

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара
Факультет української й іноземної філології та мистецтвознавства
Кафедра образотворчого мистецтва і дизайну

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО,
ДИЗАЙН, ХУДОЖНЯ ПЕДАГОГІКА:
ПРОБЛЕМИ ТА ЇХ ВИРІШЕННЯ

Матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної
Інтернет-конференції
(5 листопада 2012 р.)

Дніпропетровськ
Видавець Біла К. О.
2012

ОРГАНІЗАЦІЙНИЙ КОМІТЕТ:

- Світлична О. М. – канд. мист., доц., зав. кафедри образотворчого мистецтва і дизайну;
- Семешко Е. Г. – к. т. н., доц. кафедри образотворчого мистецтва і дизайну;
- Мордань В. І. – к. ф. н., доц. кафедри образотворчого мистецтва і дизайну;
- Половна-Васильєва О. А. – ст. викладач кафедри образотворчого мистецтва і дизайну.

О-23 Образотворче мистецтво, дизайн, педагогічний досвід: проблеми та їх вирішення : матеріали IV Всеукр. наук.-практ. Інтернет-конф., 5 листоп. 2012 р. – Дніпропетровськ : Біла К. О., 2012. – 110 с.

ISBN 978-617-645-088-7

У збірнику надруковано матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної Інтернет-конференції «Образотворче мистецтво, дизайн, педагогічний досвід: проблеми та їх вирішення».

Для студентів, аспірантів, викладачів ВНЗів та наукових закладів.

УДК 74

КОМПОЗИЦІЯ І РИТМ У ХУДОЖНЬОМУ ЧАСІ УКРАЇНСЬКИХ ЕПІСТИЛІВ «МОЛІННЯ З ЧИНАМИ» XV СТ.

Боярко-Долженко В. О.

Львівська національна академія мистецтв, Україна

Композиція і ритм як формальні ознаки художнього ладу ікони постають, окрім іншого, важливим засобом творення її темпорального характеру. Особливу актуальність та широке використання він набуває у середньовічному релігійному живописі, теоретичну базу числових закономірностей композиції якого було розроблено як у східній, так і західній богословсько-філософській думці. Опрацьовувані ідеї числової (у широкому розумінні) гармонії набувають практичного трактування насамперед у галузі музичних мистецтв. Як вказує Е. Панофський, усі середньовічні трактати з образотворчого мистецтва (від візантійських трактатів афонських монахів до праці Ченніні) стверджують прагнення пластичного мистецтва вийти на той математичний рівень, на якому перебувала музика [6, с. 72–79]. Для теоретичних праць, присвячених образотворчому мистецтву, також характерним є використання математичних понять, що переводились у практичні канони [10, с. 59]. Числові закономірності побудови та опрацьована ритміка композиції постали характерною рисою середньовічного іконопису, що потенціює її значимість в образності художнього часу ікони. Актуальність досліджень значення ритму в побудові художнього часу українського іконопису зумовлено прагненням сучасних митців взоруватись на кращі здобутки вітчизняного мистецтва, розуміти внутрішню структуру їх образності.

У мистецтвознавчих аналізах пам'яток візантійського та давньоруського іконопису обраного періоду, проваджених Г. Колпаковою, В. Полевим, М. Тарабукіним та ін., знаходимо ствердження складної системи різноманітних ритмів, що задають емоційний тон та міру динаміки твору [3; 7; 8]. До проблем ритму в середньовічному стінописі та іконописі звертаються українські дослідники – Л. Міляєва, В. Логвин, В. Свенціцька, В. Овсійчук [2; 4; 5]. Проте,

його числові закономірності та засоби акцентування семантичного центру ритмічного ряду ще не набували вузькогалузевого дослідження, тому висвітлені поверхово. Окремого аналізу не було присвячено багатому пласту ритмів, втілюваних рядами постатей у композиціях «Страшного Суду», «Деїсіс», євангелічних сцен. Мета пропонованої статті полягає у висвітленні значення ритму в системі «семантичного синтаксису» ікони [9] та з'ясуванні його числових закономірностей на матеріалі обраних пам'яток.

Найбільш виразними зразками використання темпоральних можливостей ритму постають багатофігурні українські епістилії «Моління з чинами». Традиційно такі зображення не містять розбудованої системи просторових характеристик. Деїсісні ікони не мають у своїй основі конкретного сюжету з Писання і покликані відображати всесвітню молитву до Спасителя, непідвладну просторовим і часовим обмеженням. На противагу простору, художній час цих творів розглядаємо як складну структуру, основу на варіативних вирішеннях проблем руху та ритму. Іконографічна формула процесії тут постає плідним ґрунтом для втілення творчого бачення автором ритміки та композиційного руху твору.

Традиційно сюжетний рух деїсісних ікон розгортається від статичних країв композиції через зростаючу напругу, піком якої є зображення апостолів Петра і Павла або архангелів, і знову повертається у статику триморфону. Так у більшості українських ікон «Моління» постаті пустельників зображають нерухомими: постановка стоп заперечує рух до центру. У іншому випадку стопи Івана Золотоустого та святителя Миколая спрямовано услід за апостолами, проте строгі вертикалі вбрання сприяють статичності фігур у цілому, що яскраво виявлено в іконі середини XV ст. з Тилича (НМЛ). Більшої експресивності набуває, зазвичай, зображення апостолів Петра і Павла: складки їх вбрання часто трактовано діагональними лініями, постановка фігур відображає активну скерованість до центру. Звернемо увагу на драперії цих апостолів у іконі з Ванівки (НМЛ), що наче розвіюються від вітру, а також динамізм постаті Павла в іконі кінця XV ст. зі Стрілок (НМЛ). В іконописі початку наступного століття вона набуває особливої експресії, як у «Молінні з чинами» з Угерець Мінеральних (НМЛ). У розширених композиціях, що містять більше одинадцяти персонажів, поступове зростання динаміки від країв до центру прослідко-

вуємо у фігурах інших святих. Особливе значення тут належить зображенням архангелів – вони слугують перехідним модулем від активних апостольських фігур до статичних постатей Богородиці та Івана Предтечі. Рухи Михаїла та Гавриїла, зазвичай, дещо сповільнені (порівняно із попередніми фігурами), проте виразна діагональ жезлів та нахил могутніх крил творять динамічний композиційний рух, що яскраво представлено у іконі кінця XV – початку XVI ст. з Пашова (Музей народного будівництва в Сяноку). Бічні постаті триморфону вже не крокують до Христа на троні, а зупинились перед ним у благоговінні. За окремими винятками, у драперіях їх вбрання відсутні діагоналі, виразні вертикалі та півдуги утворюють арку уславлення для центрального образу. У більшості збережених ікон цей образ є точкою остаточного завершення сюжетного та композиційного руху, статичною домінантою композиції. З креслень стає очевидним прагнення живописців вписувати трон Христа у квадрат, а увесь триморфон – у прямокутник із співвідношенням сторін 2:3. Трикутник погруддя Христа, побудований за верхньою межею трону, має широку основу. Завдяки цим засобам центральний модуль композицій «Моління» набуває візуальної стійкості. Винятком щодо сказаного є ікона «Деїсіс» середини XV ст. з Тилича (НМЛ), де образ Христа вирішено за іконографією «Спас у Славі». Його відмежованості від інших персонажів сприяє не лише прямокутна рамка, але й зміна рівня позему. За формальними ознаками, центральний образ перебуває у просторі, відмінному від того, в якому знаходяться предстоячі, що не суперечить теологічній основі сюжету. Активні діагоналі ромбічної мандорли, стрілчасті лінії зовнішньої додають зображенню динаміки, а овал гармонізує це поєднання геометричних форм. Таким чином, у досліджуваному творі центральний модуль є формою активного композиційного руху, а це збагачує ритм його зростань та спадів.

Важливим аспектом у дослідженні художнього часу ікон «Моління» є виявлення особливостей ритму жестів. В обраних іконах він варіюється від лінійного до різної інтенсивності хвилеподібного, благословляюча правиця Христа зазвичай знаходиться на одній з вершин утвореної синусоїди (за винятком ікони XV ст. з Ванівки). У дальовському «Молінні з чинами» кінця XV ст. крива жестів плавна, рухи персонажів відображають поступальний рух, проте позбавлені експресії. Також у іконі другої половини XV ст. з Мшани, де пози та

жести двадцяти предстоячих значно урізноманітнено. Тут хвилеподібна лінія жестів сприяє об'єднанню розрізнених фігур у єдину композицію та надає організованості численним постатям. Характерною рисою досліджуваних ікон на цей сюжет є розрив злагодженого ритму жестів розведеними руками архангелів, що канонічно утримують жезл та зерцало. Таким чином досягається додаткове акцентування триморфону, в межах якого жести відповідають загальній лінії композиції. Низька амплітуда хвиль властива усім обраним пам'яткам, різке зростання коливань у постатях архангелів слугує підготовчим етапом досягнення нею найвищої точки – у Христовому жесті благословення. Провівши аналогію із музичним звучанням, отримуємо неквапний плин мелодії з рівномірними підвищеннями та пониженнями нот, що у визначеній точці спадають перед кульмінаційним злетом. Зважаючи, що відкритий жест в іконописі постає джерелом звучання, зображення архангелів прочитуємо його зупинкою – короткою паузою, що акцентує центральну частину композиції. У творах, де крайні постаті позбавлені зображення сувою чи книги, музика жестів виявляється відкритою зовнішньому світу. Піднесені долоні пустельників можуть прочитуватись як продовження молитовного ряду праведників, що перебувають за межами ікони – скажімо, у храмі, як у пам'ятці з Дальови. Натомість, замкненість жестів віддалених від центру фігур, як у «Молінні» з Тилича, стверджує повну приналежність триваючої молитви мікрокосму твору.

Незмінним атрибутом персонажів творів «Моління» є німби, що завдяки простій геометричній формі легко прочитуються у композиції і задають її ритмічний лад. Прикметним є те, що у низці пам'яток розмір німбів предстоячих помітно збільшується від країв до центру, набуваючи максимальної величини у зображеннях Христа та Богородиці. Проте, у творах з розширеною композицією, де кількість персонажів сягає 15–21, художньою необхідністю постає урізноманітнення простого ритму фігур. Звідси виникають діалогічні зв'язки між персонажами, як у іконі другої половини XV ст. з Мшани. Кожну десятку предстоячих з обох боків поділено навпіл шляхом звернення один до одного євангелиста Марка і Давида, та євангелиста Луки й Соломона. Скорочення інтервалу між німбами цих святих (відстань між постатями збережено) ускладнює ритм композиції.

Звернемось до арифметичного виразу використаних ритмів. Насамперед, ствердимо присутність чітко визначених співвідношень між шириною просторових відтинків (композиційних ніш), займуваних фігурами в межах усього ряду та триморфону. Ознакою, властивою усім досліджуваним творам «Моління», є симетрія числового ряду, центром якого є арифметичний вираз трьох центральних постатей. Поруч із простими виразами співвідношення зображень триморфону та інших предстоячих як 7:6:7 («Деїсис» середини XV ст. з Дальови, НМЛ), 7:8:7 (з Ванівки XV ст., НМЛ та Пашова кінця XV – початку XVI ст. МНБС), у розширених композиціях, додатково почленованих діалогічними парами, знаходимо співвідношення частин 9:5:9:4:9:5:9 (з Мшани другої половини XV ст., НМЛ). Для композиції середини XV ст. з Тилича (НМЛ) спосіб розташування дванадцяти постатей обабіч Христа дозволяє групувати їх у чотири групи, що дає вираз 3:4:2:4:3. У межах триморфонів пропорційні співвідношення також належать ряду простих чисел – 2:3:2 (у пам'ятці XV ст. з Жогатина, НМЛ), 3:5:3 (з Дальови) або 4:7:4 (з Пашова). Згадаємо, що за теорією чисел Августина Блаженного, найбільш міцне та глибоке об'єднання речей – у нашому випадку, лінійна композиція постатей, виникає тоді, коли середина знаходиться у співзвучності з крайніми членами [1, с. 83].

Як бачимо, досліджувані пам'ятки виявляють складну систему ритмів із визначеним числовим виразом, орієнтованих на акцентування семантичного центру композиції. Числовому ряду властива симетрія відносно геометричного та сюжетного центру композиції. Виокремлення постаті Христа відбувається за допомогою варіювання інтенсивності плину художнього часу, вираженого композиційними засобами. Ними стверджено також межі твору, що творить традиційну замкненість мікросвіту ікони. Перспектива подальших досліджень у цьому напрямку полягає у виявленні ритмічних закономірностей архітектурного тла євангельських сцен українського середньовічного іконопису.

Список використаних джерел:

1. Бычков В. Зарождение средневековой эстетики числа и ритма / В. Бычков // Философия искусства в прошлом и настоящем/ НИИ теории и истории изобраз. искусств ордена Ленина Акад. художеств СССР; сектор истории эстет. учений. – М.: Искусство, 1981. – 423 с. – С. 67–123.

2. Історія українського мистецтва: у 6 т. – Т. 2. Мистецтво XIV – першої половини XVII ст. – К., 1967. – 469 с.
3. Колпакова Г. С. Искусство Византии. Поздний период / Г. С. Колпакова. – М.: Азбука, 2004. – 320 с. – (Новая история искусства).
4. Міляєва Л. С. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. / Л. С. Міляєва, Г. М. Логвин. – К.: Мистецтво, 1963. – 65 с.
5. Овсійчук В. Українське малярство X–XVIII ст.: Проблеми кольору / В. Овсійчук. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1996. – 480 с.
6. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Э. Панофский. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 337 с.
7. Полевой В. М. Искусство Греции: в 2-х т. / В. М. Полевой. – 2-е изд., доп. – М.: Советский художник, 1984. – Т. 1 – 536 с.
8. Тарабукин Н. М. Смысл иконы / Н. М. Тарабукин. – М.: Изд-во Православного Братства Святителя Филарета Московского, 2001. – 224 с., ил.
9. Успенский Б. А. Семиотика искусства: Поэтика композиции. Семиотика иконы. Статьи об искусстве / Б. А. Успенский. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 360 с.
10. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике / У. Эко. – СПб.: Алетейя, 2003. – 220 с.
11. Ярема, Патріарх Димитрій Іконопис Західної України XII–XV ст. – Львів: Друкарські куншти, 2005. – 505 с.

ПЕРСПЕКТИВА ПОГЛИБЛЕНОГО ВИВЧЕННЯ СУЧАСНИХ НАПРЯМІВ МИСТЕЦТВ НА ПРИКЛАДІ ПЕРФОРМАНСУ

Ліжник Т. С.

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, Україна

Перформанс – це форма сучасного мистецтва, міжнародна художня практика, яка бере свій початок у другій половині XX століття та має широке розповсюдження і сьогодні. Перформанс – це явище, в процесі якого відбуваються безперервні пошуки та експерименти, здійснюються відкриття у культурній сфері, незвичайна самореалізація, співпраця, продуктивна чи спустошуюча комунікація між людьми. Ця художня, ментально-тілесна практика, яка існує на межі гри та реальності, демонструє тілесні та вербальні коди в комунікаційному просторі сучасної культури, сприяє її самоідентифікації та розширює поле діяльності, мислення та сприйняття людини.

Перформанс у мистецтві минулого століття, без сумніву, став новацією того часу, яка зруйнувала традиційні уявлення про витвори мистецтва, принципи його буття у світі культури, а також кардинально змінила статус художника у його стосунках із глядачем.

Актуальність. XX століття створило сприятливі умови для появи нових мов у мистецтві, нових форм самовираження людини. Багаточисельні жанрові винаходи минулого століття – реді-мейд, інсталяція, асамбляж, енвайронмент, перформанс, хеппенінг, боді-арт, користуються великою популярністю і сьогодні. Сучасну освіту в західних країнах тяжко уявити без вивчення цих художніх практик, які можуть бути як альтернативою академічній освіті, що склалася на сьогодні, так і додатком, який розширює можливості сучасного художника. Одним з найбільш яскравих напрямків сучасного мистецтва є перформанс, вивчення якого можливе не тільки в теорії, але і на практиці.

Мета статті – розглянути художню практику перформанс, як об’єкт вивчення в учбових закладах, що спеціалізуються на образотворчому мистецтві.

Завдання:

- визначити поняття сучасного напрямку мистецтва – перформанс;
- осмислити специфіку мистецтва перформанс;
- окреслити переваги впровадження вивчення мистецтва перформанс у вищих навчальних закладах, які спеціалізуються на образотворчому мистецтві.

Перформанс – феномен мистецтва XX століття, який отримав широке розповсюдження у колі радикальних художників кінця 1950-х років і, який продовжує свій розвиток і сьогодні. Перформанс – поняття неоднозначне, яке не має унікальної, єдино вірної дефініції.

Хронологічна близькість явища перформансу (з 1951 року до наших днів) аж ніяк не сприяє ясності уявлень про його генезис й структуру. Більшість дослідників мистецтва перформансу оперують досить умовними, більш поетичними, ніж науковими визначеннями цього терміну, пояснюючи це положення самою природою перформансу, який уникає нормативності. Вивчення матеріалів перформансу виявляє парадоксальну неможливість вичерпного опису цього мистецького факту. Художні словники визначають перформанс як нематеріальний витвір мистецтва (в значенні відсутності предмета як кінцевої мети акту творчості), який навмисно уникає традиційних естетичних цінностей і надає дії статус посередника між думкою автора і свідомістю глядача. Подане поняття досить точне, але не розкриває всієї суті цього явища, так наприклад Брендон Тайлор вважає, що починаючи із Дада, альтернативного театру і хеп-

пінінгу 60-х років, перформанс протиставив себе товарно-грошовим відносинам (його не можна ані купити, ані продати) тим, що замінив звичайні матеріали тілом художника.

Перформанс – форма акціоністського мистецтва, в якій передбачається подолання розриву між акцією та публікою. Перформанс, або як його називають інакше «мистецтво дії», в протилежність хепенінгу, проводиться відповідно до чіткою концепції та являє собою спробу розширити межі образотворчого мистецтва.

Дослідниця сучасного мистецтва К. Бобринська дає перформансу наступне визначення: «Перформанс – одна з форм мистецтва дії. Складається у виконанні певних, заздалегідь спланованих дій перед публікою. Дозволяє в ефемерних подіях втілювати художні ідеї, не вдаючись до їх пластичної фіксації. Позбавляючи глядача дистанції по відношенню до мистецтва, акції не просто інтенсифікують естетичне переживання, а й ставлять глядача перед необхідністю наново визначати і формулювати систему взаємин із мистецтвом».

Перформанс може бути представлений як індивідуальний або груповий проект, зі світловими ефектами, музикою, візуальними об'єктами, створеними власне художником або знайденими їм в навколишньому середовищі, виконаний у різних місцях від мистецької галереї та музею до «альтернативного простору», театру, кафе, вулиці. Це явище може бути серією незв'язаних жестів і великомасштабним твором «театру візуальних мистецтв», що відбувається протягом хвилини або кількох років, перформанс може бути представлений один раз і повторюватися багаторазово, зі сценарієм або без нього.

Перформер знаходить сюжети і матеріал для своєї творчості всюди: в політиці, стереотипах свідомості, ідеології, релігії, виробництві, рекламі, театрі і ритуалах повсякденності. Справедливіше буде сказати, що мабуть немає областей, які не могли б дати притулок акціонізму.

Для перформансу фундаментальною ознакою є синтез мистецтв, художники залучають безліч дисциплін і медіа, включаючи в свої матеріали літературу, поезію, театр, музику, танець, архітектуру, живопис, відео, кіно, фото як матеріал, що підлягає зміні та комбінації.

Ключові поняття у перформансі – пошук, дослідження, експеримент,

новація. Таким чином перформанс існує в безперервному русі між мовами мистецтва, створюючи різні варіанти синтезу. Йому не властива чистота жанру, а важливе поєднання непокерованого, діалог мистецтв, або, навпаки – їх зіткнення, протиріччя смислової або стилістичної складової знаків і кодів, мовний «гібрид», який буде промовистий і виразний.

Недосвідчений глядач швидше буде асоціювати перформанс з різновидом театральної дії, тим не менш історія розвитку перформансу вбачає його витoki в образотворчому мистецтві. Перформанс спирається на досвід попередніх авангардистських течій. Відомо, що початок акціоністського мистецтва виходить з творчості футуристів, дадаїстів і сюрреалістів. Еволюція перформансу з живопису починається із появою колажу. Наступним етапом розвитку став ассамбляж – при якому на картину наклеюються не плоскі об'єкти, а об'ємні предмети. Подальша думка художника з розвитку простору перетворилася в ен-вайронмент, бо навіщо художнику залишатися в площині картини, коли можна взяти цілу кімнату і зробити твір на стінах. Таким чином, з'явився енвайронмент, який мав змогу відбуватися в просторі галереї, кімнати або на відкритому просторі. Якщо художник сам зробив енвайронмент, то чому б йому не залишитися в ньому, стати частиною експозиції? Або доробляти і майструвати щось, поки глядачі дивляться на об'єкт, що виставляється. Наступний етап розвитку – діалог із глядачем, а також залучення глядача в процес дійства. Результатом цих міркувань став власне перформанс.

Таким чином, перформанс – це мистецтво, яке має багато можливостей та мінімум обмежень, вивчення якого було б дуже корисне для сучасного художника. Серед основних переваг введення перформансу в учбову програму можна виділити наступні:

- великий інструментарій художника. Перформанс демонструє цілковиту свободу у виборі засобів, в протигагу обмеженням, що накладаються традиційними прийомами;
- розвиток креативності художника. Перформанс не обмежений певними рамками та правилами, свідомість художника розширюється, він отримує унікальний досвід після кожної акції та розвиває власний творчий потенціал;
- розвиток відчуття толерантності. Перформанс завжди передбачає наяв-

ність художника та глядача, та розвиток їх взаємовідносин. Перформанс дозволяє виражати будь-які ідеї, чим демонструє, що є інші люди, які мають власну думку. Цей фактор є важливим для створення сприятливої атмосфери в колективі;

- сприяння розвитку міжнародних відношень у галузі освіти. Вивчення сучасних напрямків мистецтва розширює можливості для співробітництва з іншими учбовими закладами, в рамках якого можливі проведення майстер-класів, воркшопів, обмін студентів, участь у виставках, тощо;

- розвиток сучасного мистецтва на теренах України.

- виховання спеціалістів, які зможуть повноцінно конкурувати на сучасному ринку мистецтва, користуватися попитом на міжнародних культурних заходах.

Висновки. Сучасне мистецтво являє собою принципово глобальну область, для якої не існує поняття «місцевий ринок», отже для виховання спеціалістів, які будуть користуватися попитом, необхідно поглиблювати вивчення сучасних напрямків мистецтва не тільки в теорії, але і на практиці. Одним з найпопулярніших видів сучасного мистецтва, не дивлячись на більш ніж 50-ти річну історію, залишається перформанс. Перформанс – це експериментальна форма творчості, яка відкриває нові форми та способи художньої виразності. За допомогою мистецтва перформансу художник стає суб'єктом і об'єктом одночасно, створює умовну вертикаль, навколо якої будується і відбувається все інше. Художник не представляє когось, не виконує щось, але являє перед публікою самого себе. Перформер використовує своє тіло – як матеріал (полотно для створення картини) або як форму, через яку він виконує якусь ситуацію. Сам акт перформера стає його твором. Таким чином перформанс вимагає мінімальних витрат зі сторони матеріалів, але одночасно – максимальних розумових зусиль для якісної розробки ідеї, розкриття теми і концентрації, яка необхідна для виконання самого перформансу, який надає змогу отримати унікальний досвід, що, без сумніву, сприятливо позначиться на розвитку студентів.

**ТЕХНОЛОГИЯ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ УЧИТЕЛЕМ РИСОВАНИЯ
ПРОЕКТИВНЫХ МЕТОДОВ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РИСУНКОВ
В ПРЕДУПРЕЖДЕНИИ ДЕСТРУКТИВНЫХ СОСТОЯНИЙ
У ШКОЛЬНИКОВ**

Климова Т. В., Климова А. В.

Южный федеральный университет, Россия

Учителя рисования, непосредственно работающие со школьниками, часто сталкиваются с проявлениями личных переживаний детей в их работах. Они являются следствием тех кризисных ситуаций различного характера (психического, техногенного, криминального и т.д.) участниками которых становятся дети. Часть из них обусловлена возрастными и ситуационными факторами и является закономерным этапом взросления, другие носят экстремальный, психотравмирующий характер. В связи с этим становятся все более востребованными технологии ранней профилактики, предупреждения проявлений эмоционального неблагополучия школьников т.к. они позволяют содействовать ребенку в формировании адекватных моделей совладания с проблемной ситуацией, предупреждению деструктивных проявлений.

Традиционно, основное внимание педагоги и психологи уделяют, так называемым, «неблагополучным» ученикам (неуспевающим, недисциплинированным), и в меньшей степени детям, не доставляющих им проблем, но испытывающих значительные личные затруднения. Вместе с тем, эмоциональное неблагополучие предполагает длительное эмоциональное напряжение, которое отражается в форме негативных переживаний, отношений, в том числе и слабо проявляющихся во внешнем поведении. Это определенные эмоциональные отклики, возникающие при неблагоприятных условиях развития ребенка и проявляющиеся такими реакциями как отрицательные эмоциональные переживания различной интенсивности – тревога страх, фрустрация агрессия и т.д. Вместе с тем, к эмоционально неблагополучным, можно также отнести и детей

эмоционально напряженных, недоверчивых, неуверенных в себе, робких, тревожных, социально сверхнормативных – то есть детей с ярко выраженными индивидуальными особенностями развития и протекания эмоциональных процессов. Затянувшиеся отрицательные эмоциональные состояния начинают регулировать психическую деятельность и поведение учащихся нежелательным образом, приводят к нарушениям во взаимодействии с другими людьми, формированию негативной жизненной позиции.

Создавая любой продукт человек проецирует в него свое состояние, индивидуально-типологические особенности, особенности видения мира и свое место в нем, в системе социальных отношений. Эта зависимость положена в целое психодиагностическое направление – проективные методики. Лучше всего для выявления состояния эмоциональной напряженности подходят проективные графические методы исследования, так как позволяют глубоко исследовать эмоциональную сферу учащихся, обходя психологическую защиту. Они позволяют человеку лучше, проще, понятнее выразить свое состояние через образы, т.к. многие не могут выразить свое состояние словами. Рисунки наглядно показывают такие проявления эмоциональной напряженности, как тревожность, агрессивность, депрессия и т.д.

Опыт проведения эмпирических исследований (2010-2011 гг. в соавторстве с Шерчковым В. П.) [1] и преподавания в художественной школе позволил нам разработать технологию использования рисунка как средства предупреждения поведенческих расстройств детей. В ее основе лежит прогностическая модель, связывающая различные типы эмоционально неблагоприятных состояний школьников с их рисунками.

Изучение эмоциональной напряженности у подростков 7-8 классов МОУ СОШ в возрасте 13-15 лет (28 человек) с помощью самооценки тревожности, агрессивности и ригидности (Ю. Л. Ханин) и самооценки эмоциональных состояний (А. Уэссман и Д. Рикс) позволило нам выделить группу учащихся с проявления эмоциональной напряженности и связать полученные результаты с особенностями их рисунков.

Полученные эмпирические результаты, а также обобщенный анализ наиболее используемых в настоящее время проективных графических методик

(«Несуществующее животное», «Рисунок человека», «Дом-дерево-человек», «Рисунок семьи» и др.) и подходов к их интерпретации позволили определить содержательные и процессуальные аспекты анализа рисунка школьников.

