положення на екрані, виступати як засіб масштабування інших предметів або об'єктів. «М'яке» розміщення Product Placement припускає специфічну операторську техніку та відповідне монтажування сцен. Фонові об'єкти-бренди (товари) повинні бути за межами основного поля візуального фокусу або «розріджуватися» іншими предметами, речами, площинами тощо [3, р. 49].

Висновки. Дослідження прийомів та методів Product Placement, а також аналіз кінострічок, що містять приховану рекламу, дозволяє нам визначити три головні художньо-стильові якості цього явища.

- A) *Product Placement як агресивна естетика.* У цьому випадку виникає конфлікт між художніми засобами виразності кіно та реклами. Якщо подібне зіткнення естетичних змістів не є спеціально запланованим творцями стрічки, конфліктність продукту, товару або бренду може суттєво зашкодити як наративно-оповідальній структурі кіно, так і його художньо-стильовій програмі.
- B) *Product Placement як середовище творчого діалогу.* Зазначена художньо-стильова якість взаємодії є найбільш прийнятною формою для більшості сучасних кінострічок. Вона об'єктивізує естетику реклами та водночас допомагає кіно-мовленню виражатися більш рельєфно та предметно.
- B) *Product Placement як маргінальне явище* по відношенню до контексту кіномовлення. В цілому ряді випадків прихована реклама присутня в «тканині» кіно-тексту як цілком маргінальне явище, яке не тільки виглядає неприродно, але й саме відчуває власну естетичну «інакшість» по відношенню до сценічності кіно. В більшості випадків це є ознакою низької якості стрічки. Водночас, історії кінематографу знає і окремі випадки, коли спеціальне винесення реклами «на узбіччя» кіно-оповіді допомагало у формуванні стилістики стрічки (наприклад, у фільмі «Світ Вейна»).

Література:

1. Лотман Ю. Место киноискусства в механизме культуры // Лотман Ю.М. Об искусстве / Сост. Р.Г. Григорьев и М.Ю. Лотман. СПб.: Искусство, 1998. – С. 650-661
2. Шевчук Ю. Радянське ігрове кіно як соціальна реклама / Ю. С. Шевчук // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. - 2013. - Вип. 19(2). - С.105-110, с. 119].
3. Mary-Lou Galician, Peter G. Bourdeau The Evolution of Product Placements in Hollywood Cinema: Embedding High-Involvement “Heroic” Brand Images., p. 45-51.
4. Gupta, P. B., & Lord, K. R. (1998). Product Placement in Movies: The Effect of Prominence and Mode on Audience Recall. Journal of Current Issues & Research in Advertising, 20(1), 47–59 / doi:10.1080/10641734.1998.10505076.

Романова А. С.

студентка 3 курсу факультету «Дизайн середовища», ХДАДМ

Керівники: Лещенко Т. І., Єсіпов А. О., викладачі кафедри «ДС»

ШУМОІЗОЛЯЦІЯ ЦЕХІВ. ЗАХИСТ ВІД ШУМУ НА ВИРОБНИЦТВІ

При розробці технологічних процесів, проектуванні, виготовленні та експлуатації машин, виробничих будівель і споруд, а також при організації робочого місця мають бути вжиті всі необхідні заходи щодо зниження шуму, що впливає на людину на робочих місцях, до значень, що не перевищують допустимі.

Системи шумоізоляції стануть ідеальним рішенням для вирішення питання зайвого шуму. Така система стане необхідністю для ділянок механічної обробки (фрезерування, різання, зачищення), постів зварювання, виробничих ліній (конвеєрів), Інженерного обладнання в цеху.

Основні задачі які вирішує даний пристрій це зниження рівню шуму (як основна ціль системи), покращення умов безпеки праці (що є не менш важливим фактом на виробництві) та забезпечення надійності роботи обладнання на виробничій ділянці.

Для захисту від шуму у виробничому приміщенні підійдуть такі продукти: Звукоізолюючі штори для зменшення рівня шуму: На промислових об'єктах з високим вимогам до групи горючості матеріалів; На будівельних майданчиках; Для огорожі промислового обладнання.

Штори дозволяють знизити рівень шуму до 20 децибел. Вони виготовлені з негорючої склотканини зі спеціальним покриттям, яке захищає її від стирання і агресивних хімічних елементів, а також наповнення з негорючого теплоізоляційного матеріалу. Штори мають стандартну ширину 1500мм.

Встановлюються звукоізоляційні рулони за допомогою гачків і хомутів на існуюче огорожу або на каркас, виготовлений індивідуально. Звукоізолюючі штори також мають чимало пощитівних характеристик, таких як: простий і швидкий монтаж (не потрібно спеціально навченого персоналу, досить 1 демонстрації монтажу для виконання роботи), негорючість, вологостійкість.

Звукоізоляційні бокси для звукоізоляції обладнання. Вони дозволяють знизити рівень шуму до 30 дБ. Бокси покращують умови і безпеку праці завдяки тому що, дозволяє ізолювати гучне обладнання від інших процесів роботи. Вони також сприяють забезпеченню надійності роботи обладнання на виробничій ділянці. Ефективна величина звукоізоляції повітряного шуму до 30 децибел. Звукоізоляційні бокси представляють собою самонесущий каркас, що складається із збірно-розбірних металевих панелей. (Перфорований лист з полімерним покриттям вологостійка мембрана, звуковбирний наповнювач на основі базальтової мінеральної вати, профільований лист з полімерним покриттям). Панельна система робить простою установку і демонтаж звукоізоляції. Звукоізоляційні коробки оснащені пружинними засувками, установленими на облицюванні. Попередні виміри і їх висока точність дозволяють відповідати параметрам узгодженим в проекті. У даному способі звукоізоляції ми можемо виділити такі позитивні риси:

1. Залежно від вимог замовника зовнішні стінки можуть бути виконані з різних металів, таких як нержавіюча сталь та оцинкована сталь. Залежно

від вимог замовника зовнішні стінки можуть бути виконані з різних металів, таких як нержавіюча сталь та оцинкована сталь.

2. Захищеність конструкції Від несприятливих впливів навколишнього середовища завдяки проміжній мембрані.

3. Висока вогнестійкість панелей (Наповнювач мінеральна вата).

Звукоізоляційні мати використовуються для зменшення рівня шуму: на промислових і будівельних майданчиках; при ремонті автомобільних і залізничних доріг; на музичних і спортивних заходах;

- при постійних джерелах шуму, таких як чиллери, генератори та ін. Звукоізоляційні мати використовуються для зменшення рівня шуму: на промислових і будівельних майданчиках; при ремонті автомобільних і залізничних доріг; на музичних і спортивних заходах;
- при постійних джерелах шуму, таких як чиллери, генератори та ін. Мати дозволяють знизити рівень шуму до 20 децибел. Звукоізоляційні мати виготовлені з високоміцного матеріалу з полівінілхлоридним покриттям та наповнення зі спеціального звукоізоляційного матеріалу. Їх розмірний ряд 1200x1400 мм та 1200x2000 мм.

Встановлюються звукоізоляційні мати за допомогою гачків і хомутів на існуюче огорожу або на каркас, виготовлений індивідуально. Мати додатково комплектується кріпильними аксесуарами. Мат повинен бути розташований якомога ближче до джерела шуму, (наскільки це можливо), для того, щоб максимізувати акустичну тінь. Звукоізолюючі мати монтуються швидко та легко (Не потрібно спеціально навченого персоналу, досить 1 демонстрації монтажу для виконання роботи). Також вони мають світловідбиваючі смуги для видимості в темний час доби.

При проектуванні, будівництві і реконструкції приміщень для гучних виробничих процесів, необхідно серйозну увагу приділяти питанням звуко-віброізоляції, а також створення необхідного виброакустического комфорту для співробітників, чії робочі місця знаходяться в зоні підвищеного шуму і вібрації.

Використання звукоізоляційних рішень представлених у цій статті, для захисту від звуку і шуму в промисловості, призводить до сприятливого акустичного обстановці і поліпшенню якості праці.

Руденченко Алла Андріївна

декан факультету декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, доктор педагогічних наук, доцент

«ПРАКТИЧНА ОБДАРОВАНІСТЬ»: АНАЛІЗ ПОНЯТТЯ

Практична обдарованість – це інтелектуально-дієва здатність до програмування життєвого успіху: успішного подолання життєвих викликів і повноцінного використання життєвих можливостей. Обдарованість практичним розумом (англ. *practice of mind's* – розум практичний), на відміну від теоретичного розуму, традиційно пов'язують з вільним самовизначенням людини [3].

Обдарованість практичним розумом ототожнюють із поняттями «практичний інтелект» [4]. У трьохкомпонентній теорії інтелекту Р.

Стернберга практичний інтелект визначено як здатність досягати заданих особистісних стандартів, що зумовлені конкретним соціально-культурним контекстом. Р. Стернберг обґрунтував взаємозв'язок між інтелектом і внутрішнім світом окремої особистості, механізмами мислення, які визначають її розумну поведінку; досвідом або роллю змін в житті окремої людини, які постають сполучною ланкою між її внутрішнім і зовнішнім світом; зовнішнім світом окремої особистості, використанням когнітивних механізмів у повсякденному житті для того, щоб домогтися функціональної адаптації до навколишнього світу.

На думку Р. Стернберга, практичний інтелект включає інтелект соціальний, успішну взаємодію з іншими людьми. Соціальним інтелектом обдаровані лідери. Їхня природна міжособистісна здібність є структурною складовою практичної обдарованості. Лідер з практичним інтелектом спроможний розробити короткострокову і довгострокову перспективи розвитку людських ресурсів для здійснення підприємницького задуму, підготувати місце, де співробітники зможуть продемонструвати свої таланти, забезпечити всі необхідні умови для того, щоб ці таланти мали повноцінне виявлення [4].

Для практичної обдарованості характерні три основні функції: адаптація до культурного середовища, формування нового культурного середовища, вибір іншого культурного середовища. Особа, обдарована практичним інтелектом, що веде до успіху, в разі необхідності готова задіяти всі три функції.

Практичні інтелектуали – це ті, що адекватно усвідомлюють власні переваги: здатність змінювати зовнішнє середовище завдяки яскравій просторовій уяві (просторова здібність за Х. Гарднером) [2], відчувати органічну єдність з природою (натуралістична здібність), продукувати інноваційні ідеї у русі, безпосередній предметно-маніпуляційній взаємодії з штучними та природними матеріальними об'єктами довкілля (тілесно-кінестетична здібність), використовувати таланти інших людей для здійснення інноваційних проєктів (міжособистісна або інтерперсональна здібність).

Отже, психологічне визначення практичної обдарованості – це інтегральна особистісна якість, що утворюється завдяки синтезу таких домінуючих здібностей: тілесно-кінестетичної, просторової, натуралістичної та міжособистісної (інтерперсональної). Практичні інтелектуали усвідомлюють власні недоліки і вольовими зусиллями прагнуть набути бажаних компетентностей: аналітичних, творчих, практичних.

У всіх діях осіб, обдарованих практичним інтелектом, переважає здоровий глузд і мудрість як неявна компетентність, що використовується у повсякденних справах, не має вербального вираження і набувається особистісним досвідом (К. Альбрехт. **Практичний інтелект. Мистецтво і наука здорового глузду**) [6; 5]. **Соціальний і практичний інтелекти є ситуативними.** Вони зорієнтовані на оволодіння способами вирішення проблем у таких життєвих ситуаціях: взаємодія з однокурсниками, вибір спеціалізації, спілкування з викладачами, регуляція власної навчальної діяльності тощо.

Практична обдарованість розглядається науковцями у психофізіологічному, власне психологічному, лінгвістичному, педагогічному кон-

текстах з використанням таких ключових слів: функціональна асиметрія півкуль мозку, автономна нервова система, здоровий глузд, уява-ум, майстерність, невербальна компетентність; талановитість; наявність внутрішніх умов для видатних досягнень у діяльності [1, С. 50; 2; 4; 5]. У народознавчому контексті практична обдарованість притаманна особі, яка «і жнець, і швець, і на дуду гравець» і яку «де не посій, там вона і вродить».

Література:

1. Аніщенко О.В., Смоляна Н.В. Теоретичне і виробниче навчання у професійно-технічних навчальних закладах: короткий термінологічний словник. – К., Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2012. – 103 с.
2. Гарднер Х. Структура розуму: теорія множественного інтелекта / Х. Гарднер. – М.: И. Д. Вильяс, 2007. – 512 с.
3. Єрмоленко А. Розум практичний / А. Єрмоленко // Філософський енциклопедичний словник. – Київ: Абрис, 2002. – 742 с. – С. 556.
4. Стернберг Р. Дж. Практический интеллект / Р. Дж. Стернберг, Дж. Б. Форсайт, Дж. Хедланд и др. – СПб.: Питер, 2002. – 272 с.
5. Практичний інтелект учнівської молоді: діагностика обдарованості: монографія / В. П. Тименко, С. О. Довгий, М. Ю. Мельник, Т. М. Тригуб, М. П. Кузьмінець. – Київ: Інститут обдарованої дитини НАПН України, 2018. – 172 с.
6. Albrecht K. Practical Intelligence. The Art and Science of Common Sense. San Francisco: Wiley, 2007. 379 s.

Салівон О. Ю., 2 курс СВО: Магістр, ОПП: «Художньо-пед. терапія»

Наук. керівник: Корнейко Ю.М., канд. пед. наук, доцент кафедри «педагогіки та іноземної філології», Харківська державна академія дизайну і мистецтв

РОЛЬ ДИЗАЙН-МИСЛЕННЯ У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ДИЗАЙНУ

Сучасне суспільство стрімко змінюється під впливом розвитку інформаційно-технологічних процесів, що ускладнює навчально-виховний процес молоді. Внаслідок цього змінюються моральні цінності і свідомість студентів, на перший план висувається свобода вибору, креативне мислення та здатність враховувати мінливі потреби суспільства. Однак, відкритим залишається питання різнобічної підготовки студентів на відділеннях дизайну, розвитку творчого мислення та креативності майбутніх фахівців, їх здатності максимально ефективно і творчо застосовувати набуті в процесі навчання професійні компетенції [3]. Тому зростає потреба в організації навчально-виховного процесу, в якому взаємодія педагога та студента орієнтована на розвиток його особистості з використанням технології «дизайн-мислення» як складової професійної підготовки майбутнього дизайнера.

Концепція «дизайн-мислення» визначається як методологія вирішення інженерних, дизайнерських, бізнес-задач тощо, що базується на творчому, а не аналітичному підході. Головним в цьому процесі є творчий процес в якому найнесподіваніші ідеї призводять до результативного вирішення проблеми, до розробки інноваційного продукту.

