

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛУГАНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ІНСТИТУТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ
ПРОСТОРИ**

**МАТЕРІАЛИ
IV ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ**

9 – 10 лютого 2012 р.

Луганськ

УДК 74
ББК 85.1
С11

Становлення образотворчого мистецтва в сучасному соціокультурному просторі :
С11 матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 9 – 10 лют. 2012 р.). – Луганськ : Вид-во ЛДІКМ, 2012. – 192 с.

У матеріалах збірника висвітлюються актуальні проблеми образотворчого мистецтва в сучасному соціокультурному просторі.

Для науковців, викладачів, аспірантів та здобувачів, студентів старших курсів вищих навчальних закладів культури і мистецтв.

УДК 74
ББК 85.1

Відповідальний редактор:

В. Л. Філіппов

Редакційна колегія:

І. М. Цой,
О. А. Покладов,
Н. В. Колотовкіна,
К. В. Токар

Рекомендовано до друку Вченою радою
Луганського державного інституту культури і мистецтв
(протокол № 4 від 28 грудня 2011 р.)

Матеріали доповідей та повідомлень, уміщені до збірника,
друкуються мовою оригіналу.

Відповідальний за випуск:

О. А. Покладов

© Луганський державний інститут
культури і мистецтв, 2012

ЗМІСТ

ПЛЕНАРНІ ДОПОВІДІ

<i>Афанасьєв Ю. Л.</i> Українське мистецтво в пошуках призначення.....	7
<i>Росляков С. М.</i> Старовинна скульптурна спадщина і сучасні українські митці: точки дотику.....	8
<i>Семешко Э. Г.</i> К вопросу о восприятии предмета и рисунка в методике преподавания рисунка.....	12
<i>Шило А. В.</i> «Эксперимент» и «современность» в изобразительном искусстве XX в.....	14

*МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ФІЛОСОФСЬКІ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ
СУЧАСНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ*

<i>Гамалія К. М.</i> Роль мистецтва в системі конфуціанської освіти.....	19
<i>Істонін С. Г.</i> Сучасний мистецький процес і місія художника: соціокультурний контекст.....	21
<i>Карымсаков А. Ж.</i> Обретение независимости и новая волна в развитии исторического жанра (на примере творчества Н. Карымсакова).....	25
<i>Колянова О. Г.</i> Стан готовності майбутніх учителів образотворчого мистецтва до інтерпретації художніх творів.....	28
<i>Кондратюк К. В.</i> Арт-критика в сучасному українському мистецтві: «за» та «проти».....	31
<i>Король А. М.</i> Дизайн як вид пластичного мистецтва.....	34
<i>Маканин А. В.</i> Современный художественный процесс и проблема преподавания специальных дисциплин.....	36
<i>Мельникова У. П.</i> Кольоропис у теорії та практиці Віктора Пальмова... ..	39
<i>Прищенко С. В.</i> Візуальна мова рекламних комунікацій.....	42
<i>Сердюк А. С.</i> О современных полиграфических понятиях светописей Евгения Федоровича Буринского.....	45
<i>Скринник-Миська Д. М.</i> Посттоталітаризм в українському мистецтві: від соцреалізму до постмодернізму.....	47
<i>Сычев Ю. В.</i> Архетип «бедный художник» в воспроизводстве традиционной субкультуры.....	49
<i>Урсу Н. О.</i> Флористичні мотиви в мистецтві Ренесансу.....	53

*МІСІЯ СУЧАСНОГО ХУДОЖНИКА В КУЛЬТУРНОМУ ЖИТТІ
СУСПІЛЬСТВА*

<i>Воляннюк Н. М.</i> Народна вишивка Тернопільщини в контексті сучасного образотворчого мистецтва України.....	56
---	----

**СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ**

<i>Закорецький А. В., Закорецька А. Н.</i> Ворошиловград. Дом советов.....	58
<i>Кайранов Е. Б.</i> Единые ценности и разные традиции в монументах Независимости.....	61
<i>Коденко А. И.</i> О природе медитативной живописи.....	64
<i>Макимова А. Б.</i> Дизайн-програма комплексних розробок фірмового та корпоративного стилю в контексті сучасної художньої культури.....	66
<i>Мирошниченко Ю. С.</i> Особенности электронной типографики.....	69
<i>Михальчук В. В.</i> Комерційні галереї в культурному житті сьогодення.....	72
<i>Сафонова Н. В.</i> Театральный грим как составляющая художественного образа.....	74
<i>Семенова В. И.</i> Театр моды.....	77
<i>Сержантова И. А.</i> Субъективность восприятия и стремление к диалогу в теории и практике изобразительного искусства.....	79
<i>Скубак В. Г.</i> Проблемы мистецтва й ремесла.....	83
<i>Фурса О. О.</i> Професійна модель майбутнього дизайнера в культурному житті постіндустріального суспільства.....	84
<i>Штогрин А. М., Штогрин А. О.</i> Сучасний візантизм малярства Юрія Новосільського.....	87
<i>Шульц Н. А.</i> Жанровість творчих композицій Дмитра Жудіна в контексті художньої школи на Поділлі.....	90
<i>Nurpeis M. Ye.</i> Modern art of Kazakhstan doll.....	92

**РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОЇ ТА РЕГІОНАЛЬНИХ
МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ УКРАЇНИ**

<i>Алиева С. А.</i> Художественная культура в трансформациях постмодерна (Из наследия азербайджанского живописца Джавада Мирджавадова).....	95
<i>Березіна І. В.</i> Інноваційні технології як засіб впровадження артефактів у сучасне краєзнавство (на матеріалах творчості Наполеона Орди).....	98
<i>Віштакенко О. Ф.</i> Руйнування та пошкодження пам'яток живопису: заходи збереження та відновлення.....	101
<i>Донченко Н. А.</i> Використання етнографічних елементів народного вбрання в сучасному моделюванні одягу.....	104
<i>Зубань В. М.</i> Особливості духовного пізнання світу через гончарне мистецтво.....	106
<i>Костюк Д. В.</i> Стилiстика об'єктiв палацово-паркового мистецтва на Подiллі.....	113

**СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ**

<i>Лагунова А. В.</i> Батик у дизайні одягу як штучний текстильний виріб.....	115
<i>Мосийчук И. П.</i> Подготовка профессиональной творческой личности в системе педагогического образования.....	119
<i>Нагорная З. В.</i> Жанрово-стилистические особенности театрального костюма.....	121
<i>Сафонова Т. В.</i> Історичне минуле в українському екслібрисі II половини ХХ століття.....	124
<i>Султанова М. Э.</i> К проблеме понимания природы ремесла и искусства.....	129
<i>Такіров Т. Н.</i> Руйнування та пошкодження пам'яток живопису: заходи збереження та відновлення.....	132
<i>Тихонюк О. В.</i> Образотворчий потенціал витинанки у творчості Людмили Мазур.....	135
<i>Швидка Т. О.</i> Виховання майбутніх художників у сучасному культурно-освітньому просторі.....	138

СУЧАСНА ХУДОЖНЯ ОСВІТА: ПРІОРИТЕТИ ТА ЦІННОСТІ

<i>Абдурахманов Р. Д.</i> Можливості впровадження арт-корекційних занять у початкових мистецьких закладах.....	142
<i>Безуглий О. Н.</i> Современное художественное образование: приоритеты и ценности.....	143
<i>Борисенко П. Н.</i> Светотень в учебном рисунке.....	147
<i>Вейда С. В.</i> Панорамная иллюстрация в обучении детей младшего возраста.....	149
<i>Воронина М. В.</i> Системы действий преподавателя и студентов на различных стадиях работы над учебно-творческим проектом.....	151
<i>Гурская С. М.</i> Технология использования личностно-ориентированного обучения в ходе проведения семинарских занятий....	154
<i>Ерохина О. П., Черная Л. В.</i> Педагогический рисунок как эффективный прием наглядного обучения основам изобразительно искусства.....	155
<i>Житнік Т. С.</i> Чинники розвитку творчої активності дітей старшого дошкільного віку засобами образотворчого мистецтва.....	158
<i>Ибрагимов А. И.</i> Нравственное воспитание учащихся средствами изобразительного искусства.....	162
<i>Кляпетура С. І.</i> Курс «Скульптура» в контексті викладання спецдисциплін на художніх спеціальностях ВНЗ.....	165
<i>Коневникова Р. В.</i> Совершенствование специальной подготовки учителя изобразительного искусства средствами дизайна.....	167

**СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ**

<i>Малхасян А. С.</i> Особливості написання методичних вказівок до виконання практичних завдань з дисципліни «Історія костюму».....	171
<i>Музика О. Я.</i> Мистецтво портретного живопису у фаховій підготовці майбутніх учителів образотворчого мистецтва.....	172
<i>Романовская В. Л.</i> Развитие цельного видения у студентов вузов художественного профиля.....	175
<i>Санжаров В. Т.</i> Роль набросков и зарисовок в композиции.....	177
<i>Столярова Т. Н.</i> Развитие художественных способностей детей младшего школьного возраста методами арт-терапии.....	178
<i>Харламова Т. И.</i> Развитие эстетического вкуса у студентов IV курса специализации «Художественное моделирование одежды» во время изучения дисциплины «Аксессуары».....	181
<i>Шиловцева Н. В.</i> Вплив середовища на розвиток особистості студента художньо-графічного факультету.....	183
<i>Відомості про авторів</i>	187

УДК 7:130.2(477)

*Ю. Л. Афанасьєв,
м. Київ*

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО В ПОШУКАХ ПРИЗАЧЕННЯ

Із самого початку слід задекларувати, що автор розуміє мистецтво як форму культуротворення. І кращі досягнення мистецтва, досягнення, що визнані світом, що стали художньою класикою, у повній мірі відповідають саме цьому призначенню – творенню культури, тобто творенню більш досконалих способів суспільного життя, способів міжлюдських стосунків і відносин.

І слід зазначити, що українське мистецтво, українська література, як дореволюційних часів, так і пореволюційних, тобто радянських, також відповідали цьому високому призначенню, і навіть більше – вони формували національно-культурну свідомість, національно-культурну ідентичність українського народу. Такі величні постаті, як Тарас Шевченко, Пантелеймон Куліш, Іван Франко, Леся Українка до революції, а також великий загін літераторів та митців радянського періоду, попри усілякі суперечності, попри захоплення лівацькими ідеями та страждання від наслідків реалізації цих ідей, закладали культурний підмурок нації, державного народу.

Втім, на радянському періоді слід зупинитися окремо, оскільки саме там коріння й сьогоденніших проблем в українській художній культурі.

Радянська модель системи художньої культури – феноменальне явище. По багатьом параметрам вона була у свій час найпередовішою у світі. Так, було створено безумовно найкращу у світі систему художньої освіти, тобто систему підготовки професійних мистецьких кадрів, розгалужену мережу клубних культурно-освітніх закладів, чітко працювала система художнього виробництва й система художньо-культурних комунікацій. Одним словом, було створено всю необхідну інфраструктуру, яка мала забезпечувати ефективне виконання мистецтвом свого суспільного призначення. Але суперечливість цієї системи полягала в тому, що створювалась вона не заради служіння якомусь абстрактно-гуманістичному культуротворенню, а заради ідеологічного обслуговування існуючого політичного режиму, що вступало нерідко у серйозні протиріччя зі справжнім завданням мистецтва, створювало чималі труднощі на шляху щирих і чесних творів мистецтва до читача, глядача, слухача, тобто до народу. Державна машина намагалася загнати мистецтво в прокрустове ложе ідеології правлячої партії, змушувала митців виконувати не культуротворчі, а ідеологічні функції.

Та ось парадокс. У межах радянського мистецтва було створено чимало непересічних творів світового значення, які й понині не втратили своєї актуальності, увійшли у світову класику. Відбулось це вочевидь тому, що в мистецькому середовищі, окрім, звичайно, халтурщиків і пристосуванців, збереглося чимало чесних людей, вихованих на славних традиціях вітчизняної літератури і мистецтва XIX століття, у яких пошук правди, прагнення до високих ідеалів були нормою і зразком. І серед усіх інших учасників художньо-культурного процесу знаходилися чесні люди, які сприяли оприлюдненню цих творів, бо відчували їх непересічний культуротворчий потенціал. Інколи навіть генсеки ставали рятівниками тих чи інших заборонених творів. Тобто люди інтуїтивно відчували справжнє призначення мистецтва й художньої культури і як могли виправляли вади системи. Тому радянське мистецтво в кращих своїх проявах,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

попри ідеологічний тиск, значною мірою залишалось у межах культуротворчої парадигми.

Особливо це стосується розвитку національних культур. Компарти́йне гасло «Мистецтво повинно бути соціалістичним за змістом і національним за формою» створювало для цього сприятливі культурні умови. Адже форма, як відомо, завжди змістовна. Тому за радянських часів у так званих радянських національних республіках були створені по-справжньому самобутні національно-культурні утворення, які заклали міцні підвалини для розбудови самостійних модерних націй.

Як не дивно, у роки незалежності ситуація дещо змінилася, і не на краще. Принаймні, мистецький корпус без патерналістської опіки держави, як отара, що залишилася без хазяїна, почав розбрідатись хто куди. Запропоновані частиною політикуму нові ідеологічні кліше сприймалися суспільством неоднозначно, та й фінансувалося їх розгортання негусто, отже у мистецтві та в усій системі художньої культури почався час елементарного заробітчанства. Причому різні інституції художньої культури почали заробляти кожна по-своєму, нерідко за рахунок одна одної. Система перестала служити меті, яка б цементувала її, бо заробітчанство не може бути консолідуючим чинником у системі, яка має слугувати творенню культури, воно (заробітчанство) може тільки руйнувати таку систему, що й успішно відбувається. Коліщатка годинникового механізму крутяться самі по собі, а годинник постійно показує один і той самий час – час стагнації.

А суспільство в цілому це, схоже, не дуже й хвилює. Його, здається, вже привчили, що, перефразовуючи півзабутого класика, для нас найважливішим з мистецтв є шоу. Шоуізація культурного життя стає тотальною, і суспільство з якоюсь дивною байдужістю спостерігає, як його зводять до римського натопту часів Нерона, усі потреби якого формулювалися двома словами: хліба й видовищ. Втім, закони культурного життя говорять про те, що, якщо гарно оброблене поле, яке ще нещодавно було засаджене культурними рослинами, хоча б рік не культивувати, воно заросте бур'яном. А бур'ян уже невзможливо усвідомити, що він не є культурною рослиною, та це йому й байдуже. Зате він усвідомлює себе господарем на цьому полі, а поодинокі де-не-де вцілілі культурні рослини видаються йому дивними маргіналами, потреби яких (культурні потреби) аж ніяк не обов'язково задовільняти.

Така ситуація нині на нашому культурному полі, і виправити її в нинішніх умовах надзвичайно складно. Але робити це все-таки потрібно, і відповідне теоретичне забезпечення цієї справи є необхідною складовою цієї роботи – роботи, головною метою якої є повернення художній культурі її сенсу, її системоутворювального чинника, а саме – культуротворчого призначення.

УДК 730 (477)

*С. М. Росляков,
м. Миколаїв*

СТАРОВИННА СКУЛЬПТУРНА СПАДЩИНА І СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ МИТЦІ: ТОЧКИ ДОТИКУ

Звернення до стародавніх культур, які сьогодні становлять культурну (у тому числі й скульптурну) спадщину України, автор вважає актуальною необхідністю. Повернення до коренів у сучасному мистецтві – річ не лише звичайна, але й важлива.

Звернення до стародавніх культур можна знайти в європейському мистецтві починаючи з доби Відродження через ХІХ ст. (наприклад, живопис Поля Гогена) і до

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

XX ст. (від творчої спадщини Пабло Пікассо вже на самому початку сторіччя). Англієць Генрі Мур (1898 – 1986) вважав для себе зразковими давньокельтські скульптури, у власному творчому пошуку в 1920-ті рр. він відверто звертається до старовинних зразків кельтської пластики. Лише в 1930-ті рр. він відходить від фігуративності. Але в 1940-ві рр. знову певною мірою скульптор повертається до більш ранніх наробок. Інший видатний скульптор XX ст. Костянтин Бранкузі (1876 – 1957) багато працював, повторюючи в камені дерев'яні дакські стовпи. Ближче до нас стоїть поляк Ксаверій Дуніковський (1875 – 1964), який посилався на прадавніх праслов'янських степових майстрів, повторюючи, що вчиться в них майстерності узагальнення, відмові від надміру деталей [1, с. 9]. Польська художня школа багато використовувала власну культурну спадщину, що, врешті-решт, сприяло явищу польського культурного Ренесансу у XX ст. Стосовно К. Дуніковського, то він відверто звертався, навіть, до давніх культур сходу в пошуках образності та формоутворення. І вже український геній Олександр Архипенко, на думку автора, не без впливу з боку скульптурної спадщини степів, створює жанр так званих *Sculptopaintings*, коли з живописного полотна виходили рука чи торс, а решта частин тіла ховалась в «мальовидлі». Таким чином, можна вести мову про зв'язок теми з витоками модернізму у XX ст., що, у свою чергу, відкриває можливості для наступних досліджень. Сьогодні багато хто з сучасних українських майстрів постійно або час від часу звертається до української культурної спадщини від Трипілля до середньовіччя. Не даремно в першому десятиріччі XXI ст. в Україні пройшли три великі експозиції виставок «Україна від Трипілля до сьогодні в образах сучасних художників» (2004, 2006, 2008 рр.).