Анализ работы строится по следующей схеме: замысел; выбор средств изображения, как, что, в каком порядке изображается, комментарии ребёнка к рисунку. Задача педагога дать ученику ощущение защищённости, возможность без тревог и опасений заниматься творчеством. Разговаривать или просить прокомментировать свой рисунок лучше всего после его завершения, чтобы не сбивать школьника. Это позволит завладеть вниманием ученика полностью, в отличие от кратких вопросов-помех в процессе рисования.

Содержательно оцениваются следующие параметры:

- 1) размер и расположение рисунка на листе, пропорции, форма, цвет;
- 2) форма нажима, состав, размер и количество линий, способ прорисовки, контуры, наличие штриховки;
- 3) особенности изображения фигуры, частей тела, пропорции, позы, выражение лиц;
- 4) содержание изображения, его целостность, композиционное построение, наличие/отсутствие символов;
- 5) осмысленность.

Выделенные параметры были положены в основу обобщенных схем проявления в рисунках школьников состояний, свидетельствующих об эмоциональном неблагополучии (тревожности, замкнутости, депрессивных состояний, агрессии (вербальной и физической), ригидности, чувстве вины, астении (физической и психической), психомоторной расторможенности, негативном самоотношении, жестокости, негативизма, страхов).

Анализировать работу ребёнка необходимо с самого первого его шага, с того момента как ребёнок задумался, чем ему рисовать. Здесь важно всё: выбор средств изображения, как, что, в каком порядке. Комментарии самого ребёнка к рисунку не менее важны, чем сам рисунок. При этом педагог не должен мешать ребёнку своими советами или какими-то другими действиями (если это не предусмотрено обучающими задачами). Ребёнок должен знать о присутствии педагога, но это присутствие не должно его тяготить или сковывать. На-

оборот, задача педагога дать ребёнку ощущение защищённости, возможность без тревог и опасений заниматься творчеством. Разговаривать или просить прокомментировать ребёнка свой рисунок лучше всего после его завершения, чтобы не сбивать ребёнка. Это позволит завладеть вниманием ребёнка полностью, в отличие от кратких вопросов-помех в процессе рисования.

Оценка эффективности описанной методики проводилась в двух группах студентов 4 курса факультета изобразительного искусства (экспериментальной и контрольной). Общий объем выборки составил 43 человека. С экспериментальной группой была проведена работа по расширению их представлений о видах, формах, проявлениях эмоциональной напряженности, о сущности и особенностях применения проективного подхода при анализе и интерпретации рисунка, схемы проявления в рисунках подростков состояний эмоционального неблагополучия и методика их применения в деятельности учителя рисования в конкретных случаях. Рисунки подростков и комментарии к ним выступили в качестве материала для экспертной оценки испытуемых-студентов экспериментальной и контрольной групп.

С экспериментальной группой была проведена работа по расширению их представлений о видах, формах, проявлениях эмоциональной напряженности, о сущности и особенностях применения проективного подхода при анализе и интерпретации рисунка, схемы проявления в рисунках подростков состояний эмоционального неблагополучия и методика их применения в деятельности учителя рисования в конкретных случаях.

Оценка эффективности технологии подтвердила ее результативность в оценке эмоционального состояния школьников. Применение ее студентами-педагогами содействовало росту точности прогнозов (на 37%), качеству описания (на 44%) и скорости анализа (на 41%).

Следует отметить, что основная задача учителя – превентивная – выявление проявлений эмоционального неблагополучия на ранних этапах. Несмотря на кажущуюся простоту и доступность применения проективного подхода необходимо помнить о необходимости профессиональной психологической подготовленности, длительной практике, осторожности в интерпретации графических психодиагностических методов и тем более оказания квалифицированной психологической помощи.

Если вы знаете о существовании проблем – вы можете с ними работать. Знания, которые позволяют наблюдать и отслеживать эмоциональное состояние ребёнка, очень ценны. Расширение представлений педагогов о видах, формах, проявлениях эмоциональной напряженности, о сущности и особенностях применения проективного подхода при анализе и интерпретации рисунка, знание схем проявления в рисунках школьников состояний эмоционального неблагополучия и методики их применения в конкретных случаях позволяют наблюдать и отслеживать эмоциональное состояние ребёнка. Дети нуждаются в помощи взрослых, а взрослые нуждаются в информации, для того чтобы оказать эту помощь. Использование подобной технологии в работе с рисунками школьников позволяет быстро выявлять и предупреждать появление у них проявлений эмоционального неблагополучия. Тиражирование подобного опыта позволит использовать рисунки учащихся в качестве средства выявления и предупреждения у них деструктивных вариантов развития.

Список использованных источников:

1. Климова А. В. Использование учителем рисования проективных методов интерпретации рисунков при оценке эмоционального состояния подростков / А. В. Климова, В. П. Шерчков // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2011» / отв. ред. А. И. Андреев, А. В. Андриянов, Е. А. 29
2. Антипов, М. В. Чистякова. [Электронный ресурс] – М.: МАКС Пресс, 2011. – Режим доступа: http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2011/1264/35311_e939.pdf

КРИТЕРИИ, ВЫЯВЛЯЮЩИЕ УРОВЕНЬ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ НА ЗАНЯТИЯХ В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ

Предеина В.С., к.п.н. Кузьмина И. П.

*Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия,
Россия*

Художественно-эстетическое развитие является важным условием для социализации личности, содействующим ее вхождению в мир культуры и формированию её индивидуальности. При художественном восприятии жизни мир становится потенциальным произведением искусства. Художественное разви-

тие осуществляется в практической и теоретической форме в процессе личностного художественного творчества учащегося.

Особое внимание необходимо обратить на эстетическое воспитание детей младшего школьного возраста. Восприятие окружающего мира как пространства для творчества, воспитание эстетического отношения к жизни, положительных впечатлений от занятий творчеством закладывается именно в этом возрасте. Развивая творческие способности ребенка, мы даем ему возможность посмотреть на привычный окружающий мир по-новому, прививаем «чувство прекрасного».

Современное образование направлено на развитие творческих способностей учащихся, стимуляции их к самостоятельной работе и работе в группе. Умение заниматься творческой деятельностью является одним из значимых факторов развития современной личности. Желание заниматься творчеством не только на занятиях изобразительным искусством, но и проявить (реализовать) потенциал на занятиях вне художественного цикла с помощью творчества является приоритетной задачей для развития творческой активности.

Творческая активность школьника – качество непостоянное, она динамически развивается, может прогрессировать и регрессировать под воздействием семьи, школы, труда, педагога, друзей и других социальных факторов. Действия педагога, которые побуждают учеников к творчеству, сотворению нового, создают устойчивое положительное отношение к творческой деятельности в целом.

Дополнительное образование предоставляет возможность применения в практической деятельности форм и методов развития творческой активности и внедрения их образовательный процесс. Детская школа искусств предоставляет новые возможности для развития ученика, раскрывающие все грани его таланта. На базе дополнительного образования возможно: создание творческой атмосферы, вариативности решений задания, выбор материала для решения, композиционной задачи.

Реализация творческого подхода к образованию на практике, предоставляет детские школы искусств. Понимание детьми важности собственной деятельности как создания уникальных произведений, учит бережному отношению к творчеству других, окрашивает приобретаемые учеником знания личностным

смыслом, дети видят работы своих товарищей, учатся друг у друга и учат друг друга.

Необходимость в сосредоточенном на развитие творческой активности образовании приводит к выявлению признаков и критериев, определяющих уровень качественных изменений в практической деятельности учащихся.

Признаки, по которым можно судить об изменениях, происшедших в творческой активности учащихся:

- познавательная активность на занятиях;
- отношение к выполняемому заданию;
- отношение к работе после её завершения;
- привнесение в процессе работы индивидуально нового;
- включение учащихся в художественно изобразительную деятельность;
- интерес к заданию в не занятия;
- самостоятельность выполнения задания;
- темп, в котором протекает художественная деятельность учащегося;
- обращение с художественными материалами;
- степень завершенности композиции;
- самооценка своего творчества.

Для определения уровня развития творческой активности были выявлены следующие критерии:

Критерии оценки признаков развития творческой активности:

а) Познавательная активность на занятиях: активный; устойчивый интерес к учению; интерес неустойчивый; интерес отсутствует.

б) Отношение к выполняемому заданию: заинтересован в конечном результате; не заинтересован в конечном результате; интерес варьируется во время выполнения задания.

в) Отношение к работе после её завершения: положительно относится к своей работе, безразличен по отношению к выполненному заданию; отрицательно относится к созданной работе, критикует её.

г) Привнесение в процессе работы индивидуально нового: разработка своей идеи выполнения задания; выполнения задания без привнесения новаций, частичное привнесение нового в выполняемое задание.

д) Включение учащихся в художественно-изобразительную деятельность: мгновенно отвлекается на любой раздражитель; не может приступить к выполнению задания без учителя.

е) Интерес к заданию в не занятия: заинтересован в выполнении подобных заданий самостоятельно; не заинтересован в выполнении подобных заданий вне учебного процесса.

ж) Самостоятельность выполнения задания: не требуется помощь педагога; требуется помощь педагога; нуждается в постоянной поддержке педагога.

з) Темп, в котором протекает художественная деятельность учащегося: быстрый – ровный; торопливый; медленный; очень медленный.

и) Обращение с художественными материалами: ученик бережно использует художественные материалы, боится испортить работу; небрежно обращается с художественными материалами в связи с эмоциональным состоянием; воспринимает художественные материалы как средства для достижения творческой задачи.

к) Степень завершенности композиции: завершена полностью прорисованы детали (лицо, листья, перья, мех, волны, и т. д.); композиция завершена не полностью, отсутствуют детали, но изображаемые объекты сочетаются друг с другом; композиция не завершена, детали не проработаны, изображаемые объекты разобщены.

л) Самооценка своего творчества: высоко оценивает результат проделанной работы; низкая оценка своей творческой работы; безразличен к результату творческой работы; ученик адекватно воспринимает результат проделанной работы.

Данные критерии направлены на выявления индивидуальных свойств, в творческой деятельности каждого учащегося, активности в процессе работы с художественным материалом.

Важным является то, что активные формы и методы обучения преобладающие при проведении творчески ориентированных занятий развивают у учащихся творческие способности, формируют самостоятельность в подготовке и отборе художественного материала, и создают условия для развития личностных качеств каждого ученика. Выявление уровня развития творческой

активности дает представление, о целесообразности применения тех или иных нестандартных форм и методов проведения занятий.

Критерии развития творческой активности учащихся на занятиях изобразительным искусством позволят определить подход к каждому участнику образовательного процесса. Использование активных методов в таком аспекте помогает перестроить характер обучения и сформировать личностное отношение к изобразительной деятельности, и творчеству в целом.

Список использованных источников:

1. Выготский Л. С. Воображение в детском творчестве / Л. С. Выготский. – М.: Просвещение, 1991.
2. Выготский Л. С. Педагогическая психология / Л. С. Выготский // Психология: классические труды. – М., 1996.
3. Зимняя И. А. Педагогическая психология / И. А. Зимняя. – М., 230 с.
4. Коротева Е. И. Определение типов художественной активности младших школьников и отражение ее на становлении индивидуального стиля художественной деятельности / Е. И. Коротева // Педагогика искусства. – 2011. – № 1.
5. Савенкова Л. Г. // Искусство №4 (16): Когда все искусства вместе. Взаимодействие предметов художественного цикла. – М.: Чистые пруды, 2007. – 32 с.

ИНТЕГРАЦИЯ КОМПЕТЕНТНОСТНОГО И КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПОДХОДОВ ПРИ ОБУЧЕНИИ СТУДЕНТОВ-БАКАЛАВРОВ

Саяпина Л. Ю., Саяпин В. В.

Южный федеральный университет г. Ростов-на-Дону, Россия

Преимущество стратегических целей в образовательном процессе помогает преподавателям кафедры Дизайна Южного Федерального Университета (ЮФУ) проектировать процессы обучения при переходе на образовательные стандарты третьего поколения. При обучении студентов–бакалавров мы продолжаем считать основными стратегическими направлениями своей работы следующие:

- приобретение студентами комплексного опыта работ по специальности и формирование профессиональных компетенций;
- творческое развитие и саморазвитие студентов;

- сохранение культурного и художественного наследия;
- формирование положительной учебной мотивации;
- участие в социально ориентированных проектах ВУЗа и города.

Эти направления успешно реализуются в разных видах учебного и творческого взаимодействия студентов и преподавателей. Студенты–бакалавры, обучающиеся по профилю «Дизайн костюма», на первом курсе начинают изучать профессиональные дисциплины «Вышивка и текстильный коллаж», «Пропедевтика», «Основы производственного мастерства». Данные учебные дисциплины ориентированы в первую очередь на формирование у обучающихся профессиональных компетенций.

Компетентностный подход в современном образовательном процессе имеет первоочередное значение; он успешно дополняется культурно – историческим подходом для более разностороннего развития творческого потенциала личности обучающегося. Современные средства массовой информации часто несут информацию о системе ценностей, правовых и экономических отношений, близкую культуре жителей стран Запада. Для нашей страны необходимо сохранять свой исторически значимый культурный и художественный «овеществлённый» опыт и передавать его следующим поколениям, нашим студентам и школьникам. Поэтому преподаватели кафедры Дизайна ЮФУ ставят перед студентами–первокурсниками интегрированные задачи формирования компетенций по профессии и изучения традиционной материальной культуры своей страны.

Изучая дисциплину «Вышивка и текстильный коллаж», первокурсники исследуют значение и функции декора в одежде и предметах быта в русском декоративно-прикладном искусстве. Студенты знакомятся с историей и техниками ручной работы, с современными методами в области проектирования и исполнения вышивки. Изготавливая образцы в материале, первокурсники приобретают практические навыки в воспроизведении элементов вышивки, развивают чувство стиля, сохраняют историко-культурный опыт.

Дисциплина «Основы производственного мастерства» помогает студентам приобрести первичные технологические навыки. Авторская экспериментальная программа по этой дисциплине дала возможность соединить развитие профес-

сиональных компетенций с сохранением культурно-художественных традиций. За основу работы были взяты техники «лоскутное шитье» («пэчворк»), аппликация, объёмная стёжка («квилтинг»), позволяющие сочетать исторические традиции и художественно-технологические приёмы при изготовлении швейных изделий.

В программу дисциплины «Основы производственного мастерства» вошли модули «Техника безопасности», «Первичные технологические навыки», «Изготовление блоков–образцов», «Изготовление текстильного изделия», «Контроль качества». Изучение каждого модуля направлено на поэтапное решение студентами профессиональных задач. Предусмотрена самостоятельная работа студентов, которая направлена на поиск информации о текстильном творчестве, на закрепление приобретённых швейных навыков.

Практические работы по технологической дисциплине «Основы производственного мастерства» активизировали творческие способности студентов. Каждый первокурсник за семестр выполнил комплексный проект, начиная от просмотра исторических аналогов, разработки эскиза и построения геометрических схем рисунков. Студенты на занятиях отшивали лоскутные блоки–образцы из тканей и собирали их в новые полотна с интересными узорами. В качестве аттестационной работы каждый обучающийся самостоятельно спроектировал и изготовил текстильное изделие (панно или декоративную наволочку).



Рис. 1. Образцы итоговых работ студентов 1-го курса

Руководитель – преподаватель кафедры Дизайна ЮФУ Л. Ю. Саяпина

Все види швейних работ соответствовали возможностям новичков–первокурсников; успешное выполнение лоскутных блоков–образцов с разноцветными узорами приносило студентам радость и помогло сформировать положительную учебную мотивацию. В процессе практических работ происходило «незаметное» формирование профессиональных компетенций.

Результатом соединения компетентностного и культурно-исторического подходов к обучению на кафедре Дизайна ЮФУ является приобретение первокурсниками–бакалаврами комплексного опыта профессиональной деятельности, формирование одной из основных компетенций – *«Обладание первичными навыками изготовления художественных форм как результат реализации в материале проектной идеи»* и продолжение культурных и художественных традиций своей страны.

ВИКОРИСТАННЯ КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ВИВЧЕННІ ДИСЦИПЛІН ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНОГО ЦИКЛУ

К. пед .н. Фурсикова Т. В.

*Кіровоградський державний педагогічний університет
імені Володимира Винниченка, Україна*

В умовах виконання завдань «Національної стратегії розвитку освіти в Україні на 2012–2021 рр.» [2] система освіти має бути спрямованою на задоволення потреб суспільства у цілісних, творчо розвинених учителях, які володіють сучасними методологіями і спроможні до застосування у професійній діяльності інноваційних, в тому числі комп'ютерних технологій та завдяки цьому вдосконалювати фахову компетентність, педагогічну майстерність, культуру, духовність, соціальну й творчу активність.

Відтак, інформатизація освіти, як упорядкована сукупність взаємопов'язаних психологічних, педагогічних, навчально-методичних та організаційно-технічних процесів, може бути одним з новітніх та найефективніших способів оптимізації професійної діяльності майбутніх учителів образотворчого мистецтва у вищих педагогічних навчальних закладах. Базисною складовою інформа-

тизації виступає комп'ютеризація навчально-виховного процесу сучасних вищих педагогічних навчальних закладів і зокрема застосування в ході фахової підготовки студентів широкого кола засобів комп'ютерної графіки, що передбачає: вивчення функцій і резервів комп'ютера, оволодіння методикою його використання, навички й уміння побудови навчальних програм та методичних розробок, а також виконання різних видів і форм образотворчої діяльності.

Аналіз сучасних досліджень (М. Жалдак, Н. Морзе, Е. Полат та ін.) уможливорює зробити висновок про те, що комп'ютерні технології є інструментом, який дає змогу вчителю якісно змінити методи, а також організаційні форми своєї роботи і завдяки цьому розвивати індивідуальні здібності школярів, спонукати кожного гармонізувати властиві йому особистісні якості; концентрувати основну увагу на формуванні пізнавальних здібностей, на ефективній навчальній діяльності; підтримувати і розвивати прагнення до самовдосконалення; посилювати міждисциплінарні зв'язки в навчанні, комплексність вивчення явищ дійсності, забезпечувати нерозривні взаємозв'язки між гуманітарними науками і мистецтвом; здійснювати постійне динамічне оновлення навчального процесу, його форм і методів, забезпечувати постійну адаптацію навчальних закладів до змінних зовнішніх умов і контингенту тих, хто навчається. «При цьому, – зазначає М. Жалдак, – в основу інформатизації навчального процесу слід покласти створення і використання в педагогічній практиці нових комп'ютерно орієнтованих методичних систем навчання на принципах поступового і неантагоністичного, без руйнівних перебудов і реформ, вбудовування інформаційно-комунікаційних технологій у чинні дидактичні системи, *гармонійного поєднання традиційних та комп'ютерно зорієнтованих технологій навчання, не заперечування і не відкидання здобутків педагогічної науки минулого, а, навпаки, їх удосконалення і посилення, в тому числі і за рахунок досягнень у розвитку комп'ютерної техніки*» (курсив наш) [1].

Підвищення якості професійної освіти та оптимізації процесу підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва з використанням комп'ютерних технологій, на наш погляд, потребує розв'язання таких завдань:

- 1) узгодження з викладачами дисциплін художньо-педагогічного циклу можливих тем або питань для вивчення з комп'ютерної підтримкою;
- 2) унесення змін до тематичного й поурочного планування;
- 3) вивчення інтересів студентів до предмета, підвищення їх активності в пізнавальній діяльності;
- 4) поповнення педагогічного досвіду різними технологіями, методиками, формами і методами організації пізнавальної діяльності на заняттях.

Важливо розуміти, що комп'ютерні технології можна використовувати на різних етапах сучасного заняття: актуалізації знань, вивчення нового матеріалу, перевірки і закріплення вивченого матеріалу, домашнього завдання і навіть під час контролю знань. З огляду на це навально-методичне забезпечення викладання дисциплін художньо-педагогічного циклу доцільно доповнити матеріалами, які містять рекомендації щодо використання комп'ютерних технологій.

Так, у курсі «Кольорознавство» ми конкретизували мету і завдання, зокрема їх скореговано з позицій застосування комп'ютерних технологій під час ознайомлення з цілісною системою теорії кольорознавства, у процесі формування практичних навичок роботи з фарбами, під час пошуку гармонії кольорів й розвитку почуття кольору. Зважаючи на це, було сформульовано мету цієї дисципліни, яка полягає у формуванні в студентів навичок створення гармонійної композиції та колориту картини, умілого використання кольору в образотворчій діяльності засобами комп'ютерної графіки. Вивчення курсу спрямовано на формування в студентів колористичної культури, на розвиток та збагачення творчих здібностей, виховання емоційно-естетичного ставлення до дійсності.

Під час дослідження було проведено лекцію-візуалізацію «Кольорова гармонія», суть якої полягає в перетворенні усної та письмової інформації у візуальну форму, подану засобами комп'ютерної графіки, що є професійно важливою для підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва. У такому поєднанні наочність не тільки використовується для сприйняття і запам'ятовування навчального матеріалу, а й слугує засобом активізації розумової діяльності студентів, оскільки візуальне мислення має прямий зв'язок із творчими процесами прийняття рішень. На основі аналізу кольорової гармонії в образотворчому мистецтві та комп'ютерній графіці, різноманітних концепцій створен-

ня кольорових гармоній, колориметричних характеристик кольорових поєднань студенти мали змогу вивчити загальні положення методики гармонізації кольорових поєднань та класифікувати кольорові гармонії засобами комп'ютерної графіки.

З позицій нашої уваги практичні заняття за темами «Змішування основних кольорів. Спектральне коло» і «Фактурні властивості кольорів. Імітація матеріалів» є особливо важливими, оскільки студенти вивчають і практично засвоюють основні закономірності гармонії кольору та побудови кольорових композицій з використанням комп'ютерних технологій. Так, майбутні вчителі, користуючись трьома основними кольорами і змішуючи їх у певному порядку, засобами комп'ютерних технологій створили спектральне коло, об'єднавши кольори у відповідні групи (контрастні, нюансні, основні, похідні, додаткові, тепло-холодні). У процесі вивчення фактурних властивостей кольорів та імітації матеріалів студенти отримали завдання створити за допомогою засобів комп'ютерних технологій фактури різних матеріалів: деревини, скла, мармуру, шкіри, тканини.

Зміни у змісті, формах і методах навчання курсу «Кольорознавство», зорієнтовані на використання комп'ютерних технологій, засвідчили якість та ефективність навчання майбутніх фахівців.

У процесі навчання майбутніх учителів образотворчого мистецтва ми також проаналізували програми дисциплін художньо-педагогічного циклу, зокрема: «Живопис», «Теоретичні основи композиції», «Методика викладання образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва», у процесі вивчення яких студенти отримують базову теоретичну і практичну, художньо спрямовану підготовку. Це дало змогу виокремити основні підходи до реалізації міжпредметних зв'язків та з'ясувати можливості застосування комп'ютерних технологій у процесі вивчення цих предметів.

«Живопис» є однією з фундаментальних дисциплін у професійній підготовці вчителів образотворчого мистецтва, тому мета курсу полягала в комп'ютерній підтримці формування кольорової структури, організації кольорових мас на площині, поглибленні теоретичних знань кольорової гармонії, вихованні роз-

виненого професійного кольорового мислення, взаємодії кольорових об'ємів у просторі та вмінні окреслити простір на образотворчій площині.

Зокрема, лекційне заняття за темою «Історія розвитку живопису» було проведене з використанням презентаційної комп'ютерної графіки для візуального супроводу живописних робіт відомих художників. У процесі вивчення теми «Нескладний натюрморт» ми розробили й використали на практичних заняттях технологічну карту «Композиційні прийоми і схеми побудови натюрморту», комплекс тренувальних вправ для аналізу композиції натюрморту: композиційне розміщення зображення (заповнення формату); композиційний центр у картинній площині (збігається чи не збігається із зоровим центром); зміст постановки (сюжет); передача простору, віддаленості предметів; освітлення; передача характеру форми предметів, їхніх пропорцій, розміщення в просторі; виявлення конструктивної основи форми предметів; виявлення об'єму предметів (перспектива і створення форми засобами світлотіні, тону); колірне вирішення.

У процесі вивчення курсу «Теоретичні основи композиції» використано комп'ютерну підтримку основних композиційних законів. Композиція художніх робіт створюється такими образотворчими засобами, як малюнок, світлотінь, колір, лінійна та повітряна перспектива, тому комп'ютерні технології сприяли засвоєнню знань і вмінь з композиції, формуванню вмінь швидко та якісно вести спрямований пошук композиційних рішень, збагаченню практичного й теоретичного досвіду з питань композиційного вирішення, оволодінню різними техніками і прийомами роботи.

До робочої програми курсу «Методика викладання образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва» додатково введено лекцію та практичне заняття за темою: «Комп'ютерні технології як дидактичний та художній засіб на уроках образотворчого мистецтва». Під час проведення лекції значний акцент зроблено на особливостях використання комп'ютерних технологій в образотворчій діяльності школярів. На практичному занятті студенти мали змогу розглянути й обговорити власні методичні розробки уроків із застосуванням комп'ютерних технологій, з'ясувати місце та доцільність їхнього використання в структурі шкільного уроку образотворчого мистецтва.

Складником професійної підготовки студентів є виконання і захист курсових та кваліфікаційних робіт. Разом з викладачами кафедри хореографічних дисциплін, образотворчого мистецтва та дизайну Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка ми розробили тематику цих робіт, спрямованих на формування системи знань і вмінь застосування комп'ютерних технологій в образотворчій діяльності, формування готовності до розв'язання завдань професійної діяльності майбутніх учителів. Це сприяло не тільки формуванню системи професійних умінь, а й удосконаленню цілісної сукупності якостей особистості майбутнього фахівця.

Зокрема, під час проведення дослідження студенти успішно захистили кваліфікаційні роботи з теорії та методики образотворчого мистецтва. Цікавими для випускників видалися теми: «Формування інформаційної компетентності учнів засобами комп'ютерної графіки», «Використання інструментальних засобів комп'ютерної графіки в образотворчій діяльності школярів», «Методичні особливості застосування засобів Adobe Photoshop на прикладі гуртка «Вітражне мистецтво в загальноосвітній школі», «Взаємодія традиційних і комп'ютерних технологій у процесі навчання образотворчого мистецтва», «Мультимедійний лекційний комплекс як інформаційна підтримка процесу вивчення декоративно-прикладного мистецтва», «Застосування інструментальних засобів Corel Draw на заняттях образотворчого мистецтва в загальноосвітній школі» та ін.

Викладене вище дає підстави стверджувати, що використання комп'ютерних технологій у процесі вивчення дисциплін художньо-педагогічного циклу є перспективним, оскільки вони можуть використовуватись як дидактичний та образотворчий засіб, зорієнтований на новітні форми навчання у поєднанні з традиційними навчальними досягненнями.