У 2006 році американська компанія IDEO під керівництвом Т. Брауна та Д. Келлі вперше стала використовувати цю концепцію не тільки у сфері дизайну, але й у сфері послуг, а згодом і в навчальному процесі.

Використання «дизайн-мислення» при підготовці майбутніх фахівців дизайну сприяє розвитку їх креативного мислення та творчої компетентності, надає інструментарій для практичного використання при створенні інновацій [1].

Для розвитку креативного мислення та творчої компетентності потрібно удосконалювати у студентів двополярне мислення, шляхом об'єднання логіки, інтуїції та підсвідомості, що можливо завдяки розвиненню наступних навичок [3]:

- здатності за допомогою інтуїтивно-творчого проникати в предмет проектування і цілісності його бачення;
- здатності приділяти увагу дрібним деталям, працювати з ними та бачити ціле;
- вміти працювати з невиявленими проблемами, відчуваючи їх інтуїтивно;
- здатності аналізувати отримані дані та генерувати ідеї;
- здатності прогнозувати та розділяти творчий процес з реальною задачею;
- здатності використовувати візуалізацію даних від абстрактних уявлень та ідею до кінцевого прототипу .

Стратегії «дизайн-мислення» передбачають при пошуку рішень поставлених задач роботу в команді, що розвиває комунікативні навички студентів та сприяють створенню інновацій. Процес «дизайн-мислення» складається з наступних етапів та методів їх реалізації наведених у Таблиці 1 [2, 5]

Таким чином, «дизайн-мислення» це допоміжна концепція при правильній постановці навчально-виховних процесів для розвитку креативності та творчого потенціалу студентів. створюючи комфортне середовища для творчого та насиченого навчального-процесу [4].

Отже, «дизайн-мислення» - це нестандартний спосіб вирішення поставленої проблеми або задачі за допомогою творчого підходу та креативності. Ця концепція допомагає створити комфортне середовище для проектування студентами-дизайнерами інноваційних продуктів.

Література:

1. Design Thinking, <http://www.ideo.com/pages/design-thinking>
2. Holly Morris, Warman Greg Using Design thinking in Higher education/. [Електронний ресурс]: Educausereview — Режим доступу: <http://er.educause.edu/articles/2015/1/using-design-thinking-in-higher-education> Заголовок з екрану. – Назва з титул. екрану.
3. Дизайн мислення як засіб розвитку креативності студентів творчих спеціальностей. // Психолого-педагогічні проблеми становлення сучасного фахівця: зб. наук. статей – Харків, 2018. – С. 170-175. DOI: 10.26697/9786177089017.2018.170
4. Rowe. Design Thinking. Cambridge, MA: The MIT. P. 987.
5. Сафронова О. О. Особливості методики Design Thinking як сучасної стратегії проектування в контексті дизайну середовища / О. О. Сафронова // Теорія та практика дизайну. – 2017. – Вип. 13. – С. 202-215.

Стешина Є. Р., Регецій Х. О.

Студенти 3 курсу факультету «Дизайн середовища», ХДАДМ

Керівник: Лещенко Т. І., викладач кафедри «Дизайн інтер'єру»

ТУМАНОУТВОРЮЮЧА СИСТЕМА АДІАБАТИЧНОГО ОХОЛОДЖЕННЯ І ВИДАЛЕННЯ ПИЛУ ДЛЯ ВИРОБНИЧОГО ПРИМІЩЕННЯ ДРУКАРНІ

Система туманоутворення (misting system) - це набір обладнання, що забезпечує розпилення води у вигляді аерозолі з краплею 1-15 мікрон через певну кількість форсунок високого тиску, розташованих під стелею по периметру об'єкта, уздовж нього, або в певній зоні на його території.

Завдяки тому, що розмір сформованих водних крапель мізерно малий, утворюється серпанок - водяний туман. Дрібнодисперсний водяний «пил», що складає туман, тут же випаровується, поглинаючи тепло з повітря. При цьому на підлозі не виникає калюж, а на поверхнях предметів, рослин, устаткування, на шкірі людей і тварин не конденсується волога.

До складу туманоутворюючої системи входить модуль водопідготовки, що складається з декількох фільтрів, високонапірного насосного модуля, що формує тиск 70 або 100 бар, і траси з нейлонової трубки діаметром 3/8 дюйма з форсунками високого тиску, закріпленими через кожен метр.

За умови правильності проектування та монтажу такої системи, падіння температури може досягати 6-12 ° С при температурі повітря 25-45 ° С і 40% відносної вологості повітря. Максимальний ефект охолодження досягається при температурі вище 30 ° С і при низькому рівні вологості.

Системи туманоутворення призначені для рівномірного зволоження повітря на об'єктах, де важливо домогтися відсутності конденсату на поверхнях і появи калюж на підлозі.



Приклад застосування туманоутворюючої системи адіабатичного типу в друкарні, м. Київ

Завдяки ефекту адіабатичного охолодження, системи туманоутворення є ефективним способом кондиціонування великих і відкритих площ.

Призначення систем туманоутворення не обмежується перерахованими вище варіантами. Висока концентрація водних крапель малого діаметру сприяє притягненню, обволіканню і осадженню пилових частинок розміром 0,1-1000 мкм, тому системи туману активно застосовуються для боротьби з пилом і повітряної фільтрації. Найдрібніші частинки водяного туману здатні поглинати і осаджувати такі шкідливі леткі сполуки, як двоокис вуглецю, аміак і метан.

Туманоутворюючі системи застосовуються в аквапарках, ресторанах, парках відпочинку, на присадибних ділянках, у зимових садах, оранжереях, теплицях і в СПА-салонах, а також на сільськогосподарських підприємствах, тваринницьких фермах і в пташниках. Їх використання виправдане у кар'єрах, на деревообробних, текстильних фабриках, заводах із виробництва цегли та інших підприємствах, де необхідно боротися з пилом або недостатньою вологістю повітря. При всьому різноманітті варіантів застосування, принцип роботи систем туманоутворення надзвичайно простий.

Стороженко О.А., Семешкіна В.В.

Студенти 3 курсу факультету «Дизайн середовища»

Керівники: Лещенко Т.І., Єсіпов А.О, викладачі кафедри «Дизайн інтер'єру»

СИСТЕМА ОПАЛЕННЯ НА ПІДПРИЄМСТВІ ТА ЇЇ ВИДИ

Опалення виробничих приміщень і підприємств є досить трудомістким процесом, чому сприяє ряд причин. По-перше, при створенні опалювальної схеми обов'язково потрібно дотримуватися критеріїв вартості, надійності і функціональності. По-друге, промислові споруди, зазвичай, мають досить великі габарити і розраховані під виконання певних робіт, для чого в будівлях встановлюється спеціальне обладнання. Ці причини істотно ускладнюють прокладку системи опалення і підвищують вартість робіт. У наш час неможливо уявити собі житлове приміщення, який не має системи опалення. В даний час на ринку представлені кілька типів систем опалення, кожен з яких має свої плюси і мінуси.

Водяне опалення. Джерелом тепла для системи опалення можуть служити мережі центрального тепlopостачання, або місцева котельня. Центральним елементом котельної є сам котел необхідної потужності. Сучасні котли, в залежності від конструкції, можуть працювати на газі, твердому і рідкому паливі, а також можуть бути електричними. Від зовнішніх теплових мереж вода подається з більш високими температурою і тиском, ніж необхідно для системи опалення. Для трансформації параметрів води до потрібних значень облаштовується тепловий пункт. По трубопроводах системи опалення вода надходить в опалювальні прилади. У виробничих приміщеннях в якості опалювальних приладів зазвичай використовуються радіатори, а також реєстри з гладких труб. Традиційно часто застосовуються також ребристі або гладкі труби. Для розведення системи радіаторного опалення можуть бути використані різні труби: сталеві, металопластикові, поліетиленові.

Газова система обігріву. Найпоширеніші серед усіх - це газові промислові котли, гріють воду. Вони повністю автоматизовані, мають кілька ступенів безпеки і володіють найвищим ККД - понад 90%. Для підвищення ефективності ці агрегати забезпечуються водяними економайзерами, відбирають теплоту димових газів і що підвищують ККД установки ще на 3-5%. Кількість персоналу для обслуговування газових котлів потрібна мінімальна, як і періодичність обслуговування. Газові парові котли не встановлюють спеціально для опалення, їх завдання - виробляти пар заданих параметрів на технологічні потреби. Але якщо вже такий агрегат є в наявності, то він паралельно забезпечує цех теплом. Для цього пар пропускають через пластинчастий або кожухотрубний теплообмінник, де від нього нагрівається вода, що подається в систему опалення. Котел для виробництва пара складніше водогрійного, до нього пред'являються найвищі вимоги. За вартістю монтажу найдешевше обійдеться інфрачервоний обігрів, так як для нього не потрібен котел. Але експлуатація подібного опалення має свої нюанси, та й ціна електроенергії немаленька. Друга за вартістю - водяна система, для якої потрібен котел і потужні циркуляційні насоси для опалення. Найдорожчий монтаж - у повітряної схеми, в ній крім перерахованого обладнання ще використовується приточно-витяжна вентиляційна установка.

Комбіноване електричне опалення. Такий вид опалення включає в себе використання сонячної енергії (за допомогою сонячних колекторів) і сонячного опалення на базі електродотла. Сонячна енергія за допомогою станційних вакуумних колекторів акумулюється в тепло і передається в теплообмінник. Теплообмінник має два змійовика. Один змійовик підключений до електродотла, а інший до геліоустановки. Якщо енергії сонця недостатньо для нагріву води в теплообмінник, тоді автоматично підключається електродотел і підігріває воду до потрібної температури. Сонячні колектори можуть відбирати тепло навіть в похмурі зимові дні. Окупність таких установок до 5-ти років.

Кабельні системи обігріву. Нагрівальні системи, засновані на кабелях, які виробляють тепло завдяки тепловій дії електричного струму, придбали в останні роки велику популярність у багатьох промислових сферах. Це так звані кабельні системи обігріву. Створюване струмом в нагрівальному елементі, тепло безпечно прогріє підлогу, збереже тепло в трубах промислового призначення, обігріє покрівлю, допоможе перешкодити обмерзанню тротуару і водостоку, буде корисним в прогріванні бетону, ґрунту теплиць, дитячих майданчиків, сходів і т.д. При цьому одна з переваг кабельної системи обігріву - вона не громіздка, її установка майже не змінить розмірів об'єкта, на який вона буде встановлена. Монтаж кабельної системи обігріву набагато простіше, ніж установка обігріву водяного. Теплоносієм тут виступає по суті електрику, не потрібно ніяких додаткових трубопроводів, тільки кабелі. Ефективність системи висока в силу малих втрат енергії, адже харчування подається через дрони невеликого опору. Сама система являє собою збірку із спеціального кабелю і терморегулятора. Принцип роботи простий: струм проходить через спеціальний кабель і викликає його нагрівання. Оболонка кабелю спеціально зроблена термостійкою, вона витримує постійну робочу

температуру, при цьому відрізняється високою теплопровідністю, тому і обігрів простору і об'єктів в зоні дії кабелю виходить ефективним. Кабелі системи обігріву бувають: поодинокими, двожильний, саморегулюючими. Але яким би не був кабель, спочатку завжди проводяться теплові розрахунки, щоб нічого не перегрівалося, не залишалось непрогрітим, щоб система віддавала тепло в найбільш оптимальному режимі. Взагалі, кабелі систем обігріву бувають трьох типів: резистивні, саморегулюючі, зональні.

Резистивний кабель відрізняється постійною віддачею потужності, яка практично не залежить ні від температури навколишнього простору, ні від температури прогріваються об'єктів. Такий кабель можна використовувати, до речі, для створення електричного теплого статі. Крім інших особливостей, резистивний кабель коштує значно дешевше нагрівальних кабелів інших типів. Але є у резистивного кабелю один недолік - йому необхідний термодатчик для захисту від перегріву. Кабель саморегулюючий володіє унікальною особливістю - він може збільшувати або зменшувати свій опір при підвищенні або зменшенні температури прилеглих до нього об'єктів. Таким чином потужність що віддається кабелем автоматично регулюється в міру прогріву. Так обігрів в цілому виходить оптимально рівномірним, ділянки різної температури прогріваються з неоднаковою інтенсивністю, в результаті досягається хороша економічність. Перегрів кабелю принципово виключений в силу його конструктивних особливостей. Мінус саморегульованого кабелю - висока ціна. У зонального кабелю є нагрівальна спіраль, укладена навколо каркаса, яким служить сам кабель. Контактуючи з провідником, спіраль отримує живлення - через рівні проміжки живляться паралельно всі частини нагрівального елемента. Зональний кабель коштує дешевше саморегулюючого, невибагливий в монтажі, як інші, і так само як саморегулюючий допускає розрізання на шматки точно необхідної довжини, чого не можна сказати про резистивний кабель. Недоліки аналогічні резистивному кабелю (потрібний терморегулятор, потужність не залежить від температури).

Перечисленні вище системи опалення мають місце майже на всіх підприємствах. У кожній опалювальній системі є свої мінуси та плюси, але якщо комбінувати наприклад електричну з водяною, кабельну з водяною та іншими системами, можна добитись необхідного результату.

Суховій О. М.

кандидат філософських наук, доцент, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, кафедра соціально-гуманітарних дисциплін, доцент

ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В ГУМАНІТАРНОМУ ДИСКУРСІ

Саме поняття істини для даних тез в силу зрозумілих причин розглядається в дуже усіченому вигляді. Мова не йде про істини точних наук не про логіку, хоча б формальну. Необхідно сфокусувати увагу на понятті істини в гуманітарних дисциплінах.