Актуальність теми також красномовно підтверджує факт проведення у 2009 році в Українському Домі в Києві «Великого скульптурного салону», на якому серед шедеврів світового скульптурного авангарду XX ст. (творів А. Джакометті, Г. Арна, Г. Мура) була представлена експозиція монументальної прадавньої скульптури від доби бронзи до середньовіччя з музеїв Кисва і Дніпропетровська. Так, стилістика славетного ідолу з Керносівки входила в діалог з сучасною українською скульптурою. Важко, при цьому, не погодитись з думкою видатного сучасного українського художника Миколи Стороженко про те, що сучасне і минуле: «це єдиний ланцюг у коло-обігу культури» [2, с. 38].

На думку автора, потужний вибух інтересу українських митців до стародавньої спадщини спостерігався на початку 1990-х років, що було пов'язано, насамперед, з обранням Україною незалежності, пошуками власної історичної ідентифікації. Можна навести кілька яскравих прикладів подібного інтересу серед українських скульпторів.

Добре знайомий автору нещодавно померлий Василь Федорук, колишній миколаївський, а потім американський скульптор, ще наприкінці 1980-х років звернувся до середньовічної половецької степової скульптурної спадщини в цілій низці власних творів. У фонди Миколаївського обласного художнього музею ім. В.В. Верещагіна саме в той час потрапила жіноча фігура, яка за стилістичними ознаками форми йшла в руслі пошуків саме тюркської скульптурної спадщини. Скульптура має назву «Та, що сидить». За формою підкреслених широких стегон жінки, великого живота, масивних жіночих грудей скульптура наслідує форми половецької кам'яної скульптури, яка свого часу довго височила на поховальних степових курганах. Масивність форми, її м'які переходи від одного об'єму до другого, які характерні для половецької пластики, зустрічаємо у творах В. Федорука.

Інший миколаївський скульптор Іван Булавицький у середині 1990-х років звертається до скульптурної спадщини скіфів. У цей час він створює скульптурну

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

композицію «Воїн» (граніт, метал, 1995 р., висота – 48 см). За загальною схемою формоутворення композиція слідує за композицією скіфських скульптур – антропоморфних стовпів і пласких скульптур. При цьому розташування рук, гострий головний убір скульптор явно «позичає» у відомих образів скіфів. У тому числі й у еллінізованій скіфській скульптурі (наприклад, від відомого рельєфу Палака і Скілур з Неаполя-Скіфського в Криму). Більш того, у 1994 році, взявши участь у міжнародному скульптурному пленері в м. Каре, у Бретані (Франція), Іван Булавицький створює там «Кам'яну пам'ятку з Великого степу» (граніт, висота – 165 см). Композиція складена з двох кам'яних антропоморфних постатей чоловіка і жінки і дивним чином поєднує в собі ознаки скіфської та тюркської пластики.

У наступному, 1995 році, на скульптурному пленері в Трускавці, скульптор виконує роботу «Скіфська Мадонна» (вапняк) висотою 250 см. За своїми розмірами ця скульптура вже наближається до розмірів степової скульптури і скіфів, і половців.

Цікаво, що «скіфську лінію» у творчості І. Булавицького наслідує «тюркська лінія». Об'єднання цих ліній у творчості скульптора почалось уже в 1990-х роках з вищезгаданого французького пленеру. Проте, найвищого об'єднуючого ефекту від злиття цих ліній можна спостерігати вже у 2000-і роки. Особливо на прикладі скульптури «Царська родина» (2008 р., дерево, метал, висота – 55 см). Ця невелика за розмірами композиція виглядає дуже монументальною. Монументальність з'являється в скульптурі саме завдяки використанню так званої «пози урочистого стояння», відомої ще стародавнім єгиптянам. Монументальність також додає скульптурній групі високий рівень схематизації зображення, класична поза рук, а також використання двох майже антагоністичних матеріалів: деревини і металу. Може, і крім волі, але скульптор, поєднуючи в образах різні цивілізації, таким чином визнає їхню полярність. Дійсно, скіфи – це іранці, а половці – тюрки.

У невеличких роботах «Колискова степу» (2001 р., пісковик, 39x21x13 см) та «Місток з минулого» (2007 р., дерево, скло, висота – 40 см) вже в повну силу лунає тюркська тема. В останній з названих скульптур, до речі, з дуже символічною назвою, жіноча постать не залишає жодних сумнівів в своєму походженні від сидячих кам'яних «половецьких баб».

На прикладі робіт Івана Булавицького можна спостерігати активне залучення до власних потреб творчих знахідок скіфської і тюркської скульптурної спадщини. Від того образна мова Булавицького більш різка, а формоутворення більш пласке, ніж у Федорука. Таким чином, звернення до певних шарів культурної спадщини відразу знаходить своє відображення в сучасній скульптурі з урахуванням особливих рис художньої образності саме давньої пластики.

Здебільшого все це відбувається із зовнішньою формою скульптури. Навряд чи можна серйозно говорити про успадкування внутрішніх законів, якими керувались стародавні майстри. Але цікаво, що рух скульптури від більш реалістичних форм до більш схематизованих співпадає в сучасних майстрів зі скіфськими. Цей феномен сьогодні важко пояснити, але, враховуючи єдине середовище мешкання стародавніх та сучасних митців, можна припустити певні паралелі в розбудові художньо-творчих процесів.

Протягом 2000-х років значний вплив на сучасних українських скульпторів відбувався й з боку трипільської художньої спадщини. Під гаслом Трипілля навіть проходили художньо-культурні акції. Київський скульптор Зиновій Федик багато разів звертався до художньої спадщини Трипілля ще починаючи з 1990-х років. Про це говорять його скульптури «Трипільські мойри» та «Трипільська берегиня» [3, с. 96]. При цьому, на нашу думку, друга з названих скульптур за формоутворенням скоріш

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

нагадує не трипільські скульптури, а форми так званої ямної поховальної скульптури, яка, до речі, існувала поряд і за доби Трипільської цивілізації на теренах України. У той самий час поява на скульптурі З. Федика знаків, можливо писемних, відразу нагадує доволі велику знакову спадщину сарматської кам'яної скульптури, яка останнім часом активно вивчається.

Останнє зауваження висвітлює позитивне становище сучасних майстрів, озброєних знаннями і можливостями їх реалізації. Не дивує факт звернення до культурної спадщини саме за останні два-три десятиріччя, які прийшлися на добу опанування незалежності країни, а відтак, і власної самоідентифікації. До цього слід додати звичайний для перехідної доби з одного століття до другого жвавого інтересу художників до минулого, через яке вони сподіваються визначити майбутнє. Варто пригадати пошуки «Світу мистецтва» в Росії з їх ретроспекцією не лише у XVIII ст., а і в більш давні часи (Реріх, Бакст). До трипільського напрямку слід віднести і роботу скульптора Михайла Горлового «Трипільський торс» (шамот), яка була виконана в 1996 році. У роботі скульптор відштовхнувся від трипільської глиняної пластики, додав кольоровий розпис ангобами. Як відомо, трипільські майстри залюбки розписували не лише керамічні сосуди, а й власну керамічну скульптуру.

На думку автора, сам вибір місць проведення скульптурних пленерів-симпозіумів в Україні за останні два десятиріччя не випадково проходив в історично-знакових місцях, де старожитності постійно звертали на себе увагу людей.

Наприклад, у 1991 році Василь Федорук проводить перший на Миколаївщині міжнародний скульптурний пленер у селі Парутіно, поряд з городищем славетної античної Ольвії. Скульптури, які були створені майстрами, відтоді організували навколишній простір біля входу до Національного історико-археологічного заповідника «Ольвія» і, таким чином, історичний простір поєднався з сучасністю. Пізніше саме ця ідея стає головною під час проведення подібних пленерів.

У 2008 році в Седневі, на творчій базі Національної спілки художників України, що на Чернігівщині, був проведений скульптурний симпозіум, присвячений трагічним подіям 1708 року, а відтак, історичній пам'яті Батуріна та його захисників, борців за державність України, у тому числі і вшануванню пам'яті Івана Мазепи.

У наступному 2009 році в м. Буча на Київщині, у тому числі у зв'язку з 340-річчям міста, також був проведений скульптурний пленер. Аналізуючи результати пленеру, мистецтвознавець В. Петрашик виділив кілька типів творів, серед яких першим відзначає найдавніший тип – символічний «трансформований сучасним баченням цілісного історичного простору – часу, (який. – *Авт.*) використовували у своїх композиціях А. Балог, В. Протас, К. Степанов та Н. Білик. Їхні твори актуалізують призабуті міфологічні образи та сакральні притчі, що не втратили культуротворчого сенсу й дотепер. Скульпторів споріднює шанобливе ставлення до міфу і духовних традицій минулого» [4, с. 92].

Додамо, що не лише звернення до ідеології старовини, а й звернення до пластичної мови прадавніх скульпторів характерно для творів цього пленеру. І не лише до античної культури, а й до значно більш «архаїчних» культур. Наприклад, у роботі Петра Глем'яна «Річка долі» (вапняк) явно можна простежити вплив прадавньої степової тюркської пластики, насамперед, у композиції цієї скульптури.

Усі ці пленери були звернені до минулого і, безперечно, свідчать про значний інтерес сучасних українських майстрів до минулого їхньої землі. З одного боку, практичною метою пленерів було проголошено створення парків сучасної скульптури як неодмінної частки місцевого навколишнього простору. І такі парки були створені й

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

сьогодні успішно працюють. Але, з іншого боку, на нашу думку, існує глибинний сенс самої ідеї проведення подібних пленерів-симпозіумів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Уразова Л. Ксаверий Дуниковский / Л. Уразова. – М. : Искусство, 1965. – 34 с.
2. Стороженко М. Якщо не «сучасне» – то, що з мистецтвом? / М. Стороженко // Образотв. мистецтво. – 2008. – № 1. – С. 38 – 39.
3. Петрашик В. Замріяний спокій, або не фігуративна пластика Зеновія Федика / В. Петрашик // Образотв. мистецтво. – 2009/2010. – № 4/1. – С. 96.
4. Петрашик В. Скульптурний пленер у Бучі / В. Петрашик // Образотв. мистецтво. – 2009/2010. – № 4/1. – С. 92 – 95.

УДК 741 (075.8)

*Э. Г. Семешко,
г. Днепропетровск*

К ВОПРОСУ О ВОСПРИЯТИИ ПРЕДМЕТА И РИСУНКА В МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ РИСУНКА

Данная работа представляет собой попытку осмысления и анализа реализации научных исследований психолога и художника Н.Н. Волкова применительно к рисунку в высших учебных заведениях. В свое время (конец 40-х годов XX столетия) ученый-психолог Н.Н. Волков провел и опубликовал обширные исследования по восприятию предмета и рисунка в процессе рисования с натуры [1]. Центральной проблемой, которая рассматривается в этой работе, является проблема взаимодействия восприятия предмета и восприятия рисунка, которые различны по своей природе. Эти различия обусловлены различным механизмом восприятия объемной (трехмерной) формы в пространстве и стереометрическим рисунком на плоскости.

Н. Н. Волков в том числе глубоко исследует аналитически и экспериментально многие положения педагогической системы П. П. Чистякова, раскрывает их содержательную сторону, формулирует некоторые методические проблемы, которые, по его мнению, могут рассматриваться как материал для будущих исследований.

Современная педагогическая школа наследует педагогические традиции П. П. Чистякова, использует научное наследие Н. Н. Волкова. В частности, Н.Н. Ростовцев [4, с. 68] обращается к работе [1] в части выбора формы предметов для начального этапа обучения рисунку.

В.А. Гаврилко в работе [2] приводит экспериментальные данные по исследованию изобразительного процесса и приходит к выводу об активной роли установки на восприятие, при этом процесс снятия зрительной информации с создаваемого рисунка к натуре должен играть ведущую роль. Тем самым исследования Гаврилко дополняют и подтверждают данные Н.Н. Волкова.

Работа Г.Г. Ивашиной [3] посвящена закономерностям восприятия изображений, передающих в одной плоскости три измерения и закономерностям восприятия предмета для этого изображения при различных соотношениях размеров угла зрения, рассматривания, фиксирования преимущественно для архитектурных объектов. В результате автор дает ряд методических рекомендаций, в частности, вести изучение теории перспективы с учетом реальных условий восприятия изображаемых объектов и условий экспонирования изображений.

Как отмечает Н.Н. Волков, "центральная проблема психологии процесса рисования и потому центральная проблема психологии обучения рисунку – проблема восприятия" [1, с. 13].

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Рассмотрим процесс выполнения рисунка с точки зрения восприятия предмета и восприятия рисунка. Естественно, такой подход не содержит многих аспектов обучения рисунку (в части художественной трактовки формы), однако, по мысли автора (Н.Н. Волкова), "в основе как прикладного рисунка, так и художественного рисунка лежит одна и та же реалистическая грамотность" [1, с. 5].

Основой рисунка с натуры является наблюдение и восприятие объемной формы предмета и восприятие рисунка. Для рисунка объемная форма трансформируется в проекционную, которая дает изображение предмета на фронтальной картинной плоскости, сделанное по правилам линейной перспективы.

Восприятие полной объемной формы и восприятие проекционных отношений должны взаимодействовать и дополнять друг друга. По мнению Н.Н. Волкова, нужно учесть логику восприятия объемной формы, для того чтобы решать все более и более сложные вопросы перспективного изображения. Эксперименты показали, что при ракурсах более 40° ошибка в определении формы резко возрастала. При нанесении на поверхность формы отметок в виде точек или линий ошибки в определении формы снизились. Таким образом, эти опыты подтвердили необходимость использования конструктивного каркаса (в виде опорных точек и линий на форме) при рисунке предметов сложной формы. В обучении восприятию формы необходимо обращать особое внимание на понимание формы, поскольку это является стержнем процесса восприятия предмета на любой стадии рисунка и в любой частной задаче [1, с. 120]. Таким образом, понимание, осмысленность процесса обогащает зрение. Практика показывает, что качество осмысленного, не бездумного рисунка намного выше рисунка, просто скопированного с натуры.

Экспериментальные исследования восприятия проекционной формы предмета показали [1, с. 225 – 240], что в большинстве опытов смещение ошибки происходит в сторону действительной формы (константность видения). Кроме того, опыты показали, что, несмотря на предполагаемое давление константности восприятия, увидеть перспективную форму возможно. Педагогическая практика показывает, что увеличение проекционной формы относительно реально видимой с данной точки зрения достаточно распространенная ошибка. Задача педагога – вовремя указать на эту ошибку.

В своей работе Н.Н. Волков рассматривает четыре приема восприятия проекционной формы предмета, суть которых заключается: а) в использовании внешних ориентиров; б) в настройке глаз на фронтализацию образа; в) в оценке формы на основе активного восприятия полного трехмерного образа; г) тот же прием, опосредованный воображением. Экспериментальные исследования показали, что эти приемы в чистом виде практически не существуют, они фрагментарны, переплетаются друг с другом, и каждый используется по мере необходимости. Для педагогической практики это означает, что при обучении восприятию проекционной формы необходимо учитывать индивидуальные качества студента, а также степень сложности формы предмета.

Таким образом, Н.Н. Волков раскрывает и формулирует смысл одного из ключевых указаний П.П. Чистякова: "Предмет должен быть изображен так, как он кажется глазу нашему (в видимых перспективных отношениях. – *Н. В.*) и каков он в действительности (форма предмета, зависящая от его строения и не зависящая от точки зрения. – *Н. В.*)".

Автор указывает, что оба восприятия (проекционных отношений и формы) взаимодействуют с восприятием светлотных отношений, зависящих от освещения. Поскольку экспериментальный анализ последнего восприятия не являлся темой

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

рассматриваемой работы, то Волков на основании работ Леонардо да Винчи и Чистякова освещает один из самых актуальных вопросов методики обучения рисунку: "1) с чего же начинать, с определения относительных светлот площадок, лежащих на форме, или с определения их рисунка и 2) что же должно вести глаз художника в восприятии предмета?"

По мнению автора, ответ на вторую половину вопроса заключен в смысле чистяковского метода восприятия объемной формы "как она есть на самом деле". По первой половине вопроса Волков также соглашается с Чистяковым: "тушовка от рисунка не отделяется".