Список використаних джерел:

1. Жалдак М. І. Професійна діяльність вчителя та інформаційні технології / М. І. Жалдак // Освіта. – 2004. – 3–10 берез. – С. 5.
2. Національна стратегія розвитку освіти в Україні на 2012–2021 рр. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.mon.gov.ua/images/files/news/12/05/4455.pdf>

**ПРИКЛАДНОЙ ДИЗАЙН В РЕШЕНИИ ЗАДАЧ
ОЗВУЧЕННОЙ ВЕРБАЛИЗАЦИИ ИЗОБРАЖЕНИЯ
ДЛЯ ЛЮДЕЙ С ОГРАНИЧЕНИЯМИ ПО ЗРЕНИЮ**

К. ф. н. Мордань В. И.^{*}, Мордань Б. А.^{**}

^{}Днепропетровский национальный университет им. Олеся Гончара,*

*^{**}ООО Фирма «МоКо»*

Издавна предпринимаются попытки, например, посредством применения «письма по-брайлю», звукового интерпретатора языка Брайля, рельефных шрифтов, «узелкового письма», рельефных графических изданий и т.п., приобщить людей с ограничениями по зрению к огромному культурному богатству в виде текстов и изображений, веками накапливающемуся на разного рода носителях, предназначенных для визуального восприятия. Но все это было и остается решениями крайне узкого применения и трудоемкими в реализации. Последние же достижения компьютерных технологий, выйдя из лабораторий в сферу широкого применения, начинают менять ситуацию. Достаточно иметь компьютер, планшет, электронную книгу или другое мобильное приспособление подобного рода. К этому, правда, еще необходима соответствующая компьютерная программа (например, такая как популярная Balabolka), и может быть озвучен любой предварительно оцифрованный текст. Но во всех случаях текст должен быть предварительно тем или иным способом, например, посредством сканирования, кем-то введен в компьютерное устройство и специально подготовлен. Впрочем, эта технология достаточно отработана, более того, в настоящее время оцифровываются целые библиотеки.

Однако, пока остается проблемной интеграция незрячих непосредственно в повседневную жизнь, а это – прочитать не подготовленный заранее тот или иной документ, объявление, газету, наконец, книгу. Проблемным на сегодня является распознавание рукописного текста. Кроме того, печатные визуально

воспринимаемые тексты, состоящие из одиночных или из комбинации графем, содержат массу элементов, выраженных различными изобразительными средствами, которые текст организуют, делают более выразительным и более воспринимаемым. Есть и такие элементы, которые берут на себя часть выражаемую текстом, и иногда часть, более весомую. Это самые разнообразные и разнохарактерные изобразительные элементы: рисунки, фотографии и украшения с акцентирующей функцией, вроде буквицы, колонтитулы с наполнением и без, шрифты разного начертания, размера, окраски и выделения, наконец, сама топология текста относительно поля носителя и его окраска. Фон – также серьезный фактор в деле восприятия написанного. Особую роль указанные элементы играют в таких коммуникативных областях как СМИ, реклама, дизайн-проектирование и им подобных. Это области, где порой трудно определить, что содержательно важнее – вербальная или изобразительная составляющая [3]. Т.е., даже при чтении текстовой информации встает вопрос о распознавании изображения и представления его в форму, доступную для незрячих. Кстати, рукописный текст – это тоже, по сути, рисунок. Правда, есть сообщения о создании специальных, достаточно дорогих, дисплеев-планшетов с игольчатой структурой, которые способны формировать образ рисунка в виде рельефа [7]. Но далеко не все передаваемо рельефом, даже очень подробным (цвет, например). Очевидно, реальнее говорить о развитии технологии распознавании изображения, его вербализации и последующем озвучивании.

В связи с названными проблемами нами поставлены такие задачи:

- поиск решения вопросов сканирования обозреваемого объекта самим незрячим;
- обеспечение единого подхода к распознаванию любых графических объектов и расчленению их на составляющие;
- создание единой универсальной базы для оригиналов графических компонентов, включающей не только алфавитные знаки, но и знаки, определяющие содержание того или иного сложного изображения во взаимосвязи с их вербальным отображением;
- решение проблемы актуализации структур и данных, а также поиска содержимого;

- решение проблемы формирования связного текста из отдельных слов, описывающих содержание изображения.

Как видим, основной состав и содержание поставленных задач относится к области **прикладного дизайна**, как одного из разделов науки о **прикладной изобразительной (иконической) коммуникации**. Именно **прикладного**, – поскольку все чаще наблюдаем как в изобразительном искусстве эстетические функции постепенно перетекают в прикладные, – так диктует время. И когда сегодня иконические представления выходят далеко за рамки коммуникативных или эстетических потребностей, проникая, например, в такие области как химия, биология, кристаллография или нанотехнология (здесь мы встречаем выражения «*молекулярный дизайн*», «*дизайн кристаллообразования*», «*дизайн клетки*», «*атомно-силовая микроскопия (дизайн, новые приложения, <...>*) и т.п. [2]), в нашей ситуации использование дизайнерских наработок более, чем уместно.

Из названных задач первой решается задача формирования единой базы. Содержательно и идеологически – это **открытый тезаурус**, в котором знания отображаются вербальными и изобразительными средствами разного уровня: от элементарных единиц до уровня, подобного текстовому, как в статическом представлении, так и представлении анимированном, как в 2D-, так и в 3D-виде. На очереди отображение фонетической составляющей (тембр, интонация и т.п.), что необходимо для полноценного озвучивания [4]. В качестве стартового объект для моделирования принято лицо человека, его составляющие и поведенческое окружение (прическа, головной убор, кисти рук и т.п.). В связи с этим формируется коллекция поведенческих состояний в вербальном представлении (наподобие приведенного в [6]) и в представлении изобразительном. Конструктивно база представляет собой систему реляционных таблиц-отношений. Такой подход позволяет неограниченно пополнять не только содержание, но и модифицировать структуру с минимальными изменениями структуры, уже существующей. Но, что еще более важно, появляется возможность под конкретные приложения формировать ограниченные по объему множества отношений, поскольку тезаурус в полном объеме достаточно ресурсоемкий объект, и чаще всего не всегда есть потребность в реализации всех его возможностей. На

начальном этапе создаются таблицы-отношения со ссылками на элементы стартового объекта и таблицами с описанием поведенческих состояний. Текст пока представляется в т.н. «телеграфном стиле», в дальнейшем это будет текст связный. Взаимодействие с базой осуществляется: на нижнем уровне с использованием языка SQL, а на верхнем с помощью современного языка ЯПИС [5]. Обращение к базе производится как на стадии распознавания графических образов, так и на стадии формирования текста. В зависимости от цели поиска как ключ может использоваться фрагмент изображения или отрезок текста.

Для нормального функционирования информационной базы остро стоит не простая задача ее актуализации. Здесь достаточно четко различим стартовый этап и текущие корректировки по мере возникновения соответствующих событий. На первом этапе разыскиваются любые графические представления тех или иных материальных объектов, состояний, процессов, событий и т.п. Очень продуктивным на этот счет является, сбор, анализ (причем анализ совместно с антецедентом) и препарирование разного рода объектов графической стилизации. Это логотипы, где естественным образом пересекаются графическая и вербальная составляющие; это разного рода пиктограммы и геральдические знаки, где достаточно прозрачно пресуппонируется содержательный уровень, а иногда и весьма четко проглядывает упомянутый антецедент, т.е. то, что заменяется стилизованным изображением. В этом плане особый интерес представляют комиксы и портретная графика, выраженная в такой ее разновидности как *шарж*, в котором, следуя Википедии «при определённом внешнем сходстве гипертрофированно обособлены самые характерные черты модели». Таким способом отображается множество абстрактных понятий, не имеющих предметного аналога, скажем, таких как *ласковый*, *злой*, *холодный* и т.п.

Касаясь проблемы «подлаживания» под пользователя и обеспечения условий наилучшего, удобного пользования системой. Здесь, прежде всего, имеется ввиду формирование не просто связного текста, но и включение в него эмотивных компонентов (интонации, темп и т.п.). Поэтому технология ведения тезауруса предполагает такие этапы как *предюзабилити-анкетирование* и *постюзабилити-тестирование*, т.е. вначале с помощью специального анкетирования опрашивается пользователь и его окружение, а затем уже при функцио-

нировании системы анализируются впечатления от пользования ею. Результаты первого из этапов (отдельные, часто употребляемые слова и выражения, интонации и т.п.) в том или ином виде включаются в тезаурус как персонифицированные данные (например, как парадигма типа «канал восприятия»). Имеется опыт подобного анкетирования при создании и ведении т.н. ассоциативных тезаурусов [1; 8].

В конструктивном плане окончательным устройством системы является web-камера, закрепляемая между пальцами руки с возможностью визирования на поверхность под ладонью (на данном этапе за этим положением закреплён режим сканирования текста) или вдоль руки (режим захвата изображения). Так обеспечивается сканирование информационного носителя и внешний обзор с последующей вербализацией и озвучиванием через наушники. В режиме обзора озвучиваемый объект представлен, как отмечалось, в «телеграфном стиле», а распознаваемые объекты это лицо человека. Информационные и программные компоненты ориентированы на доступный микропроцессор, располагаемый в компактном носимом устройстве. Программное обеспечение соответственно реализуется на языке C-уровня.

Список использованных источников:

1. Автоматизированная система научных исследований ассоциативных экспериментов (АСНИ АЭ) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://philippovich.ru/Projects/ASIS>
2. Молекулярный дизайн и экологически безопасные технологии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://srd.nsu.ru/structure/labs/lab13/index.htm> или <http://www.ngpedia.ru/id3629p3.html> или <http://www.dissercat.com/content/matematicheskie-modeli-prognoza-i-molekulyarnyi-dizain-biologicheskii-aktivnykh-analogov-pros>
3. Мордань В. И. Метаязыковые проблемы вербально-иконической коммуникации / В. И. Мордань // Вісник Дніпропетровського університету. Серія «Мовознавство». – 2009. – № 11. – Вип. 15, т. 2. – С. 95–102.
4. Мордань В. И. Открытый тезаурус как инструмент анализа метаязыковых вербально-иконических параллелей / В. И. Мордань // Вісник ДНУ (№ 11, т. 19, 2011). Сер. «Мовознавство». – 2011. – Вип. 17, т.3. – С. 124–129
5. О реализации документального контура многоцелевой информационно-справочной системы / Мордань В. И., Кожурин Ф. Д., Грунский Н. Н., Карпенко В. И. // Журн.УСиМ. – 1984. – №1. – С. 93–98.
6. Невербальные элементы в общении [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://tipolog.narod.ru/Concept/Methodika_tipirovaniya/neverbalny_element_v_obschenii.htm
7. Создан новый дисплей для слепых [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.374.ru/index.php?x=2007-11-14-22>
8. Филиппович А. Ю. Автоматизированная система научных исследований ассоциативных экспериментов (АСНИ АЭ) / А. Ю. Филиппович // Вопросы психолингвистики. – М., 2008. – 6, 2007. – С. 142–152.

СЕРЕДОВИЩНЕ ПРОЕКТУВАННЯ В ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ СТУДІЇ НА СЕНЕЖІ

Глушич А. О.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Україна

Постановка проблеми. З моменту свого оформлення в особливу діяльність – мистецтво вирішує задачу цілісного сприйняття і перетворення людини і світу, що оточує його. Воно створило для цього цілий арсенал засобів.

Художник досліджує і конструює видиму структуру світу, і це не просто вузька професійна зацікавленість: зміст зримого так само широкий і значимий, як і зміст пізнаваного [3, с.15].

Проектуючи, художник будує річ. Вона – результат активного і унікального світосприйняття, створення такої естетичної моделі світу (особистої, колективної, культурно-історичної), яка в кожному випадку має безумовний і прямий зв'язок з дійсним предметним простором. Світ не членується, як у вченого, а завжди відтворюється. Навіть приватне композиційне завдання в мистецтві завжди цілісне, в ньому віддзеркалюється система дій, властива часу, культурі.

Культура художника, його розвинене естетичне почуття не лише дозволяє вирішувати актуальні завдання, що визначаються зрілими і очевидними потребами, але і передбачати майбутні зміни як матеріальних, так і духовних потреб людини [3, с. 16]. «Палітрою» художника є не окремі площі і вулиці, не визначні ансамблі, а увесь багатомірний простір міста [1, с. 21]. Художник і архітектор, прагнучи, кінець кінцем, до створення цілісного середовища, вільно вибирають і використовують усі стилі і напрями, активно освоюють і розвивають найцінніше у світовій художній спадщині [1, с. 25]. І одним з методів, що дозволяє їм формувати цілісний простір навколишнього оточення є середовищний підхід у архітектурному та художньому проектуванні.

До 80-х років двадцятого століття цей метод став одним з основних у практиці та теорії радянської архітектури та дизайну. Але з розпадом Радянського

Союзу і зміною політичного строю середовище проектування майже зникло із професійного вжитку.

Мета статті. Виявити методи середовищного підходу до художнього проектування у студії на Сенежі.

Об'єктом дослідження є середовищний підхід і його прояви у практиці Сенежської студії.

Предмет дослідження. Центральна учбова експериментальна студія художнього проектування Союзу художників СРСР на базі будинку творчості Сенеж.

Завдання дослідження:

- виявити особливості середовищного підходу у художньому і архітектурному проектуванні;
- визначити методи середовищного проектування у практиці Сенежської студії;
- визначити внесок Сенежської студії у розвиток практики середовищного проектування на території колишнього СРСР.

Результати дослідження. «Простір» і «середовище» – пов'язані між собою, але не однозначні поняття.

Простір умовно можна визначити як деяку субстанцію, яка набуває в оточуючому нас матеріальному світі і в нашому сприйнятті більш менш певні властивості. Для художника, простір є багато в чому такою ж фізичною даністю, як фарба, камінь або смальта. Простір – свого роду універсальний «матеріал» мистецтва [1, с.21].

На відміну від простору, середовище завжди конкретне, воно не існує поза людиною, більше того, воно продукт його діяльності. Воно формується поступово, розвиваючись в часі.

Середовище на відміну від простору завжди населене людьми, у ньому в тій чи іншій мірі виражаються їх стосунки, фіксуються соціальні процеси, культурні зрушення і так далі [1, с.22]. Це складна цілісність, що утворюється багатьма компонентами.

Традиційне уявлення про автономний об'єкт, що протистоїть оточенню, змінюється динамічним уявленням про розмаїття зв'язків архітектурної споруди

з оточуючою ситуацією (Основа контекстуального проектування). У архітектурі, новий етап виражається у встановленні різноманітних зв'язків архітектурної споруди з оточуючим середовищем; відмовою від рішення локальних завдань, від протиставлення об'ємної архітектури і просторового оточення; освоєння проектування міського середовища.

Середовище розуміється, як якісний – визначений, організований, структурований – простір, оточений і наповнений будівлями, що мають потенціал взаємодії, потенціал зв'язаності і розвитку. Середовищне проектування (середовищний підхід – від англ. *environment conception*), характерне подоланням ізоляції об'ємної архітектури від оточення, передусім, застосовується при реконструкції історичної забудови міст, коли виникає проблема збереження і розвитку духовних, художніх і змістових якостей історичного простору і архітектурної спадщини міста при включенні в неї сучасних архітектурних об'єктів [1, с. 217].

Виразність нового об'єкту, його стилістичне забарвлення формуються відповідно до історичного простору, тоді як порушення контексту призводить до руйнування єдності середовища і його художнього образу. «Вилучені» з оточення архітектурні сюжети, ритми і масштаб інтерпретуються, вільно тлумачаться із застосуванням пластики тектонічної, образотворчої або побудованої на контрасті з оточенням. Заздалегідь продумане проникнення у контекст, виявляє домінантні та другорядні елементи середовища, у всіх випадках. Зв'язки старого і нового розглядаються як засіб збереження своєрідності і безперервності простору. Нові об'єкти наділяються якостями, зумовленими характером ситуації, що спадкоємні розвитку і збереженню культурно-історичної тканини забудови [1, с. 217].

Формується ціла система комунікаційних і суспільних просторів різної конфігурації і різної якості середовища: відкриті, закриті і напівзамкнені двори, пішохідні зони, суспільні центри, площі, вулиці. Середовище потребує будівель, що входять в контакт з оточенням, володіють елементами образного і композиційного зв'язку.

Досягається взаємодія цілого і приватного. Та і сам фасад будівлі несе подвійну функцію, являючись зовнішньою оболонкою і частиною форми зовнішнього простору. А це означає відмову від грані між інтер'єром і екстер'єром.

У числі основних особливостей середовищного проектування – рішення проектного завдання в дусі, що є спадкоємним до існуючих умов. Спадкоємність включає як відношення до «матеріальних» передумов: будівлям, рельєфу, видовим точкам (ландшафту забудови, в який необхідно вписатися з новим будівництвом), так і відношення до соціально-культурних традицій місць, які слід, з якихось причин, зберегти, розвинути в новій якості.

Середовище ширше за поняття ансамблю, але середовищне проектування включає такий же дбайливий облік успадкованих проектних ситуацій, результатів попередньої будівельної діяльності, як і при створенні ансамблю. Не менш неухильно проявляється вимога єдності запроектованого комплексу [1, с. 218].

Змістова структура ансамблю має, одноплщинну двомірну структуру. У системі значень компонентів ансамблю спостерігається однорідний принцип взаємозв'язків і супідрядності. Відсутні розриви в ланцюзі послідовного логічного розвертання елементів у форми. Середовище має принаймні на порядок складнішу організаційну структуру. І для досягнення цілісності, вона вимагає витонченіших способів синтезу форми. Розриви і стрибки у логіці осмислення цілого тут, як правило, неминучі (наприклад, унаслідок крайньої різноманітності контексту) і бажані як джерело суперечливого і напруженого життя архітектурного твору. Цілісність задуму досягається тут за принципом доповнення самостійних частин, відособлених на рівні простого споглядання форми, але таких, що уводять думку по спіралі вгору до вищої точки надчуттєвої єдності.

Істотна відмінність ансамблю і середовища полягає в тому, що з ансамблевої побудови зовсім виключається категорія часу, тоді як для сформованої в умовах реконструкції різноманітного середовища ця категорія є важливою, а точніше, ключовою. Тому поняття «історизму», принципово чуже ансамблевому (споглядальному) сприйняттю архітектури, є характеристикою середовищного підходу [1, с.222].

Комплексність проектної роботи з позицій середовищного підходу відрізняє її від інших форм проектування (архітектура, предметний дизайн та ін.), прив'язує їх результати один до одного і визначає основну мету творчої діяльності архітектора-дизайнера – досягнення функціонально-образної єдності середовищних об'єктів і систем. Цей підхід проявляється в процесі кон-

цептуального, екологічного і етнокультурного аналізу аспектів проектної діяльності, що виводить проектувальника до «середовищного мистецтва» [2, с. 48]. Завдання комплексного формування просторових ситуацій підіймає в якості головної проблеми середовищного підходу питання про синтез засобів видів творчості, що беруть участь в роботі, при одночасному виділенні серед них проектного лідера.

Сучасний середовищний підхід відклався в професійному проектному мисленні рядом цінних для сьогоденної практики понять, що наділяють проектну діяльність підвищеною концептуальністю. Так, торкаючись синтезу архітектури і дизайну, він доказує, що їх з'єднання може відбуватися за рахунок формування образу людини в середовищі, що оточує його.

З іншого боку, специфіка цього підходу унеможливорює заздалегідь задану, однозначну ієрархію чинників що впливають на формування середовища в процесі проектної роботи. Припускає відносну рівноправність як художніх, архітектурних умов і обставин, так і технологічних особливостей і технічних можливостей [2, с. 48].

Природна і гуманітарна наукові традиції, що живлять середовищний підхід, і що виробляють його методологію, характеризуються, окрім усього іншого, тими ідеальними ситуаціями, в яких вони освоюють свій предмет і від яких вирушають їх методологічні дослідження. Для природничо-наукової, таким є – експеримент. Проте в історії дизайну і архітектури можна також назвати декілька сміливих експериментів, які вплинули на усю течію історії мистецтв (ВХУТЕІН-ВХУТЕМАС, Бавгауз та ін.).

У контексті усього вищесказаного вкрай важливо розглянути досвід Центральної учбово-експериментальної студії на Сенежі, робота, якої, багато в чому, вплинула на формування середовищного підходу в нашій країні.

Ця учбово-проектна організація бере свій початок в середині 60-х років минулого століття. Про підходи в її роботі говорить вже те, в яких напрямках художнього проектування і архітектури вона, передусім, працювала. Це, перш за все музейні і виставкові ансамблі, а також художньо-проектні концепції міст.

Відправним моментом у виборі проектних підходів для цього колективу стало замовлення на проектування зовнішньої форми для серії виробничих

верстатів в 1968 році. Саме з цієї миті починає формуватися концепція «Відкритої форми», де увага проектанта переноситься від окремого предмета до усього виробничого середовища, і особливо до самого процесу виробництва, тобто до ситуації, коли середовище оживає у дії.

За 25 років роботи Сенежської школи (1964–1989 рр.) тут, природно, виробилася своя методика. Один з основних постулатів Сенежської студії – середовищний підхід до проектування. Будь-який об'єкт сприймається як елемент середовища і тільки з цієї точки зору художньо осмислюється і досліджується.

Середовище, з одного боку – результат, з іншого – стимул. Активність його взаємодії знаходиться в прямій залежності від багатства що сформувала його історія і культура. Це своєрідний акумулятор історії людства, «спресована» діяльність усіх, що прямо або побічно брали участь в його створенні [4, с.31].

У середовищі час і простір віддзеркалюються в сумі людських дій. Можна з упевненістю затверджувати реальність середовищного синтезу часів і просторів. Відчуття середовища – це відчуття себе одночасно в різних часах та просторах. І для того, щоб зберегти це відчуття і виявити його в майбутньому проекті. Сенежська студія відпрацювала визначену послідовність дій, що методологічно основана на використанні у процесі проектування характерного для учбового процесу прийому – клаузури.

Серія послідовних клаузур – ядро методики Сенежської студії. Кожна клаузура, для виконання, вимагає своїх засобів, свого інструменту, а у процесі їх пошуку і народжуються нові засоби проектування.

Початок роботи – це вживання в проектну ситуацію, перші композиційні і колористичні вправи і обов'язкове формування робочого місця – середовища майстерні.

Цілеспрямовано створений «художній безлад» Сенежу (незлічені ескізи, нариси, вправи, також цитати на стінах майстерні, що зібрані на тему проектного завдання, до того ж експозиційно осмислені), – допомагають образному мисленню, народжують у художників потік асоціацій. Завдання на формування середовища майстерні, досить часто стає на Сенежі темою першої спеціальної клаузури.

Перша серія клаузур – це, як правило, художнє осмислення історико-культурного змісту місця проектування. В результаті виникає свого роду ілюстрована карта з нанесеними на ній графічними зображеннями районів історичних подій, легенд і міфів, пам'ятників архітектури, унікальних природних ландшафтів.

Друга група клаузур спрямована на виявлення структури, форми і колористичної конструкції середовища, в якому здійснювався проект. У них йдуть пошуки основної композиційної теми – з тим, щоб в подібності або контрасті, але завжди залежно від них, вирішувати композиційний лад проекту.

Третя група – це пошук образів, що визначають місце цього конкретного проекту у більших по відношенню до нього системах. При проектуванні, ці клаузури допомагають образному виявленню усіх рис, що визначають індивідуальність об'єкту.

До четвертої групи клаузур відносяться ті, які здійснюються в процесі проектування, для взаємозв'язку і взаємовпливу етапів.

П'ята група клаузур спрямована на виявлення в проекті «часу» – часу проектування, точніше, тих характеристик цього часу, через які він найбільш виразно з'явиться в проекті (Класифікацію взято з теоретичного доробку Е.А.Роземблюма).

Коли в результаті серії клаузур складеться система провідних образів проекту і сума художніх засобів їх вираження, проводять клаузуру для знаходження мови презентації проектної концепції. Точно знайденої для кожного конкретного проектного рішення – а не усередненої, єдиної для будь-якого рішення, – вона зможе акцентувати індивідуальні, властиві лише цьому проекту характеристики.

Необхідно зупинитися на ролі слова в художньому проектуванні. Роль слова в проектній творчості, переклад з мови літературної, а іноді і математичної на мову художніх образів і навпаки, необхідно і для здійснення ще одного з найважливіших аспектів художнього проектування – постійного спілкування з як можливо ширшим колом спеціалістів і неспеціалістів. Бесіди, лекції, консультації, круглі столи, «мозкові атаки» як на тему проекту, так і на найрізноманітніші актуальні теми сучасного життя у поєднанні з клаузурами,

формують специфічний, навіть ефективний метод міждисциплінарного проектного дослідження [4, с.33].

Художній образ багатозначний, в цьому його сила, це забезпечує індивідуальне творче прочитання твору глядачем. Проте в процесі створення твору художником, особливо в проектуванні, послідовна конкретизація образу в слові, забезпечує цілеспрямованість проектного задуму, єдність системи образів проекту. Слово забезпечує не лише динаміку проектування, але і створює пояснювальну записку до проекту одночасно із створенням самого проекту.

Висновки. Сенежські експерименти у середовищному проектуванні внесли значний внесок у розвиток дизайну і архітектури в нашій країні у другій половині двадцятого століття. Може не стільки завдяки реалізованим об'єктам, скільки в області концептуального проектування і теоретичного обґрунтування цього проектного методу. Студія створила оригінальну методику, яка прямо або побічно, до 80-х років вплинула на проектну ситуацію в усьому СРСР. Її проекти виставкових і музейних ансамблів, а особливо проектні програми реконструкції декількох десятків міст зробили неоцінний внесок у розвиток проектного мистецтва.

З розпадом Радянського Союзу середовищне проектування вже не має широкого вжитку, але залишається дуже перспективним напрямком в художньому і архітектурному проектуванні.

Список використаних джерел:

1. Базазьянц С. Б. Художник, пространство, среда / С. Б. Базазьянц. – М.: Советский художник, 1983. – 240 с., ил.
2. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов и др.; под общ. Ред. Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко. – М.: «Архитектура-С», 2004. – 288с., ил.
3. Роземблум Е. А. Художник в дизайне. Опыт работы Центральной учебно-экспериментальной студии художественного проектирования на Сенеже / Е. А. Роземблум; предисл. Л. Жадовой. – М.: Искусство, 1974. – 176с.; 24 л. ил.
4. Роземблум Е. А. / Художественное проектирование: стратегия и тактика / Е. А. Роземблум // Декоратив. искусство СССР. – 1989. – № 9. – С. 31–33.

**СВЯЗЬ МЕЖДУ ПОТРЕБИТЕЛЕМ И РЕКЛАМОЙ
КАК ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТ
РЕКЛАМНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ**

Залевская Е. Ю.

Днепропетровский национальный университет им. О. Гончара, Украина

В современных условиях человек, его деятельность и жизненные потребности стали предметами очень пристального внимания. Люди стремятся глубже понять самих себя, социальные силы, воздействующие на них, и конкретные механизмы их проявления. Этот интерес вполне закономерен: с его удовлетворением человек приобретает значительную степень контроля над своим поведением в обществе и над взаимодействием с другими людьми для достижения социальных целей. В обширном ряду объективных явлений, опосредствующих собою важнейшую для человека и общества связь, есть процесс обмена продукцией психической деятельности, оказывающий самое непосредственное влияние на поведение и взаимодействие людей, и без этого вида деятельности, обозначаемого в психологии термином «коммуникация», невозможно само существование и развитие человеческого общества.

Возникнув еще на заре человечества, коммуникация, как процесс обмена осмысленными сообщениями в знаковой форме, стала необходимым элементом социального бытия человека. Принцип знаковой регуляции деятельности и поведения, послуживший психологической основой филогенетического развития человека и его выделения из мира животных, стал одновременно и психологическим фундаментом для возникновения и закрепления форм социального взаимодействия и человеческой культуры. Коммуникация с помощью слова и образа, зафиксированных в какой-либо форме, вытеснила господствовавший в течении многих тысячелетий способ передачи опыта – имитацию. Последняя с появлением средств фиксации изображений и письменности уступила свои когда-то доминирующие позиции знаковой коммуникации, которая сделала

возможной передачу и восприятие тончайших оттенков человеческой мысли и эмоциональных переживаний людей, отражавших в своей психической деятельности факты их социального бытия, их материального производства.