Давньогрецькі мислителі ставили питання про істину в онтологічному ключі («архе» натурфілософів, «буття» Парменіда, «логос» Геракліта, «Бла-

го» Платона). Середньовічні мислителі бачили своє завдання в раціоналізації божественного одкровення (філософія – служниця теології). Кант робить поворот в теорії пізнання, показуючи межі «чистого розуму». Істини повсякденності, приватні відносяться до «думок» і в коло філософських питань не входять. Для Ніцше істина – корисний рід омани. Це зближує його з прагматизмом: істинне те, що корисне. У ХХ столітті відбувся лінгвістичний поворот. Відтепер мова не зводиться до знаряддя думки, а сприймається як її місце перебування, її середовище (аналітична філософія, філософська герменевтика). Гайдеггер стверджує, що ми «пре-буваємо» при мові (згадаймо його знамените «мова – дім буття»). Однак Вітгенштейн, вважаючи мову головним людським продуктом, вважає, що говоримо ми, тобто правила мовної гри створені людиною, навіть якщо люди цього і не усвідомлюють: «мовна гра нерозумна (або надразумна). Вона перебуває – як наше життя». Найвпливовіший представник філософської герменевтики Гадамер, переводячи питання буття мови у сферу інтерпретації, припускає, що кожен інтерпретатор не обов'язково свідомо спекулятивним, тобто він володіє свідомістю догматичності своїх власних інтерпретативних намірів. Гадамер вважає, що саме герменевтика завдяки діалогічному відношенню тексту та його інтерпретатора дає підставу для все більш досконалого розуміння розміщеного в тексті повідомлення (на кшталт виду нової творчості). Для деконструктивізму ж, в особі Дерріда, філософська герменевтика логоцентрична і нав'язує свою раціональність, пригнічуючи індивідуальність і відмінність, сковуючи можливість множинної інтерпретації тексту, який, на думку останнього, сам вказує на свої власні підстави, їх заперечує і з допомогою такого парадоксу породжує зміст. Тобто сенс в процесі деконструктивістської діяльності розчиняється в міждисциплінарному переплетенні смислових зв'язків, що передують мові.

Створюється враження, що це нова зустріч «узагальненого» софіста і філософа з їх ставленням до істини, в даному випадку вираженої в площині текстуальності. «Людина є міра всіх речей, існуючих, що вони існують, і не існуючих, що вони не існують». Ці слова софіста Протагора немов легітимізують право на «необмежений семіозис».

Цілковиту вседозволеність тлумачення (текст не володіє нічим, інтерпретація всім) зрештою був змушений визнати і автор ідеї «відкритого» твору Еко, закликавши інтерпретатора відштовхуватися від значення нульового ступеня – того, що можна знайти в самому дурному і примітивному словнику, того, яке закріплене в мові на даний історичний момент, того, що жоден з членів даного мовного співтовариства в здоровому глузді не стане піддавати сумніву. Прості слова Ахматової «безсмертя – це коли про тебе говорять на кухні» передбачають творче безсмертя, безперервний інтерес (інтенцію) до тих або інших текстів. Для Еко принцип необмеженого семіозису завжди виступав як «святая святых» семіотичної теорії. На практиці ж цей принцип, радикалізований деконструктивізмом, обернувся гіперінтерпретацією.

У російській літературі є кілька подібних (і вельми забавних) прикладів: вчитель словесності Передонов з «Дрібного біса» Ф. Сологуба, рядок

«...с своей волчицею голодной выходит на дорогу волк» («Євгеній Онегін») перетворив у своєрідне повчальне правило з «Домострою», персонаж оповідання Шукшина «Забуксував» з його нав'язливим нерозумінням смислу образу гоголівської «тройки». Але одна справа – персонажі, а інша – реально існуючі читачі-інтерпретатори. Традиційний підхід до постаті автора полягає у визнанні того, що саме він організовує текст і задає основну тему та ідею твору. З точки зору теорії мовних ігор неважливо, яка, так би мовити, «реальна» реальність формує його дискурсивність. Можна бути переконаним атеїстом і одночасно визнавати існування правил гри в межах релігійного дискурсу, пропонуючи свої інтерпретації історії Саула і аендорської чарівниці або інших біблійних подій. Якщо сутність істини передбачає свободу (Хайдеггер), то яким чином можна відрізнити свободу від сваволі? Серед складних, часом заплутаних донезмоги історій відносин в рамках трикутника (іноді званого «Бермудським») «автор – текст – читач» у залежності від методу робиться наголос на тому, що головним завданням інтерпретатора є зрозуміти задум автора ($A=A$) чи ж зробити акцент на тексті самому по собі.

Проте саме поняття тексту теж може бути піддане сумніву. За словами Тодорова, «текст – це лише пікнік, на який автор приносить слова, а читачі – сенс». Мова зараз йде не просто про «смерть автора» (Барт). «Джин» тлумачення, випущений на свободу, безумовно, здатний «продовжити» існування того чи іншого тексту завдяки «підключенню» до цього процесу все більшого числа читачів і, відповідно (хоча і не завжди: згадаймо заклик Зонтаг відмовитися від інтерпретації, «посунувши» рефлексологію критиків), інтерпретаторів, які не мають необхідної кваліфікації. Теоретично (подібно персонажу шукшинського оповідання), кожен має право на власне розуміння і тлумачення тексту, незалежно від рівня освіти і наявності університетського диплома. Оригінальність, новизна трактування в принципі тільки вітаються, а періодичне домінування одного з пластів тексту – процес природний, подібно зміні часів року (у постаті Вовка з байки Крилова читачі-сучасники бачили Наполеона, у гофманівському «Крихітці Цахес» німецькі читачі, які не сприйняли націонал-соціалізм) – Гітлера). Можна згадати у зв'язку з цим суперечки навколо гоголівської «Шинелі», коли той чи інший підхід (біографічний, соціально-історичний, формальний (Ейхенбаум), релігійний (Ченцо ді Лотта), онтолого-поетичний (Карасьов)) «обтесують текст в своїх цілях». Формула інтерпретації « $A=A$ », отже, може змінюватися на « $A = A1$ », « $A=A2$ » і т. д. У випадку з розповіддю «Забуксував» ставлення до Шукшина як до автора не локутивних, а іллокутивних актів (що містять не просту описовість, а прихований заклик: «Зсадити Чичикова!») стає домінуючим у соціально-етичному і навіть політичному аспекті.

Пропонується ставитися до постаті автора в непопулярному після розпаду метафізичного дискурсу аспекті відповідальності. Це не обов'язково потребує почуття імпліцитної поваги, але вимагає уважності і хоча б якоїсь частки «інтелектуальної чесності» (Ніцше). Ніяка «нескінченна гра знаків», нехай навіть у найпривабливішій, естетично захоплюючій «грі в бісер» не повинна скасовувати деякі очевидні речі. Діалогічне ставлення інтерпретатора у відношенні до автора (Бахтін, Гадамер) на практиці дійсно може бути

ускладнене «порожнечами» і «темнотами» тексту. З іншого боку, ступінь художності тексту часто залежить саме від недовомовленості (опис місячної ночі буквально кількома словами в чехівській «Чайці»). Сама назва твору (із застереженням, що текст і твір — не одне й те саме) може бути дано автором в гумористичному, сатиричному, іронічному ключі. У прикладі з оповіданням Чехова «Гіна», при деяких неясностях тексту назва все ж повністю відповідає змісту. Однак деякі дослідники в процесі нескінченного семиозису здійснюють немислиме, діючи щодо змісту тексту за формулою « $A = -A$ », що можна сміливо прирівняти до «вбивства» автора. А саме: «тіною» (замулом) названа не ситуація, в якій опинився один з головних персонажів твору (а також багато в чому і його брат: втрата грошей, вельми сумнівний зв'язок з представниками єврейського фінансового капіталу, відмова від планованого одруження в заради незаконного зв'язку), а, навпаки, ситуація, в якій вони могли б опинитися в майбутньому, якщо б вони не зробили вищезазначене.

Якщо ставити питання про істину в образотворчому мистецтві, зокрема в живопису, то на згадку відразу приходять конфлікт інтерпретацій картини Ван Гога «Башмаки» між Гайдеггером та Шапіро, що представляють консервативну та марксистську точки зору відповідно.

Хотілося б, щоб інтерпретатор називав речі своїми іменами, а не перекручував, нехай навіть і оригінальним способом, авторську інтенцію. Навчитися відокремлювати власну інтенцію від авторської — не тільки професійний, але й моральний обов'язок інтерпретатора перед обличчям істини в просвіті буття.

Сухорукова Людмила Андріївна

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри аудіовізуального мистецтва, ХДАДМ

МУЗИЧНИЙ КЛІП ЯК ФОРМА АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ТВОРУ

Людство з давніх часів намагалося поєднати музику і пластику в єдине ціле, втілити звукові образи в образи зримі. Тому що людині фізіологічно не дано бачити музику, звукові коливання, а створити образ, подумки намалювати картину відповідно до асоціацій, що виникли при прослуховуванні музики, цілком реально.

Одним із видів мультимедійного твору є музичний кліп. У різних джерелах (словниках, посібниках, енциклопедіях тощо) поняття кліпу визначається по-різному: як загальне відсторонене поняття, таке ж, як фільм, ролик — невеликий екранний твір і як твір, який вирішує певні творчі завдання. Друге визначення кліпу припускає його розгляд як самостійного синтетичного жанру, оскільки він є похідною синтезу інших видів мистецтв (сценічних, музичних, образотворчих і т.д.) і одночасно реалізує різні, поставлені відповідно до потреб, задачі (реклама, розвага, музична інформація і т.ін.).

Музичний кліп — це аудіовізуальна продукція, що включає в себе вокальну або інструментальну партію у супроводі яскравих, динамічних зображень [1]. Музичний кліп є пластичною екранною формою візуалізації музичного твору. Однією з характеристик музичного кліпу є сюжет.

Наблизившись, з одного боку, до передачі реальності у формі самої реальності (оптична і звукова фіксація об'єктів, що знімаються), з іншого — звук дозволив розірвати чіткий взаємозв'язок перебігу дії в просторі й у часі. Фрагментарність показу з'єднувалася логікою звукового (словесного, шумового, музичного) супроводу художнього ряду. Необхідність стискати час перегляду за допомогою фрагментарного зображення, візуального колажу спричинила появу кліпового стилю монтажу (від англ. to clip — відсікати, обрізати, стригти, стрижка, швидка хода). Ефектно видати потік інформації, одночасно відсікаючи від нього все зайве, що могло б відвернути увагу глядача або розосередити його, — така задача вирішувалася застосуванням саме кліпової, фрагментарної подачі матеріалу, а форма твору поступово отримала назву кліп (clip) [2].

Сучасний музичний кліп — це колажний музичний жанр, що використовує символи, алегорії, ілюзії, асоціації. Як явище культури він тісно пов'язаний з молодіжною субкультурою, її моральними естетичними настановами, музичними смаками. Кліп називають «сном наяву», і це не випадково, адже в ньому, як і уві сні, присутнє нагромадження образів, що хаотично виникають.

Музичними кліпами також є рекламні ролики. У них не тільки використовується монтаж короткими шматками, а й створюється віртуальний світ з його багатшаровістю і непередбачуваністю, світ суб'єктивних переживань. Якщо на ранніх етапах розвитку кліпу його ототожнювали суто з рекламою, то з часом термін «кліп» отримав більше широке тлумачення і набув роль узагальненої назви для позначення невеликої екранної форми: ролика, фрагмента, шматочка. Значення слова «кліп» як поняття, терміна з різним ступенем повноти розкриття можна зустріти в довідниках, енциклопедіях, теоретичних роботах. На сьогодні *clip* можна визначити як невелику аудіовізуальну форму, що має цілісність і загальну завершеність інформації, як правило, розкритою через художні образи (реklamні ролики, музичні кліпи, відеозаставки, анонси тощо). Ця форма являє лише різновид екранної продукції [3].

Хоча кліповий монтаж і в наші дні властивий багатьом візуальним творам, як невеликим за обсягом, так і досить великим, але він не є обов'язковим при організації кліпу, зокрема музичного. Часто кліпи знімаються в спокійній манері послідовного монтажу, притаманного природному ходу розповіді. Кліповий монтаж застосовується в різних видах екранного мистецтва. Сьогодні навіть в інформаційних сюжетах використовується кліповий монтаж. При цьому сюжет створюється за принципом «частина замість цілого», а подія, обмежена рамкою екрану і протікає в локальному просторі, розбивається на дрібні фрагменти. Тим самим підкреслюється його тимчасове протягом, виділяються характерні риси та ключові моменти.

Кліп, це маленький короткометражний фільм, маленька історія, яка за максимумом можливостей візуально відтворює зміст пісні. Але не можна забувати, що музичний кліп є не тільки звичайною екранізацією пісні. Багато в чому це рекламний ролик, рекламна презентація виконавця, його метод подачі себе глядачеві, тому закони реклами при створенні музичних кліпів також повинні застосовуватися і дотримуватися.

Приєм сюжетного поєднання музики і зображення може бути покладений в основу конкретного жанру, яким є кліп, а також в основу окремо взятого фрагменту великого твору. У телевізійній практиці останнього часу режисери використовують його досить активно в програмах різних жанрів. Не можна плутати поняття «кліп» і «монтаж під музику». Головна відмінність полягає в тому, що кліп — це жанр, а монтаж під музику — спосіб, прийом, який може бути використаний при створенні творів великих телевізійних жанрів. Необхідно чітко розмежувати поняття кліпу, як невеликої форми аудіовізуального твору і поняття кліпового монтажу, як творчо-технологічного засобу дизайну.

Узагальнюючи викладене, можна резюмувати наступне: найважливіша особливість сучасного музичного кліпу — це авторське, художнє зіставлення зображення та звукової основи, іншими словами — продовження або вираз музичного образу в пластиці екрану. Вінцем же цього зіставлення повинен з'явитися художній звуко-візуальний образ, що характеризує отриманий твір у цілому.

Література:

1. Миславський В. Н. Кінословник: терміни, визначення, жаргонізми / Володимир Миславський. — Харків, 2007. — 328 с.
2. Советкина Э. В. Эстетические особенности музыкальных видеоклипов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Э. В. Советкина. — М., 2003. — 129 с.
3. Соколюк С. І. Образна структура відеокліпу: еволюція розвитку / С. І. Соколюк // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. — Київ: Міленіум, 2009. — Вип. 16. — С. 132–140.

Тименко Володимир Петрович

*завідувач кафедри теоретичних дисциплін і професійної освіти
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і
дизайну імені Михайла Бойчука, доктор педагогічних наук, професор*

ПЕДАГОГІЧНИЙ ДИЗАЙН У ЗАРУБІЖНІЙ І ВІТЧИЗНЯНІЙ ОСВІТІ

Педагогічний дизайн – навчальний дизайн (ID-Instytual Design), проектування навчальних систем (ISD-Instytual System Design) – це практика системного проектування, розроблення і впровадження навчальної продукції (цифрової і матеріальної) з метою привабливого, комфортного, інформаційно й технологічно збалансованого, креативного набуття знань учасниками навчального процесу.