Это говорит о том, что в тональном рисунке необходимо: а) сразу обозначить (легким тоном) теневую часть предмета, а затем б) в этой теневой части искать перспективную форму, в конкретных границах пятна, усиливая тон в обозначенной теневой части.

Показано, что убедительность рисунка зависит не только от точного восприятия объемной формы и перспективных отношений, но и от наличия в нем особых связей, созданных изобразительной практикой человека. Например, наличие в рисунке "ходов по форме" создает убедительную систему, передающую объемную форму. Поэтому одной из задач обучения рисунку должно быть обучение умению выделять и создавать эти связи.

К одной из самых сложных психологических задач Н.Н. Волков относит умение видеть собственный рисунок "критическим взглядом", как бы со стороны. В сложном процессе рисования необходимо вовремя указать на "действительный источник ошибки ученика".

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков Н. Н. Восприятие предмета и рисунка / Н.Н. Волков. – М. : Изд-во АПН 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 Кубан гос. 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. Ростовцев Н. Н. Учебный рисунок : учеб. пособие для пед. училищ / Н.Н. Ростовцев. – М. : Просвещение, 1976. – 287 с.

УДК 792.5

*А. В. Шило,
г. Харьков*

«ЭКСПЕРИМЕНТ» И «СОВРЕМЕННОСТЬ» В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX в.

XX в. имеет «открытую перспективу». Причем «точки схода» ее уходят одна — в середину XIX в., другая же — в будущее. Если попытаться взглянуть на эту еще не получившую исторической дистанции перспективу отстраненно, то за всем поражающим и иногда шокирующим многообразием культурного процесса XX в. обнаружатся три базовые темы, определившие практически всю сегодняшнюю антропологию. Это — современность, исключительность и изолированность, контекстом для которых выступает идеология социально-культурного экспериментирования.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

1. Экспериментирование как образ жизни. В 1-ой трети XX в. оказались развеемыми все те надежды и ожидания, которые возлагались на грядущее в новом столетии торжество разума. Более того, именно прогресс разума — науки и техники, политики и философии — привёл к тем удручающим последствиям, которые ознаменовали начало XX в.

XIX в. был веком торжества историзма в европейской культуре. Историзм пронизывает собою все сферы мышления и охватывает практически все стороны бытия. К сер. XIX в. европейская культура вплотную подходит к тому рубежу, где становится очевидным, что исторические процессы обладают внутренними закономерностями. Их освоение порождает возможность и необходимость сознательно организованной крупномасштабной исторической деятельности больших масс людей. К этой сознательно организуемой деятельности применима получившая широкое распространение в европейской культуре XIX в. конструктивная практика инженерии и технократического типа мышления. В их контексте любая сложно организованная деятельность, стремящаяся к однозначно определённым связыванию причин и предпосылок какого-либо процесса и его следствий и ожидаемых результатов, рассматривается как технологическая система, которую можно конструировать по определённым правилам. Такого типа мышление распространяется в военном деле, в экономике, в политике. Опыт технократического мышления применяется к обстоятельствам развития общества. Идея управлять историей к рубежу XIX — XX вв. уже вполне созрела в европейском сознании: история теперь рассматривается как целенаправленная деятельность, описываемая в прожективных терминах — план, проект, программа, сценарий и т. п.

Но оказалось, что европейское мышление рубежа XIX — нач. XX вв. не в состоянии было охватить многообразные следствия такого рода исторических действий. В европейском мышлении не существовало — и ещё и по сей день не существует — моделей, которые могли бы выстраивать и охватывать собою очень сложную систему связей между совершёнными действиями, становящимися причинами крупномасштабных социальных сдвигов, и отдалёнными и часто совсем не ожидаемыми следствиями.

Эта проблемная ситуация была зафиксирована уже в 1-й трети XX в. С одной стороны, крепнет убеждённость в том, что история есть крупномасштабный, преимущественно закономерный процесс, который специальными усилиями может быть организован и направляем. Следовательно, историей можно управлять. С другой стороны, возникает понимание того, что, в силу непредсказуемости следствий крупномасштабного исторического действия, историей управлять нельзя. Но мышление, уже освоившее навыки и технику подобного управления, отказаться от этого своего опыта уже не может. Осознание непреложности этого факта, произошедшее в конце 1-й трети XX в. поставило вопрос, что делать в создавшейся проблемной ситуации, каким может быть выход из возникшей исторической «ловушки». И поскольку никаких теоретических ответов на эти вопросы нет, то, видимо, единственной разумной стратегией в этих условиях становится путь прецедентов и формирование локальных экспериментальных зон, где они могли бы накапливаться. XX в. становится веком глобального социально-культурного экспериментирования.

В искусстве XX в. экспериментаторский дух эпохи проявляется в первую очередь и со всей очевидностью, культивируя такую его характеристику, как современность.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

2. Современность как историческая традиция. Впервые состояние современности как определенное историческое качество стало массово переживаться сравнительно недавно — во 2-й трети XIX в., когда в европейском искусстве рождается импрессионизм.

Проблемность ситуации, впоследствии приведшей к появлению импрессионизма, оформилась в контексте романтизма как ведущей художественной идеологии. Романтизм открыл европейской культуре историческую личность, но не смог позитивно решить поставленную им же проблему отношения личности и стихии истории. Набиравший силу в европейском мышлении историзм впервые актуализировал современность как особое историческое состояние, обладающее собственной эстетической ценностью. Ш. Бодлер писал о необходимости «увидеть и понять, как мы велики и поэтичны в своих галстуках и лакированных ботинках». О том же говорил Э. Золя, «побуждая наших художников изображать нас такими, как мы есть, — в наших костюмах и с нашими нравами».

Опыт импрессионистов продемонстрировал назревшую необходимость обновления традиционного мышления, столкнувшегося с качественно новым сюжетным репертуаром. Импрессионисты, основным стимулом творчества которых была непосредственная работа с натуры, не только обновили арсенал художественных средств, но и изменили чувственный опыт своих современников. В 1886 г. Г. Мопассан писал: «...если природа не изменилась, то изменилась наша способность смотреть, и мы распознаём теперь даже такие красочные оттенки, которые невозможно выразить словами». Импрессионизм открыл качественно новый этап развития человеческой чувственности, связанный с явлением субъективизма.

Это привело к появлению и выразительному проявлению — прежде всего в искусстве модернизма (т.е. «современности»!) — множества духовных перипетий. Причём, происходило это в форме, свойственной именно XX в.: в обществе глубоко и эмоционально переживаются одиночество, пессимизм, маргинальность. Одиночество человека, принадлежащего к культуре XX в., проявляется в том, что он строит свой собственный, отдельный и изолированный мир, который воплощается именно в искусстве. Оно все в большей степени становится эзотеричным. Эта безысходная ситуация усугублялась доставшимся в наследство от эпохи Возрождения и Нового времени пониманием исключительности личности как ее основного культурного качества.

3. Исключительность как общее место. XX в. дал небывало пёструю и разнообразную картину развития художественной культуры. Направления, творческие группировки, манифесты возникали и исчезали с удивительной быстротой. Они спорили и опровергали друг друга, имели удивительную силу воздействия на умы художественной интеллигенции и зачастую производили впечатление бури в стакане воды и оставляли равнодушной широкую публику, давали умопомрачительные результаты в сфере художественного творчества и, сверкнув, исчезали в истории искусства, часто просуществовав всего два-три года.

Намеченный импрессионистами прорыв от объективизма к субъективизму в траекториях развития художественной культуры XX в. оказался путем обособления отдельной личности, осознания ею себя в качестве эпохального исторического явления и закрепления этого понимания в искусстве. Отсюда то обилие определений («-измов»), которое как из рога изобилия посыпалось на рубеже веков для обозначения индивидуального творческого опыта, претендующего на свое место в истории не только в качестве уникального, но, что самое главное, исторически значимого. Это было отнюдь не программное, стихийное, но очень органичное общекультурной

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

ситуації рух. Це було виявлення — шляхом багаторазових спроб і помилок, ціною неможливого духовного напруження і багатьох людських судиб — іншого («сучасного» як нетрадиційного, т. є. відмінного від старшого, відродженського типу) шляху досягнення людиною світу, себе і свого в ньому місця.

В загальному вигляді проблемна ситуація означалася як «руйнування сучасної картини світу». Фактично це означало усвідомлення того обставини, що формуючі її основопологаючі принципи — гуманізм, раціоналізм, техніцизм, історизм, ідея прогресу, — не мають абсолютного характеру і є визначеною культурно-історичною умовністю. Найважливішою рисою кризи стала дегуманізація культури. Гуманізм відродженського типу означав визнання і утвердження емоційно сприймаємого світу як дійсності. Але в ХХ ст. стало зрозуміло, що дійсність значно ширше можливостей її традиційного емоційного сприйняття. Це, зокрема, продемонструвала теорія відносності, сформульована А. Ейнштейном. Але, з іншого боку, виявлення такої неочевидної дійсності означає і узость і історичну умовність того типу емоційності, яка була актуалізована епохою Відродження. Мистецтво ХХ ст. стало засобом її «перемінування». Разом з тим, відродженський гуманізм означив ті межі емоційності, які мистецтво Нового часу зробило свідомими людському виміру в культурі. «Перемінування» відродженського типу емоційності повело за собою подолання цього виміру. Мистецтво модернізму все в більшій ступені претендує на самодостаточність, не розраховану на його сприйняття, людський вимір все в більшій ступені уходить від нього. Одночасно і паралельно з ним оформляється ностальгічне ретроспективне мистецтво, не претендуюче на сучасність, але зберігаюче традиційні — «неподолані» як «вневчасні» — цінності. Їх суперечка становить основний культурологічний сюжет ХХ ст.

Ці напрями тісно переплелися в межах однієї культури, служачи початком для різких зіткнень, суперечок і творчих межів учасників культурного процесу і стимулюючи їх ізольованість всередині області актуалізованих ними культурних значень і значень.

4. Ізольованість як загальність. Коли острота світоглядного кризи ХХ ст. в цілому спала і склалися визначені образці життя і поведінки в його умовах, масові комунікації і масове мистецтво стали універсальними засобами атомізації суспільства, кожен з структурних елементів якого прагне локалізуватися і отримати самодостаточність: особистість — відокритися від суспільства, суспільство — від держави, держава — від економіки, економіка — від політики і т. п. Шляхом масових комунікацій непряме переживання світу все частіше перетворюється в інформацію. Вона, здавалося б, звернена до кожного окремого людини, але його відповідна реакція заздалегідь типологізована, каталогізована і локалізована стратогічними межами тієї або іншої субкультури, перетворившись в канал інформаційного обміну.

Глобальне поширення інформаційних мереж сьогодні дозволяє складати новий тип суспільності і колективізму. Змінюється значення людського дієння, відповідно, інше значення і форми отримують і душевні стани людини — самотність, надія, впевненість і т. п.

В умовах інформаційного плюралізму колись сприймаємый цілісним історичним потоком розпадається на багату локальних історій, претендуючих на самодостаточність. В межах на автономну історію претендує кожна особистість.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Пространством реализации этих историй всё в большей степени становится виртуальная реальность компьютерных сетей, позволяющая в идеале каждому человеку строить свой отдельный, на первый взгляд, ни от кого не зависящий и ни с кем не связанный мир. Виртуальная реальность превращается в современный Космос, гармонию, структуру и законы построения которого ещё предстоит осмыслить современной философии, антропологии, психологии и не в последнюю очередь искусству.

Виртуальный мир формирует сегодня новую концепцию реальности и ставит проблему нового самоопределения современного человека. Здесь — «нерв» сегодняшней культурной ситуации.

*МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ФІЛОСОФСЬКІ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ
СУЧАСНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ*

УДК 712 (091)

*К. М. Гамалія,
м. Київ*

РОЛЬ МИСТЕЦТВА В СИСТЕМІ КОНФУЦІАНСЬКОЇ ОСВІТИ

Конфуціанство сформувалося в Китаї в епоху значних соціальних та політичних зрушень. Під час запеклої міжособної боротьби руйнувалися патріархально-родові норми, гинула родова аристократія, зростали страждання простого народу. Виникла нагальна потреба у такій ідейній платформі, яка б могла протистояти загрозливому хаосу. Авторитетну опору для покращання ситуації винайшов Конфуцій, закликаючи співвітчизників до повернення давніх, безумовно ідеалізованих традицій, до наслідування напівлегендарним зразкам глибокої давнини.

Конфуцій народився у 551 р. до н. е. біля півніжжя Шандунських гір, у невеличкому містечку Цюйфу. Батько його помер, коли Кун-цзи було 3 роки, він залишився з матір'ю, і його життя стало нелегким. У 7 років він почав ходити до школи, де навчали дітей п'яти умінням: виконувати ритуали, стріляти з лука, керувати колісницею, писати та рахувати. У 17 років Кун-цзи закінчив школу, єдиним з усіх учнів склавши дуже складні іспити, і став зберігачем амбарів, а потім і художником царства Лу.

На 22 році життя Кунфу-цзи розпочав діяльність вчителя. Він навчав всіх бажаючих, незалежно від соціального стану, викладаючи їм історію, етику, тлумачив давні пісні, сказання, книги. Для ознайомлення з музичними обрядами давнини він побував у резиденції імператора, де зустрівся із засновником даосизму філософом Лао-цзи. Ця зустріч справила на нього велике враження, проте на той час він вже почав закладати основи власного вчення. Глибокий розум і освіченість Кунфу-цзи дозволили йому увійти до когорти чиновників. Певний час він навіть обіймав посаду міністра правосуддя, але через інтриги та наклепи царедворців втратив вплив на правителя Лу. Зрозумівши неможливість вплинути на державну політику Китаю, Кунфу-цзи подав у відставку і почав подорожувати країною. Підтримуючи царську владу, він в той же час вимагав від властителів бути високоморальними та справедливими, і тому ні в кого з них не міг знайти розуміння.

У 60 років Конфуцій припинив подорожі і відкрив у своєму домі першу в історії приватну школу, де в різний час навчалося кількості учнів, сімдесят з яких "уславили своє ім'я". Останні роки життя філософ присвятив заняттям з учнями, читанню літературних творів та музиці. Фундамент всіх тогочасних знань складали книги, що називалися "цзинами", три з яких вважалися найголовнішими: "Шу-Цзин" – історія, "І-Цзин" – ворожіння, математичні фігури, основи письма; "Ши-Цзин" – пісні. Окрім них існували "Лі-Цзин" – обряди та церемоніали, "Ю-Цзин" – музика, "Чжун-Цзин" – літопис повіту Лу.

Історія, викладена у "Шу-Цзині", складалася з біографічних відомостей про імператорів та фіксації найважливіших подій – битв або природних катаклізмів. Текст "І-Цзин", який спочатку був призначений для ворожіння, а згодом почав сприйматися як філософський, склався з матеріалів землеробського фольклору між VIII та VII до н. е., і якщо у вигляді літературного твору ця книга існує близько 3000 років, то коріння її в усній традиції заглиблюється у давнину ще на 1000 років, до початку 2 тис. до н. е.

[4].

“Ши-Цзин”, книга пісень та гімнів, представляє твір синкретичного жанру, в якому зафіксована єдність тексту, акомпанементу та танцювальних рухів. Створена в XI-VII ст. до н. е. на основі народних пісень, які з глибокої давнини циркулювали в усній формі, вона є пам’ятником художньої творчості та цінним історичним джерелом. Конфуцій вважав “Ши-Цзин” сукупністю знань про природу та суспільство і приклав багато сил для її раціонального укладання. Відібравши близько 300 пісень з 3000, він згрупував їх у трьох розділах: I – 160 місцевих народних пісень епохи Чжоу; II – 105 од; III – 40 гімнів та храмових піснеспівів [8].

Помер Конфуцій у 479 р. до н. е. і був похований у своєму рідному місті Цюйфу, де донині живуть його нащадки. Кожного року тут відбуваються пишні свята на честь першого Учителя Китаю, який став символом мудрості цілого народу. Глибока повага до його пам’яті та творчої спадщини пояснюється тим, що він першим в історії став учителем людяності в людині, послідовним захисником культури в історії людства. До Конфуція вважалося, що течією життя на землі керують тільки боги або їх нащадки – царі чи герої, а він виголосив, що провідна роль належить культурній, освіченій людині, здатній до самоудосконалення [6].

Критикуючи реалії свого часу і ідеалізуючи давнину, Конфуцій створив образ довершеної людини, цзюнь-цзи. Своє вчення він будував, використовуючи відомості з історії та літературних джерел. Сконструйована Конфуцієм модель високоморальної людини, запропонована ним як еталон для наслідування, мала дві найважливіші, на його думку, якості: гуманність та почуття обов’язку. Гуманність трактувалася досить широко і вмщувала багато складових: скромність, справедливість, стриманість, достоїнство, безкорисливість, любов до людей. Обов’язок Конфуцій розумів як сукупність моральних заповідей, які людина накладає на себе сама. Справжній цзюнь-цзи не прагне до матеріальної вигоди, він присвячує себе служінню високим ідеалам, безкорисливому пошуку істини [2].