Коммуникационный опыт человечества свидетельствует, что передача и восприятие осмысленных сообщений в знаковой форме создали практически неограниченные возможности. Речь идет о предоставлении людям знания, вызывание у них того или иного отношения к различным объектам, затрагивающим их интересы, формирования их оценки и мнения, влияния на выработку и принятие решений, побуждения к эмоциональному переживанию фактов действительности и проявлению воли, наконец, ориентирования на определенное поведение в рамках конкретной социальной структуры. Знаковая коммуникация превратилась в процесс, обслуживающий систему существующих общественных отношений, которые накладывают свой отпечаток на содержание и форму, на функционирование и функциональные цели этого вида человеческой деятельности.

Бурное развитие массовой рекламной коммуникации превратило ее в необходимый компонент общественного бытия, в источник постоянной информации в виде идей, представлений и образов, дополняющих собой и обогащающих непосредственный опыт человека, формирующих его ценности и нормы, активно влияющих на функционирование его личности. Содержание массовых информационно-рекламных процессов оказывает влияние на эмоции, мышление, и суждения индивида, на его отдельные поступки и деятельность в целом. Потребление этого содержания очень быстро стало привычной необходимостью. Отсутствие контакта сознания с продукцией прессы, радио, телевидения рассматривается человеком как тягостное бремя неведения о событиях в мире и в окружающей социальной среде, лишаящее его информационного материала для эмоционального реагирования и оценочных суждений, которые помогают самоутверждению личности и прогнозированию деятельности, как своей, так и окружающих. Таким образом, успех информационно-коммуникативного рекламного воздействия – воздействия, начинающегося с достижения согласия между коммуникатором и его аудиторией, - зависит от ряда объективных и субъективных факторов. Один из них – удовлетворение психических

потребностей, испытываемых людьми в каждый данный момент времени. Осуществление этой задачи становится возможным при условии адресации аудиториям своевременной, убедительной и впечатляющей их информации. И наоборот, несвоевременность, малоубедительная декларативность, штампованная серость сообщений, оставляющих в полном покое чувства аудитории, создают ситуацию, в которой рассчитывать на успех коммуникационного воздействия не приходится.

Но, несмотря на новейшие технические достижения, способы получения, обработки, тиражирования и транспортировки информации, сама массовая рекламная коммуникация подчиняется, прежде всего, основным закономерностям психической деятельности. Вместе с тем, отражение действительности в информации, которая становится продуктом массовой рекламной коммуникации, подчиняется закономерностям социальной жизни, вытекающей из особенностей общественных отношений, детерминируемых способом производства, уровнем жизни и потреблением информации.

Реклама является одним из средств массовой информации, прочно вошедшим в нашу жизнь. Мы живем в ее мире, подчиняемся ее незримым законам порой сами того не замечая. Она руководит нашими желаниями, потребностями, действиями и поведением. Мы воспринимаем ее как равноправный, неотъемлемый элемент нашего современного общества. Реклама с нами общается, уговаривая и убеждая нас, порой даже приказывая и вынуждая к действиям. Мы боимся признаться самим себе, что довольно часто наше поведение продиктовано рекламным сообщением, несущем определенную информацию касательно предмета общения, т.е. товара или услуги.

Т.о., реклама – это сложный коммуникативный процесс, который развивается в пространстве и во времени, с учетом специфических свойств и психологических особенностей такого явления как общение, передача информации.

ЗАСТОСУВАННЯ ЗОБРАЖЕННЯ КОНКРЕТНИХ ПРЕДМЕТІВ НА ВІЗУАЛЬНИХ НОСІЯХ СТИЛІВ ЗАКЛАДІВ МИСТЕЦТВА

Литвинюк Л. К.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Україна

Використання фірмового стилю для створення оригінального візуального образу установи широко застосовується в наш час. В розумінні пересічного глядача, на пострадянській території, під фірмовим стилем частіше за все розуміють наявність власного логотипу, що стає міцною основою графічної мови. Наразі можна виділити дві основні групи логотипів: шрифтові та комбіновані [1]. Серед останніх розрізняють створені на основі конкретних та абстрактних зображень. Особливістю композиційної побудови комбінованих логотипів можна вважати більшу інформативність серед решти, а застосоване конкретне зображення, завжди має безпосереднє відношення до закладу. Частіше за все використовуються елементи фасаду будівлі де розміщена установа, але можливе використання будь-яких яскравих та самобутніх деталей.

Яскравий приклад використання конкретного зображення в логотипі, можна зустріти у музеї прикладного мистецтва (Відень. Австрія) [4]. В його основу покладено стилізоване зображення грифону. Спираючись на визначення грифону в міфології, як хранителя, можемо цілком погодитись з доцільністю використання даного символу для основи образу закладу мистецтва. Розглядаючи музей, як сховище не тільки цінної інформації про попередників та приваляючи мистецькі течії, а й матеріальних його відповідників, що представляють собою цінність, символ грифона-охоронця є одним з найбільш вдалих.

До використання комбінованого логотипу на основі конкретного зображення звертається історичний музей (Берлін, Німеччина). Заклад представляє собою зібрання різних артефактів з історії Німеччини під одним дахом. Вже сама будівля музею представляє неабиякий інтерес і є культурною та історичною спадщиною, саме тому за основу зображувальної частини логотипу була обране саме вона [3]. З'являється візуальна прив'язка до конкретного мистецького закладу. Зображення будівлі виконано схематично, за допомогою кольорових плашок, що розміщені паралельно, зберігаючи невеликий просвіт між

ними. Таким чином виникає чергування широких та вузьких ліній, що утворюють силует будівлі, передаючи всі її особливості і роблячи її максимально впізнаванню. Одразу під зображенням будівлі розміщена аббревіатура німецького історичного музею написана на німецькій мові що має вигляд трьох великих літер «DHM». Для набору аббревіатури використовується шрифт більш класичного антиквового накреслення. Логотип виконаний у плоскінній манері, а тому може бути представлений у будь-якій кольоровій гаммі. У даному випадку, основна частина будівлі близька до кольору будівлі музею в житті – охри, а двері виділені сірим. У логотипі присутні акценти зроблені за допомогою кольору. Червоним виділене схематичне зображення скульптурної композиції, що знаходиться на даху музею з лівого боку, крайня права колонна самої будівлі та літера «Н», що знаходиться по середині аббревіатури. Таким чином розглянувши всі елементи логотипу, ми можемо сказати, що він симетричний, однак відчуття динаміки досягається за допомогою використання кількох кольорових акцентів, що розміщені асиметрично один відносно одного, та самі по собі є різними по масі.

Ще одним німецьким закладом мистецтва, що використовує комбінований логотип на основі конкретного зображення є Державний етнологічний музей у Мюнхені [2]. Установа має більш ніж сторічну історію, та експонує велику кількість етнічних предметів зі всього світу. В основу логотипу покладено схематичне лінійне зображення будівлі музею, з використанням плоскінних елементів. Звернення до будівлі, як символу мистецького закладу, досить розповсюджений засіб, однак, актуальний він лише в тому випадку, коли архітектурний ансамбль має характерні особливості. Це допоможе не тільки зробити візуалізацію більш цікавою, але й підвищить рівень пізнаваності установи. У логотипі присутня назва, що виконана у вигляді аббревіатури, вона набрана шрифтом антиквового накреслення і розміщена на плашці, яка проходить поза зображенням будинку музею. З правого боку плашка виходить за межі будівлі приблизно на третину лівої частини плашки на якій розміщена аббревіатура. Таким чином логотип державного етнологічного музею тяжіє до симетрії, за рахунок маси та симетричності зображення, але по факту являє собою асиметричну, статичну композицію, статичність котрої досягається важкістю плашки чорного кольору.

Використання комбінованого логотипу на основі конкретного зображення також зустрічається у державного музею мистецтв (Копенгаген, Данія), музеї королівського замку (Варшава, Польща), музеї витонченого мистецтва (Будапешт, Угорщина), музеї східно-азіатського мистецтва (Будапешт, Угорщина), тощо [5]. Розглянувши зразки логотипів, що належать до даної групи можна прийти до висновку: незважаючи на швидкі темпи поширення глобалізаційних тенденцій в дизайні, які тяжіють до простих, мінімалістичних рішень позбавлених національного колориту, до використання конкретних візуальних образів продовжують звертатися дизайнери-практики; серед широкого розмаїття напрямків виставкової діяльності музеїв, використання комбінованих логотипів побудованих на основі конкретного зображення набагато частіше зустрічається у історичних, декоративно-прикладних та етнологічних музеїв ніж у галерей та музеїв сучасного мистецтва, що в переважній більшості обумовлено специфікою їх експозиції та архітектурного ансамблю закладу.

Список використаних джерел:

1. Безсонова Л. До питання про дефініції у графічному дизайні: сучасний зміст поняття «логотип» // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті Збірка наукових праць. – Х: ХДАДМ, 2010. – №1. – С. 257–260
2. Веб-сайт Державного етнологічного музею (Мюнхен, Німеччина) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.voelkerkundemuseum-muenchen.de>
3. Веб-сайт Історичного музею (Берлін, Німеччина) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.dhm.de>
4. Веб-сайт Музею прикладного мистецтва (Відень, Австрія) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.mak.at/aktuell>
5. Веб-сайт Музеїв світу [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.hist.msu.ru/ER/museum.htm>

**КЛАСТЕРНЫЙ АНАЛИЗ СЕМАНТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ
ИНТЕРФЕЙСА ЭЛЕКТРОННОГО ИЗДАНИЯ
ДЛЯ УЧАЩИХСЯ СТАРШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА**

К.т.н. Токарь О. В.

Белорусский государственный технологический университет

Пользовательский интерфейс является одним из важнейших элементов любого электронного издания, так как зачастую именно он определяет, будет ли пользователь в дальнейшем работать с системой или откажется от ее использования. Обычно пользователь не имеет специальных знаний о системе (какими, например, обладает разработчик), поэтому он не может предполагать, где и что запланировал программист-дизайнер, а просто пытается привыкнуть к ней. Именно поэтому внешний вид системы, ее интерфейс и дизайн так важны – они определяют, будет ли учащийся пользоваться данной системой или нет. Ему должно быть удобно работать в данной среде.

Основные базовые принципы дизайна пользовательского интерфейса следующие: непосредственность, соответствие, дружелюбность, простота, обратная связь, гибкость и привлекательность. Однако при их воплощении в жизнь возникает ряд сложностей, поскольку не всегда то, что кажется простым и понятным, является таким в действительности, особенно, если пользовательский (читательский) адрес разработки – учащийся средней школы.

Цель данного экспериментального исследования, заключалась в определении семантической структуры зрительного поля экрана монитора для пользователей старшего школьного возраста. Тестовый материал был подготовлен следующим образом. Поле экрана было разбито на 20 областей (5×4), что напоминало сетку. Оценка эмоционального значения каждой области измерялась с применением метода семантического дифференциала, для чего использовались 19 пар прилагательных, рекомендуемых В. Ф. Петренко и отражающих пять факторов семантического пространства (оценка, активность, сила, стабильность, сложность).

Испытуемому предлагалось для каждой области экрана указать число (от 1 до 7), соответствующее выраженности качества, представленного парой биполярных прилагательных. Эксперимент проводился в обычных условиях работы на компьютере. В эксперименте участвовали испытуемые, постоянно пользующиеся компьютером (25 школьников 10 и 11 классов).

Данные обрабатывались с помощью кластерного анализа. Описание полученных кластеров, то есть групп, содержащих шкалы с близкими значениями приведены ниже. Полярные шкалы были объединены в пять групп.

Первая группа имеет на одном полюсе: «приятное», «сильное», «быстрое», «большое», «теплое», «яркое», «чистое», а на другом – «неприятное», «слабое», «медленное», «маленькое», «холодное», «тусклое», «грязное». Проанализировав эти понятия, приходим к выводу, что данную группу можно идентифицировать как фактор «ясность – нечеткость».

Вторая группа включает следующие шкалы: «легкое», «активное». Содержание пар прилагательных в данной группе позволяет предположить, что она описывает энергетическую характеристику значения. Соответственно, группа была названа фактором «активность – пассивность».

Третья группа состоит из понятий: «возбужденное», «упругое», «неограниченное», «сложное». Исходя из содержания этих шкал, можно интерпретировать данную группу как фактор «динамика – статика».

Четвертая группа включает в себя пару: «таинственное – обычное». Проанализировав эти понятия, приходим к выводу, что данную группу можно назвать фактором «идеальное – реальное».

Пятая группа состоит из понятий: «упорядоченное», «предсказуемое», «устойчивое», «неподвижное». Данные шкалы принадлежат одному семантическому фактору «стабильность». Поэтому группу следует интерпретировать как фактор «стабильность – изменчивость».

Максимальное среднее значение шкальных оценок по фактору «ясность – нечеткость» отмечено для области левого верхнего угла и центральной части. Восприятие здесь понятное, ясное: именно в этих областях достигается максимальная острота зрения. Область в правом нижнем углу представляется учащимся нечеткой.

Нижняя область экрана отличается малым средним значением по фактору «активность – пассивность», и испытуемые считают эти области пассивными, в которых не ожидают вывода информации, требующей активности пользователя. Для подобной информации учащиеся отводят центральные области поля экрана.

По фактору «динамика – статика» нижняя часть экрана получила минимальные оценки и воспринимается учащимися как статичная область, область верхней части поля экрана – максимальные оценки по данному фактору.

Практически вся область поля экрана отмечена минимальным средним значением по фактору «идеальное – реальное», школьники считают данные области обыденными, реальными.

По фактору «стабильность – изменчивость» отмечается уменьшение средних значений шкальных оценок при движении из левого нижнего в правый верхний угол экрана. Данная зависимость означает, что область левого нижнего угла представляется испытуемым стабильной, нежели область в противоположном углу.

Полученные результаты были использованы при составлении семантического профиля экранной формы электронного учебного издания для учащихся старшего школьного возраста. В целях практического применения полученного профиля был проведен анализ дизайна пользовательского интерфейса ряда электронных изданий, используемых школьниками при подготовке к урокам. В целом подача информации соответствует описанному семантическому профилю.

**СУПРЕМАТИЧНИЙ КОНСТРУКТИВІЗМ
У СУЧАСНОМУ БІСЕРНОМУ АРТ-ДИЗАЙНІ
(на прикладі авторських прикрас із бісеру Світличної А.І.)**

К. мист. Світлична О. М.

Дніпропетровський національний університет ім.. О.Гончара, Україна

Інтернаціоналізація суспільства, в тому числі й українського, сприяла появі «сучасної жінки», яка з однаковою легкістю та невимушеністю може носити одяг як європейського типу, так і національний стрій, за умови доцільності місця та часу. А величезне розмаїття сучасних бісерних прикрас може задовольнити найвибагливіші вимоги і однаково гармонійно виглядати на жінках будь-якого віку, професії, станової приналежності.

Популярності бісерними прикрасам на межі ХХ–ХХІ ст. додає постійна пильна увага до них всесвітньо відомих дизайнерів та кутюр'є, які крім іншого все частіше створюють колекції одягу в різноманітних етнічних стилях, невід'ємною частиною яких є розмаїте використання бісеру.

Українські жіночі прикраси, що об'єднують у собі уявлення про гармонійну красу і доцільність, вміння застосовувати окремі конструктивні та декоративні форми в єдиному ансамблі вбрання і становлять органічну частку народної культури, можуть стати тим містком, що з'єднає сучасну молодь із народною художньою традицією.

Технологія бісероплетіння завжди носила яскраво-самобутній характер. Мистецтво виготовлення прикрас із дрібних намистин, бісеру, стеклярусу – нанизування – один із найдавніших і водночас маловивчених видів народної творчості.

Проблемі дослідження народних прикрас, в тому числі із бісеру, присвячено наукові розвідки Г. Врочинської, А. Буздан, С. Борисової, Г. Войтів, О. Полянської, Г. Савчук, Г. Стельмащук та інших. У більшості випадків ними порушено окремі питання ретроспективи закономірностей розвитку народних

прикрас у загальній історії культури, теоретичного дослідження структури бісерних прикрас, визначення їхніх комунікативних особливостей та традиційних технологій виготовлення. Однак проблема синтезу традицій та інновацій у формотворенні бісерних прикрас не була предметом пильної уваги науковців і не становила окремого дослідження.

На території України певні види прикрас із бісеру, а саме гердани (від тюркського гардан, гер-ден – шия) і силянки (від староукраїнського – силяти – нанизувати) нашийні та нагрудні були найпоширенішими серед національних оздоб одягу. Їх виготовляли із дрібного якісного прозорого та непрозорого бісеру яскравих кольорів без застосування голок. Такий безголковий спосіб низання був традиційним і разом з тим надзвичайно трудомістким та тривалим процесом. Орнаменти бісерних прикрас найчастіше перегукувались з орнаментами вишивок та тканих виробів, а схеми передавались з покоління у покоління від майстра до учня.

Використання бісеру у народному костюмі є самостійною галуззю декоративно-ужиткового мистецтва. Характерні риси українського національного вбрання сформувалися у XIV – XVIII ст. у середовищі селянства та козацтва. Відтоді й аж до середини XX ст. розвій національної культури головним чином зосереджувався в українському селі. Традиційну українську ношу селян у свято чи будень неодмінно доповнювали різні прикраси. Судячи з історичних документів, музейних пам'яток і т.ін. важливе місце в комплексі українського вбрання віддавна посідали оздобы зі скла. Скляні коралики, дуті намистини, мальовані пацьорки та стрази використовували для виготовлення недорогих ювелірних оздоб: намист, сережок, каблучок, що мали попит серед незаможних міщанок та селянок.

Традиція декорувати бісером народний одяг хоча і була відкритою до розмаїтих зовнішніх впливів, однак розвивалася в середовищі національного мистецтва, що безперечно стало визначальною умовою формування самобутніх рис цього цікавого художнього явища української культури.

Існує декілька напрямів творчої роботи з використанням бісеру: ткацтво бісером, плетення з бісером, вишивка бісером, бісерна мозаїка, дротове плетіння – створення об'ємних виробів за допомогою бісеру, а також бісероплетіння (створення прикрас та художніх виробів з бісеру).

І якщо такі види рукоділля та декоративно-прикладного мистецтва, як ткацтво, плетення, вишивка, мозаїка, дротове плетіння зовсім непогано існують самі по собі без бісеру, хоча часом і втрачають частину своїх декоративних якостей, бісероплетіння існувати без бісеру не може. У цьому виді творчості бісер виступає у двох іпостасях. По-перше, існуюча в бісерному рукоділлі національна стилістика і художня образність відповідають високим критеріям художньої якості декоративно-прикладного мистецтва, а сам бісер стає активним кольоро-графічним декоративним елементом. Використання традиційних для окремого регіону схем, типів прикрас, колористичного рішення виявляє належність виготовлених виробів із бісеру до декоративно-ужиткового мистецтва, де сам виріб демонструє традиції конкретного регіону та розглядається виключно в етнографічному зрізі. Предмети побуту, прикраси такого типу цікаві дослідникам, перш за все, як продукт народної творчості, де має місце копіювання, наслідування або відтворення не тільки інших прикрас та багатовікових канонів, а й частини предметного середовища.

За другою характерною рисою сучасне бісероплетіння можна віднести до сфери арт-дизайну, об'єкти якого поєднують у собі сукупність естетичних, функціональних, технологічних і ергономічних властивостей, де бісер виступає у ролі активного конструктивно-технологічного та формотворчого дизайнерського засобу, завдяки якому в зовнішньому виді та конструкції виробу синтезуються традиційні схеми та техніки плетення зі знаннями іноді не дотичних до мистецтва наук, таких як стереометрія, біоніка, кристалографія, фізика тощо (рис. 1–3).

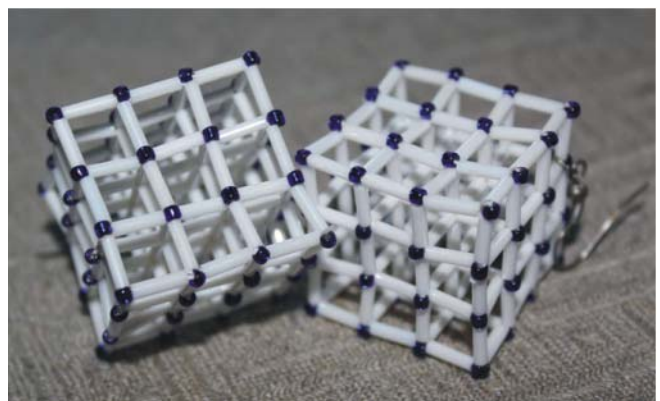
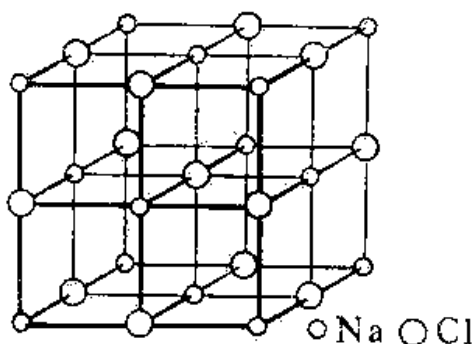


Рис. 1. Рисунок кристалічної решітки
та її інтерпретація у бісероплетінні

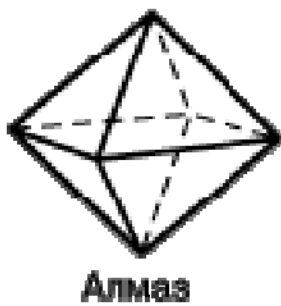


Рис. 2. Рисунок кубічної форми та її інтерпретації у бісероплетінні



Рис. 3. Рисунок тетрагональної форми та її інтерпретація у бісероплетінні

Таке поєднання на перший погляд різних галузей наукових знань надає можливість отримати нові форми та деталі у межах вже існуючої класифікації начіпних прикрас.

Незважаючи на те, що з першої половини XVIII ст. у Європі (трохи згодом у Росії та Україні) стали регулярно видаватися посібники з рукоділля з рисунками для вишивки бісером та схемами бісероплетіння, українські початківці аж до межі XX–XXI ст. більшість необхідної інформації та відомостей про техніки роботи з бісером, про таємниці художньої майстерності, про семантичний зміст візерунків отримували не зі сторінок посібників, а під час безпосереднього знайомства з творчістю досвідчених народних майстрів та майстринь, котрі володіли необхідними знаннями та навичками з виготовлення українських народних бісерних прикрас. Ці традиції передавалися із покоління в покоління, консервуючи досвід і уповільнюючи процеси збагачення новими творчо опрацьованими художніми ідеями та технічними новаціями.

Тільки розвиток і вдосконалення сучасної техніки в поліграфічно-друкарській справі, поява мережі Інтернет та стрімке розповсюдження інформаційних технологій значною мірою посприяли доступності розмаїтої інформації. Інтернет сьогодні – це віртуальний інформаційний світ, який допомагає людині вдосконалювати свої інтелектуальні здібності, отримувати нові знання, поліпшувати певні навички, в тому числі і у сфері будь-яких рукоділь. Сьогодні існує велика кількість спеціалізованих сайтів, на яких пропонують різноманітні віртуальні майстер-класи з освоєння і модернізації технік бісероплетіння.

Одним з найнеобхідніших інструментів для виготовлення художніх виробів з бісеру є голки. Безголкове низання бісеру на селі (до середини ХХ ст.) та відсутність тонкої, але міцної нитки (до межі ХХ-ХХІ ст.) – це об'єктивні фактори, що унеможливлювали ускладнення схем з бісероплетіння, гальмували появу нових видів плетення декоративних геометричних об'ємних та напівоб'ємних елементів прикрас. Безкаркасні схеми об'ємних та напівоб'ємних бісерних елементів складні та трудомісткі у виготовленні, потребують абстрактно-логічного об'ємно-конструктивного мислення і неможливі без застосування голки та тонкої міцної нитки.

Важливою особливістю представлених у статті прикрас із бісеру є підвищена увага до художньої виразності об'ємно-конструктивної геометричної форми. І даний факт певною мірою надає підстави відзначити деяку спорідненість та інтерпретаційну спадковість між сучасним арт-дизайном бісерних прикрас (у виконанні Світличної А. І.) та авангардними течіями, зокрема образотворчим гімном геометричній формі – супрематизмом К.Малевича.

Свого часу італійський художник К.Парміджані привернув увагу дослідників до визначної комунікативної риси супрематизму, основоположною сутністю якої була певна «еластичність», що виходила за рамки суто площинно-декоративних функцій. У своєму абсолютному значенні (за словами К. Парміджані) форми супрематизму можуть легко видозмінюватися незалежно від об'єкта і матеріалу (наприклад, зберігати ідентичність при переході з полотна на предмети декоративно-ужиткового мистецтва (кераміку, тканину тощо), у міське середовище або на друкований аркуш), не втрачаючи при цьому ані виразності, ані змістового наповнення. Форми супрематизму, подібно до геометричних

утворень, розбігаються і стискаються, вони плинні за природою, але така зміна положень не зачіпає ні їхнього взаємного співвідношення, ні змісту, який вони покликані виразити.

Більшість українських дослідників схильні бачити в супрематичній концепції (квадратах, хрестах, трикутниках і колах) ті психологічні архетипи, які сягаючи своїм корінням глибокої язичницької давнини, лягли колись в основу таємничої мови українських орнаментів і відобразилися в рушниках, візерунках килимів, писанках тощо. Так, оригінальні орнаменти писанок, що збереглися майже незмінними з трипільських часів, не тільки чарують нас красою, а й творчо переосмислюються, знаходять застосування у деяких видах сучасного українського декоративного мистецтва, зокрема у виготовленні авторських прикрас із бісеру (рис. 4).

Сьогодні не викликає сумнівів той факт, що природний нахил до спрощення і геометризації форми українського авангарду взагалі і супрематизму зокрема коріниться у розмаїтих формах українського народного мистецтва: звернення до схематичних форм для відображення космічної експресії безпосередньо пов'язані з абстрактними мотивами, що зустрічаються у традиційному сільському шитві (у вишивках, у витворах ткацтва, в яскравому одязі) і в народних звичаях. Колористичні враження завжди доповнювали святкові селянські строї, зокрема плахти з вишуканим геометричним рисунком, смугасті різнобарвні рядна на долівках хат, кубічні розмальовані скрині. Увага авангардистів до народної селянської творчості була програмною і сприяла демократичній спрямованості у формуванні специфічної мови супрематизму, його кольорографічної лексики. Так, у безпредметному мистецтві й в супрематизмі особливо сталося «очищення» живописної мови від нашарувань та впливів інших мистецтв. Колористична гама звузилась майже до первинної кольорової тріади: чорний, червоний, білий, іноді доповнюючись яскравими синім, жовтим, зеленим.

Простота і геометрична ясність представлених бісерних прикрас, що корінням сягає у просте селянське предметне оточення, разом із вітальною силою селянського мистецтва в даному випадку формують смак до шляхетно-елегантної стриманості і монументально-узагальненої значущості самодостатньої геометричної форми (рис. 5–7).