Поняття «педагогічний дизайн» і зарубіжні аналоги цього поняття (навчальний дизайн, проектування навчальних систем) містять таке змістове наповнення: концептуальні положення, специфікацію проектування (PALO, IMS Learning Design, LDL, SLD 2.0 тощо), **технічні засоби** (TELOS, RELOAD LD-Author тощо). Організаційно-педагогічні та індивідуальні потреби учасників навчально-виховного процесу оптимально задовольняє модель педагогічного дизайну ADDIE (Analysis-аналіз, Design-проектування, Development-розроблення, Implementation-впровадження, Evaluation-оцінювання): на першому етапі педагогом-дизайнером збирається для аналізу і класифікується інформація про аудиторію, завдання, способи

перегляду контенту студентами й учнями, загальні цілі проекту; на другому етапі створюється проект із урахуванням теорій і обраної моделі навчального дизайну (види діяльності згідно з метою і завданнями); третій етап – це розроблення оптимальних педагогічних умов для здійснення обраних видів діяльності; четвертий етап відводиться для впровадження – апробації навчального проекту з метою його тестування на функціональність і відповідність цільовій аудиторії; заключний етап – поточне і підсумкове оцінювання ефективності навчального проекту і гарантування досягнення його мети [1].

Модель ADDIE – це інтегративний процес навчального проектування, на кожному етапі якого педагог-дизайнер може оцінити складові проекту і за необхідності їх переглядати. Більшість сучасних моделей педагогічного дизайну є варіаціями моделі ADDIE – це моделі «швидкого прототипування», «гарантованого навчання» Есефа, OAR у вищій освіті, моделі Діка і Кері, Сміта / Рагана, Моррісона / Росса / Кемпа. Зокрема, моделлю мотиваційного дизайну ARCS Дж. Келлера передбачено цінність знань (задоволення особистісних потреб здобувачів) й оптимістичне очікування успіху. Моделі педагогічного дизайну ґрунтуються на теоріях біхевіоризму, конструктивізму, соціального і когнітивного навчання, також теорії «зворотного дизайну» Вігінса. Теорії забезпечують успішне формотворення навчальних матеріалів, сприяють визначенню їх результативності.

У працях українських педагогів і науково-педагогічних працівників педагогічний дизайн розглядається як технологія педагогічного проектування [4]. Нині у вітчизняній педагогічній науці педагогічне проектування трактується як самостійна поліфункціональна педагогічна діяльність, що зумовлює створення нових або перетворення наявних умов процесу виховання і навчання (В.П. Беспалько). Серед основних функцій проектної діяльності прийнято виділяти дослідницьку, аналітичну, прогностичну, перетворювальну, нормувальну.

У теорії і практиці неперервної дизайн-освіти [2], [3] педагогічний дизайн розглядається з урахуванням комунікативно-естетичної, соціально-культурної і споживчо-утилітарної функцій сучасного дизайну. У дизайн-освіті інтегруються технології художнього проектування, інженерно-технічного проектування і IT-проектування, що споріднює дизайн-освіту із інноваційною моделлю STEAM-освіти: S (science – науки), T (technology – технології), E (engineering – інжиніринг), A (art – мистецтво), M (mathematics – математика).

Зміни у навчальних функціях зумовлюються удосконаленням бізнесу і підвищенням інтелекту людського капіталу. Навчальні функції інтерактивних моделей педагогічного дизайну набувають все більшої популярності. Майбутнє педагогічного дизайну – це дизайн досвіду.

Література:

1. ADDIE-модель [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://trainingindustry.com/wiki/content-development/addie-m/> – Загол. з екрану.
2. Сліпчишин Л. В. Актуальність упровадження дизайн-освіти у професійну підготовку робітників технічного профілю. Актуальные политико-правовые и социально-психологические исследования в традициях ведущих научных школ: достижения, тенденции, перспективы: кол. монография. В 2-х т. Т 1. / под ред. В.

- И. Веретенникова и др. Макеевка: МЭГИ – Institution Is Certified by International Education Society; London, Great Britain; Донецк: Донбасс, 2013. – С. 386–407.
3. Тименко В.П. Початкова дизайн-освіта: теорія і практика формування конструктивних умінь особистості: монографія. – Київ: Педагогічна думка, 2010. – 381 с.
 4. Щекатунова Г.Д. Педагогічне проектування та педагогічні технології [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.slideshare.net/ippo-kubg/ss-52170364> – Загол. з екрану.
 5. Початкова дизайн-освіта [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/8609/> – Загол. з екрану.

Титенко Оксана Опанасівна

аспірантка Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ХУДОЖНИКІВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА В ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Нині, в умовах глобалізації та євроінтеграції, вітчизняна система освіти має дотримуватися вимог світових стандартів. Тому, у викладачів, науковців виникає необхідність використання у навчальному процесі нових форм і методів викладання, що дозволить вивести українську мистецьку освіту на більш високий рівень. Це повинно спричинити підвищення у українських абітурієнтів бажання навчатися у вітчизняних ВНЗ та зацікавленості іноземних студентів здобути вищу освіту в Україні.

Водночас гостро постає питання реалізації талановитого митця у своїй професії по закінченню вищого навчального закладу. Це вимагає модернізації вищих навчальних закладів ХХІ ст.

Що стосується фахового розвитку митців, необхідним є розширення теоретичного курсу з історії мистецтва, (йдеться про історію світового мистецтва, включно ХХІ ст.). Знання щодо напрямів у сучасному мистецтві дає майбутнім митцям більш повну картину сьогоденнішніх тенденцій, розуміння того, чим живе сьогодні світовий арт-простір щодо кожного напрямку образотворчого мистецтва. Прикладом реагування на нагальні потреби студентства є поява у 2019 році в Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури майстерні концептуального мистецтва. Також позитивною подією було заснування Інституту проблем сучасного мистецтва, за підтримки Міністерства культури України та позитивного відгуку президії НАН України (розпорядження Кабінету Міністрів України № 578-р від 13.12.2001).

Це на офіційному рівні дало змогу вивести сучасне українське мистецтво на головні арт-події світу, наприклад, на найпрестижніший арт-форум Венеційське бієнале. Українська влада глибше усвідомлює репрезентаційну цінність сучасного мистецтва і використовує його можливості, щоб бути дотичним до процесів соціального регулювання на всіх щаблях, допомогти суспільству стати відкритішим і динамічнішим, позбавитися набутих стереотипів. Тому, цікавим і корисним є ознайомлення студентів завдяки лекційному, практичному курсу, а також майстер-класам з сучасних видів мистецтва, що вже ствердилися й увійшли в історію: концептуальне мистецтво, інсталяція,

відео-арт, перформанс, хепенінг, лендарт, стріт-арт тощо.

На даний момент, існує необхідність не лише в розвитку фахового викладання а й інтегрування інформації з інших спеціалізації. Адже інтеграція – загальний і багатогранний процес встановлення зв'язків між інформацією, знаннями, науками, а також забезпечення їх цілісності та єдиної структури. Вона надає студентам комплексного розуміння оточуючого світу, пов'язаних між собою предметів.

Зважаючи на сучасні вимоги, є необхідним введення у вищих навчальних закладах мистецького спрямування таких дисциплін, як арт-менеджменту, авторського права, бізнес-планування, фінансового управління, брендингу, PR. Тобто, сучасний митець має розуміти механізми реалізації свого творчого продукту.

Проблематика дослідження передусім розглядається нами у контексті підвищення якості професійної підготовки фахівців декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва.

Наукова новизна і теоретичне значення дослідження полягає в тому, що вперше поставлена і комплексно розглянута проблема змісту і сутності сучасного процесу викладання і необхідності його модернізації, адаптації до потреб сучасності у мистецьких навчальних закладів. Разом з цим, зберегти утверджені часом і досвідом традиції мистецької освіти як унікальний прояв культури України.

Таким чином, реалізація засад допоможуть викладачам у практичній роботі: навчати студентів бути професіоналами у своїй сфері. Це включатиме креативне мислення, розвиток уміння генерації ідей і їх реалізації, тобто, спрямування до фінішної реалізації, впровадження задуманого проекту в життя. А також уміння поєднувати: майстерність виконання, грамотно презентувати себе і свою продукцію, розширення академічної програми за рахунок нових практичних і теоретичних дисциплін, курсів та різних гуманітарних предметів. Наприклад, таких, як авторське право, менеджмент, бізнес-планування, фінансове управління, брендинг, PR. **Ознайомлення з іншими сучасними видами мистецтва, які вже утвердилися й увійшли в історію: концептуальне мистецтво, інсталяція, відео-арт, перформанс, хепенінг, лендарт, стріт-арт.**

Література:

1. Кривич Д. Мистецька освіта на сучасному етапі // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Філософія освіти: зб.наук.праць / [ред.кол.: І.Я.Зяюн (голов. ред.), С.О.Черепанова (упоряд. і відп.ред.), Н.Г.Ничкало, В.Г.Скотний та ін.].- Львів: Світ, 1999. Вип.4- С.166-171.
2. Гончар К. Традиції і новації в сучасному декоративно-прикладному мистецтві України / Катерина Гончар // Мистецтвознавство України: збірник наукових праць. – К.: Фенікс, 2013. – Вип. 13. – С. 62-68.
3. Полтавська Ю.В. Історія та сьогодення КДДПМД ім. М. Бойчука: дипл. Робота / Юлія Віталіївна Полтавська. – К., НАОМА, 2009.
4. Шумська Я. Сучасне мистецтво молодих митців України та Польщі / Ярина Шумська // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип.24, 2013. - С.134-145.
5. Копієвська О. Р. Концепт традицій та інновацій у тренді сучасної культурно-мистецької освіти // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал. – К. : Міленіум, 2012. – №2. – С. 173-177.

Титенко Опанас Михайлович

аспірант Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

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

Студенти вищих художніх навчальних закладів вивчають дисципліну «Композиція» на всіх напрямках навчання. І важливо ще під час виконання академічних навчальних завдань майбутні художники засвоїли основи композиції. Але необхідно розуміти, що композиція – духовний феномен, який матеріалізується лише частково і недосконало. Цілісність в архітектурі, живописі, графіці, скульптурі, декоративно-прикладному мистецтві і дизайні має ірраціональну природу, часто досягається художником інтуїтивно, вона оригінальна і неповторна. Іншими словами, єдине, унікальне поєднання елементів становить суть композиційної цілісності. Закономірності композиційної організації носять не абсолютний, як в технічних системах, а відносний характер. Вони проявляються у формі тенденцій, міра здійснення яких залежить від багатьох об'єктивних і суб'єктивних, зовнішніх і внутрішніх факторів.

Вже у самому слові – композиція (від лат. *Compositio* «складання, з'єднання, поєднання») закладено художньо-образну, змістовно-формальну цілісність, найбільш складний і досконалий тип структури, де всі елементи органічно пов'язані між собою.

Класичне визначення композиції в образотворчому мистецтві надав в епоху італійського Відродження теоретик і архітектор Л. Б. Альберті в трактаті «Три книги про живопис» (1435-1436): «Композиція – це творчість, вигадування, винахід» як «акт вільної художньої волі». Таким чином Альберті розглядав композицію не як форму завершеної картини, а в якості методу творчого процесу художника, який розкриває послідовність і зміст основних етапів роботи. Альберті розумів композицію як «живий організм» і як красу, до якої «ні додати, ні відняти, ні змінити нічого не можна, не зробивши гірше».

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

Теорії композиції в образотворчому мистецтві у ХХ ст. присвячено роботи радянських художників та мистецтвознавців В. А. Фаворського, А. Гончарова, Л. Жегіна, І. Юффе, П. Павлінова, С. Данієля, В. Власова, А. Свешнікова та інших. На початку ХХІ ст. композицію у всіх видах архітектонічно-образотворчих, або пластичних мистецтв все частіше розглядають як дисипативних (відкритих, «розсіяних») систем, кластерних (Кластер (англ. *cluster*) — група однакових або подібних елементів, зібраних разом або близько один до одного) або фрактальних структур (Фрактал (лат. *Fractus* – подрібнений, зламаний, розбитий) – множина, що має властивість самоподібності (об'єкт, в точності або приблизно збігається з частиною

себе самого, тобто ціле має ту ж форму, що і одна або більше частин) із застосуванням методики комп'ютерного моделювання.

У цих методичних рекомендаціях мова йде виключно про закони композиції в станковому живописі, що значно стискає рамки вищезгаданих теоретичних досліджень.

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

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

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

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

У цьому випадку мова не йде про нефігуративний живопис. У цій роботі не розглядається побудова композиції на зразках геометричного нефігуративного живопису, що зводяться до композиційної правильності, регулярності, врівноваженості. Композиція ж картини найчастіше несподівана, художник не шукає рівноваги елементарних форм, встановлює нові правила, залежно від інноваційності змісту.

Композиційні вміння для майбутніх художників образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва мають стати вагомим підґрунтям у подальшій самостійній творчості.

Титов М. Ф.

*професор кафедри техніки та реставрації творів мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (м. Київ)*

МИСТЕЦТВО ЖИТТЄДАЙНЕ

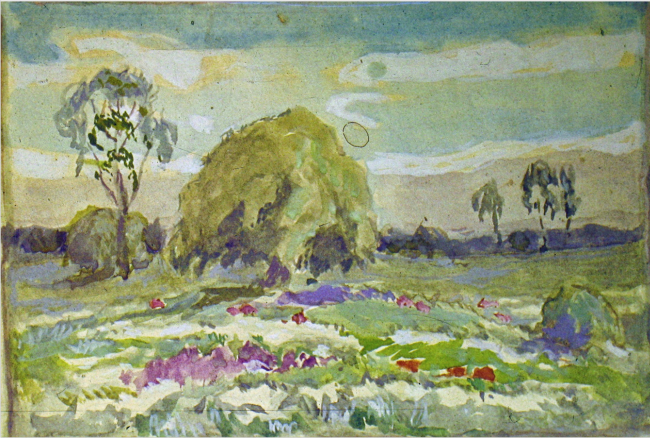
Майбутній митець – дизайнер, художник-живописець, графік, в процесі навчання повинен засвоїти композицію з певного виду мистецтва, вплив кольору на сприйняття мистецьких творів.

Так, наприклад, художник, коли буде працювати над картиною, має замислитись, що має донести ця картина для глядача: заспокоєння, радість,

енергію, добро, піднесення; що вона має дати, одному – радість, іншому – енергію, або піднесення душі, а комусь заспокоєння.

Наприклад, якщо людина постійно знаходиться у напрузі, її збуджена енергія хоче заспокоїтись і картина має бути зроблена яскравою в теплих тонах. Теплі тони заспокоюють, урівноважують людину, як в ескізі картини (див. малюнок 1). На передньому плані картини – теплі зелені кольори, квіти, багато простору, ніщо нічому не заважає, спокійний горизонт, спокійне небо. І коли глядач буде дивитись на таку картину, то буде розслаблятись і заспокоюватись, з'явиться внутрішня рівновага.