У культурі давнього Китаю як традиційного суспільства надзвичайно важливе значення мали традиції, тобто зразки та норми, що акумулювали досвід предків і сприяли канонізації їхнього стилю мислення [7]. Церемоніальні рамки супроводжували життя китаїця від моменту народження до смерті. Його поведінка регламентувалася в усіх життєвих ситуаціях: під час візитів, знайомств, ділових зустрічей і навіть у внутрішньородинних відношеннях. Особливо показовими були ритуали на честь покійних предків, які справлялися у знатних чжоузьких родинах дуже пишно, з музикою, танцями, співами, спортивними вправами. Танці та музика мали місце не тільки у храмових та обрядових церемоніях. Мистецтво танцю було дуже поширеним у давньому Китаї, танцювати любили як вельможі, так і простолюдини [3].

Позитивне вирішення соціально-політичних проблем, на думку Конфуція, залежало від формування особистості з бажаними для соціума морально-психологічними параметрами, від систематичної “культуризації” її духовного життя. Створений ним еталон ідеальної людини нагадував ідеал калокагатії з давньогрецької філософії, однак він був активнішим, оскільки Конфуцій не шукав людину з ліхтарем, як Діоген, а вважав, що її можна наблизити до ідеалу шляхом виховання. Конфуціанська педагогіка була суто практичною дисципліною, вона прагнула навчити людину досягти корисного для свого соціуму психічного стану, максимально оптимізувати психічну діяльність для реалізації визначених норм моральної та культурної поведінки. До мистецтва конфуціанці ставились як до інструменту морального виховання. Навчання методам психічної саморегуляції та автотренінгу сполучалося з різними впливами “іззовні” за допомогою ритуалів, музики, декламації

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

канонічних текстів, які закріплювали необхідні психічні стани, перетворюючи їх у постійно діючий фактор психічного життя, сприяли формуванню типу особистості з бажаними психологічними параметрами [1].

Виховання починалося з дитинства, в родині, з залучення дітей до виконання культу предків, до обов'язкового дотримання церемоніалу. У бідних селянських родинах конфуціанське виховання найчастіше на цьому завершувалося, більш заможні навчали дітей грамоті, знайомили з канонами та класичними конфуціанськими творами. Високо цінуючи літературу минулого, конфуціанці дбайливо зберігали її та активно пропагували. Чимало пасажів з “Ши-цзин”, “Лі-Цзи” та “Лунь-Юй” поширювалися в усній формі, перетворювалися на афоризми, ставали відомими з дитинства як письменним, так і неписьменним. В країні значно зріс культ грамотності. Конфуціанець використовував власні та сімейні накопичення, щоб отримати традиційну освіту і підготуватися до іспитів, завдяки яким він міг посісти достойну посаду і набути якомога вищого культурно-соціального статусу [5].

Суспільство, засноване на засадах доброчинності, було оголошено імперативом Давнього Китаю. Підсилений конфуціанством, цей імператив на тисячоліття визначив найважливіші сторони життя країни. Етико-політичне вчення Конфуція мало великий вплив на китайську цивілізацію, формування національного характеру і системи освіти. Література, музика, декламація виступали як важливі складові в процесі виховання культурної, доброчесної людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абаев Н. В. О культуре психической деятельности в раннем конфуцианстве / Н. В. Абаев. – Препринт. – Новосибирск, 1983. – 5 с.
2. Васильев Л. С. Культурно-религиозные традиции стран Востока : учеб. пособие / Л. С. Васильев. – М., 1976. – 390 с.
3. Георгиевский С. Принципы жизни Китая / Сергей Георгиевский. – СПб., 1888. – [I-XXI], 494 с.
4. И-Цзин : древняя китайская «Книга Перемен». – М. : Эксмо, 2010. – 560 с. (Антология мудрости).
5. Кульпин Э. С. Человек и природа в Китае / Э. С. Кульпин ; ред.: О. Е. Непомнин, М. В. Крюков. – М. : Наука, 1990. – 245 с.
6. Малявин В. В. Предисловие / В. В. Малявин // Конфуций и его школа. – Переизд. – М. : Издательский Дом Шалвы Амонашвили, 2002. – 176 с. – (Антология гуманной педагогики).
7. Стёпин В. С. Философия науки. Общие проблемы : учебник для аспирантов и соискателей учёной степени кандидата наук / В. С. Стёпин. – М. : Гардарики, 2008. – 384 с.
8. Ши-цзин : Книга песен и гимнов / пер. с кит. А. А. Штукина. – М. : Худож. лит., 1987. – 606 с.

УДК 7.011

*С. Г. Істонін,
м. Донецьк*

СУЧАСНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЦЕС І МІСІЯ ХУДОЖНИКА: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

Художнє життя сучасного суспільства напрочуд різноманітне. Це пов'язано з сучасним розвитком мистецтва, насамперед з його видовою і жанровою диференційованістю. Крім класичних видів мистецтва — архітектури, скульптури, живопису, музики, театру, літератури — такі види, як кінематограф, телебачення, радіо, фотомистецтво, що є здобутком технічних досягнень ХХ ст., значно розширили сферу мистецтва.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Художнє життя сучасного суспільства має і свою організацію, що передбачає професійну підготовку, форми створення художнього виробництва, відповідні інститути, які забезпечують доведення його до публіки, суспільну оцінку художніх творів, використання засобів інформації, завдяки яким відбувається поширення знань про події художнього життя.

Мистецтво твориться не тільки художниками, а всіма тими умовами, які сприяють або, навпаки, заважають розквітові талантів, стимулюють пошук нового або жорстко охороняють традиції. Значну роль відіграють художні традиції країни, наявність художньої школи, яка плекається діяльністю багатьох поколінь майстрів. І, нарешті, успіх багатьох новацій залежить від рівня художньої підготовки і естетичних потреб публіки, без участі якої не відбуваються значущі події художнього життя.

Зупинимося на деяких найважливіших аспектах художнього життя, без аналізу яких неможливе розуміння багатьох процесів, що визначають характер, тенденції, пошуки і зміни форм сучасного мистецтва.

Як уже зазначалося раніше, характер професійної підготовки художників за останні три століття принципово змінився. До епохи Відродження професійна підготовка майстрів мистецтва принципово не відрізнялася від підготовки ремісника і практично зводилася до вивчення роботи з певним матеріалом. Вчителем виступав досвідчений майстер. Найчастіше учням не розголошувалися секрети майстерності, тобто певні прийоми, що забезпечували майстрові успіх в його справі. Саме тому художні професії були здебільшого сімейною справою, коли секрети майстерності передавалися членам сім'ї, від батька до сина. Значна частина учнів так і лишалася підмайстрами і лише найталановитіші піднімалися до рівня майстра.

У добу Відродження живописці першими вийшли із ремісничих цехів. Це значною мірою пов'язано зі зміною змісту живописного мистецтва, перетворенням його із виробничої діяльності на діяльність духовну, на створення певного духовного змісту, який визначався не замовником, а майстром.

Як відомо, першим закладом художньої освіти стала Болонська академія мистецтв, потім таку ж академію було засновано в Парижі. Принцип освіти, апробований в академіях, розповсюдився й на інші види художньої діяльності. Учні навчалися під керівництвом досвідченого майстра. Поступово художні заклади типу академій почали доповнюватися навчальними закладами нижчого ступеня — художніми, музичними, хореографічними школами та училищами. Вдосконалювався і відбір учнів. Розвиток психології мистецтва, глибше розуміння зв'язку професійного успіху і природної обдарованості допомогли створити певну систему раннього визначення хисту учня, що зробило процес професійної підготовки успішним. Відчутнішою стала турбота про умови навчання, про накопичення і збереження досвіду, формування традицій.

Професійна підготовка діячів мистецтва набула з часом нових форм, іншими стали і професійні організації. Необхідність об'єднання зусиль для вирішення багатьох питань художнього життя, потреба у професійному спілкуванні зумовили появу творчих спілок, які взяли на себе координаційну роль в організації художнього життя, зборі та розподілі коштів, організації виставок, конкурсів, видавничій справі, підтримці молодих талантів, зв'язках із діячами мистецтв інших країн. В умовах значної фінансової підтримки з боку держави творчі спілки іноді виконували і певну ідеологічну функцію.

На початку ХХ ст. тенденція до демократизації мистецького життя уявлялась, з одного боку, як загибель мистецтва, а з іншого — як завоювання широкими масами права на культуру. На початку ХХІ століття можна вже підбити певні підсумки.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Мистецтво, як бачимо, не загинуло, воно має нині свої значні здобутки. З іншого боку, незважаючи на доступність і розповсюдження мистецьких явищ, загальна художня культура широких мас хоч і зросла, проте помітно трансформувала високу культуру відповідно до своїх смаків. Це нове явище дістало назву масової культури.

Добре це чи погано? Масова культура зорієнтована передусім на широкі кола споживачів. Виникнення масового мистецтва аж ніяк не означає руйнування мистецтва «високого» або елітарного. І в сьогоденному суспільстві є кола, які володіють більш розвиненими, ніж середні, художніми потребами і смаками, так само, як і художники, що в своїй творчості орієнтуються не на усереднений смак, а на потреби, які диктуються спрямованістю художнього розвитку і, нарешті, творчість яскравих особистостей, для яких не існує нічого іншого, ніж потреби самовираження. Таке новаторське мистецтво не може бути загальноприйнятним одразу, воно мусить пройти апробацію в професійно-елітарному середовищі.

Суспільна оцінка художніх творів як особливий соціальний інститут виникає і розвивається в умовах перетворення мистецтва переважно у духовну форму діяльності, специфічну форму відображення дійсності. Вона стає важливим фактором, який формує суспільну свідомість. Доки мистецтво було більшою мірою ремеслом, тобто переважно предметною діяльністю, його «критиком» виступав замовник або покупець, який актом купівлі оцінював як споживач, так і естетичні властивості твору.

На ранніх стадіях суспільного розвитку потреба у професійному мистецтві, а також можливість придбати відповідний твір існувала лише у представників заможного прошарку, які у формі найму майстра чи конкретного замовлення підтримували або нехтували художнім талантом, творчою здібністю виконавця і тим самим диктували характер змісту мистецтва. До того ж мистецтво регламентувалося канонами (в тому числі і релігійними), які певною мірою виконували функцію цензора.

Демократизація суспільства, ускладнення його соціальної структури, а також значне урізноманітнення видів і форм мистецтва сприяли тому, що канон як спосіб закріплення і передачі художньої форми та змісту замінюється художнім методом, що передбачає можливість існування різних напрямів, течій, індивідуальних стилів художників, створює ситуацію, якої раніше мистецтво не знало. Виникла проблема орієнтації в розмаїтті художніх творів, яка виступає спочатку як проблема смаку. Починається формування інституту літературно-художньої критики, яка взяла на себе функцію суспільної оцінки художнього твору. Зрозуміло, що в умовах розшарування суспільства критика, як і будь-який інший соціальний інститут, не могла бути вільною від упередженості. Проте, це не виключало розвитку способів естетичної оцінки художніх творів з точки зору їхньої соціальної значимості і художньої довершеності.

Дієвість критики, що без перебільшення стала прапором, довкола якого об'єднувалися різні духовні течії, пояснювалася виконанням критикою свого справжнього призначення. Вона відображала у своєму ставленні до творів суспільний історичний інтерес, для якого література і мистецтво є не тільки професійною діяльністю літератора, художника і т. ін., а й засобом пізнання і перетворення життя.

Художня критика, що виконує свою суспільну функцію і задає мистецтву стандарт «високого гатунку», мінімізує прояви кон'юнктури у творах художників. Проте несправедливим було б покладати на критику всю відповідальність за стан мистецтва в суспільстві. Літературно-художня критика можлива лише за умови існування цілісної теоретичної системи естетики і мистецтвознавства, які виробляють об'єктивні основи для самої можливості оцінки художніх творів, кожен з яких оригінальний і неповторний. Мистецтво відтворює всю систему соціального спілкування, починаючи з реально-практичної взаємодії і закінчуючи інтимно-

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

особистим спілкуванням. Особлива роль художнього спілкування полягає в тому, що саме в ньому особистість реалізує свою можливість і здобуває досвід універсального, вільного, індивідуалізованого спілкування. Формування такої особистості збігається з цілями розвитку сучасного суспільства.

Прилучення до культурної спадщини свого народу забезпечує особистості національно-культурну визначеність, включення в національну спільноту. Так здійснюється єдність етносу і спадкоємність поколінь всередині нього. Водночас доступність і всезагальність мови мистецтва руйнує національні, соціальні, часові кордони між людьми. В спілкуванні через мистецтво немає потреби в перекладі, посередникові, бо мова його зрозуміла всім. Вона винятково багата — в ній закодовано набагато більше змісту, смислу, оцінок, почуттів, ніж в інших формах спілкування. Ось чому мистецтво першим руйнує упередженість одного народу до іншого.

Місія художника полягає в тому, щоб відкривати людям прекрасне, робити зримими і відчутними цінності, які існують у житті. Можна сказати, що митець моделює ціннісну сферу у художніх образах. Сутність суспільної місії художника влучно сформулював І.М. Крамської: «Мені видається справедливим, щоб художник був одним з найосвіченіших і найрозвинутіших людей свого часу. Він повинен не тільки знати, на якій точці стоїть тепер розвиток, але й мати думку за всіма питаннями, що хвилюють найкращих представників суспільства, думку, що йде далі і глибше тих, які панують в даний момент, а також мати певні симпатії та антипатії щодо різних категорій життєвих явищ».

Але сучасна мистецька та культурна ситуація є суперечливою, що ускладнює місію художника, робить її проблематичною. Сучасні технології роблять процес художньої творчості доступним для багатьох бажаючих. Тому до участі у художніх процесах часто долучаються випадкові люди. Це здається їм дуже простим, але ця простота - уявна. Відсутність ціннісного, світоглядного стрижня у діяльності художника призводить до низькопробності і падіння рівня культури. Виконавські можливості митця повинні розвиватися у невідривному зв'язку і гармонії з духовним світом його особистості, світоглядною позицією, особливим відношенням до оточуючого світу. Лише в цьому випадку мистецтво виконуватиме свою високу людинотворчу місію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Александрович А. Художник, який малює самотність / А. Александрович // Artline. – 1998. – №1. – С. 14 – 15.
2. Алексеева В. В. Что такое искусство? / В. В. Алексеева. – М. : Сов. художник, 1991. – 240 с.
3. Бакланов Г. Здесь не может быть стандарта / Г. Бакланов // Творчество. – 1961. – № 3. – С. 10 – 11.
4. Эстетика : підручник / Л. Т. Левчук, Д. Ю. Кучерюк, В. І. Панченко ; за заг. ред. Л. Т. Левчук. – К. : Вища шк., 1997. – 399 с.
5. Крамской об искусстве / под ред. Т. М. Коваленской. – М. : Изобр. искусство, 1988. – 176 с.
6. Орлов Ю. Красота вдохновляет / Ю. Орлов // Данкор. – 1997. – №5. – С. 28 – 30.
7. Рисунок. Живопись. Композиция : хрестоматія. – М. : Просвещение, 1989. – 207 с.
8. Хогарт У. Анализ красоты / У. Хогарт. – Л. : Искусство, 1987. – 254 с.

**ОБРЕТЕНИЕ НЕЗАВИСИМОСТИ И НОВАЯ ВОЛНА В РАЗВИТИИ
ИСТОРИЧЕСКОГО ЖАНРА
(на примере творчества Н. Карымсакова)**

Стремясь достичь мирной и счастливой жизни для своих потомков казахстанский народ стойко перенес годы голода, вражеских вторжений, великих потрясений и перемен, канули в небытие многие славные его сыновья-патриоты, ставшие жертвами несправедливого режима. Это накладывает огромную обязанность на сегодняшних их потомков в сохранении Независимости Казахстана. С приобретением Независимости для казахстанского искусства широко распахнулись двери в мировое культурное пространство. В канун 20-летия Независимости, стремясь занять достойное место в ряду высокоразвитых стран, Казахстан продемонстрировал мировому сообществу свою экономическую, политическую и культурную состоятельность. Велик в это вклад культуры и искусства. В условиях становления нового национального самосознания казахстанцев, отображения идей независимости назрела необходимость создания отличных от старых художественных проектов. Согласно одному из них, необходимо было возродить образы славных предков казахского народа, всколыхнуть его историческую память. С одной стороны, это явилось потребностью старшего поколения и самого народа в целом, с другой стороны, было одной из актуальных проблем, с особой остротой поднятой перед молодым государством.