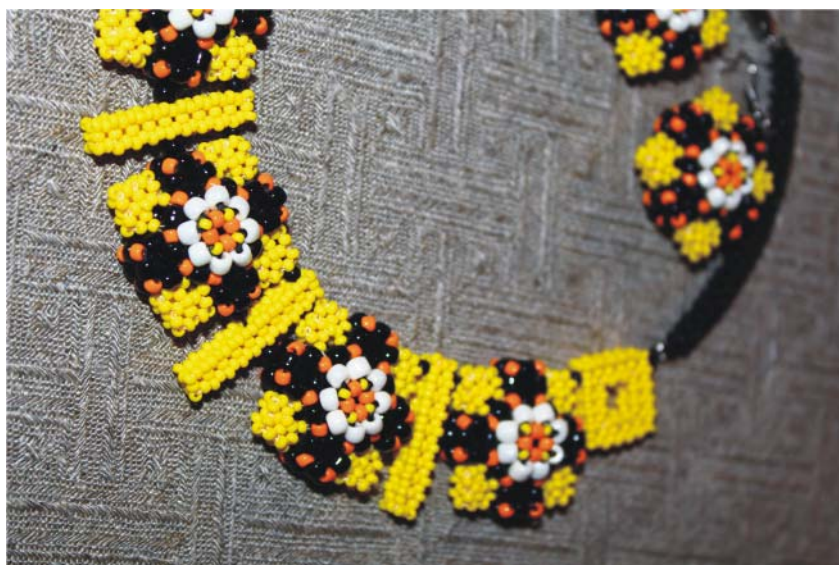


Рис. 4. Застосування інтерпретованої орнаментики писанкарства у бісероплетінні

Мова живопису супрематизму може бути застосована і до тривимірних конструкцій, які легко виконуються у будь-якому масштабі і легко пристосо-

вуються до різноманітних ідей та цілей. Саме такий підхід близький концептуальним поглядам фундатора супрематизму.

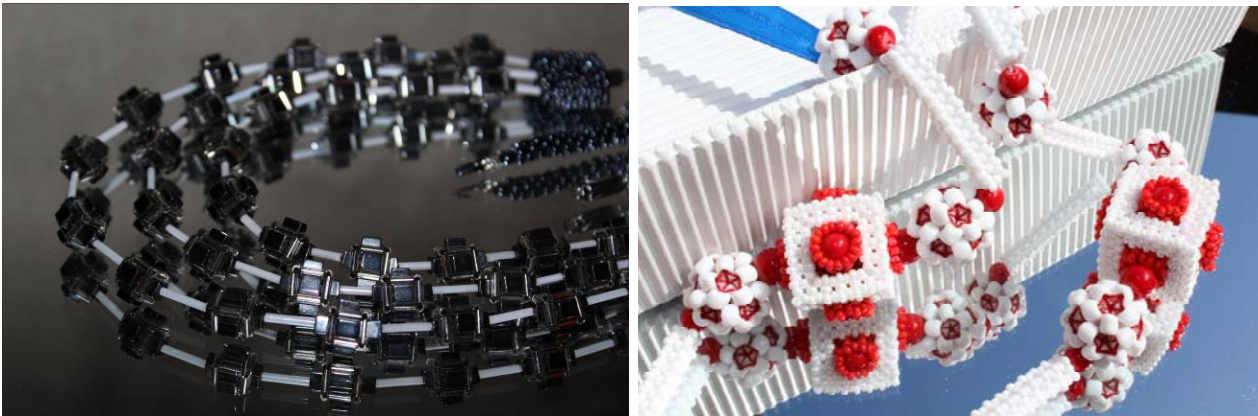


Рис. 5. Намисто «Зіркова ніч», кольє «Червоне коло»



Рис. 6. Кольє з комплекту «Перетин сніжинок», намисто «Білі куби»

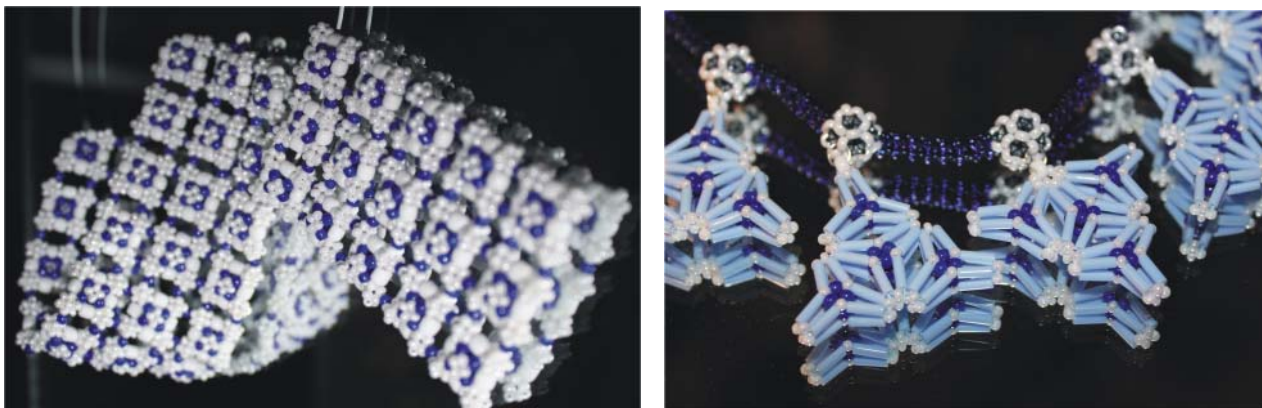


Рис. 7. Комплект «Білі квадрати», намисто із комплекту «Бермуди»

Крім того, в деяких представлених бісерних виробках відчувається сильний вплив експресіонізму. Відбиток цього процесу проявився у намаганні виявити пластичну виразність у напруженому поєднанні статичних прямокутних та рухливо-динамічних криволінійних форм.



Рис. 8. Комплект «Білі шини», намисто із комплекту «Перетини жовтого»

Підсумовуючи вищезазначене можна стверджувати, що незважаючи на глибоке коріння і багаті національні традиції, пов'язані із еволюцією української культури, художніх ремесел, розмаїтого домашнього рукоділля (зокрема бісероплетіння), сучасні бісерні прикраси у більшості випадків мають інтерпретаційний канонічно-копіювальний характер.

Гармонійне поєднання традиційних схем та технік плетення зі знаннями іноді не дотичних до мистецтва наук, таких як стереометрія, кристалографія, фізика, біоніка, введення у творчий обіг різноманітних тривимірних (рельєфних або об'ємних) інтерпретацій орнаментального багатства вишивки, ткацтва, писанкарства у поєднанні із декоративною образністю авангардних ідей (зокрема конструктивістського тлумачення супрематизму) є скоріше винятковим явищем в українському бісероплетінні. Тому подібні перші кроки на шляху оновлення канонічних традицій при виготовленні прикрас із бісеру разом із тонким відчуттям магістральних сучасних стильових напрямків та свідомим намаганням вписатися у загальносвітовий процес етнографічної самоідентифікації націй сприятимуть входженню сучасного українського народного мистецтва у світовий контекст арт-дизайну.

Список використаних джерел:

1. Виноградова Е. Большая книга бисера / Е. Виноградова. – М.–СПб.: Валери СПД, 1999. – 432 с.: іл.
2. Герман М. М. Основные принципы классификации видов искусств / М. М. Герман, В. К. Скатерщинов. – М., 1982.
3. Савчук Г. З історії українських жіночих прикрас / Г. Савчук // Записки наукового товариства імені Т. Шевченка (Праці секції етнографії та фольклористики). – Львів, 1992. – Т.СХХІІІ. – С. 127–136.
4. Федорчук О. Українські народні прикраси з бісеру / О. Федорчук. – Львів: Свічадо, 2007. – 120 с.: іл.

САМБІРСЬКА СТУДІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Дзюба М. А.

Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника, Україна

Досліджуючи культурні процеси Самбора, визначено, що художньо-освітні діячі створювали мистецькі надбання у творчій майстерні і передавали свій досвід наступним поколінням, де велася мистецька підготовка та загально-естетичне виховання. Довгий час мистецьких шкіл у місті не було, проте ситуацію змінює у 1946 р. художник М. Прокопенко. Митець створює у Самборі студію, яка існує вже понад 60 років та відома своєю хорошою школою грамоти образотворчого мистецтва. Послідовницею його справи з 70-х років стала В. Тарасенко. Часто вчителі влаштовували пленери для своїх учнів, які втілювалися у пейзажному жанрі.

Студія має велике значення для регіону у вихованні нової плеяди молодих художників. Про неї згадує Г. Машура у своєму краєзнавчому нарисі «Самбір і Самбірщина», Л. Гак в статті «Віра Тарасенко» у журналі Арт-клас. У передмові до альбому «Зразковий художній колектив» написано декілька абзаців про студію. Неодноразово про неї писали кореспонденти в газетах «Новини Самбора» та «Голос Самбірщини»: В. Антощак, С. Петруш, О. Сторож.

Вивчення джерел вказує на недостатній рівень висвітлення даної проблеми, а тому актуальним є розкриття діяльності студії, її художників-вчителів, студійців та пленерного живопису, що набув втілення у пейзажному жанрі.

Метою статті є всебічне висвітлення праці вчителів-художників студії образотворчого мистецтва, їхніх вихованців та умов розвитку пленерного живопису.

Художня освіта в усі часи була важливою сферою суспільного життя – питання естетичного виховання підростаючого покоління. Вона не може не хвилювати і сьогодні українських педагогів і науковців. Розвиток індивідуальної

обдарованості дитини, підвищення її творчої активності та креативних якостей – актуальна тема художньо-педагогічної науки, що вимагає детального теоретичного обґрунтування та практичного впровадження [4, с. 6].

В історії педагогіки мистецтва Самбора є досить багато загадок про те, як талановиті художники-педагоги намагалися впроваджувати теоретичне і практичне навчання та виховання в єдності, особистим прикладом захоплювали учнів, піднімаючи їх на новий щабель розуміння й усвідомлення художніх явищ у світі. Вони були характерними представниками культури своєї епохи і, в основному, належали до широкого кола демократичного середовища, виступаючи активними учасниками відродження національної культури. Залишили яскраву спадщину, яка переконливо свідчить про незаперечні цінності, що були їм притаманні і, відповідно, зумовлювали зацікавленість їхньою творчістю та ними самими.

У 1946 р. художник Микола Васильович Прокопенко створює у Самборі студію образотворчого мистецтва [5, с. 153]. Він був родом із Забайкалля, але більше половини свого життя жив і працював у Самборі [1, с. 1].

З притаманною йому енергією створює умови для поглибленої художньої освіти студійців, приділяючи велику увагу розширенню кількості та якості вивчення спеціальних художніх предметів, добре розуміючи, що без міцної образотворчої бази неможливо говорити про творчість і подальшу плідну професійну діяльність вихованців. Удосконалюється вивчення рисунку, багато уваги приділяється технікам акварельного живопису.

Власне він і був духовним наставником молодих митців. З його ініціативи художники понад десять років щотижня збиралися на «Вечірній малюнок», ділилися своїми планами, опрацьовували свої задуми в спілкуванні з колегами. З 1988 року під його керівництвом учні об'єдналися у Товариство і влаштовували виставки у концертному залі органної та камерної музики, Дитячій картинній галереї, яку створив М. Прокопенко [11, с.2], а згодом і в музеї «Бойківщина».

Деякі вихованці після студії продовжували навчання у Києві, Львові, Ужгороді та отримували позитивні відгуки про неї, адже саме там вони отримали дуже добру базову освіту від професійного художника Миколи Прокопенка, який колись навчався у Чупруненко і Білащенко – учні великого Іллі Рєпіна,

а згодом і в Івана Горюшкіна-Сорокопудова. У пошуках власних шляхів досягнення гармонії, художник використовував практичний досвід своїх вчителів-попередників, у яких переважав реалізм, поєднуючи з власним мистецьким поглядом на світ.

Вчителем-художником влаштовувалися часті пленери, а живопис на відкритому повітрі набув розвитку, насамперед, у пейзажному жанрі. Митець часто організовував пленерні поїздки в Карпати, де діти серед мальовничої природи вчилися малювати етюди. Ними й захоплювався художник. Основним завданням була передача багатства кольорів натури, яке виявляється в природних умовах на відкритому повітрі, під впливом світлоповітряного середовища. Працюючи на пленері, вчив чуйно сприймати красу навколишнього простору й виражати це в живописі. Їхня творчість екстравертивна. Вони зверталися до Природи як до божественної сили, що творить. Пленерами, які відбувалися у віддалених гірських селах, місцеві діти захоплювалися та з великим бажанням їздили на уроки до художника, незважаючи на велику відстань, часто їдучи зранку і, повертаючись ввечері.

Багатьом учням Студія допомогла обрати свій життєвий шлях. Серед них: член Спілки художників та заслужений художник України Євген Безніско [2], художниця видавництва «Веселка» (Київ) Ольга Сенченко, архітектори Володимир Дудко, Степан Лапичак, брати Мирон і Петро Сметани, член Спілки художників України та голова Спілки художників Тернополя Богдан Ткачик 1961–1962 [9, с. 6], виклад Київської художньої школи імені Т. Шевченка Йосип Дубрицький, Віра Тарасенко – член Спілки художників України та багато інших [5, с. 153].

Вихованці-художники другої половини XX – початку XXI ст., зберігаючи традиції роботи на пленері, продовжують вивчати натуру, осягаючи світ. Їхнім головним творчим завданням став пошук гармонії через суб'єктивне переживання світла, кольору та простору. Вони прийняли модерні течії як метод можливості висловити захоплення або просто тиху радість споглядання краси навколишнього світу. Цим їхнє мистецтво сприяє відновленню втраченого зв'язку між природою та людиною в період, коли в свідомості людей немає цілісної системи сприйняття світу і кожен зосереджений на власному «Его».

З 1970 року художниця Віра Тарасенко є керівником студії образотворчого мистецтва [3, с. 100], тієї ж, до якої потрапила, будучи маленькою дівчинкою, захопленою світом творчості. За 35 років служіння мистецькій музі Віра Тарасенко здобула визнання як талановитий, різножанровий митець і, що не менш важливо, знайшла себе у художній педагогіці.

Все життя Віра Тарасенко віддала юним талантам, навчаючи їх в Студії образотворчого мистецтва, вчила не лише малювати яскравими барвами світ, а й сприймати його таким, як є, вміти розрізняти у житейському морі світлі й не зовсім тони. Художниця жила і живе їхніми переживаннями, здобутками. Вона як у пісні: «...у дітях ми себе лишаєм, себе продовжуємо в житті» [10, с. 2].

Вихованців з етюдниками можна побачити і на самбірських вулицях, де вони малюють міські пейзажі, і біля хати В. Тарасенко, а коли з'являється можливість, то виїжджають у гори.

Художниця вчить малювати картини-пейзажу, поєднуючи традицію з новаторським пошуком. Створені ними композиції мають високий ступінь узагальнення, метафоричний характер просторового та світло-кольорового рішення. Переконаливість художніх образів досягається завдяки вивченню натури на пленері. Пленерний живопис має особливе «звучання» – йому притаманна тонка ліричність, часто навіть інтимність. Це бесіда з природою, де автори уміють слухати, чути й утілювати її живі одкровення. Робота на пленері для студійців є безпосереднім контактом із природою, яка живе тільки сьогоднішнім. Сама ж художниця відображає органічну взаємодію людини з природою, природи з мертвою натурою. У результаті з погляду жанру їх можна визначити як портрет у пейзажі, натюрморт у пейзажі, побутову сцену, де пейзаж є не так фоном, як атмосферою для персонажів, рівною за значенням сюжету. Загалом безперервність традиції роботи на пленері учнів самбірської студії – позитивна тенденція. Своєю творчістю юні художники відновлюють зв'язок із природою й у такий спосіб знаходять гармонію.

Їхні роботи викликають естетичну насолоду від побаченого [3, с. 100]. Варті уваги твори студійців побачили не лише на Україні, але й закордоном. Так вони брали участь у міжнародних конкурсах, фестивалях, виставках у Македонії, Чехії, Болгарії, Польщі, Румунії, Росії, Франції [6, с. 1], а також в арабській країні Лівії [7, с. 2].

У 2006 році Студія була нагороджена почесним званням «Зразковий художній колектив» [8, с. 4]. Сотні учнів пройшли тут мистецьку школу, можна сказати цілком впевнено: всі її вихованці зовсім по-іншому сприймають життя – небуденно, яскраво, з почуттям причетності до всього, що відбувається навколо.

Висновки. Завдяки методиці особистісного навчання, студія існує як єдиний живий організм, дихає повітрям творчості та натхненням. Професійна система організації навчально-виховного процесу, талановита педагогічна діяльність самбірських художників-педагогів М. Прокопенка та В. Тарасенко сприяла вихованню багатьох відомих художників. Їхній художньо-педагогічний досвід переконливо доводить необхідність пошуку нестандартних рішень у процесі впровадження стратегії індивідуального підходу до кожного учня.

Художник-педагог завжди залишає стежку для творчих проявів вихованців у межах поставлених завдань, допомагає виховувати особистісні здібності та таланти. Вони намагалися впроваджувати теоретичне та практичне навчання й виховання в єдності, особистим прикладом захоплювали учнів, піднімаючи їх на новий щабель розуміння й усвідомлення художніх явищ у світі. Саме такий творчий підхід присутній у практиці розглянутих вище художників-педагогів.

Студія образотворчого мистецтва має важливе значення для Самбора, як головний чинник розвитку плерного живопису. Це дозволяло виражати особисте світовідчуття, втілювати позачасову тему взаємовідношення людини і природи.

Самбірська студія може стати предметом зацікавлення мистецтвознавців для поглибленого вивчення культурно-художнього життя регіону, що є невід'ємною частиною Львівщини в цілому, а також зіставлення із студіями інших регіонів.

Список використаних джерел:

1. Антошак В. Торкаючись струн серця / В. Антошак // Самбірські вісті. – 1992. – № 31(231). – С. 1.
2. Безніско Євген. Альбом. – Львів: ВВП «Місіонер», 2001. – С. 116.
3. Гак Л. Віра Тарасенко / Л. Гак // Арт-клас. – Л. : ЛІППО, 2007. – № 2. – С. 96.
4. Дьомін М. Важливість художнього виховання / М. Дьомін // Образотворче мистецтво : Видання національної Спілки художників України. – 2004. – № 1. – С. 96.
5. Машура Г. Самбір і Самбірщина / Г. Машура. – Дрогобич: Коло, 2005. – 288с.
6. Петруш С. Віра Тарасенко стала членом національної спілки художників України / С. Петруш // Голос Самбірщини. – 2008. – № 31(1356). – С. 1.

7. Петруш С. Учні Самбірської студії перемогли у Лівії / С. Петруш // Голос Самбірщини. – 2005. – № 85/1108. – С. 2.
8. Садловські М. Зразковий художній колектив / М. Садловські. – Германия: Silvertree, 2006. – 45с.
9. Сорока П. Богдан Ткачик. Мистецький силует. Монографічне дослідження / Петро Сорока. – Тернопіль: СорокаА, 2006. – 170с.
10. Сторож О. «...У дітях ми себе лишаємо, себе продовжуємо в житті» / О. Сторож // Новини Самбора. – 2004. – № 16(428). – С. 2.
11. Товариство Самбірських художників. Виставка: живопис, графіка. – Львів, 1989.

О ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТВОРЧЕСКОЙ ГРУППЫ СТУДЕНТОВ «ГРАФИКА»

Засл. художник РФ Зуев В. В.

*Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия,
Россия*

Творческая группа под руководством педагога как форма исследовательской деятельности студентов зародилась в НТГСПА, в том числе и на художественно-графическом факультете, недавно – несколько лет назад. Работа со студентами в направлении активизации их творческих поисков, несомненно, проводилась на факультете и раньше. Это были факультативы, кружки, выставки и т. п. Часто они возникали стихийно, по ситуации, не имея достаточно четких форм планирования и организации. Предложенная форма «творческой группы» нашла самый положительный отклик, как у студентов, так и у преподавателей: появились реальные возможности выстроить всю исследовательскую деятельность системно и планомерно.

Данная статья посвящена анализу работы творческой группы «Графика», созданной на ХГФ в 2005 году под руководством автора.

Целями и задачами творческой группы «Графика» (кафедра изобразительного искусства) явились исследование, развитие и пропаганда искусства современной печатной графики посредством создания произведений в различных техниках эстампа, участия в городских, областных, региональных, республиканских и международных художественных выставках и конкурсах, а также привитие студентам устойчивого интереса к искусству графики и выставочному движению, что существенно помогает в решении задач не только качества

и профессионализма, но также, безусловно, и в преодолении объективно существующей в Нижнем Тагиле проблемы оторванности провинциального города от крупных культурных центров.

Работа в каждом семестре делится на два этапа. Первый этап – этап проектирования: работа с исходным материалом, с литературой, создание эскиза тематической композиции, определение возможности использования той или иной техники печатной графики. Второй этап – практический. На этом этапе студенты сами изготавливают или приводят в рабочее состояние имеющийся набор инструментов, готовят материал для матриц, овладевают техникой гравирования. Занятия на этом этапе не редко проводятся на базе графической студии Нижнетагильского отделения Союза художников России. Студия оборудована в соответствии с требованиями сегодняшнего дня: несколько рабочих мест, хорошее естественное и искусственное освещение, отдельное помещение для грубой обработки материалов (раскрой, шлифовка, грунтовка), два офортных станка (малый и большой), оборудование для работы с бумагой (кюветы для замачивания бумаги в воде, стол для разметки и резки бумаги), стенды для наклеивания и сушки оттисков, библиотека, содержащая сотни каталогов самых последних графических выставок, в том числе и на электронных носителях. Оснащенность студии дает возможность выполнять проекты в самых разнообразных техниках печатной графики и их комбинациях (линогравюра, гравюра на дереве, гравюра на картоне, на пластике, коллография), а также офортных техник (травленый штрих, резцовая гравюра, сухая игла, акватинта, меццотинто, лавис, мягкий лак, резерваж). Безусловно, не все виды техник студенты способны и должны освоить за время обучения. Некоторые техники требуют уникального специального инструментария, который студенту непосильно приобрести. Вторая причина: для достижения высоких результатов мы нацеливаем студента на совершенствовании в каком-либо одном способе гравирования.

В творческой группе «Графика» занимаются преимущественно студенты 4–5 курсов. Годовая программа рассчитана на 80 часов, по 40 часов в каждом семестре. В начале семестра студентам выдается несколько творческих тем, как правило, сформулированных в условиях региональных, республиканских или международных выставок экслибриса или графики малого формата, которые

мы получаем от российских или зарубежных организаторов. Об одном таком опыте, о подготовке ко Второму международному конкурсу гравюры для студентов художественных академий Европы (Парма, Италия, 2005), мы докладывали на Всероссийской конференции «НОМО LEGENS в прошлом и настоящем» в 2007 году [1]. Интересен опыт участия членов ТГ в конкурсе «Книжного знака».

В сентябре 2007 года Международный союз книголюбов, Российская ассоциация экслибриса МСК объявили межвузовский студенческий конкурс книжного знака «Книги и книжники России». Цель конкурса – пробуждение интереса к экслибрису и традиционным классическим техникам тиражной графики среди творческой студенческой молодежи российских художественных ВУЗов. Заявки на участие в конкурсе подали: Московский государственный университет печати (руководитель проекта В. В. Кортович, Северо-Западный институт печати СПГУТФ (руководитель проекта Н. Б. Лезунова), Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия, художественно-графический факультет (руководитель проекта В. В. Зуев); позднее также присоединились Московский государственный технический университет «МАМИ», Академия художеств (Минск, Беларусь) и Академия музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинев, Молдова).

По условиям каждый участник конкурса мог представить до восьми экслибрисов в двух экземплярах, выполненных в 2005–2007 гг. Обязательным элементом композиции книжного знака должно быть слово «экслибрис» (EX LIBRIS) или его эквиваленты («из книг», «из библиотеки», с указанием имени или инициалов владельца, название библиотеки, организации).

Работы должны были выполняться в следующих техниках по желанию художника (в черно-белой или цветной манере): а) гравюра на дереве (ксилография) продольная или торцовая; б) гравюра на металле резцовая, офорт (сухая игла, акватинта, мягкий лак и др.), цинкография; в) литография; г) гравюра на линолеуме, пластике, оргстекле.

Для создания тиражной формы можно было применять и другие материалы, комбинировать несколько видов техник, например: рисующую доску можно награвировать на дереве, а формы для других цветов на пластике, линолеуме и пр. Можно также прибегнуть к ручной раскраске тиражного оттиска. Оригина-

лы книжных знаков, выполненные способом монотипии, рисунка, фото-, с использованием компьютерной графики (принтерные оттиски) для рассмотрения на конкурсе не принимались. Размер оттиска не должен был превышать 150 мм по большей стороне. Максимальный формат бумаги 210 × 150 мм.

Для тагильских студентов задача стояла нелегкая: предстояло соревноваться со студентами лучших полиграфических ВУЗов страны, где весь процесс обучения направлен на профессиональную подготовку художников-иллюстраторов. По каталогу внутривузовского конкурса экслибриса мы были знакомы с работами студентов Московского государственного университета печати; в конкурсе участвовало более 60 студентов, качество гравюр было очень высоким [2]. Понимая, что одной творческой группы для соревнования со столь сильными соперниками совершенно недостаточно, мы обратились с просьбой о наборе второй специальной группы по подготовке к студенческому конкурсу, получили необходимую поддержку на всех уровнях: на кафедре, на факультете, в ректорате.

В результате упорного труда в течение нескольких месяцев нижнетагильская команда из 29 студентов представила на 1-й межвузовский студенческий конкурс книжного знака «Книги и книжники России» 118 работ. В марте 2008 года в Музее экслибриса в Москве состоялось открытие выставки. В итоге 80 участников из нескольких ВУЗов представили на конкурс более 200 работ. Результаты соревнования для тагильчан были впечатляющими. Жюри, в числе которого были Президент Российской ассоциации экслибриса Международного союза книголюбов, член Союза художников России, главный художник издательства «Пашков дом», член Исполкома МСК В. В. Покатов, Председатель Исполкома Совета МСК Л. В. Шустрова, Исполнительный директор АФК «Система» А. Е. Матвеев, а также Ю. И. Чувашев, профессор, завкафедрой «Иллюстрации и эстампа» МГУП, В. М. Бакуменко, вице-президент РАЭ МСК, ответственный секретарь «Российского экслибрисного журнала», действительный член Вологодского союза писателей-краеведов, отметило выступление студентов НТГСПА следующим образом. Пилипенко Екатерине была присуждена Первая премия (музейный тур в Бельгию), дипломы лауреата получили Гордеева Ирина, Дайбов Андрей, Завьялова Марина, Титовец Андрей, Батракова Татьяна, Елесина Анна. Лауреаты выставки были приглашены Международным союзом

книголюбов на вернисаж и церемонию награждения в Москву, поездку в столицу трех лауреатов финансово поддержала НТГСПА. По итогам конкурса состоялись публикации в центральном журнале «Студенческий меридиан» [3] и в «Российском экслибрисном журнале» [4; 5].

Логическим завершением определенного этапа творческого поиска студентов является выставка дипломных работ по графике студентов художественно-графического факультета в Москве.

Международная конфедерация союзов художников совместно с Межгосударственным фондом гуманитарного сотрудничества государств-участников СНГ при поддержке Министерства иностранных дел РФ, Министерства культуры РФ, Российской академии художеств с 20 по 29 марта 2009 г. в рамках объявленного «Года молодежи» в Центральном Доме художника в Москве провела Московский международный художественный салон «ЦДХ – 2009».

«Если б детства родник...» – название очередного Салона – было взято из стихов великого испанского поэта Мигеля де Унамуно: « Я и дня бы, наверное, / Не прожил на свете, / Если б детства родник / В моем сердце загдох /», которые являются актуальными и в сегодняшней изменчивой, неуправляемой и своейвольной реальности.