Якщо ж в іншої людини не вистачає енергії, бадьорості і вона бажає отримати те, що їй необхідно, то корисним буде споглядання ескізу (див. малюнок 2). Він написаний в холодній гамі: зелень представлена в холодних тонах, холодне небо, річка і сприймається пейзаж так, ніби то він рухається на глядача. Цей рух – додаткова енергія. І якщо глядач уявить себе на цій



Малюнок 1



Малюнок 2

Малюнок 3



стежинці, то йому захочеться теж йти проти течії, руху річки. Виникає питання: чому так? А тому, що взагалі холодна гама картини викликає у глядача бадьорість, до того ж рух річки спонукає глядача йти проти течії річки за горизонт, бо він вже не зможе встояти на місці.

На ескізі (див. малюнок 3) зображений пейзаж з червоними квітами, але це – не просто квіти, в них приховано мовби кружляння квітів, причому не явне, а приховане. До того ж в небі ми теж бачимо кружляння хмаринок і вся гама ескізу написана в теплих тонах. Спостерігаючи за таким ескізом у глядача виникає радість від побаченого, бажання покружлятися, це так як і в архітектурі, коли ми потрапляємо в овальне приміщення, то перше бажання, яке виникає, це покружлятися і сприйняття оточуючого світу стає більш радісним.

Аналізуючи наступний ескіз (див. малюнок 4), сприймаємо такий пейзаж: на передньому плані зображені квіти, які тягнуться вгору, далі зелень і деревця, дві тополі, небо з хмарками теж тягнуться вгору, а за всім цим і наша душа мовби піднімається вгору, з'являється захопленість від побаченого. Композиція картини побудована так, що всупереч нашій волі ми відчуваємо підйом душі, кольори підібрані художником так, що виникає відчуття радості, захопленості, бажання теж взлетіти вгору.



Таким чином, аналізуючи ці ескізи, треба зауважити, що правильно підібрані кольори та композиційне рішення дають змогу в процесі творчості впливати на емоції глядачів.

Таким чином, аналізуючи ці ескізи, треба зауважити, що правильно підібрані кольори та композиційне рішення дають змогу в процесі творчості впливати на емоції глядачів.

Малюнок 4

Токар М.І.

доцент кафедри аудіовізуального мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв

«ДИТЯЧИЙ СВІТ» В КНИЖКОВІЙ ІЛЮСТРАЦІЇ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТ.)

Будь-яка розповідь для дітей має в основі сюжет, вісню якого, у свою чергу, стають герой або герої. Ураховуючи дитячий світ з переходом реального у фантазійне та навпаки, таким героєм може виступати будь-хто: людина, тварина, комаха, житлові предмети чи природні явища тощо. Основа подібного синкретизму, його одухотвореність та «людськість», навіть коли людина відсутня, інші герої ніби заміщають її своїми вчинками, впадо-добаннями, комунікацією. Саме такий підхід дозволяє у казковому сюжеті наприкінці віднайти важливі моральні та соціальні настанови. І в цій самій площині знаходяться змістовні шари вербальної та візуальної оповіді. Оскільки ілюстрована дитяча книжка завжди є окремим самостійним твором, ансамблевим за своєю суттю, означені шари знаходяться у різноманітних відносинах між собою.

Дослідниками визначено, що «зображення у дитячих книгах виконують інтерпретаційну, пізнавально-навчальну, виховну, естетичну, доповнювальну функції» [1, с. 142]. Звернімо увагу на те, що у цитованому визначенні на першому місці зазначена функція інтерпретації. Це означає, що «ілюстрація у виданні для дітей повинна виступати образотворчим утіленням персонажа, явища, події, описаних автором за допомогою слів...» [1, с. 143].

За такого підходу дискусійними залишаються межі інтерпретації, і особливо гостро це питання постає саме для дитячої літератури. Найбільше і серед дослідників, і серед власне митців-ілюстраторів розповсюдженою є думка, що книжкова ілюстрація повинна допомагати розкриттю «ідейно-художньої своєрідності літературного твору, розумінню літературного тексту» [2, с. 120]. Відповідно «художник-ілюстратор у дитячій книзі виступає як творець і співавтор письменника, він не просто відображає у своїх малюнках світ літературного твору, але і дає трактування, зорову інтерпретацію, своє розуміння подій і образів» [2, с.120].

Дійсно, у разі талановито виконаних ілюстрацій, художник створює власний світ уявлень, спираючись на літературну основу, але треба обов'язково зауважити на те, що чи не найважливішим «співавтором» є саме маленький читач. Дитячим сприйняттям навколишнього світу опікуються відповідні галузі психології та педагогіки і теж звертаються до теми героїв у візуальному контексті: «Опитування, проведене серед респондентів дитячого віку, засвідчило, що діти до ілюстрацій у книзі висувають такі основні вимоги: малюнки повинні бути насамперед гарними, яскравими, веселими, добрими і зрозумілими, а герої – ніби живими» [1, с. 147]. Зазвичай діти висловлюють свої почуття образами, у яких переважає емоційно-оціночне підґрунтя, що засвідчує й наведене опитування, але для наукового дискурсу важливо розкрити наповнення таких констант, як «зрозумілі» та «живі» герої.

Для створення «живої» картинки велику роль відіграє деталювання, так «окремі предмети в образотворчому оформленні дитячої художньої книжки повинні «до дрібничок» відповідати їхньому словесному опису. Маленькі глядачі абсолютно серйозно ставляться до створеного фантазією художника умовного світу, перевіряють його на справжність» [1, с. 142]. Та сама по собі ретельна візуалізація різноманітного антуражу, який оточує персонажів, ще не робить їх остаточно «зрозумілими»: «Особливого значення набуває в малюнках для дитячої книги настрій, який вони передають. Різні його відтінки (сумні, веселі, іронічні, серйозні) легко сприймаються через малюнки, підказуючи читачеві, як слід ставитися до того чи іншого героя, того чи іншого вчинку, представленого в книзі» [2, с. 120]. Підсумовуючи необхідну вступну частину до безпосереднього аналізу особливостей дитячої книжкової графіки, зазначимо, що, на думку дослідників дитячої ілюстрації, поєднання деталей із зображенням у цілому та з емоцією, яку вона передає, слугує для дитини своєрідним дороговказом до важливих моральних настанов, поданих за допомогою створюємого образу.

Література:

1. Огар Е. І. Дитяча книга : проблема видавничої підготовки : навч. посіб. Львів : Аз-Арт, 2002. 159 с.
2. Федіна Ю. Освітньо-виховний потенціал ілюстрації дитячої книги. Вісник інституту розвитку дитини. 2014. Вип. 35. С. 119–124.

Торчевська Наталя Вікторівна

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

РОЗВИТОК ЕСТЕТИЧНОЇ ОБДАРОВАНОСТІ МАЙБУТНІХ ХУДОЖНИКІВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

Як відомо, естетична обдарованість – це естетична спрямованість емоційного інтелекту, що виявляється у почутті прекрасного, відчутті гармонії, розвинених естетичних смаках, оцінках, переживаннях, ідеях, ідеалах, **естетичних** міркуваннях, судженнях, умоглядності. Дієво-образні уявлення виникають на чуттєво-емоційній основі. Емоційна обдарованість забезпечує здатність до чуттєвого сприймання, ментальної візуалізації, пробудження художньо-образної уяви, продукування суб'єктивних образів або процесів. Водночас, емоційний інтелект розглядається науковцями як засіб пізнання художньої творчості, невербальної художньої комунікації (*за В.П. Тименком*).

З огляду на окреслене вище розвиток естетичної обдарованості майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва має важливе значення та передбачає організацію навчально-творчого процесу в закладах вищої освіти мистецького профілю на засадах естетики за відповідними складовими.

По-перше, йдеться про ґрунтовну і цілісну роботу викладачів фахових дисциплін із майбутніми художниками декоративно-прикладного мистецтва за наступними напрямками:

- вивчення і аналіз творів культури та мистецтв, архітектури;

- наставництво студентами у процесі створення нових мистецьких продуктів відповідно до естетичних ідеалів;
- відвідування музеїв, картинних галерей, віртуальних картинних експозицій тощо з детальним аналізом виставок та окремих робіт;
- розвиток колористичної культури засобами спеціальних вправ і завдань, тематичних замальовок та начерків;
- організація пленерів та аналіз виконаних навчальних робіт;
- формування естетичної культури та естетичних почуттів;
- оволодіння законами колірної гармонії та колірної композиції тощо.

По-друге, важливе значення має робота зі встановлення міжпредметних зв'язків фахових дисциплін та теоретичних (кольорознавство, живопис, рисунок, композиція, історія мистецтв та архітектури тощо). У змісті цих дисциплін має прослідковуватися певна система вправ, завдань, робіт, лекційного матеріалу, метою яких є розвиток естетичної обдарованості.

По-третє, особливе місце в розвитку естетичної обдарованості майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва мають такі методи художньо-образної уяви:

- загострення (виокремлення певних ознак сприйнятих предметів і явищ);
- схематизації (образного злиття окремих уявлень, згладжування різниці і виокремлення подібності);
- гіперболізації і мінімізації (надмірного збільшення або зменшення об'єктів сприймання або їх частин);
- аглютинації (поєднання непоєднуваного в художніх образах), типізації (виділення в образах суттєвого, яке повторюється).

На думку В.П. Тименко, існує тісний взаємозв'язок естетичної обдарованості та емоційності: естетично обдаровані особи характеризуються яскраво вираженою потребою в «емоційній насиченості», широкою палітрою ціннісних емоційних переживань. Естетична обдарованість характеризується високим рівнем саморегуляції довільної психічної активності, гнучкістю та пластичністю в реалізації власних планів, здатністю вносити корекції до системи саморегуляції у процесі зміни зовнішніх і внутрішніх умов.

З огляду на окреслене вище, наголосимо на необхідності: виконання майбутніми художниками декоративно-прикладного мистецтва системи творчих завдань і вправ із їх подальшим ґрунтовним аналізом колірної композиції, гармонії тощо. Така робота сприятиме глибокому виявленню естетичних почуттів майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва, спрямованих на цілісне пізнання створеного власного мистецького продукту, художнього образу. Адже аналіз власно створеного творчого продукту завжди відбувається у єдності з естетичними переживаннями, які являють собою емоційну форму соціально-естетичного досвіду. У процесі естетичного переживання сприйнятого витвору мистецтва відбувається його зв'язок із уявою, фантазією, що сприятиме виникненню нових творчих ідей, задумів, естетичних міркувань, які є цінними аспектами в розвитку естетичної обдарованості та формуванні фахової компетентності майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва.

Таким чином, розвиток емоційної обдарованості передбачає організацію навчально-творчого процесу в закладах вищої освіти мистецького профілю на засадах естетики у співпраці викладачів фахових дисциплін і теоретичного циклу зі встановлення міжпредметних зв'язків, виконання системи вправ і творчих завдань, розвитку естетичної культури тощо.

Література:

1. Методика діагностики практичного інтелекту учнівської молоді [Текст] : методичний посібник / В. П. Тименко, А. В. Малиношевська, М. Ю. Мельник. – Київ : Інститут обдарованої дитини НАПН України. – 2017. – 156 с.
2. Смоляна Н. Художнє сприйняття твору образотворчого мистецтва як чинник формування естетичних почуттів особистості // Професійно-художня освіта України : [Зб. наук. праць / наук. ред. Зязюн І. та ін.]. – Київ; Черкаси: Видавництво Черкаський ЦНТЕІ, 2008. – Вип. V. – С. 117-120.
3. Торчевська Н. Застосування інформаційно-комунікаційних технологій як умова підвищення ефективності самостійної роботи студентів з курсу «Історія мистецтв» / Н. Торчевська // Вища школа : наук.-практ. вид. – 2019. – № 1. – С. 65-72.
4. Эмоциональный интеллект и художественное мышление. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://xn--b1aebc2a.xn--p1ai / nauchnye_statji / mocionalnyj_intellekt_i_hudozhestvennoe_myshlenie/ – Загл. с экрана.

Тютюкіна І. В.

магістр ХТП, ХДАДМ

ПОЛІФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ФЕНОМЕНУ СУЧАСНОЇ ЛЯЛКИ

Специфічний вид діяльності дітей, якому притаманні всі складові діяльності – це явище «гра». Вона виникає за ініціативи дітей та в процесі гри залучається вся її особистість, а саме: почуття, емоції, воля, пізнавальні процеси. Всі означені вище якості стосуються й гри дітей у ляльки. Особливістю гри в ляльки є усвідомлення дитиною причетним себе до світу дорослих через перетворення себе у процесі гри на дорослу людину. Останнім часом в цьому напрямку працюють вчені, що досліджують проблему ляльки в рамках філософії, культурології, театрознавства. Не менш важливими стають доробки вчених з мистецтвознавства, літературознавства, педагогіки, психології. Актуальними є й питання, пов'язані з феноменом ляльки, які розглядають у своїх працях історики, етнографи, соціологи (Табл.1). Відновлений інтерес до аналізу феномену сучасної ляльки був доповнений роботами дослідників, що намагаються систематизувати нові типи ляльок. Найбільш вагомими в цьому напрямку представляються роботи І. Я. Богуславської, Т. В. Ільїної, Л. Г. Оршанського та інш. Специфіку мультиплікаційної ляльці аналізує у своїх роботах М. А. Марченко. Проблематику авторської ляльки, що виявляє специфічну спрямованість у її створенні, розкривають В. Я. Проппа, Д. Фрезер, Й. Хейзінгі. У зв'язку з тим, що процес гри в ляльки є складним, багатограним явищем, слід виділити декілька важливих її функцій:

- *навчальна функція:* в будь-якому віці надає можливість розвитку загальнонавчальних навичок та умінь, серед яких: пам'ять, увага, сприйняття;
- *розважальна функція:* допомагає створити сприятливу атмосферу;
- *комунікативна функція:* сприяє формуванню контактів між групами дітей або дорослими, об'єднує їх в процесі гри;

- *релаксаційна функція*: сприяє зняттю емоційної або фізичної напруги;
- *психотехнічна функція*: допомагає сформувати навички для подальшої більш ефективної діяльності;
- *функція самовираження*: дозволяє навчитися реалізації своїх творчих здібностей у процесі гри з лялькою, повніше розкрити особистісний потенціал;
- *компенсаторна функція*: дозволяє створити умови для задоволення особистісних прагнень, які за деякими обставинами неможливі в реальному житті.

Як свідчать вчені, помилкове становлення малечі з її незміцнілою психікою до процесу гри призводить до формування помилкової картини світу. Дослідники вказують на три головних аспекти, які виявляють причини зникнення гри як діяльності з життя сучасних дітей (Табл.2):

- втрата дорослими чітких орієнтирів та символів дорослішання;
- втрата виразних показників налагодженого сімейного життя;
- сучасний світ дитячих іграшок, який заміщує спілкування з дорослими.