В 1990-е годы данная тематика первоначально нашла отражение в творчестве таких художников, как Ж.Кайрамбаев, А.Дузельханов, И.Исабаев, Т.Досмагамбетов, Е.Сергебаев и др. Большую ценность представляют картины художников Ж.Кайрамбаева и А.Дузельханова, в сравнительной форме отразивших историю народа и его современность, тем самым внесших новую лепту в реалистическую живопись. Огромен труд художников суверенного Казахстана в пропаганде идей независимости, вновь отобразивших образы наших славных предков, внесших неоценимый вклад в дело борьбы за свободу. На их полотнах прошлая история отображается в новом композиционном и ярком световом решениях, в идейно-содержательной целостности. Этим работам чужды устаревшие каноны и правила живописи, в каждом мазке художников словно чувствуется дуновение свободы и независимости страны.

Работы художников новой волны Независимого Казахстана характеризуются и пафосным решением исторической тематики. Такое решение, возможно, берет начало из чувства патриотизма и гордости за историческое прошлое своего народа. Особенно наглядно это прослеживается в монументальных произведениях молодых художников Д.Касымова, Т.Тлеужанова, Н.Карымсака и А.Жамхана. Из художественных произведений исторической живописи, созданных за период Независимости, наиболее известны казахстанцам полотна молодого художника М.Карымсака. Начав творческую деятельность в 1990-е годы, он явился автором таких масштабных монументальных работ и гобеленов, как: «Бата» (Благословение), «Алтын адам» (Золотой человек), «Самұрық» (Птица Самрук, по миф. – Феникс), «Хан Кене» (Последний хан казахов Кенесары), «Әруақ ұранымен» (С призывом духов предков), «Каспий маңындағы сарматтар» (Сарматы на берегу Каспия), «Берел көсемі» (Берельский вождь) и др.

Как известно, в мае 2001 года в канун 10-летия Независимости Республики Казахстан в городе Астана в Евразийском Национальном университете имени Л.Н.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Гумилева состоялась международная научно-теоретическая конференция под тематикой «Древне-тюркские письменные памятники». На конференции учеными-тюркологами, видными деятелями в области литературы и искусства, съехавшимися со всех континентов мира, обсуждались актуальные вопросы тюркологии и истории древне-тюркских памятников. В здании главного корпуса Евразийского Национального университета состоялась приуроченная к конференции церемония открытия памятника одному из самых древних письменных источников культуры – первой научной копии древнего Культегина. Следует отметить особую роль Первого Президента Казахстана Н.А.Назарбаева и бывшего на тот момент вице-премьером нашей страны, а ныне Акима г.Астаны И.Н.Тасмагамбетова, ставших инициаторами и принимавших непосредственное участие в таком начинании.

В целях раскрытия и пропаганды роли и значения письменного памятника Культегин учеными университета были собраны дополнительные материалы, исторические артефакты, реконструкции, книги и документы, на их основе организована обширная экспозиция. Вместе с тем, такие полотна художника Нуржана Карымсака, как: «Алтын адам» («Сақ шайқасы»), «Бата» («Елтұтқа») – стали особым украшением атриума университета. Достигающие в длину пяти метров и в высоту двух метров масштабные монументальные произведения выполнены в историко-батальном жанре.



Фото 1



Фото № 2

Показывая Золотого человека в сражении в монументальном полотне «Алтын адам» или «Сақ шайқасы» (Битва саков, фото № 1), автор подчеркивает его воинственный дух, героизм и отвагу. Сюжет полотна, заключающийся в отображении

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

сражения с персами, включает в себе ключ к свободе и независимости. Творение, запечатлевшее жестокое сражение тысяч воинов, характеризуется стремительной динамикой. Центральным пятном композиции является Золотой человек – храбрый воин, герой на белом коне, ведущий свое войско в наступление. Сакский предводитель в отличие от своих воинов изображен в золотых одеяниях и доспехах, которые хорошо знакомы всем нам. Образ золотого воина воссоздан на основе изучения конкретных археологических находок в кургане Иссык близ Алматы, где был похоронен государь саков (VIII – IV вв. до н. э.) в парадной одежде с регалиями и атрибутами верховной власти. (Стиль одежды, золотые украшения на ней являются шедеврами мирового искусства, вдохновенными произведениями человеческого гения). Также известно, что сакская женщина-царица Тумар (Томирис) в период своего правления в открытом и честном сражении победила кровожадного персидского царя Кира, захватившего полмира и наводившего ужас на многие народы. Эта победа досталась Томирис благодаря её мудрости и знанию воинской тактики и сохранилась на страницах истории.

Другая работа Нуржана Карымсака, находящаяся в атриуме Евразийского университета, – это полотно «Ел тұтқа» (Скипетр страны) или «Бата» (Благословение, фото №2). На ней запечатлены образы 150-ти выдающихся личностей казахского народа, каждая из которых в течении многовековой истории вносила свой вклад в становление и развитие государственности и приобретение свободы нашим народом. Художник условно разделил изображение на три части и сгруппировал образы народных героев соответственно их исторической роли и значимости. Решающая композиционная часть полотна сконцентрирована в его центре, где показаны образы великих казахских ханов и биев, в историческом прошлом правивших народом. В верхней плоскости центральной части произведения видим величественно и гордо восседающего на снежном барсе, стремительно парящем в воздухе, образ Культегина. В левой части работы мы наблюдаем легендарного народного сказителя Коркыта, мужественного Карабуру, мудрого Асана Кайгы, правдивого Майкы би. В правой части полотна запечатлены образы великих ученых и мыслителей восточно-тюркских народов: Аль-Фараби, Махмуда Кашгари, Мухаммеда Хайдара Дулати, Жусупа Баласагуни и Кожа Ахмета Яссауи. Чуть ниже изображены восседающие на трех верблюдах великие бии трех казахских жузов, благославлявшие свой народ на большие свершения и процветание. В следующем ряду отображены образы правителей, имевших честь воссесть на белых кошмах ханов, в воинственные годы хранивших мир и единство народа: Карахана, Арынгазы, Жангира и Касым хана, Есим хана и Керей хана, Абильхаир хана и Тауке хана, Жанибек хана и Кенесары, а также Жошы хана. В ряду ханов мы можем увидеть и Динмухаммеда Кунаева, руководившего страной в годы Советской власти. На переднем плане объёмного панно на белых скакунах величественно и торжественно показаны воинственный Абылай хан и Президент нашей страны Н.А.Назарбаев. Левую часть картины занимает изображение великих воинов-предводителей и народных героев, ставивших интересы народа выше личных, не пощадивших свои жизни на этом благородном пути, тем самым оставивших неизгладимый след в народной памяти. Создается общее впечатление, что изображенные в левой части панно герои, победившие в нелегких схватках силой разума, воли и продуманной политики, словно образуют своеобразный защитный щит для своей земли и народа. Художник счел нужным запечатлеть исторические личности на фоне бескрайней казахской степи. В правой части произведения сгруппированы образы общественных деятелей, композиторов и певцов, танцоров и артистов, поэтов и писателей XIX – XX веков, внесших огромный вклад в казахскую литературу и науку,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

культуру и искусство. Однако, в их ряду можно увидеть и образ прекрасной возлюбленной Карахана, основателя государства караханидов XI века, – Айша биби; воинственного правителя гуннов – Аттилы; великого султана Бейбарса; сакской женщины-царицы Томирис [1].

Художник Нуржан Карымсак в процессе воплощения своего творческого замысла с целью достижения исторической достоверности, опирался на характеристику великих личностей, приведенных во всевозможных документальных данных, устных народных преданиях и обращал пристальное внимание изображению одежды исторических деятелей, каждой отдельно взятой детали в ней. По словам самого автора, в ходе работы над этими полотнами ему помогали советом многие видные общественные деятели. «В действительности, идея создания «Ел тұтқа» (Скипетр страны) принадлежит не мне, – отмечает Н. Карымсак. – Это идея таких видных представителей нашей интеллигенции, как Мырзатай Жолдасбеков, Акселеу Сейдимбекулы. Именно они сподвигли меня запечатлеть образы великих представителей нашего народа, тем самым осветить тему становления казахской государственности. Кроме них следует отметить имена известного казахстанского писателя и общественного деятеля Абиша Кекильбаева, Акима Астаны Имангали Тасмагамбетова, всегда ратующего за творческую интеллигенцию, ныне покойного академика Рымгали Нургали. Каждый из них, наблюдая за творческим процессом создания полотна, вносил лепту, выражая свое мнение и давая личную оценку работе [2].

Картины Нуржана Карымсака являют собой особую ценность музеев Казахстана, не остаются они без внимания и зарубежных ценителей искусства. Творения художника приобретены музеями США, Германии, Франции, Голландии, Финляндии, Турции, украшают здание посольства Латвии в Казахстане. С 2006 года художник Нуржан Карымсак работает в Президентском культурном центре. Ему присвоено почетное звание «Деятель Культуры». Его творчество – это наследие потомков. Принятие решения о создании подобных масштабных исторических панно обязывает художника к четкому обозначению круга исторической тематики и учету даже незначительных исторических сведений и фактов. Если народ запечатлевает своих героев в легендах и сказаниях, то грядущие поколения, лелея в душе их величественные образы, отобразенные в произведениях исторической живописи, будут чтить и помнить наше историческое прошлое.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акселеу Сейдимбекулы. Елтұтқа. – Астана, 2000.
2. <http://www.astana-akshamy.kz>

УДК 378

*О. Г. Колоянова,
м. Измайл*

СТАН ГОТОВНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ

На шляху оновлення цілей, змісту й методів естетичної освіти, що намічений і розробляється в останні десятиріччя, особливої ваги набуває підготовка майбутнього вчителя мистецтва до ефективної роботи з художніми творами. На цьому наголошують сьогодні вчені, що так чи інакше торкаються у своїх дослідженнях концептуальних засад художньої педагогіки (С.В. Коновець, Є.М. Миропольська, В.Ф. Орлов, О.М.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Отич, Г.М. Падалка, О.П. Рудницька, В.О. Разумний, О.П. Щолокова та ін.). Адже поруч із практичною художньо-творчою діяльністю, сприймання творів образотворчого мистецтва визнається потужним засобом формування особистості, її естетичної культури, смаку, морально-етичних настанов, художнього світогляду.

Однією з важливих проблем, що мають бути вирішені сьогодні, є проблема формування готовності майбутніх учителів образотворчого мистецтва до інтерпретації художніх творів, котра постає як «...різновид аналітико-синтетичної, когнітивно-комунікативної діяльності особистості, що передбачає смисловиявлення, смислопокладання й експлікацію смислів в процесі діалогічного освоєння формально-змістової цілісності мистецького твору» [2, с. 12]. Зазначимо, що готовність інтерпретувати мистецькі твори є невід'ємною складовою професійної компетентності педагога-художника. Тим часом практика доводить, що майбутні вчителі часто не готові розв'язувати пов'язані з цим завдання, відтак, виникає потреба в удосконаленні підготовки студентів в означеному аспекті. Важливим етапом цього процесу є з'ясування реального стану готовності майбутніх учителів образотворчого мистецтва до інтерпретації художніх творів, визначення структури та педагогічної сутності цього утворення.

Зважаючи на різноманітність підходів до визначення змісту та структури готовності вчителя до діяльності, а також той факт, що успішність інтерпретаційної діяльності майбутнього педагога не може гарантувати сама наявність знань, умінь і навичок, ми погоджуємось із тими дослідниками феномену готовності (М.І. Дьяченко, Л.О. Кандибович, Т.Ф. Садчикова, Н.В. Кічук, А.Ф. Ліненко), котрі визначають його як інтегративне системне утворення, що забезпечується як об'єктивними (володіння комплексом знань, умінь та навичок), так і суб'єктивними (сукупність професійних особистісних якостей) факторами. Справедливим, на нашу думку, зауваженням щодо процесу формування професійної готовності до педагогічної діяльності є те, що вона не є якоюсь вродженою якістю, а постає як результат (і мета) професійно-педагогічної підготовки майбутнього вчителя, а отже є динамічною, піддається розвитку і може досягати більш високих рівнів (Ю.К. Бабанський, В.П. Беспалько, К.М. Дурай-Новакова, В.В. Краєвський, М.М. Скаткін та ін.). Це зумовлює важливість з'ясування шляхів досягнення необхідного рівня готовності, визначення її структурних компонентів, критеріїв та рівнів розвитку.

На основі вивчення філософської, психологічної, психолого-педагогічної літератури, аналізу особистого викладацького досвіду та накопиченого обширного емпіричного матеріалу у вигляді текстів-інтерпретацій, виконаних студентами, нами було встановлено, що успішність інтерпретаційної діяльності майбутнього вчителя образотворчого мистецтва напряму залежить від ряду складових, зокрема, позитивної мотивації художнього пізнання й спілкування з творами образотворчого мистецтва; наявних ціннісно-смислових установок; розуміння завдань та змісту інтерпретаційної діяльності; знань та вмінь використовувати методи художнього пізнання в процесі діалогу з твором мистецтва; вмінь використовувати в процесі інтерпретування художнього твору наявні в тезаурусі знання; психологічної проникливості (спостережливості та емпатії); вмінь адекватно до завдання формулювати свої думки тощо. Здатність до педагогічно орієнтованої інтерпретації художніх творів, у свою чергу, вимагає сформованості комплексу мотивів, особистісних якостей, певних знань, умінь та навичок. Це дало нам змогу припустити, що інтегральним критерієм готовності майбутніх учителів до інтерпретації творів образотворчого мистецтва є сформованість трьох основних складових: мотиваційної, когнітивної та діяльнісно-творчої.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Узагальненим критерієм мотиваційного компонента виступає художньо-педагогічна спрямованість майбутнього вчителя образотворчого мистецтва. Визначення художньо-педагогічної спрямованості у своїй спільній праці [1, с. 204] дають В. Кан-Калік та В. Хазан, котрі вивчали психолого-педагогічні засади викладання літератури в школі. На нашу думку, наведене ними розуміння цього феномену, що виступає як один з проявів готовності вчителя літератури до професійно-педагогічної діяльності, є достатньо універсальним і за умов певної конкретизації може бути застосоване для характеристики професійної спрямованості вчителя образотворчого мистецтва. Таким чином, ми приймаємо визначення художньо-педагогічної спрямованості як вмотивованої всім соціально-психологічним складом особистості учителя усвідомленої та стійкої потреби в мистецько-викладацькій діяльності як процесу вирішення сукупності художньо-педагогічних задач, а її показниками визначаємо прагнення до художнього пізнання й спілкування з творами образотворчого мистецтва та мотиваційну спрямованість на удосконалення власної художньо-педагогічної діяльності.

Основним критерієм когнітивного компонента ми пропонуємо вважати сформованість необхідних для здійснення інтерпретаційної діяльності знань та вмінь їх використовувати. Серед показників, що відображають зміст цього критерію, виокремлюємо уявлення про зміст і завдання інтерпретації твору образотворчого мистецтва, усвідомлення специфіки педагогічно орієнтованої інтерпретації художнього твору, володіння основними поняттями інтерпретаційної діяльності, знайомство з методами аналізу та інтерпретації творів образотворчого мистецтва, знання шляхів та методів організації інтерпретаційної діяльності учнів.

Критерієм діяльнісно-творчого компонента виступає засвоєність об'єму художньо-педагогічних умінь, що забезпечують продуктивний характер інтерпретаційних дій. Він вбирає в себе показники рівня розвитку художньо-комунікативних, художньо-пізнавальних та конструктивно-проективних умінь інтерпретаційної діяльності.

Відповідно до цього ми визначаємо готовність майбутнього вчителя образотворчого мистецтва до інтерпретації художніх творів як інтегративну характеристику професійної діяльності педагога і певний стан, що ґрунтується на поєднанні мотиваційного, когнітивного та діяльнісно-творчого компонентів і забезпечує здатність майбутнього педагога до смисловиявлення, смислопокладання та експлікації смислів в процесі індивідуального прочитання та художньо-педагогічного витлумачення мистецького твору.