В Салоне приняли участие Союзы художников Азербайджана, Армении, Белоруссии, Казахстана, Кыргызстана, Латвии, Литвы, Молдовы, России, Таджикистана, Туркменистана, Узбекистана, Украины и Эстонии.

Концепция выставочного проекта состояла в раскрытии широкого диапазона различных тенденций в творчестве молодых художников разных поколений. В результате конкурсного отбора некоммерческие проекты были предложены выпускникам и студентам ВУЗов страны – Суриковского института, Строгановского университета, Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии.

Международная конфедерация союзов художников, учитывая высокий уровень творчества молодых авторов, нижнетагильских студентов, уже получивших признание в международных конкурсах и выставках, а также 50-летний юбилей художественно-графического факультета НТГСПА пригласила выпускников и студентов ВУЗа участвовать в Салоне 2009. Для экспозиции была пре-

доставлена выставочная площадь в отдельном зале ЦДХ, были обеспечены монтаж и демонтаж выставки, выставочное оборудование, освещение, этикетаж, хранение упаковочного материала на все время работы Салона; семь разворотов в общем Каталоге Московского международного художественного салона (на двух языках) [6], транспорт по Москве от вокзала до ЦДХ и обратно. Общая стоимость затрат Конфедерации на демонстрацию студенческой экспозиции и участия в каталоге составила 23.000 евро. Можно сказать, что Международная конфедерация союзов художников выделила Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии, своего рода, специальный грант для проведения выставки студенческих работ на самом высоком уровне.

За прошедшие семь лет группа продемонстрировала хорошие результаты, участие в многочисленных творческих конкурсах (табл. 1). Достойный уровень профессионального мастерства студентов, позволивший добиться таких результатов, был сформирован на занятиях в данной творческой группе.

Таблица 1. Результаты участия в выставках творческой группы студентов «Графика» в 2005-2012 гг. (руководитель: В. В. Зуев)

№ п/п	Название выставки, место проведения	Год	Список участников, прошедших конкурсный отбор, награды
1	2	3	4
Выставки, конференции, публикации НТГСПА			
1	Сборник трудов Всероссийской научно-практической конференции «Номо legens в прошлом и настоящем», НТГСПА, Нижний Тагил, стр.172–381	2007	Алексина О., Губина О., Дедюхина О., Елагина И., Короткова Ю., Кушкин Д., Середкина Л., Александрова Е., Мельникова Е., Педан С., Баранова Л., Ашихмина М., Сахарова О.
2	Тагильский вестник. Историко-краеведческий альманах. Выпуск 7. Нижний Тагил, 2010, стр. 9, 51, 103, 145, 181-184, 213, 269	2010	Лебедеа С., Дайбов А., Батракова Т., Пилипенко Е., Чернядьева В., Симаранова А., Тригуба Л., Александрова Е., Титовец А., Елагина И., Гордеева И., Григорьева Н., Середкина Л.,Алексина А., Елесина А., Завьялова М.
3	Тагильский вестник. Историко-краеведческий альманах. Выпуск 8. Нижний Тагил, 2011, стр. 7, 19, 27, 41, 69, 77, 93, 95, 105	2011	Симаранова А., Осипова Ю., Пилипенко Е., Полушкина Е., Чернядьева., Дайбов А., Згогурина Е., Тригуба Л., Завьялова М.
Городские выставки, конкурсы			
1	Рождественская выставка. Нижнетагильская организация Союза художников России	2005	Батракова Т., Елагина И.
2	1-я Выставка печатной графики. Нижнетагильская организация Союза художников России	2005	Алексина О., Дедюхина О., Губина О., Охотникова А., Короткова Ю., Елагина И., Скоморохова К.

1	2	3	4
3	2-я Выставка печатной графики. Нижнетагильская организация Союза художников России	2006	Симаранова А., Храпова А., Поединщикова Е., Елагина И., <i>Диплом лауреата</i> Кушкин Д., <i>Диплом лауреата</i> Мельникова Е., <i>Диплом лауреата</i> Алексина О., <i>Диплом лауреата</i> Сахарова О., <i>Диплом лауреата</i> Ашихмина М., <i>Диплом лауреата</i>
4	Молодость Нижнего Тагила. Нижнетагильская организация Союза художников России	2007	Батракова Т., Гордеева И., Титовец А., Елагина И.
5	3-я Выставка печатной графики. Нижнетагильская организация Союза художников России	2007	Гордеева И., <i>Диплом лауреата</i> Титовец А., <i>Диплом лауреата</i> Батракова Т., Елагина И., Дайбов А.
6	Молодость Нижнего Тагила. Нижнетагильская организация Союза художников России	2008	Батракова Т., <i>Диплом лауреата</i> Елагина И., <i>Диплом лауреата</i>
7	Городской конкурс на лучший логотип к Дню города Нижний Тагил 2011, администрация города	2011	Вазиров Э., <i>1 место</i> , Лейманова Д., Осипова Ю., Пономарёва Е., Предеина В., Тогушов М., Христофоров С., Чечулина Е., Брюханов С.
Региональные, областные выставки, стипендии			
1	Молодые художники Урала. Челябинск. Организатор: Союз художников России	2005	Редькина Н.
2	Областная отчетная выставка студентов художественных училищ и факультетов. Екатеринбург	2007	Александрова Е., (ВКР) <i>Диплом ЮНЕСКО</i> Елагина И., (ВКР) <i>Диплом ЮНЕСКО</i> Мельникова Е. (ВКР), Дедюхина О. (ВКР), Кушкин Д. (ВКР)
3	Областной конкурс проектов. Стипендия Министерства культуры Свердловской области ведущим деятелям культуры и искусства Свердловской области и талантливой молодежи, профессионально работающей в сфере искусства	2007	Елагина И., <i>Стипендия в номинации «Талантливая молодежь, профессионально работающая в сфере искусства»</i>
4	Молодые художники Урала. Челябинск. Организатор: Союз художников России	2008	Батракова Т., <i>Диплом I степени</i> Титовец А., <i>Диплом II степени</i> Елагина И., <i>Диплом II степени</i> Пилипенко Е., Чернядьева В.
Межвузовские конкурсы Организаторы: Международный союз книголюбів, Музей экслибриса, Российская ассоциация экслибриса МСК			
1	Межвузовский конкурс экслибриса «Книги и книжники России». Москва	2008	Пилипенко Е., <i>1-е место</i> , Батракова Т., <i>Диплом лауреата</i> , Дайбов А., <i>Диплом лауреата</i> , Елесина А., <i>Диплом лауреата</i> , Золотухина Н., Пудовкина Е., Решетко Е., Розина О., Гордеева И., <i>Диплом лауреата</i> , Завьялова М., <i>Диплом лауреата</i> , Казанцева Т., Мартюшева Ю., Пивоваренко Е., Бузмакова С., Горскова А., Харитоновна Е., Лапехина И., Лебедев С., Локоткова Л., Наумова М., Нестерова Е., Новоселова Т., Поединщикова Е., Полушкина Е., Симаранова А., Тригуба Л., Титовец А., <i>Диплом лауреата</i> , Чернядьева В., Сахонцева М.

1	2	3	4
2	Межвузовский конкурс в рамках международного конгресса экслибриса, посвященного 1000-летию Ярославля. Ярославль	2009	Пилипенко Е., 2-е место , Елагина И., Елесина А., Зыкова М., Казанцева Т., Пудовкина Е., Розина О., Наумова М.
3	Межвузовский конкурс экслибриса «Первые шаги», посвященного 65-летию Победы, Москва	2010	Гончарова С., Елесина А., Диплом лауреата , Зыкова М., Ионова Е., Казанцева Т., Крюков А., Диплом лауреата , Пилипенко., 3-е место , Розина О., Цветкова Д.
	Межвузовский конкурс экслибриса «1812. Люди и события великой эпохи», Москва	2012	Байлевич В., Диплом лауреата , Рязанцева А., Комарова Н., Мамаева Е., Новосельцева М., Руденко Ю., Сторожилова Л., Бакиева Е., Крыжановская К., Филимонова Н., Белова М., Диплом лауреата , Ларионова А., Диплом лауреата , Климовских Ю., Иотова Е., Хамраев В., Епишина А., 2-е место , Камалова Е., Диплом лауреата
Всероссийские выставки, конкурсы			
1	Молодость России. Москва Организатор: Союз художников России	2007	Титовец А., Елагина И. (ВКР)
2	Всероссийская выставка экслибриса. Вологда	2007	Елагина И., Диплом лауреата , Титовец А., Дедюхина О., Дайбов А. Короткова Ю.
3	Всероссийский конкурс молодых художников «Свобода выбора». Москва	2008	Елагина И. (ВКР), Гран-при в номинации «Графика» , Батракова Т., 3-е место в номинации «Графика»
4	Всероссийский конкурс среди студентов ВУЗов по специальным дисциплинам «Рисунок» и «Живопись», Набережные Челны	2009	Григорьева А. (ВКР 2008), Гран-при в номинации декоративно-пластическое решение в цвете фигуры человека
5	Всероссийский конкурс работ студентов ХГФ, Смоленск 2010	2010	Пилипенко Е., Диплом лауреата
6	Всероссийская научно-практическая конференция «Студент и наука – 2010», Магнитогорск		Пилипенко Е., доклад
7	Всероссийская выставка печатной графики УРАЛГРАФО, Екатеринбург	2011	Батракова Т., Кузаева С., Пилипенко Е.
Международные выставки, конкурсы			
1	Международный интернет-проект дипломных работ Top Graduates 2005 , 24 европейских художественных академий. Краковская Академия художеств. Краков, Польша	2005	Атеева Е. (ВКР), Сахарова О. (ВКР), Филиновских Т. (ВКР)
2	2-й Европейский конкурс гравюры на меди среди студентов художественных академий. Парма, Италия.	2005	Елагина И., 2-е место , Кушкин Д., Диплом за мастерство Алексина О., Губина О., Дедюхина О., Короткова Ю., Середкина Л., Александрова Е., Мельникова Е., Педан С., Баранова Л., Ашихмина М., Сахарова О.

1	2	3	4
3	1-й Международный салон графики малого формата «Война и мир». Минас, Уругвай	2005	Алексина О., Губина О., Дедюхина О., Короткова Ю., Александрова Е., Педан С., Елагина И., Кушкин Д., Васильева Е.
4	Международная выставка экслибриса и графики, посвященная 100-летию рождения художника С.В. Кукурузы. Казахстан	2006	Батракова Т., Дедюхина О., Елагина И., Охотникова Е., Тригуба Л.
5	1-я Международная биеннале экслибриса «Бумага», Панчево, Сербия	2006	Короткова Ю., Елагина И., <i>Диплом лауреата</i>
6	Международная выставка печатной графики. Стамбул, Турция	2006	Елагина И.
7	Международный конкурс экслибриса «Хлеб – культурное наследие». Белград, Сербия	2007	Дайбов А., Харитоновна Е., Поединщикова Е., Чернядьева В.
8	Международная триеннале экслибриса. Арад, Румыния	2007	Елагина И.
9	12-я Международная биеннале графики малого формата и экслибриса. Остув Велькопольски	2007	Батракова Т., Елагина И., Титовец А., Тригуба Л.
10	Международная выставка графики «Дирижеры», Катовицы, Польша	2007	Елагина И., <i>Диплом лауреата</i>
11	7-й Международный конкурс экслибриса. Гливицы, Польша	2007	Батракова Т., Новоселова Т., Педан С., Тригуба Л., Елагина И., Васильева Е.
12	2-й Международный конкурс экслибриса. Анкара, Турция	2007	Дайбов А., Поединщикова Е., Елагина И.
13	6-я Международная триеннале графики малого формата. Вильнюс, Литва	2007	Симаранова А.
14	Международная биеннале «Графика и экслибрис». Касале Монферрато, Италия	2007	Мельникова Е., Елагина И.
15	Московский международный художественный салон. Проект «Молодость Тагила». Центральный Дом художника, Москва	2008	Титовец А., Елагина И., Батракова Т.
16	1-я Международная биеннале печатной графики. Стамбул, Турция	2008	Тригуба Л. (ВКР)
17	4-й Международный конкурс экслибриса «Велосипед». Бодио Ломнаго, Италия	2008	Симаранова А.
18	32-й Международный конгресс экслибриса. Пекин, Китай	2008	Симаранова А., Елагина И.
19	Международный смотр экслибриса в техниках ксилографии и линогравюры. Катовицы, Польша	2008	Пилипенко Е.
20	Минипринт. Барселона, Испания	2009	Пилипенко Е., Зыкова М., Гончарова С.
21	Международный конкурс экслибриса «От древнего предместья до современного города». Сомма Ломбардо, Италия	2009	Пилипенко Е.
22	2-я Международная выставка «Принт за мир». Монтеррей, Мексика	2009	Пилипенко Е.

1	2	3	4
23	Международная биеннале экслибриса. Синт-Никлаас, Бельгия	2009	Лебедев С., Гончарова С., Пилипенко Е., Пивоваренко Е., Рознина О.
24	Международная биеннале «Графика и экслибрис». Касале Монферрато, Италия	2009	Пилипенко Е., Зыкова М., Гончарова С.
25	Международная биеннале экслибриса и графики малого формата. Остров Велькопольски, Польша	2009	Батракова Т. Елагина И., <i>Медаль лауреата</i> Тригуба Л.
26	Московский международный художественный салон. Выставка дипломных и творческих работ студентов, посвященная 50-летию художественно-графического факультета НТГСПА. Центральный Дом художника, Москва	2009	Атеева Е. (ВКР), Филиновских Т. (ВКР), Сахарова О. (ВКР), Ашихмина М. (ВКР), Александрова Е. (ВКР), Алексина О., Дедюхина О. (ВКР), Елагина И., Кузнецова Н., Кушкин Д. (ВКР), Мельникова Е. (ВКР), Серёдкина Л. (ВКР), Титовец А., Симаранова А. (ВКР), Тригуба Л. (ВКР), Григорьева А. (ВКР), Батракова Т., Поединщикова Е.
27	Выставка «100 Российских экслибрисов». Стамбул, Турция	2010	Наумова М., Пилипенко Е.
28	Международная выставка графики и экслибриса, Остров Велькопольски, Польша	2011	Белова М., Кадочникова Т., Лейманова Д., Тогушов М.
29	Первый международный студенческий конгресс экслибриса, Санкт-Петербург	2011	Вазиров Э., <i>Диплом лауреата</i> , Лейманова Д., <i>Диплом лауреата</i> , Огрызков Ю., Осипова Ю., Пономарёва Е., Предеина В., Тогушов М., Христофоров С., <i>Диплом лауреата</i> , Чечулина Е., <i>Диплом лауреата</i> , Акулов С., Баталова В., <i>Диплом лауреата</i> , Белова М., <i>Диплом лауреата</i> , Бунькова Е., Денисова С., Желнина Ю., Забегалова Е., Згогурина Е., <i>Диплом лауреата</i> , Иотова Е., Кадочникова Н., Климовских Ю., <i>Диплом лауреата</i> , Ларионова А., <i>Диплом лауреата</i> , Минеева А., Начапкина Е., Обухова Е., Рычков В., Серёдкина Л., Тарасова В., Успенская С., Фризен Е., Хамраев В., Чистякова А., Шаханова Н.

Список использованных источников:

1. Зуев В. Опыт участия студентов художественно-графического факультета НТГСПА в международном конкурсе гравюры и книжного знака / В. Зуев // Ното legens в прошлом и настоящем: материалы Всероссийской научно-практической конференции, Нижний Тагил, 23–24 мая 2007 г. / отв. ред. О. В. Рыжкова; Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия. – Нижний Тагил, 2007. – С. 356–359.
2. Первые шаги. Выставка экслибриса студентов МГУП. Каталог. – М., 2007.
3. Покатов В. Служители книги / В. Покатов // Студенческий меридиан. – 2008. – № 8. – С. 18–23.
4. Лебедева Л. Наш капитал – активная творческая позиция / Л. Лебедева // Российский экслибрисный журнал. – М., 2008. – Вып. 7. – С. 86–89.
5. Зуев В. Студенческий конкурс экслибриса / В. Зуев // Российский экслибрисный журнал. – М., 2008. – Вып. 7. – С. 90–93.
6. Московский международный художественный салон ЦДХ 2009. Каталог. – М., 2009. – С. 142–155.

ДЕЯКІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ПОСТМЕТАФІЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

К. філол. н. Кропивко І. В.

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, Україна

Осмислення сутності сучасного мистецтва – традиційно актуальне питання для будь-якого періоду розвитку критичної й теоретичної думки. Активні наукові дискусії про зміст, специфіку та трансформації українського постмодернізму є невід’ємною складовою перебігу подій у сфері сучасного мистецтва. До кола найважливіших мистецтвознавчих проблем сьогодення належать питання і про оновлення класифікації всередині усталеної системи жанрів, і про взаємозв’язок між певною глядацькою аудиторією та формуванням художньої цінності творів тощо. Спробуємо окреслити деякі моменти.

Домінування постмодерністської традиції в українському мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століть – явище беззаперечне. В його основі лежить розуміння постметафізичної специфіки свідомості сучасної людини у поєднанні з антиестетичними чинниками художнього процесу.

Відображення фрагментарності буття, що втратило будь-який сенс, неможливості досягнення об’єктивної істини та самодостатнього героя, у якого відсутні онтологічні й аксіологічні орієнтири, стали тим стрижнем, навколо якого формується позиція сучасного етапу після-постмодерністичної свідомості. Відповідно і художники, що сповідують постмодернізм у своїх естетичних принципах, свідомо відмовляються від традиційного розуміння гармонії, краси, доцільності, міри, смаку, досконалості та інших естетичних категорій на користь логоцентричності мистецтва. Утім, саме ця відмова від традиційних естетичних засад і є головною естетичною позицією, що має свої, не завжди позитивні наслідки.

Орієнтація митців на споживацьке ставлення до сучасного мистецтва сприяла швидкому розвою, виокремленню і в окремих випадках навіть домінуванню певних його типів. Деякі групи творів чітко орієнтовані на субкультурні групи глядачів, що визначаються не за рівнем естетичного сприйняття дійсності й мистецтва, а за позаестетичними світоглядними та соціально-культурними принципами. Посилена увага митців зосереджується на тих сторонах життя, які раніше вважалися неестетичними, а саме: на фізіологічних процесах людського

існування, на сприйнятті незначних реалій повсякденного буття та особливостях поведінкової специфіки представників різноманітних субкультур.

Подібний естетичний канон постмодернізму, підтримуваний перш за все непідготовленою частиною глядацької аудиторії, яка має наполегливе (а іноді навіть нав'язливе) бажання стати не тільки учасником, а й частиною мистецького процесу, спровокували швидке розповсюдження такого явища, як кітч. Кітчевий твір, у якому домінує декоративна інформаційно-декларативна складова над психологічно-філософським змістом, як правило, розрахований на швидке, бездумне сприйняття, позбавлений семантичної глибини, насичений штампами, банальними прийомами, що створюють пересічні та заяложені художні ефекти.

З іншого боку, активний розвиток комерційно-масового мистецтва, у якому певною мірою зберігається субкультурна орієнтація на людей з недостатнім досвідом розуміння і сприйняття поняття гармонії, краси, досконалості тощо, виявляє і дотримується естетичних канонів постмодернізму дещо по-іншому. Представлені у таких творах образи, як правило, базуються на постметафізичній свідомості та репрезентуються без заглиблення у філософсько-культурні, психологічні, естетичні чи інші підвалини буття, естетичні категорії представлені номінально, композиції перевантажені штампами і кліше.

Окремо заслуговує на увагу так зване профанне мистецтво. Цей тип не можна однозначно віднести до постмодерних чи комерційно-масових творів через принципове відсторонення від останніх формуванням власної образної системи та конкретним ставленням автора до мистецького процесу взагалі й власного твору зокрема. У постмодерному творі з позиції її автора картина дійсності відображується позбавленою сенсу. Цей світогляд зумовлює увагу до відтворення світовідчуття героя, а не осмислення ним свого ставлення до світу та знаходження власного місця і шляху в ньому. У комерційно-масових творах філософські погляди автора можуть бути дидактично і тенденційно декларовані. Про якусь глибину образів чи естетичний ідеал мова взагалі не йде, таке мистецтво не сприяє дискусії, бо не пропонує нічого нового, а відбиває моду та смаки свого реципієнта, що формуються під впливом засобів масової інформації.

Натомість профанне мистецтво – завжди претензійне. Автор не сумнівається у власному таланті, своїх естетичних смаках, переконаннях, освіченості, підго-

товленості до художньо-творчої діяльності, врешті-решт – у тому, що йому є, що сказати потенційним поціновувачам своєї творчості. Подібний твір, що найчастіше виявляється набором суцільних банальностей, які автор вважає власною знахідкою, і стандартних візуально-графічних ефектів та прийомів, поданих пафосно та без чіткої концепції, не має жодної естетичної цінності. Профанний твір, на відміну від комерційно-масового, написаного професіоналом з метою продажу, не має ані чіткої філософської та естетичної бази, ані художньої системи, що відмежовує його і від постмодерного твору. Про майстерність авторів профанних творів не йдеться, бо це їхня «проба пера», хоча, можливо, й не перша.

Жанрові системи зазначених мистецьких груп відмінні за принципами їхнього упорядкування. Твори, що належать до постмодерної традиції, хоча й певною мірою співвідносні з традиційною жанровою ієрархією, проте не мають чітких дефініцій, бо одним із постулатів постмодернізму є розмитість жанрових меж. Комерційно-масове мистецтво, навпаки, визначається чітким дотримуванням жанрових канонів, характерних для класичного мистецтва з його морфологічним поділом. Профанні твори не можуть бути віднесені однозначно до першої чи другої групи, бо їхня жанрова специфіка визначається настановою митця на наслідування постмодерного стилю чи творів, що відповідають стильовим тенденціям інших напрямів.

Ідейність чи безідейність митців та їхніх творів залежить значною мірою від соціально-політичної ситуації у період появи творів чи фахового становлення творчої особистості. Мистецька атмосфера кінця XX століття, коли розпочинали свою діяльність більшість художників, які сьогодні формують основні тенденції сучасного мистецького процесу, позначалася двома протилежними тенденціями. Розвал Радянського Союзу та отримання Україною незалежності у 1990-ті сприяли тимчасовому морально-емоційному піднесенню творчої інтелігенції, чим спровокували появу надії на відродження національного мистецтва та численні можливості, що відкривалися перед художниками. Митці позбавилися цензури, і разом з тим набули можливості вільно висловлювати та демонструвати публіці свої образотворчі вподобання різнобарвною фаховою візуально-образною мовою.

І виявилось, що творити стало певною мірою важче: нові теми, нова соціальна дійсність, багато старих і нових проблем, у першу чергу – матеріальних

і духовних. Зміна життєвих орієнтирів, зникнення старої системи цінностей та відсутність нової не могли не відбитися і на мистецтві в цілому. З падінням принципу соцреалізму, морально-психологічну та художньо-ціннісну порожнечу кінця 1990-х початку 2000-х рр., основним якісним критерієм якої стало домінування деградації і руйнації, поступово заповнили філософсько-світоглядні засади світовідчуття. Онтологія замінена емоціями.

Апокаліптичність світосприйняття й суцільний відчай стали звичайними предметами зображення. Саме ці настрої виявилися близькими філософсько-естетичним засадам постмодернізму, що й утвердився на благодатному ґрунті української мистецької ситуації. Поступово стан відчаю змінився усвідомленням життя як межової ситуації, що набуває якості перманентності. Відповідно буття вже не репрезентується в його цілісності, сама цілісність уявляється недосязною, реальність – фрагментарною й позбавленою сенсу.

Отже, характерними рисами сучасного мистецького процесу стали певне руйнування логоцентричності та нівелювання усталених ієрархічно-жанрових меж у рамках постмодерністських традицій разом із наслідуванням класичних традицій на різних рівнях дотримання художньої системи, включаючи кітчеве, комерційно-масове, профанне та інші види мистецтва.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ СТУДЕНТОВ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ВУЗА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ РИСУНКУ

Савельева Н. В.

*Институт психологии и педагогики,
Тюменский государственный университет, Россия*

В стремительно меняющемся мире, возникает необходимость в формировании компетентного специалиста в различных профессиях. На фоне этих преобразований особой областью выступает образование. В связи с этим профессиональная подготовка учителя изобразительного искусства – в данных социальных условиях приобретает актуальное значение.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью поиска путей повышения качества подготовки будущих учителей изобразительного искусства, направленного на формирование **профессиональных компетенций**.

Очевидно что, на современном этапе подготовки специалистов в этой области происходит деление целостного образовательного процесса на «ведущее» – развитие изобразительного мастерства и «сопутствующее» – развитие педагогических умений.

Все это предопределяет происходящие изменения в области целей и содержания профессионального образования, его ориентации на результаты обучения – компетенции, проявляющиеся в способности выпускника решать комплекс нестандартных задач, самостоятельно действовать в различных жизненных и профессиональных ситуациях.

Таким образом, гармоничное сочетание педагогической подготовки будущих учителей с освоением теории и практики изобразительного искусства во многом определяет эффективность формирования профессиональных компетенций студентов изобразительного искусства.

В этой связи ведутся поиски новых путей улучшения методики преподавания специальных художественных дисциплин, направленных на рост профессионального мастерства художников-педагогов.

Существует ряд специальных художественных дисциплин: рисунок, живопись, композиция, скульптура и т. д. Рисунок является основой изобразительного искусства. Без хорошего рисунка невозможно создание любого художественного произведения. Поэтому в системе специальной подготовки рисунку отводится ведущая роль.

Искусство рисунка, возникнув с тех пор, как существует человеческое общество, постоянно развивалось и нуждалось в закреплении навыков в передаче их новому поколению. Поэтому методы обучения рисованию непрерывно развивались и совершенствовались, изменяя свой характер, содержание, принципы и организационные формы.

Известно, что рисование позволяет активно развивать наблюдательность, воображение, фантазию, координацию руки и глаза, приобретать особое видение мира и утончённость восприятия, а также теоретические знания и практические

навыки, которые отражены в профессиональных компетенциях будущих учителей изобразительного искусства.

Среди теоретических работ нами были рассмотрены труды, способствовавшие в той или иной мере правильной постановке преподавания учебного академического рисунка; Г. Баммес. Изображение фигуры человека; К. Винекон. Канон красивых форм для художника; С. Н. Краморов. Конструктивный рисунок; М. Клиндер. Рисунок; И. Медер. Рисунок от руки. Его техника и развитие; Ф. Майнер. Анатомия для художников; Е. Барчаи. Человек и драпировка; Д. А. Сафаралиева. Учебный рисунок в Академии Художеств и т.д.

Говоря о современном состоянии методов преподавания учебного рисунка в зарубежных художественных школах, надо отметить, что начался поворот к реалистическому искусству. В художественных школах европейских стран формалистические направления в искусстве продолжают главенствовать и оказывать свое влияние на методику преподавания рисования.

Стоит отметить что, в условиях современного художественного образования вопросы методики обучения рисунку постоянно находятся в центре внимания учёных и художников-педагогов.