В соціокультурному просторі сьогодення дослідниками розширюється уявлення про еволюцію поняття «традиційна лялька», фіксується динаміка змін її функцій. Осмислення феномена традиційної ляльки дозволяє розглядати її як:

- інструмент трансляції етнокультурного досвіду;
- засіб залучення сучасної людини до традиційної культури;



Табл.1. Актуальні тенденції змін до сприйняття лялькового образу в майбутньому

- компенсатор соціального і етнічного відчуження;
- спосіб художньо-естетичного самовираження особистості.

Можливими перспективами в дослідженні феномену актуалізації традиційної ляльки може бути вивчення особливостей сприйняття і осмислення її сучасною дорослою людиною та дитиною, а також розробка методики застосування отриманих результатів в дизайн-практиці освітніх, дозвіллевих закладів і в інноваційних інтерактивних музейних практиках.

Універсальність і поліфункціональність ляльки як культурного артефакту дозволяє визнати її особливу роль у становленні візуальної культури сьогодення. Останньою інновацією в плані розробки сучасної ляльки стає створення *інтерактивної ляльки*. Однак, як свідчить матеріал дослідження, крім позитивного внеску сучасна медіа-культура несе дуже потужний заряд агресивної інформації. Враховуючи те, що дитина часто отримує її зовні від дорослих, інтерактивний вплив вона має зсередини. Найчастіше всього сюжетна лінія, манера графічних зображень, інтонації героїв – все провокує негативні емоції та агресію. На сьогоднішній день провідні спеціалісти (педагоги, психологи, медики) почали займатися аналізом вікових особливостей при сприйнятті дітьми інтерактивної інформації або інтерактивної гри. З початку 2001 року зареєстровано нідерландську систему Kikwiizer (киквайзер) з метою розповсюдження інформації о можливостях негативного впливу мультимедійної продукції на дітей та підлітків.



Табл.2. Причини зникнення гри як діяльності з життя сучасних дітей

Література:

1. Бердяев Н.А. Самопознания. М., 1990. 156 с.
2. Голубева Ю.О. Кукла в координатах индивидуально-психологического и социокультурного бытия: Автореф. дис. . канд. филос. наук. М., 2000. 22 с.
3. Лотман Ю.М. Ляльки в системі культури. Кукарт. 1994. № 4.
4. Морозов І.А. Феномен ляльки в традиційній і сучасній культурі (Кросскультурні дослідження ідеології антропоморфізму). М., 2011.
5. Татаринцева А.Ю. Детские страхи: куклотерапия в помощь детям. 2007. М.: изд-во Гнезис. С. 81. Електронний ресурс / режим доступу: <http://mypdfbook.ru/371377/detskie-strahi-kukloterapiya-v-pomosh-detyam.pdf>

Ференс О. О.

аспірант Харківської державної академії дизайну і мистецтв

Наук. керівник: Трегуб Н.Є., канд. архітектури, професор, ХДАДМ

СЕМІОТИКА ЕСТЕТИКИ СЕРЕДОВИЩА МІСТА (ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ ОГЛЯД)

Все, що оточує людину впливає на неї, її свідомість, формування певних навичок, на відчуття естетики. Архітектурне середовище одне з головних, тому необхідно, щоб воно було не тільки функціональним, а й естетично привабливим та несло певну інформацію.

Стаття присвячена розгляду науки семіотики середовища міста. Як відомо, семіотика – це наука про знаки та знакові системи, які використовуються для передавання інформації. Вона включає в себе три розділи: семантика, прагматика і синтактика [2]. Семантика - галузь знань, що вивчає відношення виразів мови (візуальної чи словесної) до позначуваних ними понять, приховане глибинне значення знаків. Прагматика – практичне значення (відношення між знаком і його користувачем). Синтактика означає пряме значення, тобто зв'язок знаків і їх складових.

Якщо розглядати архітектурне середовище міста як систему певних символів і знаків, а не тільки як середовище з певним призначенням, то можна виділити головні погляди на семіотику організації міста. Такі як:

- архітектурне середовище розглядається як сукупність символів;
- сенс середовищу надається у процесі його формування, а з часом доповнення (реклама на будівлях, мурали);
- кожне середовище міста має свою інформацію, символи, знаки, які закладені в його архітектурі;
- виходячи з попереднього висловлювання, кожен знак має своє смислове і предметне значення.

Поняття знаку є основним в семіотиці. Воно має різні значення, які розкриваються в різних сенсах. Тому розглянемо, як пояснювали знак науковці. Так американський філософ, один з засновників семіотики Чарльз Вільям Морріс ввів поняття «прагматики» та розумів знак як матеріальний носій, який показує іншу сутність. Він розвивав біхевіористичну теорію знаків, з одного боку, прагнув об'єднати логічний позитивізм і емпіризм з іншого. Основою такого об'єднання стала теза про те, що символи співвідносяться з особистістю, з об'єктом та з іншими символами.

Знак за визначенням філософа складається з чотирьох елементів: власне знак, репрезентація (знаконосій), сенс знака (інтерпретант), означуване поняття (десигнат, а реально існуючий десигнат – це денотат, як сказав Ч.В. Морріс). Власне сам процес формування (та дії) знака він називає семіозисом. Семіозис дозволяє передавати великий обсяг інформації у лаконічній формі та виділяти певну частину інформації, як найважливішу, тобто це переклад зображень у знакову форму. Цей термін вперше визначив Чарльз Сандерс Пірс.

З погляду основоположника семіотики - американського філософа, логіка, математика Чарльза Сандерса Пірса, розуміння знаків, як певних емпіричних об'єктів, сприймаються нашими органами чуття. Але філософ пізніше виходив за межі цієї думки і припускав, що знаками можуть бути навіть різні ментальні об'єкти (почуття, настрої). Далі Пірс говорив, що джерелом значення певного знаку є його спосіб дії. Він розглядав знак в процесі його функціонування, створив базову класифікацію знаків для семіотики, а саме: знаки-символи (позначають предмет), іконічні знаки, які містять образ предмета, знаки-індекси, які прямо вказують на предмет.

Крім того, Чарльз Сандерс Пірс виділив три семіотичних елемента: об'єкт, знак, інтерпретант. Швейцарський лінгвіст, що заклав основи семіотики і структурної лінгвістики Фердинант де Соссюр, писав у своїй роботі «Курс загальної лінгвістики», що «семіотика – наука, що вивчає життя знаків в рамках життя суспільства» [5]. Він говорив, що знак має дві властивості, одна з них – це довільність знака, інша – лінійність. Семіотика Фердинанта де Соссюра стала джерелом для структуралізму [4].

Проблема знака в мистецтві належить до однієї з найважливіших. Ще один з відомих науковців займався її дослідженням - Юрій Лотман – академік, радянський культуролог і семіотик. В центрі його уваги були питання культури та мистецтва. Він вважав, що мистецтво є складовою частиною культури поряд з наукою. Ю. Лотман розробляє семіотику як науку про знаки (це згадувалося вище). Як вважає науковець, мова – впорядкована знакова система для передачі інформації, але вона не зводиться до своєї звукової чи графічної форми. Знаки є «матеріально вираженими замінами явищ, предметів і понять в процесі обміну інформацією». Постійне (константне) відношення знака до об'єкту, який його заміняє, Юрій Лотман називає семантикою. Знаки культуролог ділить на образотворчі і умовні, і вони існують не самі по собі, а в системі таких же знаків [6]. За Лотманом знак існує в певному культурному ареолі.

Сукупність знаків утворюють знакову систему, її семіотичні школи розуміли по-різному. Наприклад, під мовою розуміли як природну мову, так і штучну (програмування). А з вчення Лотмана знакова система – це культура. Особливістю таких систем є те, що знак не існує ізольовано, він посилається і на матеріальні предмети (семантика) і на інші знаки (синтаксис) [4]. Тому знак без контексту не існує.

Сучасна архітектура в містах характеризується активним застосуванням інноваційних технологій, як на стадії проектування, так і в процесі будівництва. Такі дії привели до виникнення «неканонічних» метафор в архітектурній мові.

Архітектура як частина сучасного комунікативного середовища має свою семантику. За сенс архітектури відповідає семантика і вона є однією з складових архітектурної семіотики. Форми та їх геометрія є основою архітектури і є її мовою [1]. Будівля повинна відповідати трьом факторам, про які згадував ще Вітрувій – це користь, краса і міцність [3]. Архітектурне середовище міста повинно відповідати цій тріаді.

Отже, в мові архітектурного середовища та його форм існують поняття: символічного змісту, асоціації, вони можуть підлягати культурній і особистій інтерпретації, значення яких, з часом можуть змінюватися. Форми архітектури, які поєднуються в єдине ціле, в гармонійне середовище, не тільки забезпечують суспільство функціональними і естетичними потребами, а й уособлюють в собі знаки та передають семантичний зміст.

Мистецтво як засіб передачі інформації підпорядковується законам семіотичних систем, а витвір який взятий в цьому аспекті розглядається в зв'язку з поняттями «знак» і «сигнал» [7]. Архітектурне художнє середовище сприймається і існує в реальному просторі, в якому це ж середовище має окремі частини - особливий художній простір. Він має свої властивості, певні межі і параметри [1] та є семантичним. Кожною людиною і взагалі в кожній культурі той чи інший знак інтерпретується по-різному. Розуміння символічних значень дозволяє людині знайти нові сенси та взяти їх до уваги. Так, символи виступають в якості основи, яка об'єднує навколишнє середовище та життя людини в ньому.

Література:

1. Богданова Л. О. Конспект лекцій з дисципліни «Композиція» (для практичних занять та самостійної роботи студентів I курсу спеціальності 191 – Архітектура та містобудування. Архітектура) / Л. О. Богданова, Г. А. Коровкіна; Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2017. – 115 с.
2. *Вітрувій*. «Десять книг об архітектурі». / Пер. Ф. А. Петровського. Т. 1. М., Изд-во Всес. Академії архітектури. (Серія «Класики теорії архітектури»), 1936. – 331 с.
3. Даниленко В. Я. Дизайн: [підруч.] / В. Я. Даниленко. – Харків : ХДАДМ, 2003. – 320 с. – 664 іл.
4. Електронний ресурс URL: <https://ru.wikipedia.org> (Дата звернення: 19.10.2019)
5. Курс общей лингвистики // Соссюр Ф. де. Труды по мовознавству. – М., 1977
6. Ю.М.Лотман и тартаруско-московская семиотическая школа. 1994. – 560 с.
7. Zeichen und Sprache. Veröffentlichung des I. Internationaler Symposiums «Zeichen und System der Sprache», Berlin, Akademie-Verlag, 1961 – 1962. Bd. I–II.

Храпачов Олександр Миколайович

ст. викладач кафедри живопису і композиції, Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА)

РОЛЬ ТВОРЧИХ СИМПОЗИУМІВ У ФОРМУВАННІ ХУДОЖНИКА

Із кожною зміною мистецької епохи змінюються мистецькі вимоги для сучасників, враховуючи досвід минулих поколінь. Колективна творча робота у мистецтві завжди була актуальною при створенні якісного мистецтва і завжди вимагала певної організації цього процесу в матеріальному та ідейному сенсі. В Україні відбувається величезна кількість творчих пленерів

та симпозіумів. Отож, останнім часом, постала велика потреба у загальній характеристиці та виявленні тенденції і перспектив проведення творчих проєктів у сучасному мистецькому світі.

Зведення сучасних мистецьких процесів до об'єктивної оцінки у порівнянні з історичним досвідом є актуальним для подальшого переосмислення проблеми формування творчих осередків у академічній сучасній мистецькій освіті. За часи незалежності України було проведено сотні мистецьких симпозіумів та пленерів, але точної статистики цих заходів не здійснювалося. Близько 75 % відсотків творчих проєктів загалом не були зафіксовані документально у періодичних виданнях, пресі, каталогах, телебаченні тощо.

В усі часи мистецтво проявлялось в суспільстві через індивідуальне та суспільне. Колективна творчість часто переважала над індивідуальністю. Тому в історії мистецтва ми спостерігаємо великі сплески творчої активності саме під час формування творчих об'єднань (Греція, Відродження, «барбізонці», імпресіоністи, передвижники), які представляли потім, як майбутні школи.

Великий вплив на формування власної живописної мови майстра справляють творчі поїздки. Спільні зустрічі з наставниками, походи на пленери старших та молодших, так звані «посиденьки», на яких вони багато розмовляють, обговорюють картини, сперечаються, - все це формує якусь живу атмосферу.

Одним із видів колективної творчої роботи в сучасному світі є проведення пленерів та симпозіумів. «Вони привертають величезну увагу не тільки творчої інтелігенції» (Федорук, Сказка 6). Колективна енергія спричиняє більш продуктивному результату. Художники надихають один одного, «обмінюючись враженнями і досвідом» (Гужва 158). «Глибоке занурення в нове середовище» (Стратійчук 92) активізує «митців до напруженої, самовідданої праці» (Сухоліт, Plener 2), вони розкривають для себе нові грані в українському та світовому мистецтві.

Організація фундаментальних пленерів і симпозіумів у творчих осередках не відбувається хаотично. Потрібна підтримка держави або приватних організацій, «має бути присутнє відчуття власної причетності до процесу творення культури» (Колісник 95). Організатори обирають загальну тему симпозіуму, фінансують проживання, харчування, екскурсії по місцевості, готують звітні виставки творчої групи, каталог тощо.

Досвід «існування Спілки у продовж 1938–1953 років» (Соловей 19) виявив недостатність для повноцінного існування мистецького середовища тільки проведенням всеукраїнських та всесоюзних виставок, постало питання подальшого розвитку художників на ґрунті самої Спілки, через взаємообмін досвідом між художниками різних міст та країн Радянського Союзу. Почали будуватись будинки творчості, в яких гуртувались майстри і молоді художники. Задля сприяння утвердження високих моральних принципів та духовного розвитку народів, створювались міжнародні будинки творчості: у Седневі в Україні 1964 р., Сенезі в Росії, Севані у Вірменії та інші.

Держава повинна створити умови для розвитку професійного мистецтва, забезпечити йому академічну свободу і звільнити від ринкового волюнтаризму.

Контент у галузі науки і мистецтва має враховувати національні інтереси в ім'я національної безпеки. Але ж насправді не відбувається навіть загального реєстру ініціативних творчих груп на території України, не кажучи вже про закордонні осередки творчих формувань. Загалом, фундаментальна творча ініціатива повинна підтримуватись дотаціями з боку держави, підвищуючи рівень українського мистецтва, аби гідно представляти його на світовому рівні. Чомусь в Європі, Китаї, Америці ці фонди є, котрі підтримують навіть закордонну творчу ініціативу, збагачуючи свою. Завдяки їм відбувається діалог між мистецькими вишами різних держав. Ще у Греції, в IV ст. до н.е., формувалась своєрідна система виховних заходів, за допомогою якої передбачалося укріплювати і покращувати державу.