Стан сформованості готовності майбутніх учителів образотворчого мистецтва до інтерпретації художніх творів вивчався нами на базі Ізмаїльського державного гуманітарного університету, Криворізького державного педагогічного університету, Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського та ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет ім. Г.С. Сковороди». Перевірка здійснювалася за допомогою комплексного застосування емпіричних методів (спостереження, анкетування, тестування). Водночас, зважаючи на специфіку інтерпретації художніх творів, що одночасно визначається і як процес, і як результат цього процесу, в якості основного джерела інформації про стан готовності в плані дослідження використовувались практичні результати інтерпретаційної діяльності студентів. Відтак, провідним був визнаний метод аналізу продуктів діяльності. Для обробки первинних даних використовувався метод математичної статистики – визначення середнього арифметичного. В результаті проведеного підрахунку виявилось, що біля 60% студентів знаходяться на низькому

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

рівні готовності до інтерпретації художніх творів. Трохи більше 30% – на середньому, і тільки 7,5% майбутніх учителів показали високий рівень сформованості означеної готовності. Загалом, проведена робота дала нам змогу виділити низку проблем підготовки студентів в плані дослідження, що призвела до висновку про необхідність корекційної роботи для виправлення виявлених недоліків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кан-Калик В. А. Психолого-педагогические основы преподавания литературы в школе / В.А. Кан-Калик, В.И. Хазан. – М. : Просвещение, 1998. – 254 с.
2. Колянова О.Г. Аналіз та інтерпретація творів живопису : метод. Рекомен. / О.Г. Колянова. – Ізмаїл : РВВ ІДГУ, 2010.

УДК 7.01

*К. В. Кондратюк,
м. Хмельницький*

АРТ-КРИТИКА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ: «ЗА» ТА «ПРОТИ»

Актуальність теми передбачає виявити тісний взаємозв'язок між арт-критикою та сучасним українським мистецтвом, використовуючи алегоричний прийом – «за» та «проти», що нашо́вхує на інше сприйняття та уявлення арт-критики в сучасному соціокультурному просторі України.

«Арт-критик – остання ознака розвитку цивілізації. Вона починається з будинків, триває освітленням вулиць, потім ідуть автозаправки, супермаркети, потім театри й музеї. Ну і у самому кінці формується арт-критик», – саме так роз'яснює суть цієї нині модної, але малозрозумілої професії Пітер Шельдаль (журнал «New Yorker») [2].

Арт-критика як професія проробила довгий шлях від її першого представника – філософа Дідро – до Джеррі Залки, мабуть, найвідомішого арт-критика сьогодення, і в різний час демонструвала різні моделі професійного поведіння.

Модель, сформована Дені Дідро, умовно назовемо «Арт-критик як агент Освіти». Створюючи свої «Салони», Дідро хотів, щоб мистецтво відкривалось у нових гранях, а суспільство ставало б більш цивілізованим [10, с. 19].

Інша модель – арт-критик як ідеолог і куратор. Найбільш яскравий приклад такої моделі – неймовірно авторитетний Клемент Гринберг, «апостол» королів», натхненник й ідеолог групи художників, відомих нині як абстрактні експресіоністи [Там само, с.21].

Наступна модель – коли арт-критик стає агентом художника. «Підступ» такої моделі очевидний, але все-таки звернемося до приклада: Рене Рикар не просто відкрив талант художника Жана-Мішеля Баскія, а фактично підштовхнув його до творчості. Але за рік Баскія став так знаменитий, що арт-журналістика йому стала не потрібною [8, с. 32 – 33].

Арт-критик сьогодні вільний сам вибирати: бути йому філософом, доводити щось суспільству за допомогою мистецтва, вибрати одного художника, стати ідеологом пліну або куратором виставки.

Але щоб чітко визначити роль арт-критика на сьогодні в Україні постає ряд питань, а чи існувало взагалі сучасне мистецтво в рамках хоча б то останніх 20-ти років? Та паралельно із цим якщо й «так», то якими вбільшості вищезгаданими моделями професійної поведінки користувалися вітчизняні арт-критики?

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Проте скоріш за все це є алегорія, а «сучасне арт-середовище» як зарубіжне сфабриковане поняття, тому що проблеми сучасного українського мистецтва таке відчутні. Їх можна наводити безліч, але ось найвагомші:

1. Протистояння естетики й комерціалізації.
2. Вплив влади

3. Відчутне зниження художньої якості, що криється в економічній проблемі. Здається, що не слід культивувати цю естетику, із чим ми часто зіштовхуємося, а пора від неї відійти, тому що впровадження новітніх технологій, наукові досягнення в дуже значному ступені вторгаються в тіло сучасного мистецтва. Зрозуміло, що ми не можемо в силу бідності користуватися цими досягненнями так, як користуються ними наші колеги, особливо в США й країнах ЄС [5, с. 15].

4. Проблема застосування до художніх засобів вираження понять прогресивного й консервативного.

Наприклад, роботи Руслана Вашкевича, цілком можна назвати прогресивними. Але ті засоби вираження, які використовує Руслан, часто мають традиційний формат: він працює пензлем, на полотні та не використовує відео-арт. Отож тут питання по застосуванню понять прогресивного й консервативного до художніх засобів чітко виражена. Це теж важлива проблема, що повинна хвилювати наших критиків не менше, ніж художників.

5. Відсутність граней між актуальним та сучасним мистецтвом.

6. Низька інтеграція зарубіжного досвіду у сучасному українському арт-середовищі.

Здається перехід з 2007-го в 2008-й рік супроводжувався досить позитивним настроєм української арт-середовища. Завдяки практикам PinchukArtCentre, сучасне мистецтво в Україні знайшло статус престижності й модності.

І, все-таки, якщо придивитися до української художньої ситуації за станом на весну 2008, то можна виявити симптоми кризи, за яким може піти поступове виродження.

Серед проблем, які із цього виникають: 1) Соціальна «Ампутованість» Українського Сучасного Мистецтва; 2) Поняття "Продумана Експозиція" відсутній як одна із ключових цінностей при реалізації художнього проекту; 3) Будівництво арт-процесу в Україні нині на плечах камикадзе-галеристів і схильних до німоти художників, що, як бачимо, призводить до перекручення; 4) Відсутність адекватного достатку міжжанрових і міжпросторових художніх практик [1, с. 59]. Причини цього: 1) більшість українських арт-критиків не працюють у впливових виданнях; 2) більшість арт-критиків – не розуміють зміст своєї роботи. Існує думка, що професійний арт-критик – це спокійний й урівноважений споглядальник, тверезий аналітик, що марить про те, щоб бути об'єктивним. Його завдання - проаналізувати добуток, ідентифікувати його реальне місце й роль на художній карті й в історичній площині.

Професійний арт-критик силується відповісти на питання: Що за добуток перед нами? Як воно представлено? Яке ставлення викликає? Яке ключове повідомлення художника? Наскільки загальна картина конкретно відповідає контексту (як локальному, так і глобальному)? Чи є подією?

Але для нашого суспільства це, мабуть, лише утопія, адже «що аналізувати та ідентифікувати, якщо відсутні ті ж самі арт-об'єкти разом із професійним досвідом тих самих арт-критиків.

Виходячи, із вищесказаного, постає ряд завдань:

1. Конкретизувати процеси регіональної ідентифікації й самоідентифікації: культурні технології.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

2. Чітко відзначити, що таке «регіональна арт-критика»: проблеми й можливості.

3. Створення регіональної громадської організації, що поєднує дослідників культури, мистецтва й соціально-культурної діяльності.

Отже, якщо соціокультурний простір і стане «на вірний шлях розвитку», то не варто забувати й про наступне, що головна проблема будь-якого типу арт-критичного листа полягає в специфічності сприйняття мистецтва.

По-перше, багато хто вважає, що може відрізнити гарне від поганого, художника від «не художника», мистецтво від «не мистецтва». При цьому вони впевнені, що всі навколо розділяють їхню позицію. У підсумку текст про будь-яку картину сучасного мистецтва, що ми бачимо на стіні галереї, перетворюється в дослідження чого-небудь. А емоційне сприйняття часто залишається осторонь.

По-друге, мистецтво завжди ексклюзивне. Найчастіше ми бачимо єдиний у своєму роді твір, а не одну із копій (як це відбувається в кіно або музиці). А до добутку, описуваного арт-критиком, ще треба дійти.

І все-таки такі арт-критик повинен виступати в ролі провідника у світ мистецтва, що мотивує аудиторію звернути увагу на виставку або художній твір, тому що талант художника полягає в тому, щоб за допомогою форми вивести нас у змістовну площину, де ми будемо міркувати про зміст, а не про картину.

ЛІТЕРАТУРА

1. Взаимодействие эстетики, искусствознания и художественной критики : [сб. ст.] / АН СССР, Ин-т философии. – М. : Просвещение, 1987. – 170 с.

2. Гройс Б. Люди умрут, а институции останутся [Электронный ресурс] : [в т. ч. о роли худож. критики] / беседа вел М. Райскин // Arteria.ru : агентство культур. информации : [сайт]. – М., 2006. – URL : http://www.arteria.ru/13_09_2006_2.htm (10.09.07).

3. Гройс Б. О современном положении художественного комментатора [Электронный ресурс] / Б. Гройс // Худож. журн. : [электрон. версия]. – 2001. – № 41. – URL : <http://xz.gif.ru/numbers/41/groys/> (10.09.07).

4. Добыш Г. Н. Художественная критика как социальное явление : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук / Добыш Г.Н. ; Акад. обществ. наук при ЦК КПСС. – М., 1986. – 16 с.

5. Журавский В. С. Эстетический анализ метода художественной критики : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук / Журавский В. С. ; Киев. гос. ун-т им. Т.Г. Шевченко. – Киев, 1987. – 15 с. – Библиогр.: с. 15 (8 назв.).

6. Красноярова О. В. Газетная художественная критика : учеб. пособие / О.В. Красноярова. – Иркутск : БГУЭП, 2004. – 211 с. – Библиогр.: с. 211 (28 назв.). Шифр РНБ: 2005-3/548.

7. Ли Е. О художественной критике [Электронный ресурс] / Ли Е // Соавторство : [сайт]. – М., 2007. – URL : http://soavtorstvo.ru/index.php/soavtorstvo/page/xudosestwannaya_kritika/ (10.09.07).

8. Лукьянов Б.Г. Методологические проблемы художественной критики : автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра филос. наук / Лукьянов Б.Г. ; Моск. гос. ун-т. – М., 1981. – 41 с.

9. Методологические проблемы художественной критики / ВНИИ искусствознания ; отв. ред. А.Я. Зись. – М. : Искусство, 1987. – 334 с.

10. Художественная критика и общественное мнение : [сб. ст.] / Рос. ин-т искусствознания ; отв. ред. А. Я. Зись. – М., 1992. – 223 с. – Библиогр. в примеч. в конце ст.

ДИЗАЙН ЯК ВИД ПЛАСТИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У теперішній час існує кілька точок зору на визначення сутності і сфери застосування дизайну. Так, з погляду художників, дизайн відноситься до сфери мистецтва, з погляду архітекторів – до сфери архітектурно-художньої діяльності, з погляду інженерів – до сфери техніки.

Дослідженню проблеми класифікації мистецтва на види та місце дизайну в цій системі присвячено праці вітчизняних учених М. С. Кагана, О. І. Нестеренка, С. Ф. Ничкала та ін. У їхніх дослідженнях основна увага зосереджена на проблемах розподілу мистецтва на види.

Пластичні мистецтва, також просторові мистецтва, поняття, яке об'єднує види мистецтва, твори яких існують в просторі, не міняються і не розвиваються в часі, і сприймаються зором. Твори пластичних мистецтв мають предметний характер, виконуються методом обробки різних художніх матеріалів [3, с. 465].

Як зазначав С.Ф. Ничкала, «Пластичні мистецтва умовно й відносно поділяються на образотворчі і необразотворчі. До образотворчих належать живопис, скульптура, графіка, монументальне мистецтво, фотомистецтво; до необразотворчих – архітектура, декоративно-ужиткове мистецтво й художнє конструювання» [5, с. 137 – 138].

Отже, значущим для нашого дослідження є саме дизайн, який безпосередньо входить до пластичних мистецтв.

Останнім часом все частіше зустрічаються припущення того, що взагалі створення і модернізація нових знарядь праці, утилітарних виробів, тобто факт створення чогось нового, можна вже назвати терміном «дизайн».

Поняття «дизайн» пішло від англійського слова «design», що означає замисел, проект, ескіз. Цей термін означає різні види проектувальної діяльності, метою якої є формування функціонального та естетичного комфорту в навколишньому середовищі людини. Дизайн (художнє конструювання) – створення промислових виробів і раціональне формування навколишнього середовища. Він поєднує споживчі і естетичні якості предметів і об'єктів, що призначені для безпосереднього використання, повинен враховувати структуру та технологію виготовлення [2, с. 10].

Отже, дизайн це термін, який визначає новий вид діяльності по проектуванню предметного світу. Дизайн виник на початку ХХ ст. як реакція на стихійне формування візуальних та функціональних властивостей предметного середовища. Інколи під терміном «дизайн» розуміють лише одну із його галузей проектування естетичних властивостей промислових виробів. Дизайн вирішує більш ширші соціально-технічні проблеми функціонування виробництва, попиту та існування людей в предметному середовищі.

І досі ведуться дискусії про сам зміст дизайну, його мету і можливості. Так, відомий італійський архітектор і дизайнер Д. Понті вважає, що мета дизайну – створення прекрасних форм, речей, які розкривали б справжній характер нашої цивілізації. Іншої думки додержуються теоретик дизайну – Т. Мальдонадо. Він твердить, що предмет ужитку не може виконувати функції художнього твору, а долі мистецтва не можуть збігатися з долями промислових виробів. За кордоном дуже поширена думка, що головне завдання дизайну – створення речей, які легко було б продавати. Таким чином, дизайн стає в пряму залежність від потреб і запитів ринку [7,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

с. 7].

Дж. Нельсон, на відміну від Т. Мальдонадо, який вважав кінцевою метою творчої діяльності визначення формальних властивостей виробів, визначає дизайн, передусім як мистецтво. Дизайн, за Дж. Нельсоном, – це особливий вид мистецтва, який перетворює речі людського ужитку на явище культури.

Дизайн відносяться до світу другої природи, задовольняючи потреби суспільства у формах, не знайдених безпосередньо в природному оточенні. Нескінченне різноманіття художніх і технічно-дизайнерських форм породжене потребами матеріальної і духовної практики людини. І хоча в мистецтві відбивається об'єктивний світ, а дизайнерські вироби будуються на основі природних закономірностей і суб'єктивних потреб, нам потрібно дати пояснення дизайну, як виду пластичного мистецтва.

Дизайн як пластичне мистецтво – не лише створення речей. Надаючи певні функціональні й естетичні властивості, особливості речам і предметному середовищу, дизайнер формує або, можна сказати, «проекує» людину, що буде користуватися цими речами й жити в цьому середовищі. Специфічною особливістю дизайну є єдність утилітарних та естетичних принципів. Під утилітарним розуміється корисність, функціональність, зручність користування, конструктивність, технологічність та економічність, а під естетичним – краса, досконалість, виразність та образність. Ці поняття взаємозалежні, причому утилітарне в більшості випадків залишається визначальним. Сутність самого пластичного мистецтва полягає не лише в здатності віддображати і пізнавати навколишній світ, але і в унікальній можливості створювати реальні матеріальні вироби.

Твори дизайну М. Федоров органічно об'єднує в сферу матеріальної культури і мистецтва. Включаючи утилітарне і естетичне, вони виступають як носії естетичної цінності і як елементи форми художньо-образного відношення людини до дійсності [6, с. 68].

Отже, дизайн є найближчим, порівняно з іншими видами пластичних мистецтв, до сфери матеріального виробництва.

Зв'язок дизайну з пластичним мистецтвом легко можна виявити через аналіз предметного світу. Дизайн розглядають через призму поглядів, що історично склалися, на конфлікт мистецтва і техніки, мистецтва і виробництва і на їх шляхи вирішення.

Цей конфлікт виражається в конфронтації різних думок на суть дизайну. На ранніх етапах розвитку багато теоретиків відзначають домінуючий прикладний характер формоутворення, враховуючи роль декоративно-прикладного мистецтва у формуванні утилітарного середовища до періоду розвитку промисловості (Дж. Рьоскін, Г. Земпер).

Для когось дизайн став стимулом торгівлі (Роберт Піль, Генрі Кол та ін.), при цьому мистецтво визначається, як стимулятор комерційних відношень. Цю специфіку можна відзначити саме в розвитку американського дизайну, який зародився на основі не абстрактного мистецтва, а оформлювального, обслуговуючого в основному комерцію.

Аналізуючи вищеперелічені теорії можна відзначити діаметральну протилежність думок змістовної суті дизайну, як виду пластичного мистецтва.

Також дизайн широко використовує засоби виразності пластичного мистецтва, і міцно вкорінений в промисловість. Але це не свідчить все ж про ліквідацію розриву між мистецтвом і виробництвом, мистецтвом і дизайном. Оскільки дизайн входить в промисловість, на її базі відтворюються взаємини мистецтва і життя, що має місце також і, власне, у пластичному мистецтві.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Усе, що пов'язане з візуально-пластичними мистецтвами, складає не лише духовну, але навіть більшою мірою матеріальну сферу, або, «матеріальний комплекс предметного середовища людини».