Теоретические положения данного исследования базировались на фундаментальных трудах ученых: в области исследования изобразительной деятельности С. Л. Выготского, П. Я. Гальперина, В. В. Давыдова, В. П. Зинченко, Б. М. Теплева; в области методического мастерства и разработки новых технологий О. А. Абдуллиной, Е. Г. Болбасова, Ф. Н. Гоноболина, Н. В. Кузьминой, Н. Д. Левитова, В. А. Сластенина; в области художественно-педагогических исследований Н. Н. Анисимова, Г. В. Беды, Н. Н. Волкова, В. П. Зинченко, В. И. Кириенко, В. И. Козлова, В. С. Кузина, В. К. Лебедко, Н. Н. Ростовцева, Г. Б. Смирнова, Н. К. Шабанова, Е. В. Шорохова. Авторами перечисленных исследований первостепенное значение отводилось формированию профессиональных компетенций будущих учителей изобразительного искусства на занятиях по рисунку.

В настоящее время в педагогической науке ведется активный поиск путей и средств формирования профессиональных компетенций обучающихся (В. И. Байденко, Э. Ф. Зеер, И. А. Зимняя, А. К. Маркова, А. В. Хуторской, С. Е. Шишов).

Изучив и проанализировав диссертационные исследования таких ученых, как Л. В. Алексеева, М. Х. Бежанов, И. А. Башкатов, Н. С. Боголюбов, О. М. Гущина, С. Р. Гильмутдинова, А. И. Иконников, Д. З. Колчина, Т. О. Маркитанова, Л. Б. Михаленко, Ю. В. Новоселов, Л. М. Писаревский, Ю. И. Преображенский, А. Л. Павловский, Н. Н. Ростовцев, Р. В. Ветров и др., затрагивающих различные аспекты методики преподавания рисунка, мы пришли к выводу, что рассмотренные работы направлены в большей мере на совершенствование изобразительной подготовки студентов.

Однако вопросы формированию профессиональных компетенций будущих учителей изобразительного искусства на занятиях по рисунку не стали предметом основательного изучения.

Выявленная актуальность проблемы формирования профессиональных компетенций будущих учителей изобразительного искусства на занятиях по рисунку, изучение теории и практики профессионального образования студентов педагогических вузов дает основание к выделению следующих **противоречий**:

- между объективной необходимостью сохранения целостного образовательного процесса направленного на развитие профессиональных компетенций будущих учителей изобразительного искусства на занятиях по рисунку и совершенствование изобразительной подготовки студентов педагогических вузов;

- между изученностью вопросов формирования профессиональных компетенций студентов в педагогической теории и практике и их недостаточной разработанностью применительно к подготовке будущих учителей изобразительного искусства;

- между возможностями методики преподавания рисунка как средства формирования профессиональных компетенций студентов и недостаточностью современных разработок для методического обеспечения процесса их реализации.

Названные противоречия позволяют сформулировать **проблему исследования**, сущность которой заключается в поиске путей и средств формирования педагогических компетенций, реализуя возможности различных методик преподавания рисунка в совокупности с ЗУН-концепцией самого предмета в процессе профессиональной подготовке будущих учителей изобразительного искусства.

В результате предварительного знакомства с теорией интересующего нас вопроса, рассмотрения методов преподавания рисунку, анализа творческих

работ студентов была выдвинута следующая гипотеза исследования: эффективное формирование профессиональных умений у студентов в процессе выполнения рисунка будет обеспечено, если будет разработана, научно обоснована и экспериментально проверена методическая система формирования профессиональных компетенций студентов педвуза в процессе обучения рисунку обеспечивающая развитие у студентов основы педагогического и художественного мастерства и включающая в себя:

- общекультурные компетенции;
- общепрофессиональные компетенции;
- педагогические компетенции;
- культурно-просветительские компетенции;
- специальные компетенции.

Для решения поставленных задач использовались следующие методы научно-педагогического исследования

- изучение и анализ научной, педагогической, психологической, учебно-методической и специальной литературы по рассматриваемой проблеме;
- анализ действующих методик подготовки художников-педагогов в контексте интересующей проблемы;
- наблюдение за учебным процессом, творческой деятельностью студентов и педагогов,
- изучение деятельности студентов, их рисунков, этюдов, набросков, рефератов, курсовых и дипломных проектов по рассматриваемой проблеме,
- педагогический эксперимент;
- диагностические методы,
- методы статистического анализа

Проведённое исследование позволяет наметить дальнейшую необходимость научного поиска, связанного с координацией и взаимодействием учебных программ по рисунку и методике преподавания рисунка, оптимальных методов обучения, стимулирования познавательной деятельности студентов при изучении специальных дисциплин, пути дальнейшего совершенствования и повышения качественного уровня подготовки специалистов художественного профиля.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ РИСУНКУ В СВЕТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПРОЦЕССА ВОСПРИЯТИЯ ПРЕДМЕТА И РИСУНКА

К. т. н. Семешко Э. Г.

Днепропетровский государственный университет им. О. Гончара, Украина

Известно, что рисунок является базовой профилирующей дисциплиной при обучении графиков, живописцев, скульпторов, дизайнеров и т. д. Умение выполнять качественный рисунок является обязательным условием для разработки композиции во всех видах изобразительного искусства. Особую роль здесь играет рисунок по памяти и представлению.

В методике обучения рисунку одной из основных проблем является проблема взаимодействия восприятия предмета и восприятия изображения, которые различны по своей природе. Данная проблема рассматривалась такими исследователями, как М. Д. Бернштейн, Г. В. Биренбаум, В. Д. Глезер, Р. Л. Грегори, Е. И. Игнатъев, Ю. И. Короев, М. В. Федоров и многими другими. В 1950 году психолог и художник Н. Н. Волков опубликовал результаты экспериментального изучения процесса восприятия в процессе рисования с натуры [1]. Сопоставление и анализ восприятия предмета и его изображения позволили Н. Н. Волкову обозначить методологические проблемы в процессе обучения рисунку. В своих исследованиях Н. Н. Волков, в частности, обращается к педагогическому наследию П. П. Чистякова.

Более поздние экспериментальные данные В. А. Гаврилко в публикации [2] по этой проблеме подтвердили исследования Волкова в части взаимодействия двух процессов – восприятия предмета и восприятия изображения. В исследовании [3] Г. Г. Ивашина, в частности, дополняет ряд положений Н. Н. Волкова необходимостью учета условий, влияющих на процессы восприятия предмета и рисунка.

Работа [7] автора данной статьи – попытка осмысления и анализа реализаций упомянутых исследований в части методологии обучения рисунку в высших учебных заведениях. В работе [7] анализируются основные результаты исследований [1–3], а также рассматривается вопрос применения перцептивной перс-

пективы в рисунке по материалам исследований академика Б. В. Раушенбаха [4; 5]. Научная система перспективы, представленная в этих трудах, позволяет обобщить и объяснить многие экспериментальные данные, полученные ранее.

В настоящей статье рассматриваются некоторые вопросы методики обучения рисунку с позиции указанных выше исследований.

Одним из главных положений в рассматриваемой проблеме является тезис о том, что приоритет во взаимодействии двух восприятий принадлежит восприятию рисунка. Это дает возможность превратить восприятие в более активный процесс и устранить срисовывание с натуры, иногда до мелочей и бездумно.

Второй тезис – учить логике восприятия объемной формы через определение конструктивного каркаса, с последующей передачей проекционных элементов и плоскостей сложной формы в рисунке. «Восприятие рисунка как трехмерного изображения не сводится лишь к воображению по поводу рисунка» [1], необходимо использование особых связей, созданных изобразительной практикой человека. Иными словами – существуют некие условности изобразительного языка, учитывающие физиологию и психологию зрительного восприятия. К таким связям относятся например штриховка по форме. И тут главная задача рисующего – определить, в каких наиболее характерных направлениях изменяется сложная форма с тем, чтобы на ее общей поверхности показать эти направления за счет отдельных элементов – плоскостей конструктивного каркаса формы.

Как показывает практика, рисующие часто излишне загружают форму лишними линиями конструктивного каркаса. Таким образом, понятие конструктивного каркаса нивелируется, теряет смысл.

Одним из главных, стержневых условий восприятия предмета является, по мнению Н. Н. Волкова, понимание, т.е. смысловая сторона восприятия.

Применительно к рисунку головы, фигуры человека, на наш взгляд, умение построить конструктивный каркас зависит от двух основных взаимосвязанных условий. Первое – это хорошее знание собственно формы на основе пластической анатомии, второе – умение увидеть эту форму во всей ее сложности за счет распределения светотени. В дальнейшем при работе тоном в качестве особых связей выступает штриховка элементов по форме, т.е. в направлениях

наиболее характерных для убедительной передачи реальной объемной формы на изобразительной плоскости. И в этом случае знание и понимание конструктивной сущности предмета изображения является решающим.

Если на первом этапе выполнения рисунка основным является восприятие предмета изображения, то на последующих этапах главным становится восприятие рисунка. Восприятие рисунка руководит восприятием предмета.

Психофизиологические основы зрения таковы [1; 2], что образ предмета на сетчатке глаза не соответствует тому образу, который мы видим в конечном итоге, поскольку сетчаточный образ перерабатывается мозгом на основании прошлого опыта, установки на восприятие и т.д.

Этим во многом объясняется восприятие своих слабых работ неопытным рисовальщиком, как вполне удовлетворительных. В данном случае задача педагога принудить ученика увидеть свой рисунок не на основе прошлого опыта, предыдущих оценок, а исходя из сопоставления данной, конкретной модели и сделанного рисунка. Здесь необходимо добавить, что такая способность видеть во многом зависит от уровня способности рисовальщика, поэтому в каждом конкретном случае необходим индивидуальный подход при выявлении ошибок.

Еще одной типичной ошибкой неопытного рисовальщика является желание побыстрее получить сходство с моделью. Такой рисовальщик сразу обращается к малозначительным с точки зрения формы деталям, что не позволяет выявить на начальном этапе рисунка положение формы в пространстве, ее характер, пропорции. Строгая методическая последовательность выполнения рисунка является обязательным условием решения поставленной задачи. В этой связи следует обратить особое внимание на выполнение композиционного рисунка, где основной задачей как раз является понимание и изображение характера формы, ее положение в пространстве. Такие подходы в рисунке, которые основаны на выявлении главного уже на начальном этапе, будут полезны в том числе и в живописи, и в набросках, зарисовках. Важным является и то, что в зависимости от цели рисунка должна быть сделана соответствующая установка на его выполнение, т.е. постановка задачи.

Опыты показывают [1], что убедительность передачи формы предмета на рисунке зависит в том числе и от ракурсов, при которых виден предмет и ко-

торые позволяют доставить зрению как можно более точную информацию об объекте изображения, ее типичность в плане психологии восприятия рисунка, тождественного в некоторой степени самому предмету. В этом случае следующим важным условием правильного взаимодействия восприятия предмета и изображения является правильный выбор точки зрения. Неудачный выбор точки зрения не дает достаточно полной информации об объекте изображения, характере его формы, а в некоторых случаях приводит к искаженному представлению о предмете, иными словами растет инверсия (разночтение) формы и ее положения в пространстве с уменьшением предметного смысла изображения.

Вот почему в начале длительных постановок необходимо выполнение набросков с разных точек зрения для выбора наивыгоднейшей. Такой порядок начала работы необходим и для того, чтобы изучить модель, важные конструктивные связи, характер формы, ее расположение в пространстве, поскольку, как отмечалось здесь выше, именно понимание, смысловая сторона восприятия лежит в основе правильного гармоничного взаимодействия восприятия предмета и его изображения.

Это дает возможность в первой стадии рисунка воспринимать модель без жесткой привязки к ее положению в пространстве, ее внешней форме. А во второй стадии – практически не обращаться к модели и сосредоточить главное внимание на восприятии рисунка, смотреть на него глазами зрителя, который никогда не увидит предмета изображения, и к средствам, отмеченным выше, добавить детализацию отдельных элементов формы, которая основана на знании данной модели.

Обобщая методическую сторону проблемы взаимодействия восприятия предмета и рисунка, необходимо заметить, что рассмотренные подходы позволяют за счет понимания так называемых «внутренних связей» [1] отдельных элементов формы модели выполнять рисунок живой природы когда она и в процессе постановки и от постановки к постановке меняет свое положение в пространстве.

Список использованных источников:

1. Волков Н. Н. Восприятие предмета и рисунка / Н. Н. Волков. – М.: Изд-во Академии пед. наук РСФСР, 1950. – 507 с.
2. Гаврилко В. А. К вопросу зрительного восприятия природы и рисунка / В. А. Гаврилко // Вопросы теории и методики преподавания художественно-графических дисциплин. – Краснодар: Изд-во Кубанского госуд. ун-та, 1975. – С. 135–140.

3. Ивашина Г. Г. Восприятие предмета и его изображений / Г. Г. Ивашина. – Л.: Изд-во ЛВХПУ, 1974. – 149 с.
4. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи / Б. В. Раушенбах. – М.: Наука, 1980. – 288 с.
5. Раушенбах Б. В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы / Б. В. Раушенбах. – М.: Наука, 1986. – 256 с.
6. Ростовцев Н. Н. Учебный рисунок : учеб. пособ. для пед. училищ / Н. Н. Ростовцев. – М.: Просвещение, 1976. – 287 с.
7. Семешко Э. Г. К вопросу о восприятии предмета и рисунка в методике преподавания рисунка / Э. Г. Семешко // Становлення образотворчого мистецтва в сучасному соціо-культурному просторі: матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. / Луганськ: Вид-во ЛДІКМ, 2012. – С.12–14.

Декоративно-прикладне мистецтво

ОСОБЛИВОСТІ ОЗДОБЛЕННЯ ТКАНИН У НАРОДНОМУ ВБРАННІ ПРИДНІПРОВ'Я ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Половна-Васильєва О. А.

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, Україна

Народне вбрання Придніпров'я території сучасних Дніпропетровської та Запорізької областей, а у ХІХ – початку ХХ століття – це Катеринославська губернія, є яскравим видом народного мистецтва, що зберігає народну традицію щодо складових комплексу, його конструктивних та колористичних особливостей, принципів формотворення, а також зберігає особливості оздоблення тканин, що використовуються у виготовленні строю.

Серед технік оздоблення відзначається поширена по усій Україні, і не тільки, **вишивка**. Вишивкою найбільше оздоблювали жіночі та чоловічі сорочки, хустки, керсетки, фартухи. Вона посідає одне з головних місць у формуванні художньо-образного рішення строю. Усі техніки вишивки, а їх фахівці налічують більше ста п'ятдесяти, поділяються на рахункові, коли під час вишивання рахуються нитки основи і піткання, і вільні. До найдавніших технік вишивки та переважаючих на території Надпоріжжя та Запоріжжя кінця ХVІІІ – початку ХІХ століття належать: рахункові техніки вирізування, мережки, настилування (лиштви). На початку ХХ століття дослідниця українських сорочок В. Білецька стверджу-

вала про найстаріші техніки вишивки території Дніпропетровщини, якими були настилування й вирізування [3, с. 96]. З часом, в силу культурних та соціально-економічних чинників пріоритети у використанні переважаючих технік змінюються. Місце давніх технік зайняв, поширений по усій Україні хрестик. Побутуючими техніками XIX – початку XX століття залишалися мережки, набірування, рубцювання, вистіг (позаіглений шов), пухлики. Поодинокими можна вважати такі техніки, як занизування, курячий брід, зерновий вивід, ретязь, ланцюжок.

Варто згадати і колористичну особливість, що супроводжувала певні техніки вишивки. Так, найдавніші були виконані білим по білому. Лічильна гладь (лиштва) разом з мережками та вирізуванням створювали «малюнок високого рельєфу зі світлотіньовим моделюванням» (рис. 1).



Рис. 1. Фрагмент вишивки жіночої сорочки. Домоткане полотно, зерновий вивід, гладь, мережка. 1920 р. с. Лихівка (нині П'ятихатського р-ну, Дніпропетровської обл.) ДНІМ. Інв. № Т – 850

Залежно від напрямку світла, узор по-різному то відбиває, то поглинає світло, викликаючи його багату гру. Вишивка «білим по білому» – це своєрідний художній прийом, вона асоціювалась у народі з красою морозних візерунків» [6, с. 9]. Серед збережених речових експонатів Дніпропетровського національного історичного музею сорочки, вишиті саме такими техніками: ДНІМ Т – 847, Т – 846, Т – 848, Т – 849, Т – 850, Т – 851, Т – 1307, Т – 1311, Т – 1323. Із поши-

ренням в українській культурі брокарівського стилю спостерігається переважне використання червоно-чорної колористики в оздобленні сорочок, як жіночих та чоловічих.

Техніка **ткацтва**, як і вишивка, займає одне з головних місць в оздобленні та виготовленні тканин. Примітивне ручне ткацтво виникло ще за неоліту і становило спочатку вид плетення. Вважають, що ручний ткацький верстат виник ще за 5 тисяч років до н. е. [5, с. 243]. Ткацтвом на Придніпров'ї займалась чи не кожна господиня, адже ще на початку ХХ століття майже в кожній сільській хаті був ткацький верстат.

Оздоблення технікою ткацтва використовувалось у таких складових строю як: пояси, плаhti, запаски, головні убори (рис. 2).



**Рис.2. Фрагмент плаhti. ХІХ ст., с. Котівка. Катеринославщина.
НМУДМ. Інв. № КТ – 2198**

Від застосованих ниток у цій техніці та безпосередньо від самої техніки залежали орнаментальні мотиви, що могли «рельєфно виступати над основою» чи «виділятися світлотіньовими переливами» [1, с. 30]. Найпоширенішими нитками у ткацтві були різнокольорові вовняні та бавовняні, які застосовувалися у виготовленні таких речей як: пістряних плаht з геометричним орнаментом клітчатки, хрестиків у клітинку та косички; поясів «окрайок» шириною 0,06 м з Новомосковського та Павлоградського повітів; парчевих юпок, які «по чорному тлу заткані червоною, зеленою і малиною пряжею та мішурною золотою

нитками» [8]; головних уборів: очіпків – [9] із с. Бабайківка – по чорному бавовняному тлу заткано червоною вовняною ниткою; капорів – з жовтої парчі з витканими по ній квітами червоними, зеленими та ліловими вовняними нитками [11] із с. Лоцманська Кам'янка.

Поряд з вишивкою та ткацтвом чільне місце в оздобленні тканин посідає **аплікація**. Від лат. application (приєднання) – техніка виготовлення орнаментальних композицій на різних матеріалах способом приклеювання чи нашивання різноманітних матеріалів, у тому числі шкіри і тканини [4, с. 34]. В цій техніці використовувались шкіра, смужки тканини, шовкові стрічки, тасьми, плісові нашивки, в'юнчики та ін. Вони разом з вишивкою, ручною та машинною, створювали завершені орнаментальні композиції, підкреслювали конструктивні деталі нагрудного та осінньо-весняного вбрання, та надавали виробам художньої виразності.

В оздобленні шкіру використовують у таких видах вбрання, як свити (обшивались «шагреневою» шкірою [10] стоячий комірець, верхня пола і довгі рукава біля зап'ясток), сіряки (оздоблені кишені та кінці рукавів [7]), кожухи (рис. 3), які були виготовлені в інших губерніях, адже місцеві практично не оздоблювалися. В жіночих керсетках поширеним оздобленням були шовкові та оксамитові нашивки, що підкреслювали крій.

Окрім розглянутих технік оздоблення тканин варто відзначити **вибійку** – способи нанесення кольорового узору на тканину. «Майстрів, що займались вибивною справою, в давнину називали малярами, малювальниками, димарями, вибійниками, а в період мануфактурного виробництва по всій території східно-слов'янських земель – синильниками» [4, с. 103]. На Придніпров'ї майстрів називали вибійниками. Музейний речовий матеріал зберігає вибійчані тканини, що використовувались у народному вбранні. Такі тканини використовували у виготовленні жіночих головних уборів, елементів чоловічого та жіночого вбрання: спідниць, фартухів, штанів, а також скатертин, покривал, культових предметів.

Головним інструментом для майстра-вибійника були дошки з вибраним тлом та вибраним орнаментом. Дерево намагалися використовувати м'яких порід – грушу чи липу. Самі різьблені дошки поділялися на три групи, орна-

ментальні мотиви яких використовували для виготовлення жіночих хусток, полотна для жіночої спідниці, чи полотна для чоловічих штанів. У В.Бабенка зафіксовано застосування дошки з вирізаним орнаментом з обох боків, щоб можна було друкувати два різні орнаменти. А назва орнаментальних мотивів залежала від самого орнаменту – «полосатка», «горошком», «квітчатка», «клинці» [14, арк. 17]. Полотно з вибійкою використовувалось для виготовлення штанів, спідниць та наволочок на подушки в українців та росіян. Але зі значним поширенням фабричної продукції, яка все частіше заміняла, а згодом і витіснила вибійку, її зрідка застосовували для штанів та наволочок [2, с. 93].



Рис. 3. Фрагмент козуха. Дніпропетровщина. ПЗ В.М. Падуна

У вибійці, як і в іншому народному мистецтві, скажімо стінописі, використовували природні барвники. Так, чорний колір виготовляли з сажі хвойних дерев, для червоного кольору брались висушені і перетерті комахки червецю, для виготовлення синього кольору потрібна була суміш індиго та свинцевих білил, а для коричневого – суміш охри і свинцю. Для того, щоб фарби використати в техніці вибійці їх потрібно було спочатку розтерти на лляній олії, а потім варити. Колір орнаменту – це колір фарби, яку використовував майстер,

тобто дошка застосовувалась з вибраним тлом. У жіночих спідницях, навпаки, орнамент міг бути кольору полотна, а тло – фарбоване.

Серед збережених одягових тканин народного вбрання, оздоблених технікою вибійки, трапляється найбільше орнаментальних мотивів смугастих, геометричних. З таких тканин шили спідниці та штани. Загалом орнаментальні композиції поділяються на стрічкові, сітчасті, концентричні і букетні.

Геометричні, геометризовані і рослинні мотиви розташовуються в композиціях за чіткою системою. Загалом серед численних мотивів вибіжок відзначені найбільш поширені – «звізди», «сосонки», «грибочки», «дороги», «галузки», «ружі», «огірки», «маки» тощо. Орнаментальна композиція складається з вертикально розміщених стрічок, які, у свою чергу, утворені з різних маленьких мотивів, укладених у рапорт, а вже від ширини стрічки, введення додаткових елементів та розмірів використаних мотивів залежить ритмічність (рис. 4).



Рис. 4. Вибійка українська. Кінець XVIII ст. ДНІМ. Інв. № I-1855

Система симетричного розташування паралельних смуг вертикального напрямку поділяється на два типи: окремі орнаментальні мотиви і суцільні прямі чи хвилясті лінії [1, с. 46]. Такі композиції широко використовувались на тканинах для вбрання. Досить подібними були композиції вибіжок у різних етнографічних зонах. Так, за архівними даними, зустрічаємо однакові малюнки

вибійок «у клинці» з Полтавщини та Харківщини. Різниця помітна тільки в масштабності мотивів [12, арк. 45; 15, арк. 59], а також мотив «тяжинка у три смужки» Харківської та Курської губерній [16, арк. 56; 13, арк. 57]. Можемо припустити й те, що декор інших вибілок, також міг застосовуватися і на території Придніпров'я.

Список використаних джерел:

1. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич. – Львів: Світ, 1993. – 272 с.
2. Бабенко В. А. Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края / В. А. Бабенко. – Екатеринослав, 1905. – 144 с.
3. Білецька В. Українські сорочки, їх типи, еволюція й орнаментация / В. Білецька // Матеріали до етнології й антропології / Етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. Т. XXI–XXII – Частина 1. Збірник праць, присвячений пам'яті В. Гнатюка. [Впорядкував Ф. Колесса] – Львів: З друкарні наукового товариства імені Шевченка, 1929. – С. 43–109.
4. Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник [Я. П. Запаско (керівник авторського колективу) та ін.]. – Львів: Афіша, 2000. – Т.1. – 400 с. – 279 іл.
5. Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник [Я. П. Запаско (керівник авторського колективу) та ін.]. – Львів: Афіша, 2000. – Т.2. – 400 с. – 279 іл.
6. Кара-Васильєва Т. В. Українська народна вишивка / Т. В. Кара-Васильєва, А. О. Заволокіна. – К.: Либідь, 1996. – 96 с.; іл.
7. РЕМ кол. № 10543 – 74.
8. РЕМ кол. № 1726 – 21.
9. РЕМ кол. № 1726 – 40.
10. РЕМ кол. № 2908 – 19.
11. РЕМ кол. № 3940 – 6.
12. РЕМ Ф2. Оп 1. Д 665 кол. № 1573 – 193 – арк. 45.
13. РЕМ Ф2. Оп 1. Д 665 кол. № 1573 – 197 – арк. 57.
14. РЕМ Ф2. Оп 1. Д 665 кол. № 1728 – 162 – арк. 17.
15. РЕМ Ф2. Оп 1. Д 665 кол. № 194 – 164 – арк. 59.
16. РЕМ Ф2. Оп 1. Д 665 кол. № 2408 – 52 – арк. 56.

ИСТОЧНИК ТВОРЧЕСКОГО ВДОХНОВЕНИЯ

Семенова В. И.

Луганская государственная академия культуры и искусств, Украина

У историков не вызывает сомнения, что бумага была изобретена именно в Китае. Однако родиной оригами стала именно Япония. Оригами в его классическом варианте (только квадрат, никаких надразов) не случайно родилось в древней Японии. Это занятие органично вписывалось в систему восточных взглядов

на мир, присущих философии дзен-буддизма. Эта философия практикует выработку взгляда на природу как на гармоничное единство, где привычные для европейца противоречивые части и составляющие неразрывно слиты в единое целое. Не случайно первые оригами появляются в синтоистских храмах. Один из ритуалов с их использованием состоял в изготовлении небольших бумажных коробочек Санбо. В них помещали кусочки рыбы и овощей, которые предназначались в дар богам.

Квадрат в качестве рамки для иероглифов-символов и как основа для складывания фигурок выбран не случайно. На Востоке он является не просто геометрической фигурой, а важным мировоззренческим символом. В дзен-буддизме квадрат является воплощением Вселенной с ее пустотой космоса и в то же время бесконечными возможностями созидания. Плодотворное развитие игры с этой формой лишний раз подчеркивает, что в геометрии квадрата действительно кроются гораздо больше возможности, чем, например, в круге или треугольнике.

Оказывается, складывая оригами, мы постоянно иллюстрируем этим процессом знаменитое высказывание дзен-буддизма: «В мире постоянны только перемены». Оригами – это не скульптура, где от куска материала отнимается все лишнее, чтобы выявить рожденную в голове художника форму. Искусству складывания вовсе не нужны математические знаки, коль скоро оно занимается трансформациями исходной формы, не отнимая и не прибавляя к ней ничего. Более того, в отличие от той же скульптуры, где податливая глина вытерпит любую прихоть ваятеля, оригами позволяет извлекать из квадрата только те формы, существование которых в принципе возможно. Таким образом, каждый раз, извлекая из бумажного листа новую фигурку, мы по сути даже не творим, а лишь позволяем проявиться тому, что заранее предсуществовало в Пустоте листа.

В периоды Камакура (1185–1333 гг.) и Муромати (1333–1573 гг.) оригами выходит за пределы храмов и достигает императорского двора. Аристократия и придворные должны были обладать определенными навыками и в искусстве складывания. Записки, сложенные в форме бабочки, журавля, цветка или абстрактной геометрической фигуры, были символом дружбы или доброго пожелания для любимого человека. Ими удавалось порой выразить больше внимания,

любви, чем это можно сделать словами. Умение складывать стало одним из признаков хорошего образования и изысканных манер. Различные знатные семьи использовали фигурки оригами как герб и печать. В период Адзуты–Момояма (1573–1603 гг.) и Эдо (1603–1867 гг.) оригами из церемониального искусства превратилось в популярный способ времяпровождения. Именно тогда изобретается ряд новых фигурок, которые позже становятся классическими.