Якщо говорити про сьогодні, маємо зауважити, що у сучасному мистецькому світі переважають симпозиуми. На симпозиумах влаштовуються круглі столи, відбувається обговорення мистецтва мистецтвознавцями та художниками, обговорюються перспективи сучасного мистецтва та його завдання, і в цьому діалозі народжується істина. Кожен з'їзд художників сприймається індивідуально, він залишається тільки в спогадах самих художників, якщо нема мистецтвознавців, які розставляють акценти у мистецтві вже сьогодні, а не через сто років. Вони відіграють важливу роль у формуванні сучасної мистецької думки та задають тон на самих симпозиумах, гармонійно працюючи з художниками. Мистецтвознавець розкриває мистецтво для глядача.

Коли художник створює щось нове у мистецтві, воно не завжди зрозуміле сучасникам. Яскраві приклади – імпресіоністи, супрематизм і т.д. Роль мистецтвознавця – вчасно побачити новий прояв і розгорнути його для глядача. Художник завжди в пошуку нового й необхідного. Зрозуміло, воно може бути добре забутим старим, але потрібним сьогодні. Художник, як душа суспільства, відчуваючи тонкі еманції простору, фіксує його на полотні.

У мистецькому колективі швидше відбувається визначення організації внутрішнього психологічного простору, тобто власного внутрішнього світу. Це важливо, оскільки творчим особистостям досить часто властиве відчуття позбавленості своїх меж, а феноменологічно їх вважають потерпаючими від надлишку обмежень. У середовищі з певним просторовим вирішенням можливе моделювання особистісних особливостей, способу сприйняття дійсності, стилю реагування і життя, тобто життєвого шляху.

Мистецькі симпозиуми та пленери відіграють величезну роль у формуванні сучасної мистецької думки. Безпосередньо для художника, при участі у симпозиумах, досягаються закономірності індивідуального життя, виявляються резерви особистості, що дозволяє змінювати її поведінку, стимулювати розвиток творчості і створювати життєву перспективу.

Література:

1. Гужва Олена. «Мистецтво – спільна мова двох культур» // Образотворче мистецтво : видання Національної спілки художників України. Гол. Ред. О. Федорук №3 (71). Київ: Академпрес, 2009. 158. Друк.
2. Колісник Прокіп. «Поташнянський «барбизон» // Артанія : культурологія, мистецтво, публіцистика, історія / Гол. ред. А. Маричевська №4 (17). Київ: Софія-А, 2009. 94–96. Друк.

3. Соловей Олень. «Київська школа» // Образотворче мистецтво : видання Національної спілки художників України / Гол. ред. О. Федорук №2 (86). Київ: Майстер книг, 2013. 19. Друк.
4. Стратийчук Івана. Живописные сезоны в «В мистецькому маєтку «Ставки» // Антиквар : журнал об искусстве и коллекционировании / Гол. ред. А. Шерман №3-4 (89). Київ: Вистка, 2015. 86–96. Друк.
5. Сухоліт Наталія. Plener oranų Gniew 2014. Каталог виставки. Київ: Huss, 2016. Друк.
6. Федорук Александр. Сказка десятого пленэра. Альбом. Севастополь, 2007. Друк.

Чадаєва Д. М.

студент 6 курсу, спец. «ДВК» («МД»), ХДАДМ

Scientific Revisor: Говорун А.В., канд. пед. наук, доцент

PROSPECTS OF USING AUGMENTED REALITY FOR INTEGRATION IN THE EDUCATIONAL PROCESS

The fast-paced development of augmented reality technologies contributed to appearing new opportunities in various spheres of life. Now static objects have come to life creating a new experience for viewers. In the 21st century, artists and art-spaces actively use and apply this modern technology.

Augmented reality is realized as a phenomenon of a temporal continuum that reaches its existence and virtual reality, and has truly specific qualities and power not available in the probable and virtual reality. It can be considered as technologies that are added to usual images by different means of modern computer graphics. These technologies allow to combine the best images obtained from different sources (video cameras, spectrometers, thermal imagers) [1].

Today the possibilities of using augmented reality are endless, and the widespread use of augmented reality is getting increasingly relevant [2]. AR technologies become more and more integrated in the following areas: geolocation and tourism, education, advertising, medicine, architecture.

This paper attempts to prove that using augmented reality for integration into educational processes has great prospects.

As an innovative product, AR has significant prospects for integration into the economy today, and can also play a big role in improving the process of teaching in higher educational institutions in Ukraine. In modern conditions of technology development, there are problems in providing advanced technologies and techniques in the process of teaching various disciplines. The main technical tools for perceiving visualizations created using augmented reality technology are smart-phones, tablets, monitors or televisions with the Smart TV function, virtual reality glasses, special helmets, hologram technologies, etc. [3]. According to research of A.Chubukovoyi, thematic interactive visualizations help increase the level of students' assimilation of materials. The use of AR-technologies positively affects the competitiveness of the national labor force and contributes to the strengthening of the country's position in the global economic space [4].

Implementing AR-technologies in educational process also ensures the unity of the educational space of the students with special educational needs and ordinary students; provides adaptation of each student with special educational needs

to the educational process; provides equal opportunities for social development and higher education for students with special educational needs, regardless of the nature and degree of health restrictions; provides variability and diversity of the content of educational programs and organizational forms of training [5].

Thus, we can conclude that creation of modern teaching aids that are based on augmented reality technology, corresponding to the world scientific and technological level, is an important prerequisite for the implementation of effective strategies to achieve educational goals. Augmented reality will allow the world around us to become much more informative, facilitate access to a variety of information and bring people to a higher level of knowledge.

References:

1. Самотий В. В. Використання технологій доповненої реальності для створення прототипу мобільного додатка. Матеріали III Міжнародної наук. – практ. конф.: Тези доповідей. Київ, 1–2 грудня 2016 р. С. 13–15.
2. Сухорукова Л.А. *Основні види та функції мультимедійних творів*. Концепція сучасної мистецько-дизайнерської освіти України в умовах євроінтеграції: зб. матеріалів міжнар. наук.-метод. конф. X: ХДАДМ. 2015. С. 120–121.
3. Augmented Reality in Education: *веб-сайт*. URL: <https://thinkmobiles.com/blog/augmented-reality-education/> (дата звернення: 22.04.2019).
4. Чубукова О. Ю., Пономаренко І. В. Інноваційні технології доповненої реальності для викладання дисциплін у вищих навчальних закладах України. Проблеми інноваційно-інвестиційного розвитку. 2018. № 16. С. 20-27. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/11227> (дата звернення: 23.04.2019)
5. Ткачук В. В., Єчкало Ю. В., Маркова О. М. Доповнена реальність у навчанні студентів із особливими освітніми потребами. 2018.

Чирчик Сергій Васильович

проректор з наукової роботи Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, доктор педагогічних наук, доцент

СУЧАСНІ НАУКОВІ ПІДХОДИ ДО ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ

Одним із основних напрямів реалізації основних завдань реформування сучасної системи професійної освіти є підготовка якісно нового фахівця, здатного адекватно й швидко реагувати на сучасні перспективні процеси соціального й економічного розвитку суспільства в цілому.

Історико-педагогічний науковий аналіз процесу професійної підготовки майбутніх дизайнерів засвідчив фрагментарність цього процесу. За таких умов основою для визначення етапів становлення та тенденцій розвитку галузі дизайну стали висновки наукових досліджень науковців, які розглядають окремі історико-методичні аспекти розвитку системи дизайн-освіти, підготовку дизайнерів у вищій школі (проблему існування навчальних закладів з підготовки дизайнерів, заходи державних органів влади з реформування освіти у контексті дизайн-освіти, вивчення прогресивних ідей видатних педагогів у сфері професійної підготовки дизайнерів тощо).

На основі концепцій сучасної професійної підготовки майбутніх дизайнерів з'ясовано необхідність застосування проектної діяльності, результатом якої є сформована професійна компетентність фахівця.

За результатами проведеного науково-педагогічного аналізу *дизайн* визначено як професійну діяльність, що передбачає: побудову дизайн-концепцій; інтеграцію інноваційних проектних здобутків, організацію варіативного зв'язку з ринковими економічними вимогами.

Професійна компетентність дизайнера – інтегральна якість особистості, що реалізує готовність і здатність людини до здійснення професійної діяльності (проекування з позицій художньо-просторових, функціонально-планувальних, конструктивно-технологічних рішень з урахування ергономічних, техніко-економічних та інших показників для забезпечення зручності й естетично доцільної взаємодії середовища з людьми) на основі сформованих знань, умінь, навичок і відповідних професійно-особистісних якостей.

Професійна підготовка майбутнього дизайнера є комплексним педагогічним процесом формування професійної компетентності, що ґрунтується на структурі та методах відповідного діагностичного фонду та системи сучасного оцінювання.

У межах наукового дослідження проблему формування професійної компетентності майбутніх дизайнерів нами розглянуто з позицій таких наукових підходів, як:

- *системно-структурний* (дозволяє виділити базисні системні зв'язки та компоненти професійної підготовки майбутніх дизайнерів інтер'єру);
- *особистісно орієнтований* (характеризує професійно-особистісний рівень готовності студентів-дизайнерів до виконання професійних завдань);
- *діяльнісний* (реалізує визначені організаційно-методичні засади професійної підготовки, становлення і розвитку майбутнього дизайнера як професіонала шляхом формування відповідних компетенцій у процесі навчальної діяльності та під час проходження практики, що передбачає розвиток у студентів творчого мислення);
- *компетентнісний* (упроваджує ідею планомірності навчально-освітньої діяльності, спрямованої на опанування студентами професійно важливих якостей, у тому числі відповідних компетенцій);
- *аксіологічний* (полягає у формуванні ціннісного ставлення до професії дизайнера у студентів-бакалаврів та передбачає аналіз професійної підготовки фахівців з позиції ціннісних орієнтацій);
- *культурологічний* (вимагає орієнтацію навчальних дисциплін на вищі зразки загальнолюдської культури, що зумовлюється місцем дизайнера у системі соціального замовлення);
- *варіативний* (застосовується у процесі побудови моделі професійної підготовки дизайнерів, під час розробки навчальних і методичних матеріалів);
- *креативний* (передбачає врахування індивідуальних особливостей студента та спрямований на розвиток творчої складової його особистості);
- *акмеологічний* (допомагає сформувати у майбутніх дизайнерів потребу до самовдосконалення та саморозвитку);

- *рефлексивний* (сприяє розвитку аналітико-інноваційної складової в проєктній діяльності).

Визначені наукові підходи мають сприяти цілісному вивченню наукової проблеми професійної підготовки майбутніх дизайнерів у закладах вищої освіти України.

Література:

1. Аніщенко О.В., Смоляна Н.В. Теоретичне і виробниче навчання у навчальних закладах: короткий термінологічний словник / О.В. Аніщенко, Н.В. Смоляна. – К., Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2012. – 103 с.
2. Тименко В.П. Початкова дизайн-освіта: теорія і практика формування конструктивних умінь особистості: монографія. – Київ: Педагогічна думка, 2010. – 381 с. 5. Початкова дизайн-освіта [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/8609/> – Загол. з екрану.

Ягодкін Г. М.

*Заслужений художник України, кафедра живопису і композиції,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури*

ВІД ТРИПІЛЛЯ ДО СЬОГОДЕННЯ. МИСТЕЦЬКИЙ МІСТ ЦИВІЛІЗАЦІЙ

Прадавні цивілізації та їх ознаки: від орачів до збирачів – нові засади господарювання, **ремесла та суспільний устрій, приручення коня, винайдення колеса.**

Культура Трипілля. Функції мови і піктографічне письмо. Абстрактно-символічне мислення, релігійно-ритуальна образність побутових дій, систематизація та програмування життя, протоміста.

Волхви – провідники міграційних процесів. Розселення до меж Ойкумени: Європа, північ Азії, Урал, Індія. Поширення, збереження і втілення культурних традицій і технічних винаходів на нових місцях.

Санскритологія про мовні джерела арійських племен. Гіперборея, Аркаїм, прабатьківщина переселенців Подніпров'я.

Свідчення сучасних наукових досліджень про ментально-релігійну спорідненість українського, польського та литовського народів - на основі методів ДНК-генеалогії, топоніміки, археології, лінгвістики.

Дохристиянська міфологія Європи – наслідок функціонування трипільської цивілізації. Рідні Боги протослов'ян, їх збереження і видозміни у Ведичній культурі Індії.

Язичницька теологія і її відображення в зразках килимарства, вишивки, крою одягу, гончарстві, народних піснях, переказах, билинах, казках. Культ матері - Богині.

Філософсько - космогонічні зображення на трипільських зерновиках – наслідок донині невідомих знань наших пращурів про облаштування Всесвіту і Буття в ньому, зокрема: про енергетично – хвильові прояви матерії, про диференціацію та інтегральність світобудови.

Принцип медитативного самопізнання і спілкування з надприродними силами. Українська писанка та її посестра – індійська мандала. Геометрія структування кола.

Новітні напрямки послідовників трипільського синкретизму: візуалізація вібраційних енергій Всесвіту: складно структуровані ритмоутворення (спайдер-ефект) у вигляді енергетичних хвильових скупчень багаточастотного прояву. Відродження самобутніх народних традицій, любові до природи.

Вивчення і використання мистецьких прийомів Трипілля в сучасному декоративно – ужитковому, монументальному мистецтвах, оздобленні екстер'єрів і інтер'єрів будинків, у графічному дизайні, рекламі і оформленні свят.

Янкевич С. О.

*аспірант 2 курсу Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Керівник: канд. мист., доцент кафедри ТІМ, ХДАДМ Чечик В. В*

СУЧАСНИЙ ПІДХІД ДО ІЛЮСТРУВАННЯ ТВОРІВ В. ШЕКСПІРА (ХУДОЖНИК ВЛАДИСЛАВ ЄРКО)

Категорії «сучасності» надто крихкі та мінливі, проте мистецькі тенденції сьогодення піддаються критиці та набувають сталості. Початок нового століття нерозривно пов'язаний з надбаннями віку минулого. Найбільш масштабним шекспірівським проектом в історії українського мистецтва стало ілюстроване зібрання творів В. Шекспіра у шести томах (1984-1986) київського видавництва «Дніпро». Художник Сергій Якутович виконав оформлення фронтиспису та шмуцитулів (44 ілюстрації). У ХХІ столітті творчість В. Шекспіра продовжує хвилювати митців описаними пристрастями та яскравими характерами персонажів. Київський графік Владислав Єрко створив ілюстрації до українських перекладів Ю. Андруховича – «Гамлет, принц данський» (2008), «Ромео і Джульєтта» (2016) – для львівського видавництва «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА».