ЛІТЕРАТУРА

1. Каган М. С. Морфология искусства / М. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 441 с.
2. Михайлов С. Основы дизайна / С. Михайлов, Л. Кулеева. – Казань : Новое Знание, 1999. – 240 с. : ил.
3. Недошивин Г. А. Искусства пластические / Г. А. Недошивин // Большая Советская Энциклопедия : в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров. – Изд. 3-е. – М. : Сов. энцикл., 1970. – Т. 10. – С. 465 – 468.
4. Нестеренко О. И. Краткая энциклопедия дизайна / О. И. Нестеренко. – М. : Молодая гвардия, 1994. – 334 с.
5. Ничкало С. Ф. Короткий тлумачний словник з мистецтвознавства / С.Ф. Ничкало. – К. : Либідь, 1999. – 208 с.
6. Рунге В. Ф. Основы теории и методологии дизайна : учеб. пособие (конспект лекций) / В. Ф. Рунге, В. В. Сеньковский. – М. : Пресс, 2001. – 252 с. : ил.
7. Холмянский Л. Дизайн / Л. Холмянский, А. Щипанов. – М. : Просвещение, 1985. – 151 с.
8. Яремків М. Мистецтво: види, жанри : словник-довідник образотворчих термінів / Михайло Яремків, Олег Кругляк. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2006 – 80 с.

УДК 377.5: 7.011

*А. В. Маканин,
г. Донецьк*

СОВРЕМЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЦЕСС И ПРОБЛЕМА ПРЕПОДАВАНИЯ СПЕЦИАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН

Подходя вплотную к вопросу о воспитании современной молодежи, нужно определить основные условия ситуации, что является отличительной чертой современной молодежи: с одной стороны, более развитый интеллект у основной массы, чем у предыдущих поколений, а с другой стороны - в основе мышления молодых людей присутствует подчеркнутый индивидуалистический подход к жизни, доходящий порой до ярко выраженного эгоизма. «Со мной никто не церемониться, и мне ни до кого нет дела» - примерно так мог бы выглядеть основной лозунг молодежи. И если к этому добавить увлечение интернетом – беседы, знакомства, блуждание в виртуальном мире интернета, получается не очень веселая картина. Поколение молодежи все больше и больше погружается в себя, и взгляд на реальность становится все более условный. Для них весна, цветы, прекрасное, имеют не тот смысл, что имели для нашего поколения. Молодежь, можно сказать, предоставлена сама себе. Это состояние накладывает на их мышление чувство безысходности и безнадежности.

Нужно учесть, что мы говорим в первую очередь о творческой молодежи. Рассматривая все это вместе, понимаем, что отличительной чертой современной молодежи становится эгоизм. Исходя из этого, можно сказать, что люди искусства, в особенности студенты, нацелены на более индивидуалистический способ мышления, и чем это ярче выражено, тем успешнее и лучше выглядит их продукция, картины, проекты.

Как эти выводы можно использовать в педагогической работе? Представим себе абстрактную группу студентов, с которой нужно работать. Прежде всего, в этой группе нужно определить наличие студентов, способных творческие задачи поднять на максимально высокий уровень, т.е. определить людей, которые способны жить задачами искусства. И поддерживая таких студентов, помочь им занять лидерское

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

положение в группе. Индивидуальный подход к каждому из них, строгость в разумных пределах обеспечит залог успеха в творческом развитии этой группы. При этом нужно оговориться: на воспитание студента влияет несколько факторов: родители, среда сверстников, телевидение, фильмы, друзья. К этому нужно добавить недочёты в учебных программах училищ и вузов, не сравнимое с советским временем малое количество часов на специальные предметы, дороговизну материалов для работы при отсутствии каких-либо льгот студентам при их покупке.

В этих условиях необходимо сделать так, чтобы учебно-воспитательный и творческий процесс доминировал над всеми остальными. Одна из главных задач преподавателя - понимая все эти условия, пробиться через стену эгоизма студента (а в области искусства эта стена становится особенно значительной), и включая свой жизненный опыт и интуицию педагога, подойти вплотную к творческой сущности студента. И если это произойдет, все отрицательные факторы – эгоизм, чрезмерное увлечение социальными сетями, безысходность – не будут мешать, а создадут студенту мощный положительный импульс для творческой работы. Успех современного подхода в воспитании молодежи будет полностью зависеть от решения выше перечисленных проблем.

Вернемся к работе с нашей абстрактной группой студентов. Как заставить навязчивую идею с «эго» студентов превратиться в творческий фанатизм, в хорошем смысле этого слова? Это самый важный вопрос в воспитании современной, творческой молодежи. На мой взгляд, необходимо создать творческую атмосферу в группе – проводить экскурсии в музеи, экскурсии в историю искусств, просмотр художественных фильмов о мастерах искусства, всевозможные беседы, ориентирующие студентов на продолжение обучения в высших учебных заведениях. Все это должно продолжаться до тех пор, пока не появится уверенность у преподавателя, что хотя бы основная часть группы увлечена творческими задачами искусства и включилась в творческий процесс.

Педагог должен взять во внимание неписанный закон – студенты лучше постигают поставленную педагогом задачу со слов друг друга. Как только несколько студентов в группе среагировали на поставленную педагогом задачу, что стало видно по их работам, оставшаяся часть группы осваивает этот материал, ориентируясь на передовых студентов. Иными словами они учатся друг у друга. Преподавателю необходимо учитывать тот факт, что существует некий молодежный язык понятий, который лучше понимать и преподавателю. Это приведет к усилению педагогического контакта со студентом, а значит стимулирует его интерес к творческой задаче.

Если преподаватель убежден в том, что большая часть группы после многих усилий – бесед об искусстве, посещения музеев, просмотра фильмов – загорелась идеей постижения какого-то вопроса в изобразительном искусстве, то можно, воспользовавшись наработками, активно привлечь студентов к решению творческих задач.

Оставшаяся часть группы может включиться в творческий процесс позже, загораясь этими идеями друг от друга. К примеру, студент из группы допустил ряд ошибок при выполнении задачи, поставленной преподавателем. Одна из возможных реакций преподавателя – не акцентировать внимание только на исправлении его ошибок, а обучить группу не допускать подобные ошибки. И при этом помнить опыт великого советского воспитателя Макаренко, который делал из беспризорных, уличных мальчишек, полноценных строителей общества. Его великий завет – «Повторение – мать учения». Т.е. преподаватель должен ставить перед студентом одну и ту же задачу, пока он ее не выполнит. После того, как появилась уверенность в том, что группа увлеченно работает над какой-то творческой задачей, наступает момент, когда только

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

личним примером возможно освещать определенные грани этой задачи.

Этот процесс длительный, требует скрупулезности в выполнении, но именно от него зависит решение основной задачи - воспитание современной молодежи. И в этом процессе педагог интуитивно, сам решает, насколько и когда поднимать планку изобразительно- профессионального уровня студента.

Мне известно, как в аналогичной ситуации поступают работники музеев в Санкт-Петербурге. Известно, что в краеведческих музеях особого наплыва посетителей не стоит ожидать. Работники одного музея Санкт-Петербурга ввели театрализованный прием просмотра своей экспозиции. Они приподняли уровень пола прозрачным пластиком, под которым разместили лампочки, имитирующие звезды, задекорировали тканями зал, где размещалась экспозиция. Получилась, что посетители, заходя в слабоосвещенный зал с выхваченными ярким светом экспонатами, попадали в сказочный мир, где вели их по маршруту лампочки-звезды. Посетители, проходя по залу, шли словно по звездному небу. Созвездия, зажигаясь, вели людей по маршруту к экспонатам, где, как я понимаю, был использован эффект призрачности. Таким образом, полученный результат был ошеломляющий и резко увеличил посещаемость музея.

Работая с нашей абстрактной группой студентов, мы находимся в аналогичной ситуации с работниками музея Санкт-Петербурга, т.е. должны увлечь изначально не заинтересованных людей. И если перенести их опыт на нашу ситуацию, когда остро требуется вовлечение студентов в творческий процесс, мы можем и должны импровизировать: сочетать просмотры фильмов о великих мастерах изобразительного искусства с беседами, разъясняющими тот или иной факт их жизни, проводить занятия не только в стенах аудитории, а и в музее, творческой мастерской, на пленере, находить нестандартные способы объяснения учебного материала.

Например, я в своей педагогической работе регулярно провожу уроки в Донецком областном художественном музее, где студенты сочетают информацию, взятую из экскурсий по музею, с изобразительной деятельностью. Они делают зарисовки с рисунков и картин – оригиналов, выставленных в экспозиции музея. Основная задача таких уроков заключается в том, чтобы студенты, делая зарисовки с картин, имели возможность соприкоснуться с Великим. Могли поверить в то, что эти картины и рисунки мастеров сделаны живыми людьми, такими же, как и сами студенты, почувствовать живое дыхание изображения в картине, и к своему рисунку отнестись, как к произведению искусства. В результате в моем опыте есть много случаев, когда у студента со средними возможностями вдруг, непонятным образом, получаются изображения с каким-то музейно-мастерским «налетом», работы, заслуживающие высокой оценки. С подобными явлениями я много раз сталкивался, а потом понял, что эта связь появилась в результате посещения художественного музея. Такая деятельность - очень мощная помощь в художественно-педагогическом процессе.

Педагогу необходимо ясно показывать студентам на их работах особенности находок великих мастеров, обязательно используя собственные возможности в изображении. Решающую роль в этом играет понимание педагогом творческого потенциала, возможностей и склонностей каждого студента. Поэтому в процессе воспитания очень важен профессионализм и интуиция педагога.

В основе работы с одаренным студентом – будущим талантливым мастером – лежит уважение к человеку. Это и есть цель любого воспитания. В понимании человеческой природы, способности почувствовать в своем ученике его природные, стремлении раскрыть их заложен ключ к успеху в процессе воспитания современной молодежи.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

ЛИТЕРАТУРА

1. Иттен Иоханнес. Мой преподавательский курс в Баухаузе / Иттен Иоханнес. – <http://www.burnlib.com/x/iokhannes-itten-iskusstvo-formy/>
2. Макаренко А. С. Проблемы школьного советского воспитания // Макаренко А. С. Соч. / А. С. Макаренко. – Т. 5. – М. : Просвещение, 1976.
3. Молева Н. Э. Чистяков – теоретик и педагог / Н. Молева, Э. Белютин. – М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1953. – 229 с.

УДК 7.03 (477)

*У. П. Мельникова,
м. Харків*

КОЛЬОРОПИС У ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИЦІ ВІКТОРА ПАЛЬМОВА

Аналіз останніх досліджень показав, що творчість В. Пальмова розглядалася як у працях радянських дослідників (Асеева Н. Ю., Белічко Ю. В., Говдя П. І., Касян В. І., Турченко Ю. Я.), так і в розвідках сучасних науковців, які прагнуть неупереджено проаналізувати стильову своєрідність митця. Зокрема, Дж. Болт зауважує вплив «українського пейзажу та українського способу життя», «яскравість народного мистецтва» у творах художника [1, с. 8]. Натомість Л. Ковальська наголошує на синтезі впливів селянського українського мистецтва, східного мистецтва та московського неопримітивізму [5, с. 104]. Д. Горбачов згадує полеміку між Пальмовим та Малевичем, де останній заперечує необхідність дотримання теорії Освальда: «Фізична теорія кольору художнику не надто потрібна, адже він працює інтуїтивно» [3, с. 66]. Також дослідник уточнює походження художника: «росіянин Віктор Пальмов дістав від Бурлюка таку дозу українськості ... , що згодом, коли “став до лав українського мистецтва” (слова Бурлюка), то швидко опанував мову, створив Об’єднання сучасних митців України й уславив українське малярство на міжнародних виставках у Москві, Венеції, Цюриху, Нью-Йорку» [4, с. 6]. Проте варто зауважити, що у зазначених вище розвідках мало уваги приділяється саме теоретичним основам спектралізму Пальмова.

Мета статті полягає в аналізі теорії авторської концепції кольоропису (спектралізму), обґрунтованої В. Пальмовим у нотатках, що їх він підготував для часопису «Нова Генерація».

Результати дослідження. Специфіка кольору була предметом студій у різних наукових галузях першої третини ХХ ст. — від психології до фізики, і результати розвідок ставали висхідною точкою в живописних експериментах. Теоретичний і художній доробок Віктора Пальмова не став тут винятком. З одного боку, на його формування вплинув метод спектрального живопису, що був систематизований Кузьмою Петровим-Водкіним [7, с. 55], а з іншого, — з-поміж популярних на той час теорій спектралізму, увагу митця привернули розробки швейцарця Освальда Вірта, який запропонував «октавну систему» та спектральне коло з 24 кольорів.

Окреслюючи пріоритет та актуальність спектрального живопису, художник писав: «Станкова картина, загубивши тепер старі засоби впливу (сюжет і речі), перейшла до абстрактності, а потім і до експериментальності... Звідси з’явилася потреба знайти те реальне, пов’язане з дійсністю, яка існує» [9, с. 27]. Саме спектральний колір, відповідно, постає у його творчості як гранична реальність [Див: 8].

Таким чином В. Пальмов пропонує власне визначення поняття реалізму — це реальність кольорової картини: «коли колір впливає, емоційно сприймається, значить елементи формально малярського реалізму наявні, значить картина реальна» [8, с. 45]. Значення роботи вимірюється рівнем впливу на реципієнта. І тому особлива роль

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

віддається кольору, оскільки реальність зображеного, за В. Пальмовим, досягається лишень у випадку, коли в уяві залишається певний відбиток (асоціація, емоція). А звідси випливає й своєрідний маніфест художника: «Розглядаю колір у картинній площі, як головну мету, а не засіб. Розглядаю кольорову дію, як реалізм сучасності» [6, с. 61].

Автор досить докладно описує принцип композиційно-кольорової побудови власних робіт: «в своєму кольоропису я не зробивсь абстрактним, я не пішов шляхом безречевого малярства. Сюжет і речі увіходять, як складові частини моєї картини, але не як головні дієві сили, а як додаткові допоміжні моменти для кольора» [9, с. 27].

Кольоропис у чистому вигляді, відокремлений від інших аспектів малярства, давав можливість цілеспрямовано розв'язувати складні живописні задачі. Одна з них, яку художник вирішував за допомогою лише кольору — це просторова побудова картини [8, с. 46]. Спектралістична картина є також просторовою, «але не тому, що художник акцентує цей момент і руйнуючи й зменшуючи кольорову силу, другого, третього, десятого пляну, а тому що різні кольори спектру однакової інтенсивності посідають різні місця в просторі: одні ближче — червоні і жовті, інші далі — сині, зелені. Ця природна просторовість кольору робить поверхню картини хисткою, в деяких місцях вона наближається, в інших віддаляється, що посилює динамічність кольорового впливу в грі контрастуючих кольорів» [Там само, с. 47].

Колірне звучання підсилюється контрастним тепло-холодними парами. Застосування цього принципу Пальмов ілюструє на прикладі опису власної роботи «Кузня» (1923 р.): «В цій роботі мене більш за все цікавив червоний колір, як найбільш інтенсивний. Червоний кінь тут трактований в синтетично-спрощеній формі руської іграшки. Взаємодія червоного і синього кольору — тут основа формального розв'язування картини, де я прагнув знайти стик двох кольорів в картинній площині» [9, с. 28]. Зіткнення теплої та холодної площин не призводять до їхнього сперечання: синій колір дає ілюзорний простір і відступає на другий план.

Як зазначав художник, річ, що побудована за принципом кольоропису, сприймається асоціативно, достатньо в зображенні лише узагальнення — «не неодмінно малювати дерево з листиками. Для глядача досить символа дерева, спрощеного схематичного натяку. Зовсім не обов'язкові окремі подробиці, які глядач сам легко зможе додати замість художника» [8, с. 47].

Відома картина В.Пальмова «Село» (1927 р.) відображає теоретичні погляди митця щодо символічного образу речі, який графічно вписано в колір, що «не обмежує самого кольору, а скоріш доповнює його, робить актуальним і виразним, ніж ілюзорне малювання самої речі з усіма її деталями» [Там само]. У цьому разі навіть графічна лінія в картині має своє забарвлення, підсилюючи кольорову експресію темно-холодного тла теракотовими або білими акцентами.

Різноманітність деталей, що ритмічно розміщені у пейзажній композиції, виглядають узагальнено, а тому — символічно. Та в такій символіці мало втішного знаходив, як на свій смак, І. Врона: «... сумнівним треба вважати у Пальмова розчинення людських постатів в середовищу, дитячу умовність і контурну їх безтілесність, а також надто помітне в деяких картинах запозичення людських силуетів у Грота. Людина, власне, у Пальмова, як об'єкт і тіло, випадає, залишається лише безтілесний і прозорий натяк, умовна мара» [2, с. 175].