Появление авторских моделей и начало развития оригами как направления современного искусства связывают с именем знаменитого японского мастера Акиры Йошизавы. Во второй половине XX века он уже активно пользуется придуманной им системой записи процесса складывания и извлекает из хорошо известных базовых форм множество новых моделей.

У него созревает представление о том, что отсутствующая и в душе человека, и в природе абстрактная геометрия проявляется в мире в виде оригами. Параллельно с занятиями складыванием он изучает классическое японское искусство икебана, в котором очень важны чувства линии, композиции и ритма. Акире Йошизаве предлагают выступить на съезде профсоюза с рассказом о роли оригами в образовании. В 1954 г. на японском языке выходит его первая книга «Новое искусство оригами».

Еще в XIX веке складывание как мощный педагогический прием рекламирует немецкий гуманист Фридрих Фребель (1782–1852 гг.).

Целью его жизни становится не просто преподавание, а «облагораживание всего человечества посредством улучшения системы воспитания и образования». Вслед за Руссо Фребель считал Природу лучшим учителем и живым воплощением божественной идеи. Для Фребеля ручной труд был направлен «не на подготовку ремесленника, но на выработку более совершенного человека». Фребель считал, что жизнь, движение и знание – есть три части одного гармонического аккорда. Основы геометрии он предлагал изучать не с помощью линейки, циркуля и отвлеченных понятий, а через осязаемые реалии складывающейся бумаги.

В 1937 году в Лондоне выходит в свет книга Маргарет Кембелл «Изготовление бумажных игрушек», в которой впервые упоминаются три традиционные на Востоке базовые формы: «водяная бомбочка», «птица» и «лягушка».

Фокусник Роберт Харбин (1909–1978 гг.) всерьез увлекается оригами и собирает любую информацию на эту тему. Он знакомится не только со всеми классическими работами, но и с изобретениями Акиры Йошизавы. В результате в 1955 году на телевизионном канале «Jigsaw» Харбин делает регулярную программу по оригами «Мистеры Левая и Правая Рука», а в 1956 г. он выпускает в свет книгу, полностью посвященную оригами. Она имеет успех, позже появляются другие его издания на эту тему.

В марте 1996 г. в Петербурге проходит Первая всероссийская конференция «Оригами и педагогика», материалы которой издаются отдельным сборником. Конференция становится традиционной и проводится ежегодно.

Многие современные модельеры в своей работе изучают технику оригами и успешно применяют ее.

Является ли оригами искусством? Ответить на этот вопрос непросто, поскольку трудно определить признаки, по которым ту или иную форму деятельности можно отнести к области искусства. Поэтому проще посмотреть, присущи ли оригами свойства, характерные для занятий, которые без сомнения относятся к художественной деятельности. Среди этих свойств отметим следующие:

- 1) фигурки оригами способны быть образами и доставлять эстетическое наслаждение;
- 2) оригами способно нести отпечаток личности творца. Модели известных мастеров хорошо узнаются «по почерку»;
- 3) выставки оригами проходят в таких мировых музеях, как Лувр;
- 4) изделия таких мастеров, как Майкл Ляфосс, выставляются в художественных галереях США на продажу;
- 5) печатаются книги и буклеты по оригами.

В отличие от живописи, оригами очень ограничено в выразительных средствах. Цвет, размер, прозрачность, фактура бумаги (ткани), один квадрат или разные модули – продолжить этот ряд непросто. Именно поэтому историк и критик оригами должен очень внимательно относиться к появлению новых приемов работы в этой области, обогащающих возможности художника.

Все, даже самые сложные модели в оригами, сделаны с помощью складок всего двух типов – так называемых «долин» (рис. 1) и «гор» (рис. 2).

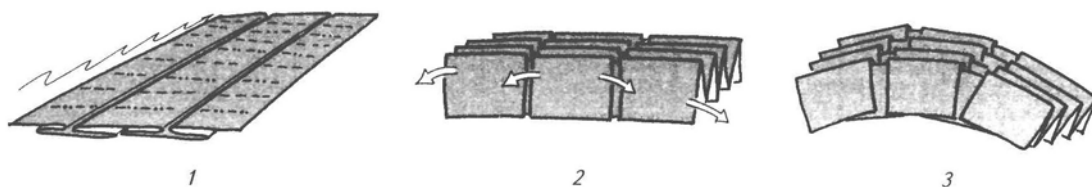


Рис. 1–3

Практически на всех фигурках оригами линии сгибов образуют определенный и однозначно определяемый узор (паттерн). Что же произойдет с бумагой, если линий сгибов станет очень много, и они будут пересекаться случайным образом?

Достаточно скомкать лист, а потом его развернуть. Разумеется, определенную фигурку, таким образом, не получить. Однако, при дальнейшем увеличении количества намеченных сгибов, количество складок на поверхности бумаги начинает создавать новое качество. Жатая бумага становится «растяжимой» и принимает абсолютно любые формы!

Возьмите большой лист тонкой бумаги, скомкайте его, сжимая в руках как можно сильнее. Затем слегка расправьте так, чтобы получился наполовину расправленный бумажный комочек. Скомкайте его еще раз – это добавит новые складки к уже существующим. Снова слегка расправьте и снова скомкайте. Из получившейся заготовки можно соорудить оригинальную шляпку!

Кто в детстве не складывал кепки, колпаки и шляпы из бумаги! Оказывается, это и было оригами.

Еще одна степень свободы, с помощью которой можно достичь интересных эффектов, – разный цвет бумаги (ткани) с двух сторон листа. В оригами относительно недавно сформировалось отдельное направление, которое старается максимально использовать именно эту ее особенность. На английском языке оно называется *inside-out*.

Не эти ли приемы используются в получении новых тканей, в плиссировке, гофрировке, декоре?

Различные попытки придать столь недолговечным фигуркам оригами большую прочность и тем самым продлить век их жизни предпринимались неоднократно. Возможным решением может быть пропитка сложенных фигу-

рок эпоксидным клеем, а также жидкой глиной или фарфором с последующей сушкой и обжигом. Свой метод придания прочности оригами предложил художник из Саратова Владимир Чернов. Он начал складывать не бумагу, а листы жести. Разумеется, такая техника работы требует определенных навыков и умения, а сам процесс получения готовой фигурки несколько отличается от такового при складывании бумаги.

Оригами является поистине универсальным конструктором, поскольку из всего одной детали (листа, квадрата бумаги или ткани) можно сделать что угодно. В большинстве других конструкторов детали разные, однако с помощью бумаги можно освоить и такой принцип сборки сложных конструкций.

Отдельная бумажная деталь называется в этом случае модулем (от латинского слова *modulus* – такт, ритм, мера, модуль). Модули могут быть одинаковыми и составлять вместе звезду, правильный многогранник или орнамент. Разные модули обычно используются для составления сложных конструкций (гетеромодульное оригами).

Многих оригамистов волнует вопрос о том, как можно использовать изобретения в технике оригами.

С помощью акриловых красок американский любитель складывания Марк Кеннеди самостоятельно раскрашивает небольшие квадраты бумаги, а затем складывает из них свои и чужие наиболее выигрышные модели небольшого размера. Прочность своим творениям он придает с помощью прозрачной эпоксидной смолы, в которую обмакивает готовые фигурки. Затем, прикрепив к ним булавки и тонкие серебряные крючки, Марк превращает оригами в оригинальные украшения – броши, подвески, значки и сережки.

Маски – отдельная и непростая тема в оригами. Работая над фигурками подобного рода, мастер должен добиться, чтобы его бумажная модель ярко подчеркивала черты изображаемого персонажа или даже личности.

Декорировать пошитые изделия также можно в технике оригами, при этом используя цвет, размер, прозрачность, фактуру ткани, модули (рис. 4).

Этническая тема в создании новых коллекций одежды остается популярной. Дизайнеры: Иссэй Мияке, Ширин Гвилл, Аша Сарабхай, взяв за основу конструкцию японского, индийского, иранского национальных костюмов, сумели

создать неожиданные и интересные модели одежды (Иссэй Мияке – платье плиссе из новой синтетической ткани).

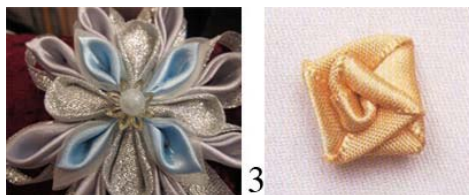


Рис. 4

Вышивать лентами можно практически на любой ткани, применяя технику оригами (плиссированная лента, роза, сложенная из присборенной ленты, бутон из присборенной ленты).

При отношении к костюму как к художественному средству создания индивидуального образа повышается цена впечатлений, питающих творческую фантазию дизайнера. Многие известные мастера, работающие в увлекательной области искусства костюма, говорят о том, что профессиональная продуктивность художника возрастает при активном соприкосновении с картинами и явлениями внешнего мира.

Влияние застывших в камне художественных образов архитектуры на стиль, характер костюма во все времена было очень велико. Немало современных молодых, но уже завоевавших известность дизайнеров говорят о том, что зачастую черпают творческое вдохновение в архитектуре, в последнее время особенно в архитектуре стиля «ар нуво».

Декором, выполненным в технике оригами, можно украсить шарф (рис. 5), получив уникальный аксессуар.

Некоторые педагоги успешно создают авторские программы и комбинируют оригами с преподаванием геометрии, природоведения, истории культуры, фольклора.

Педагогами многих стран давно замечено, что оригами:

- учит слушать устные инструкции учителя;
- учит совершать последовательные действия;
- развивает способность контролировать с помощью мозга тонкие движения рук и пальцев;

- улучшает пространственное воображение и умение мысленно оперировать с объемными предметами;
- учит читать чертежи, по которым складываются фигурки;
- знакомит на практике с основными геометрическими понятиями;
- развивает уверенность в своих силах и способностях;
- помогает развитию первых чертежных навыков
- стимулирует развитию памяти;
- учит концентрировать внимание;
- развивает творческие способности и исследовательские навыки.

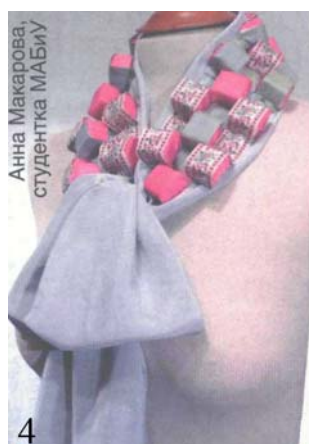


Рис. 5

Практически все занимающиеся преподаванием оригами педагоги отмечают положительное влияние этого занятия на успехи своих учеников и по остальным предметам.

На занятиях по дисциплинам «Технология изготовления одежды», «Проектирование одежды», «Аксессуары», «Оформление одежды», «Скульптура», «Работа в материале» мы применяем техники оригами. Предлагая студентам выполнить «необычные детали декора», замечаем оживление и творческий подход к поставленной задаче.

Список использованных источников:

1. Афонькин С. Ю. Все об оригами / С. Ю. Афонькин, Е. Ю., Афонькина. – СПб. : ООО «СЗКЭО Кристалл», 2005. – 271 с. : ил.
2. Галаджева Г. Архитектурные образы и дизайн костюма / Галина Галаджева // Ателье. – 2011. – № 5.
3. Мода и стиль : Современная энциклопедия Аванта+ / [(глав. ред.: В. А. Володин)]. – М. : Аванта+, 2002. – 480 с. : ил.

ОЗДОБНІ ЗАСКЛЕННЯ ЯК ЕЛЕМЕНТ АРХІТЕКТУРИ ЖИТЛОВИХ ТА АДМІНІСТРАТИВНИХ БУДІВЕЛЬ МІСТА ЛЬВОВА ПЕРІОДУ СЕЦЕСІЇ

Шумська М. В.

Львівська національна академія мистецтв, Україна

Період кінця XIX – початку XX ст. увійшов у мистецтво під знаком панування стилю сецесії. У мистецтві всіх країн Європи швидко поширювався новий, оригінальний художній напрямок. Стиль цей відзначався не лише значною свободою форм, але намаганням митців відтворити чи подати природу у всій її красі. Саме сецесійний рух, який зв'язав мистецтво з сучасним життям і водночас проголосив природу єдиним джерелом творчості, тяжів до художнього втілення динамічної рівноваги у взаємодії між людиною та природою. Сонячне світло стало одним з найвдаліших природних інструментів, який сприяв втіленню їх задумів. Будівлям цього періоду притаманні великі вікна, прикрашені вітражними полотнами з використанням багатої палітри барв. Крізь них сонячне проміння проникало у практично всі частини приміщення і наповнювали його яскравим різнобарвним світлом навіть у похмурий день. Саме з розквітом сецесії вітражі стали окрасою міської архітектури, адміністративних та громадських будівель, житлових приміщень чи функціональних речей, як, наприклад, ширми, люстри, рекламні вивіски тощо. Одним словом вони стали невід'ємною частиною всього, що оточувало людину у повсякденному житті.

Цілком логічно що й змінились «обличчя» вітражів. І якщо до цього це були рапортні композиції чи фігуративні перекази біблійних історій, то з переходом у житлові приміщення вони стали центром інтер'єру. Завдяки сонячному світлу що потрапляло крізь них, будь який коридор, зала чи марші сходів наповнювались кольоровими бликами. Приміщення ніби оживало. Основним композиційним елементом стає поєднання рапортно-геометричного членування з вплетеним поміж нього стилізованих рослинних елементів. Здебільшого це гірлянди з листя та квітів, що звисають (як, наприклад, на *Саксаганського, 7; І. Франка, 77; пл. Григоренка, 3...*) чи стримана орнаментальна стрічка по периметру (*Мушака, 50; Листопадового чину, 8; Горської, 5...*), хоча не рідко зуст-

річаються вази з квітами (*Січових стрільців, 9; Маланюка, 2, ...*) або медальйони (*Соборна, 7...*). Вітраж стає не просто вікном, а бере на себе функції кольорових акцентів, без яких інтер'єр вже не сприймається як єдине ціле.

На початку XX ст. відбувається дуже інтенсивна розбудова Львова. На місці давніших будинків з'являються 4-5 поверхові будівлі, у яких внутрішнє подвір'я, так званий «колодязь» є вимушеною архітектурною частиною, проте не надто привабливою для споглядання. У цьому випадку вітражі стають просто незамінними, бо вони не тільки оживляють монотонний інтер'єр сходових маршів, але й приховують внутрішні подвір'я.

Найкращим прикладом такого вирішення є 11-метровий вітраж-ширма що знаходиться за адресою Герцена, 6, він єдиним цілим піднімається на висоту чотирьох поверхів. Композиція цього пейзажу при переході на кожен наступний поверх створює враження підйому від підземного царства через ліс, озеро та гори і аж у хмари до неба. На жаль сигнатура не збереглася, проте за характерним стилем виконання можна висловити припущення, що робота належить Краківській майстерні вітражів та мозаїки С. Г. Желенського.

Вітражів такого типу, що закривають вид у внутрішнє подвір'я по всьому Львову є надзвичайно багато, це практично більшість всіх житлових будинків збудованих чи перебудованих у період кінця XIX початку XX століття. (*Франка, 75, 77; Герцена, 4*).

Аналогічну роль вітражів-перегородок виконують вітражі у зовнішніх дверях квартир (*Франка, 77...*), а також у вікнах, котрі виходять не на вулицю, а в під'їзд на сходи (*пр. Шевченка, 28; Сербська, 15...*).

Іншим цікавим прикладом є кілька вітражів у будинку Львівського радіо (*кн.. Романа, 6*). Деякі з них приховують внутрішнє подвір'я, декілька шахту ліфта, а декілька знаходяться в стіні між коридором та кабінетами. Тобто за рахунок вітражів різної форми вирішувалась проблема монотонності сходових маршів та довжелезних коридорів.

За звичай сходові клітки були оточені квартирами, і навіть якщо й було місце на одній зі стін для вузьких вікон, то вони, переважно, як згадувалось вище, виходили в непривабливе маленьке внутрішнє подвір'я. Тому світла все ж таки було замало. Та завдяки появі нових матеріалів та технологій будівництва

з'явилися широкі можливості радикального вирішення цієї проблеми шляхом монтування вікон безпосередньо у стелі. Через них сонце могло освітлювати коридори впродовж усієї світлової частини доби. Це було не лише модерно та естетично, але й економно щодо видатків на штучне освітлення. Загалом у Львові є понад 50 під'їздів зі скляними стелями, хоча на даний час дуже багато з них просто перекриті у зв'язку з їх протіканням. Більшість з них виконані з безбарвного фактурного скла (*Богомольця, 8; Зелена, 22; Левицького, 11,13,15; Театральна, 6...*). Проте не рідко зустрічаються і поліхромні вітражні стелі (*Гоголя, 1; Шевченка, 26; Сербська, 13; Рилєєва, 12...*).

Прикладів таких вітражних плафонів є вдосталь і у Львові. До останньої із перелічених груп, зокрема, належить засклення житлового будинку за адресою вул. Богомольця, 8 (1906–1907 рр., арх. Є. Нагірний). Освітлення сходової клітки у денну пору забезпечує напівовальний сецесійний монохромний плафон, обриси якого повторюють форму сходових маршів. Слід зазначити, що такі засклення максимально гармонізовані із інтер'єром сходової клітки (її формою, художнім металом перил, формою віконних та дверних рам тощо). Схожий варіант такої гармонії яскраво демонструє монохромне овальне засклення сходової клітки у буд. №22 по вул. Зеленій.

Функціонально це виправдано у будівлях, вищих, ніж чотири поверхи, коли співвідношення ширини та висоти сходової клітки є явно на користь останнього параметра, і постає необхідність в отриманні максимально інтенсивного світлового потоку природного походження. У цьому випадку дизайнери переважно уникають кольорових засклень і концентрують увагу на поєднанні міцності конструкції плафона із його рисунком.

Окремо хочеться звернути увагу на вітражні стелі, котрі в поєднанні з архітектурним плануванням будівлі набували різноманітних геометричних форм, наприклад півкруглі зі зміщеним еліптичним центром (*Богомольця, 8 чи; восьмикутні як на Гоголя, 1*), овальні, яйцеподібні, чи у деяких випадках похилені (*Пекарській, 11*).

Але верхнє денне освітлення використовувалось не лише у під'їздах. Його широко застосовували для освітлення великих залів та вестибюлів, як, до прикладу, у головному корпусі Львівського Національного Університету ім. Ів. Франка,

будинку нацбанку у Львові (колишній Акційний банк), чи у читальній залі бібліотеки вищезгаданого університету на вул.. Драгоманова.

Дуже цікавим зразком інтер'єру є вітражний ансамбль у приміщенні управління залізниці що на Гоголя, 1. Гармонійне поєднання стриманого у композиції вітражу біля сходів та надзвичайно кольоровий з багатьма елементами величезний вітраж у стелі над холлом.

Згадуючи про вітражні стелі не хотілося б обминути увагою ще два, нажаль вже не існуючі об'єкти, котрі були чи не найяскравішим прикладом декоративного засклення як елементу архітектури, і окрім того виключно сецесійними. Це пасаж Міколяша, котрий був зруйнований під час II Світової Війни та вітраж над залом квиткових кас (*площею у кілька десятків квадратних метрів*) Львівського головного залізничного вокзалу разом з повністю скляним перекриттям перонів, яке єдине з наведеного переліку збереглося до наших днів.

Окремим і дуже цікавим елементом декору стає кабінетний вітраж, як, наприклад, у будинку Сегеля (*Чайковського, 6*). Це вітраж в рамі над каміном, що більше схожий на картину на стіні аніж на вітраж у його класичному розумінні.

Ще однією абсолютно новою галуззю застосування вітражу стає його використання у рекламних вивісках. Він на подібі кабінетного вітражу вмонтований не у вікна, а у нішу в стіні з використанням електричного світла для підсвічування. Згадки про виконання таких вітражів було знайдено у приватному архіві Майстерні вітражів та мозаїки С. Г. Желенського для аптеки під св. Духом (Шевченка, 28, плафон діаметром 60 см у стіні, 1938 рік виконання) та для вітража капиці в домі студенток університету Яна Каземира у Львові (сьогодні це приміщення медінституту). Вітраж у вигляді надвівтарного образу (оскільки капиця межувала зі стрихом і вікон не було взагалі, 1934 рік виконання).

Що ж стосується класичного віконного вітражу, то одним із найцікавіших та найбагатших зразків віконного засклення можемо спостерігати виготовлений Краківською майстернею С. Г. Желенського у 1913р. за проектом Г. Узембло вітраж у сходовій клітці будівлі колишнього «Краківського готелю» на пл. Соборній, 7 (*тепер там знаходиться апеляційний суд, і доступ для огляду, на жаль, обмежений*). Переступивши поріг, завдяки розсунутим між собою сходовими маршами, можна одночасно бачити величезні вітражні засклення на трьох

поверхах. Це надзвичайне враження синтезу сонячного світла, простору та бездоганної композиції, яке ніби стирає обмеження, що створюють стіни, і водночас створює свою специфічну гармонію.

Іншим чудовим прикладом вітражів як елементу архітектури є вітражі у будівлі колишньої торгово-промислової палати (*пр. Шевченка, 17-19. На сьогоднішній день в цьому будинку знаходиться обласна прокуратура, і знову ж таки доступ для огляду обмежений*). Тяжкі ковані двері, складені з фальцьованого скла у вигляді лускоподібного рапорту, котре завдяки своїй формі розкладали ці промені на повний кольоровий спектр, завершуються вгорі півкруглим вітражем. А відразу за дверима відкривається прохід до вестибюлю з якого видно величезний вітраж між першим та другим поверхами. І знову ж таки живий яскравий рослинний орнамент, котрий гармоніює з мозаїчними панно розміщених вздовж балюстради сходів.

Так слід згадати ще й про вікна у відомій кав'ярні «Атлас» які створені у 1937 році. Це і вітражі у Вірменському соборі виготовлені за проектом Розена наново були складені з окремих часточок фірмою Желенських.

У цей період фірмою Желенських було виконано понад 150 вітражних комплексів у сецесійні будівлі зведені ще у довоєнний період. Серед них 12 вікон у Технічний Департамент Магістрату м.Львова (*Королівська кам'яниця пл. Ринок, 6*). Вітражик для Нафтового банку (*Бандери, 3 1926 рік*). Кутова лампа для аптеки під св. Рафаїлом, аптека під св. Духом – вітражний плафон діаметром 60 см з розписом на стіні з електричною підсвіткою (1938 рік). І ще дуже багато замовлень невеличких вітражиків, як то вставки в credenци, підвісні вітражні люстри, фальцьовані віконечка у годинники тощо. І все це виконане було в стилі інтер'єру будівель зведених у період сецесії.

Архітектори, за звичай, відразу передбачали місце, розміри та колористичне вирішення вітражів, адже вітраж був та й залишається тим елементом що поєднував внутрішній інтер'єр приміщення та екстер'єр зовнішнього вигляду будівлі. У будь-якому ракурсі з обох сторін огляду він, завдяки своїй активній композиції та яскравості займав ключове місце у будівлі.

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА

<i>Боярко-Долженко В. О.</i> Композиція і ритм у художньому часі українських епістиліїв "Моління з чинами" XV ст.	3
<i>Ліжник Т.С.</i> Перспектива поглибленого вивчення сучасних напрямів мистецтв на прикладі перформансу	8

СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНІЙ ОСВІТІ

<i>Климова Т. В., Климова А. В.</i> Технология использования учителем рисования проективных методов интерпретации рисунков в предупреждении деструктивных состояний у школьников	13
<i>Предеина В.С., Кузьмина И. П.</i> Критерии, выявляющие уровень развития творческой активности на занятиях в детской школе искусств.....	17
<i>Саяпина Л. Ю., Саяпин В. В.</i> Интеграция компетентностного и культурно-исторического подходов при обучении студентов-бакалавров	21
<i>Фурсикова Т. В.</i> Використання комп'ютерних технологій у вивченні дисциплін художньо-педагогічного циклу.....	24

ДИЗАЙН

Промисловий дизайн

<i>Мордань В. И., Мордань Б. А.</i> Прикладной дизайн в решении задач озвученной вербализации изображения для людей с ограничениями по зрению	30
---	----

Дизайн просторового середовища

<i>Глушич А. О.</i> Середовищне проектування в творчому доробку студії на Сенежі.....	35
---	----

Графічний дизайн

<i>Залевская Е. Ю.</i> Связь между потребителем и рекламой как информационно-коммуникативный аспект рекламного воздействия.....	43
<i>Литвинюк Л. К.</i> Застосування зображення конкретних предметів на візуальних носіях стилів закладів мистецтва	46

Інтерактивний дизайн

<i>Токарь О. В.</i> Кластерний аналіз семантичної структури інтерфейса електронного видання для учасників старшого шкільного віку.....	49
--	----

Арт-дизайн

<i>Світлична О. М.</i> Супрематичний конструктивізм у сучасному бісерному арт-дизайні (на прикладі авторських прикрас із бісеру Світличної А. І.).....	52
--	----

МИСТЕЦТВО

Образотворче мистецтво

<i>Дзюба М. А.</i> Самбірська студія образотворчого мистецтва.....	62
<i>Зуєв В. В.</i> О діяльності творчої групи студентів «Графіка»	67
<i>Кропивко І. В.</i> Деякі тенденції розвитку постметафізичного мистецтва.....	77
<i>Савельєва Н. В.</i> Теоретичні основи формування професійних компетенцій студентів педагогічного ВУЗа в процесі навчання малюванню	80
<i>Семешко Э. Г.</i> Деякі питання методики навчання малюванню в світлі взаємодії процесу сприйняття предмету і малюнка.....	85

Декоративно-прикладне мистецтво

<i>Половна-Васильєва О. А.</i> Особливості оздоблення тканин у народному вбранні Придніпров'я ХІХ – початку ХХ століття.....	89
<i>Семенова В. І.</i> Джерело творчого натхнення.....	95
<i>Шумська М. В.</i> Оздобні застосування як елемент архітектури житлових та адміністративних будівель міста Львова періоду сецесії.....	103

Наукове видання

Мови видання: українська, російська

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО,
ДИЗАЙН, ХУДОЖНЯ ПЕДАГОГІКА:
ПРОБЛЕМИ ТА ЇХ ВИРІШЕННЯ

Матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної Інтернет-конференції
(5 листопада 2012 р.)

Окремі доповіді друкуються в авторській редакції

Організаційний комітет не завжди поділяє позицію авторів

За точність викладеного матеріалу відповідальність покладається на авторів

Відповідальний редактор Біла К.О.
Технічний редактор Капуш О.Є.
Оригінал-макет Біла К.О.

Здано до друку 05.11.12. Підписано до друку 30.11.12.
Формат 60x84¹/₁₆. Спосіб друку – різнограф.
Ум. др. арк. 5,8. Тираж 100 пр. Зам. № 1112-05.

Видавець та виготовлювач СПД Біла К. О.
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру ДК № 3618 від 6.11.09р.

Надруковано на поліграфічній базі видавця Білої К. О.
Україна, 49087, м. Дніпропетровськ, вул. Березинська, 80, офіс 2
Поштова адреса: Україна, 49087, м. Дніпропетровськ, п/в 87, а/с 4402

тел. +38 (067) 972-90-71

www.confcontact.com

e-mail: conf@confcontact.com

[illegible]

This image shows a single sheet of white paper with horizontal ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.