Ілюстрації В. Єрка спрямовані надихнути сучасну людину новими образами звичної класичної літератури. Художник пройшов шлях особистісного росту, з дитинства надихаючись фольклором (грецька міфологія, слов'янські й імпортовані казки) та мистецтвом кінця ХІХ – початку ХХ століття (імпресіонізм, кубізм, фовізм). За вподобаннями «внутрішньої дитини» В. Єрком були створені ілюстрації до «Казок Туманного Альбіону», «Кресала» «Снігової королеви» та ін. Натомість більш пізні захоплення творчістю Альбіна Бруновського і Вернера Тубке задовольнили потреби графіка у дорослому філософствуванні та знаходженні власного стилю.

Звернення В. Єрка до шекспірівської теми історично, а також ідейно продовжує книжкову графіку С. Якутовича. Спільним для художників є створення портретної галереї персонажів. Проте, на відміну від робіт попередника, малюнки В. Єрка зображують постатей шекспірівських драм, нівелюючи традиційне домінування образів головних героїв на користь другорядних. Усі шекспірівські образи самозічні для графіка і вирішені унікально. Митець відмовляється від прямої ілюстративності, обираючи не лише загальноприйнятті до змалювання фрагменти творів (Гамлет з черепом Йоріка, Ромео під балконом Джульєтти), а й власне йому цікаві моменти (конфуз служника, який не вміє читати; відверта розмова матері Джульєтти з годувальницею). Основуючись на зрозумілих образах головних героїв, В. Єрко будує нову візуальну

сюжету через символи, метафори та естетизацію. Оформлення «Гамлета» і «Ромео і Джульєтти» істотно відрізняються. Ілюстрації до «Гамлета» сповнені драматизму і вишуканості «дорослої казки». Інтерпретація «Ромео і Джульєтти» більш іронічна та відверта. Малюнки більш складні за формою і потребують адекватного дорослого розуміння.

В. Єрка використовує чорно-білу графіку (та бронзовий підклад для «Ромео і Джульєтти») і змішану техніку (туш, перо, олівець, графічний планшет). Створюючи у «Гамлеті» цільні композиції з химерними фактурами, для «Ромео і Джульєтти» художник зіставляє окремі елементи малюнка (тіла, предмети, орнамент) у колаж. Трагедію двох закоханих під призму художнього бачення В. Єрка називають «тілесною», оскільки вона зображена у дусі ренесансного культу краси людського тіла, а також розкриває фізіологічне підґрунтя поведінки персонажів.

Художник використовує атрибути епохи В. Шекспіра, змінюючи традиційну форму їх зображення. Нова візуалізація оперує постмодерністськими поняттями компіляції, деконструкції, тяжіння до ірреальності, де смілива наочність інстинктів влітається у фантазмагорію сну. Ілюстрації В. Єрка породжують асоціації, продовжуючи ланцюжок ідей художника роздумами глядача-читача, щодалі віддаляючи його від тексту В. Шекспіра.

Сучасний підхід до ілюстрування творів В. Шекспіра від художника В. Єрка означає можливість творення нової візуальності та художньої реальності для відомих і заявлених мистецтвом класичних образів.

Volovyk Sofia

1st group, 3d year, Industrial Design

Scientific revisor: Petuhova O. I., PhD

SLOGANS IN SUBJECT DESIGN AS A METHOD OF CHANGES IN DESIGN HISTORY OF UKRAINE

Nowdays we have the opportunity to observe the rapid development of design in Ukraine. On the one hand, Ukrainian design is inspired by Western thoughts, on the other by the culture of the East. Historically, Ukraine has always had such situation. What can be born under such conditions? The answer is very simple and logical. Something extremely original. Provided that the Ukrainian community will begin to accustom itself to the thought of the importance of design in every person's daily life and learn to perceive design in order to bring unique ukrainian vision to the subsequent creation of the form.

Today's issue: What can designers contribute to the mass education and cultivation of the creative thoughts of our people?

There are always unlimited amount of ways. At the moment, something that can carry information value and attract common attention not only to form (which can be moved from culture to culture (identity may not be recognized by the consumer), but also to information messages (something that is specially tailored to the situation where a particular society is currently located) will be the most useful. One solution might be the slogan, as a part of objective design,

as its continuation. The target audience for this solution is the young Ukrainian generation, which will soon replace the previous one.

In today's world, young people interact with designers who share their values and beliefs. In fact, 64 percent of consumers worldwide now buy on belief. At the same time, one in two will choose a product based on its manufacturer's stand on a societal issue. Consumers today are more informed and empowered than ever before. They have all the tools for managing relationships with manufacturers and designers. In this new century, simply creating things is no longer enough, in the hope that they will find a response. To stay relevant, designers need to do more for people and the planet.

Designers who pursue a goal not related to profit will not only survive, but will succeed in a new era of conscious consumption.

Havas research shows that significant brands have surpassed the stock market by 206 percent over the past 10 years. Enlightened brands recognize this reality and transform their entire course of action to meet the expectations of young consumers.

You only need to take a look at Adidas promise to use 100% recycled plastic by 2024, Unilever's mission to improve health and well-being for more than 1 billion people, and Ikea's commitment to become climate-friendly by 2030. The results are also obvious: Last year, Adidas sold 1 million ocean-plastic shoes, Unilever's sustainable brands grow 50 percent faster than the rest of the business, and Ikea's sales of sustainable products rose to \$ 1.9 billion.

It is important to emphasize that some products of these brands bear the corresponding slogans inspiring people.

What does all this mean?

Historically, the role of design has been to simplify the lives of people who are becoming increasingly busy. Today, this is not enough. Young people expect design to go beyond selling products, services, or increasing profits for industries. They expect design to uphold something, improve life, and play an active role in the fight against global poverty, inequality, and climate change.

One of the brightest design tools in our time is the slogan. Slogans are widely used in clothing design. Many brands have gained popularity by following this path.

It's time to consider the slogan as part of the subject design. Inspirational, fun, philosophical information placed in the everyday life of the consumer will contribute to raising spirit, interest in the environment and society. The slogan in the hands of a skilled designer is able to turn into an effective tool for educating and changing people's thinking in a more positive way, which will diversify everyone's life and will definitely not go unnoticed. The slogans in subject design might be considered as a way of conveying the importance of design to the masses, the call of specialists for action, and as a result, the development of history by expanding the perception of designers. Design has come to take on the educational function as well, since it is the closest to everyday life.

Designers who manage to adapt to this new reality will ultimately be rewarded with a natural place in popular culture, a closer relationship with consumers, business growth and longevity.

З М І С Т

Більдер Н. Т. Факультатив як зона автономної поведінки для формування навичок самоорганізації навчальної діяльності студентами мистецьких закладів вищої освіти	3
Бондаренко В. В. Скло в рішенні архітектурного середовища інтер'єрів громадських та промислових будівель	6
Ван Вейке, Тарасов В. Західні дослідження проблеми художнього мови китайського живопису в жанрі пейзаж. 1940-2010-ті рр.	9
Ван Вейжун. Развитие акцидентных форм китайского наборного шрифта: практика Запада и Востока	11
Ван Мінь. Фресковий живопис як відображення буддизму у сакральній архітектурі Китаю часів Середньовіччя (на прикладі Дуньхуану)	14
Васіна О. В. Дизайн на хвилі четвертої промислової революції	16
Водолаженко І. О. Спонтанний малюнок у комунікації школярів	19
Гавронський В. П., Граніч А. С. Роль велкам-паку як невід'ємної складової айдентики бренду	21
Гавронський В. П., Щербина А.С. Переваги та недоліки використання транспорту на електротязі	22
Ганоцька О. В. Традиції та новації у сучасному дизайні пакування	23
Гончар О.В., Кривуц С.В. Експериментальний тест з арт-терапії: основні вимоги, характеристики, засоби виконання	25
Горянський В. В. Професійна підготовка майбутніх бакалаврів дизайну в закладах вищої мистецької освіти	25
Грінченко Н.А. Розвиток творчих здібностей та об'ємно-просторового мислення дитини: актуальність питання	27
Гурдіна В. В. Класичний стиль як глобальний тренд та складова екологічного напрямку в дизайні одягу	30
Дідовець Ю. В. До проблеми впровадження технології етнодизайну у закладах вищої мистецької освіти	32
Добрунова Н.К. Формування творчих принципів театрального режисера К. Добрунова	34
Дуднік М. Г. Візуалізація мислення у контексті проектної діяльності	36
Дуднік М.Г., Шлянін Д.О. Екотренди в дизайні: проблеми та перспективи.	37
Єрмакова Т.С. Соціальна адаптація особистості в умовах інклюзивного середовища: напрями реалізації	39
Жеріхова Г. А. монтаж як засіб художньої виразності в анімаційному ролику	41
Завершинський В. В. Ідейно-художня складова циклу «Абетка» О.Кротевича	42
Захарова С. Г., Малік Т.В. Хустка – минуле та сучасне	46
Кирилова О. С. Застосування артпедагогічних технологій у проектній діяльності майбутніх дизайнерів інтер'єрів.	48
Кобзіна О. І. Арт- педагогіка в умовах Нової Української Школи	50
Ковальчук О. В. Гурін як митець і педагог у контексті історії української художньої школи другої половини ХХ – поч. ХХІ ст.	52
Коломієць О. А. Сучасні технології та їх майбутнє у дизайні інтер'єрів	54
Копайгоренко В. В. Особливості формування фахової компетентності майбутніх бакалаврів декоративно-прикладного мистецтва у процесі вивчення живопису	57
Корнейко Ю. М. «Дизайн-мислення» як сучасний підхід до проектування інноваційних рішень	60
Котляр Є. Традиційна синагогальна декорація і сучасна практика: досвід розпису малого залу харківської синагоги «Бейт Менахем»	61
Куц М. В. Методи арт-педагогіки у сучасному навчальному процесі	64
Лещенко Т.І., Лещенко В.В. З історії виникнення техніки «батик»	66
Лігачова А. О. Теорія «особистісного знання» М. Полані та проблема традиції і інновації в культурі.	70

Лукьянов Д. В. «Проектна творчість майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва»: аналіз поняття	72
Лукьянов Д. Актуальні проблеми сучасної реставрації	74
Майстренко-Вакулєнко Ю. В. Відеоанімації Сергія Сабакаря: інструментарій рисунку у творчості й педагогічній діяльності	76
Макієвська Ю. П. Особливості арт-комунікативної методики в умовах Нової української школи	78
Нечепуренко Н.В. Інклузивна компетентність в сучасному освітньому середовищі	80
Nudnova Ya., Hovorun A.V. The Importance of Art-communication Activities in Team Formation	81
Олексієнко А. М. Видатні педагоги харківської художньої школи. Б. Косарев – педагог новатор	83
Petukhova O. I., Hrinchenko N.A. Art-pedagogical means in the NUSch system	86
Полтавець Н. В. Художня спостережливість як складова розвитку творчого потенціалу майбутніх художників-живописців	87
Полтавець-Гуйда О. В. Сучасний стан та актуальність розвитку декоративно-прикладного мистецтва в Україні	89
Полтавська Ю. В. Передумови створення професійної підготовки художників декоративно-прикладного мистецтва в закладах вищої художньої освіти України (XX-XXI ст.)	92
Приходько О. В., Полякова Є. В. Цех з обробки металу. Особливості ведення роботи у цеху. Інструменти та обладнання	95
Прокопчук Р. Я. Сучасне ювелірне мистецтво: взаємодія з цариною соціального	97
Rovniachina V. Teaching modern art for developing creativity in young people	99
Родзєвська В., Мархайчук Н. Трансформації виражальних засобів сучасного кіно під впливом явища Product Placement	101
Романова А. С. Шумоізоляція цехів. Захист від шуму на виробництві.	103
Руденченко А. А. «Практична обдарованість»: аналіз поняття.	104
Салівон О. Ю. Роль дизайн-мислення у підготовці майбутніх фахівців дизайну	106
Стешина Є. Р., Регецький Х. О. Туманоутворююча система адіабатичного охолодження і видалення пилу для виробничого приміщення друкарні	108
Стороженко О.А., Семешкіна В.В. Система опалення на підприємстві та її види.	109
Суховій О. М. Проблеми інтерпретації в гуманітарному дискурсі	111
Сухорукова Л. А. Музичний кліп як форма аудіовізуального твору	114
Тименко В. П. Педагогічний дизайн у зарубіжній і вітчизняній освіті.	116
Титенко О. О. Професійна підготовка майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва в закладах вищої мистецької освіти	118
Титенко О. М. Формування композиційних умінь у студентів образотворчого та декоративно-прикладного напрямів навчання закладів вищої мистецької освіти	120
Титов М. Ф. Мистецтво життєдайне	121
Токар М.І. «Дитячий світ» в книжковій ілюстрації (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.)	124
Торчевська Н. В. Розвиток естетичної обдарованості майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва.	125
Тютькіна І. В. Поліфункціональність феномену сучасної ляльки.	127
Ференс О. О. Семіотика естетики середовища міста (історіографічний огляд)	130
Храпачов О. М. Роль творчих симпозиумів у формуванні художника	132
Чадаєва Д. М. Prospects of using augmented reality for integration in the educational process	135
Чирчик С. В. Сучасні наукові підходи до професійної підготовки майбутніх дизайнерів	136
Ягодкін Г. М. Від Трипілля до сьогодення. Мистецький міст цивілізацій	138
Янкевич С. О. Сучасний підхід до ілюстрування творів В. Шекспіра (художник Владислав Єрко).	139
Volovuk S. Slogans in subject design as a method of changes in design history of Ukraine	140

Наукове видання

Всеукраїнська наукова конференція
«Актуальні питання мистецтвознавства: сучасність і
перспективи (постать мистця у векторі сучасних
художніх трансформацій: український вимір)»

15 листопада 2019 р.

Свідоцтво про внесення до держ. реєстру суб'єкта видав.справи
ДК №860 від 20.03.2002р.
Оригінал-макет підготовлено в редакційно-видавничому відділі ХДАДМ

Комп'ютерна верстка Мастерова Ю.Р.

Підп. до друку 15.11.2019. Формат 60x80 1/16. Папір: друк. Друк: ризограф.
Ум. друк. арк. 9.00. Тираж 100 прим.
ХДАДМ, Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
Україна, 61002, Харків-2, вул. Мистецтв, 8.
Надруковано у типографії ХДАДМ
61002, м. Харків, вул. Мистецтв, 8.