У передачі відчуття внутрішньої напруги художник використовує складні ракурси, як, наприклад, у композиції «За Радянську владу» (1927 р.). Попри пафосну й ідеологічно заангажовану тематику, Пальмов зумів цікаво подати її під оглядом суто мистецьких завдань: напівфігуру пораненого комісара він несподівано повертає

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

головою донизу, немов відчувається це миттєве затишшя, коли людина переступила межу життя і смерті. Автор наочно подає власний принцип побудови композиції, що зосереджується на колірному акценті: «оформлюючи картину, напруження кольорового впливу зосереджується в якомусь одному центрі, інші вузлові моменти картини, не повинні конкурувати інтенсивністю з основним центром і тим самим не порушувати його кольорової сили... Прагнення одного кольору подужати інший дає можливість художникові побудувати картину за принципом контрасту» [8, с. 47].

На прикладі твору В. Пальмова «Рибалка» (1928 р.) можна дослідити й інші теоретичні засади митця, зокрема його настанову про значення кольору, оскільки, на його переконання, художник, «будуючи картину мусить в першу чергу висувати вплив окремих кольорових мас в комплексі загального тематичного впливу своєї картини» [Там само]. Волога синьо-зелена гама надає полотну загального ліричного настрою, а промальована на цьому живописному тлі фігура рибалки лише натякає на певну сюжетність. Як пояснював сам митець, «сюжет і речі в такому випадкові тільки доповнюють колір, є тільки допоміжними категоріями, але ні в якому разі не диктують йому меж і не зменшують його впливу» [Там само]. В. Пальмов вільно використовує кольорові співвідношення, створюючи таким чином загальний колористичний настрій, поверх якого ледь промальовуються лінійні силуети. На думку художника, споживач мистецтва мав активно сприймати мистецтво, беручи безпосередню участь у творчості художника, доповнюючи образ, накреслений ним у спрощеній формі [Цит. за: 5, с. 105].

Виразно ілюструє творчий метод Пальмова й картина «Перше травня» (1929 р.). Ліричні замальовки, що розсіяні по густо-зеленому полотну — пара ластівок, молодь, яка грає у волейбол, двоє закоханих, навколо котрих кружляють метелики, молода мати, що бавиться з дитиною, — кожен зображений сам по собі, останні навіть розвернуті спинами від головних персонажів-учасників мітингу, приуроченого до свята: їх художник уводить у тінь, ледь виокремлюючи світлими лініями, так що ми поглядом до них добираємося лише наприкінці процесу розглядання картини.

Іншу тональність художник передав у творі «Повстання» (1927 р.), побудованому на контрастах темних кольорів та червоних плям тіней-персонажів, вихоплених із півми. Розглядаючи цю роботу, І. Врона зауважив відповідність колористичного рішення й задуманої тематики. Тональна та кольорова основа цієї композиції побудована таким чином, що сюжет ми сприймаємо не відразу, а лише коли відриваємо погляд від червоного акценту, і, ніби звикаючи до темноти, починаємо вдивлятися в темряву, де поступово починають проступати, промальовуватися постаті, підкреслені лінією або ж ледь виокремлені світлішим тоном. Гасло митця — «розглядаю кольорову дію, як реалізм сучасності» — вказує на те, що художник як творча особистість, не розчиняючись у розмаїтості мистецьких течій, ототожнював себе із навколишніми глобальними перетвореннями [6, с. 61].

Висновки. Теоретичні настанови Віктора Пальмова не йшли врозріз із практичними експериментами, а виступали підґрунтям його творчості. Розроблена митцем концепція кольоропису окреслила художні пошуки як самого автора, так і всієї пореволюційної доби.

ЛІТЕРАТУРА

1. Болт Дж. Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні / Дж. Болт // Український модернізм 1910 – 1930 : альбом. — Хмельницький : Галерея, 2006. — С. 7 – 15.
2. Врона І. Без керма і вітрил (Друга Всеукраїнська виставка образотворчого мистецтва) / І. Врона // Життя й революція. — 1929. — № 7 — 8. — С. 170 – 180.
3. Горбачов Д. Казимир Малевич і Україна / Д. Горбачов // Український модернізм 1910 – 1930 : альбом. — Хмельницький : Галерея, 2006. — С. 63 – 68.
4. Горбачов Д. Чукурюк! / Д. Горбачов // Критика. — 1998. — Ч. 7 – 8. — С. 4 – 7.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

5. Ковальська Л. Художник Віктор Пальмов і український авангард // Феномен українського авангарду : каталог виставки. — Вінніпег, 2001. — С. 103 – 107.
6. Пальмов В. Н. Короткий автожиттєпис художника Віктора Нікандровича Пальмова // Нова Генерація. — 1929. — № 9. — С. 61.
7. Пальмов В. Н. Проблема вивчення кольору в наших художніх вузах / В. Н. Пальмов // Нова Генерація. — 1929. — № 12. — С. 55 – 56.
8. Пальмов В. Н. Проблема кольору в станковій картині / В. Н. Пальмов // Нова Генерація. — 1929. — № 7. — С. 42 – 48.
9. Пальмов В.Н. Про мої роботи / В. Н. Пальмов // Нова Генерація. — 1929. — № 8. — С. 27 – 29.

УДК 7:74.01

***С. В. Прищенко,
м. Київ***

ВІЗУАЛЬНА МОВА РЕКЛАМНИХ КОМУНІКАЦІЙ

У ХХ ст. виробництво орієнтувалося здебільшого на кількісний випуск продукції, а реклама виконувала, в основному, інформативну функцію, підкреслюючи водночас фізичні характеристики товарів або їхню корисність. У сучасних умовах початку ХХІ ст. орієнтація виробництва на соціальні групи споживачів, суттєва зміна політики збуту обумовили і зміну завдань та характеру реклами: на перший план виходять та стають актуальними соціально-психологічні, культурні й естетичні фактори. Нині потенційні клієнти повинні отримати від реклами не стільки раціональний сигнал, скільки емоційний.

Високий художній рівень досягається не за рахунок зовнішньої зображальності, «красивості», а завдяки глибокому зануренню в сутність товару чи послуги, які необхідно прорекламувати. Кожна людина має про товари, послуги власні ідеальні образи та мотивацію придбання. І дуже багато залежить від того, наскільки дизайнер реклами зможе здійснити комунікативну функцію щодо передачі необхідної інформації споживачу. Предметом інформації є не само зображення, а його зміст, оскільки просто оригінальне зображення може і не виконувати рекламну функцію. Перед дизайнером постає завдання відтворення певного образу, який відповідав би певному змісту та певній культурі.

Основною проблемою реклами є протиріччя між комерційними та естетичними чинниками. Для ефективності реклами необхідно два фактори: зміст повинен повністю відповідати обраній меті реклами та бути зорієнтованим на обраний сегмент ринку. Для сприйняття рекламних звернень велике значення мають семантичні та емоційні асоціації, культурні й соціальні засади, які об'єднуються в загальне, комплексне сприйняття. Це зазначають і професіонали високого рівня, наприклад, Кен Като, австралійський дизайнер світового рівня, якій ще 2007 р. на Міжнародній конференції NiBrand «Нестандартные брендинговые стратегии» у Москві наголошував на використанні у рекламному дизайні синергетичних вирішень, тобто знаходженні асоціативних моментів в арсеналі художніх образів і використанні можливостей дизайн-технологій, які у поєднанні складають зовсім інше враження, ніж використані відокремлено [12].

Реклама є продуктом культури та, водночас, її дзеркалом, що відображає моральні норми і систему цінностей соціуму. Тому, вона має не лише комерційну складову – не менш важливим, а мабуть, більш важливим на сьогоднішній день у житті суспільства виявляється культурологічна складова реклами та її вагома виховна функція. Реклама як засіб масової інформації грає провідну роль у формуванні уявлень

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

сучасної людини про оточуючий світ, проте її візуальна мова змінювалася відповідно до складних соціокультурних процесів глобалізації та націоналізації у світі протягом ХХ ст. Тому проблеми національного стилю та псевдонаціоналізації у рекламі необхідно розглядати цілісно в соціокультурному контексті.

Не є таємницею низький культурний рівень нашої молоді. Експансія американської ідеології вже стала не тільки очевидною, але й небезпечною. Думка багатьох працівників освіти свідчить про відсутність у більшості підлітків і молоді України пошани до рідної культури та зацікавленості до українського мистецтва. На жаль, це характерно й для Росії – пряме наслідування незвичних для нас образу життя, моральних цінностей, образів і поведінки персонажів кіно і реклами. Відомий факт, що відсутність власної народної культури і національних традицій у США, а замість них певні звички й уподобання різноетнічних переселенців, призвели до того «сумарного продукту», який культивується і насаджується по всьому світі.

Початок ХХІ ст. виявився глобальною кризою споживання, через що реклама стає занадто агресивною. Вона активно формує моду на певний стиль життя, соціальну поведінку, принципи споживання, моральні норми. Основні компоненти психіки індивіда – пізнавальний, емоційний та мотиваційний – повністю проявляються у сучасній рекламі.

Останнім часом концепція регіонального (чи національного) стилю набуває все більшого поширення в дизайні та рекламі. Основним перспективним напрямком є поява і розвиток рекламних концепцій, елементів дизайну, які відповідають регіональним особливостям та вимогам місцевого споживача. Однак, це характерно для регіонів із стародавніми міцними традиціями у народному мистецтві. Здебільшого у рекламі постсоціалістичних країн переважають псевдонаціоналізація або еkleктика як механістичне поєднання елементів різних культур: східної, і зокрема японської, єгипетської, африканської, грецької, індіанської, і звичайно української. В Україні з'являються назви «Япопахата», «Японарушничок», з'являються вирази «з легким впливом українських етномотивів», сформувалося усталене поняття «шароварщина». Проте маловивченим і практично забутим стилем, на жаль, є український модерн.

У цілому, аналізуючи сучасне рекламне середовище, можна зробити висновки, що в ньому панують кітч і поп-арт. Українська реклама у більшості випадків перевантажена елементами та дисгармонійна за кольором. Сьогодні рекламна графіка є різновидом функціонально спрямованої комунікативної діяльності, проте її стилістика викликає багато зауважень з естетичної точки зору. Поняття стилю взагалі чітко не визначається у рамках візуальних рекламних комунікацій. Якщо стиль – це сукупність засобів виразності, притаманна творам образотворчого або декоративного мистецтва, дизайну, автору або групі авторів, школі, напрямку, то стилістика рекламного повідомлення визначається засобами організації площини, колірною гамою, зображальними засобами, наявністю ознак певного художнього стилю. Серед зображальних засобів реклами можна виокремити три основних – це фото, графіка (рисовані елементи) і шрифт (або їхня комбінація).

На основі проведеного історико-культурологічного аналізу прикладів світової реклами ХІХ – ХХ ст. можна зробити висновки, що на формування стилістики реклами вагомий вплив мали книжкова графіка та певні мистецькі стилі, і зокрема, модерн та авангардні течії, особливо конструктивізм, а в Україні ще й народна декоративна творчість, народні художні промисли, які поступово переросли у промислове мистецтво. У ХІХ ст. в умовах інтенсивного розвитку капіталістичних відносин в Україні художня промисловість орієнтувалася, в основному, на художні ремесла і народну творчість – традиційні і найбільш досконалі символічні форми, колірні

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

сполучення, мотиви геометричного або геометризovanого рослинно-зооморфного орнаменту, що склалися протягом століть. На межі XIX–XX ст. українська національна школа пройшла стрімкий шлях розвитку, досягнувши всі ті етапи західноєвропейського процесу, що послідовно змінювали один одного в країнах Європи майже століття – активно розвивався комерційний плакат, який рекламував промислові товари, кондитерські вироби, цигарки, напої. Цікавим прикладом українського стилю є карта вин, де стиль модерн поєднується з національними геометричними мотивами.

Модерн отримав поширення на українському ґрунті зі значним запізненням. Сучасний мистецтвознавець Ю.Бірюльов [2] зазначає, що з 1888 року у Львові працювала фабрика будівельної та художньої кераміки І.Левінського, відмінною рисою виробів якої стала орієнтація на місцеву народну творчість. На початку XX століття в стилі модерну оформлювались і книги: найчастіше це вигадливе комбінування рослинних та геометричних елементів, інтерпретація мотивів японської ксилографії або народного гуцульського мистецтва. Особливою рисою української графіки означеної доби було постійне тяжіння провідних майстрів до суто національних традицій, пластичних мотивів, символічних образів (В.Кричевський, Г.Нарбут, М.Бойчук). Такі давні національні традиції, як архаїка, візантинізм, бароко, захоплення естетичними цінностями та символікою народного мистецтва ставали підґрунтям для створення ознак нової української графіки, яка була найбільш динамічним видом творчості, в ній найповніше відобразилися всі зміни художніх течій. В.Кричевський, наприклад, знайшов своєрідне графічне вирішення книжкової обкладинки із використанням народного орнаменту. Г.Нарбут плідно працював із старослов'янськими чи бароковими елементами і в галузі чорно-білої книжкової графіки, і в галузі плакатного мистецтва, де виявляється органічне поєднання гарнітури шрифту, кольору та орнаменту. М.Бойчук і С.Налепінська стояли при витоках українського графічного дизайну, І.Падалка, учень М.Бойчука, втілював принципи бойчукізму в підготовці художників-графіків у Харківському регіоні. В його книжковій графіці та плакатах зберігаються традиції і національні риси старої української гравюри, вибійки, лубка, вишивки й розпису (орнаментика, аналогії зі шрифтами давньоруських літописів) [9, с. 79].

На початку III тисячоліття Україна все ще перебуває в стані пошуку власної національно-культурної концепції. Складні історичні процеси сформували суперечність між прагненням до інтеграції з Європою і бажанням збереження національної самобутності. У процесі розвитку дизайну в Україні сформувалися дві ідеологічні платформи: Східна Україна тяжіє до інтернаціонального стилю, Західна – ґрунтується на національному стилі й переосмислює етнотрадиції та їхнє використання у сучасному дизайні та рекламі.

Наявність будь-яких псевдонаціональних рис пов'язана, в першу чергу, із слабкими знаннями з мистецтвознавства, культурології та історії. Найчастіше розробники реклами не мають чіткого уявлення про ідеологічні установки та ознаки певних художніх стилів (зображувальні мотиви, шрифт, колірні сполучення). Уникнути цього можна тільки завдяки глибокому вивченню соціокультурних регіональних аспектів.

Оскільки рекламний дизайн – порівняно нова сфера творчої діяльності, то закономірно, що він звертається до вже напрацьованих образотворчих прийомів, інтерпретуючи «усталене» у новому контексті у зв'язку із необхідністю ідентифікації товарів та послуг на світовому ринку, усвідомленні людиною себе спадкоємцем національних традицій тощо. Виходячи з того, що Україна має багату культурну спадщину, можна стверджувати, що культурний базис української нації є солідним підґрунтям для подальшого розвитку стилю неофольк. Етнічні мотиви для створення

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

рекламної продукції повинні використовуватися доцільно та обґрунтовано з урахуванням усталених культурних традицій, які вагомо вплинули на формування стилістики рекламної графіки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович С. А. Декоративно-прикладне мистецтво / С.А. Антонович, Р.В. Захарчук-Чугай, М.Є. Станкевич. – Л. : Світ, 1992. – 272 с.
2. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії / Ю.Бірюльов. – Л. : Центр Європи, 2005. – 184 с.
3. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: монографія / В.Я. Даниленко. – Х. : ХДАДМ, Колорит, 2005. – 244 с.
4. Кафтанджиев Х. Гармония в рекламной коммуникации / Х. Кафтанджиев. – М. : Эксмо, 2005. – 368с.
5. Косів В. Графічний дизайн, як засіб візуальної комунікації в суспільстві / Косів В. // Пластичне мистецтво. – 2002. – №1. – С. 66.
6. Костина А. В. Эстетика рекламы : учеб. пособие/ А.В. Костина. – М. : Вершина, 2003. – 296 с.
7. Лагугенко О.А. Українська графіка першої третини ХХ століття: монографія/ О.А. Лагугенко. – К. : Грані-Т, 2006. – 240 с.
8. Меднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття : навч. посібник / Г.С. Меднікова. – К. : Т-во «Знання», 2002. – 214 с.
9. Соколюк Л. Графіка бойчукістів: монографія / Л.Соколюк. – Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М.П. Коць, 2002. – 224 с.
10. Степовик В. Д. Українська графіка ХVI – ХVIII ст.: еволюція образної системи / В.Д. Степовик. – К. : Наук. думка, 1982. – 324 с.
11. Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К. : Наук. думка, 2000. – 237 с.
12. www.artgraphics.ru/hibrand.

УДК 771

*А. С. Сердюк,
г. Днепропетровск*

О СОВРЕМЕННЫХ ПОЛИГРАФИЧЕСКИХ ПОНЯТИЙНОСТЯХ СВЕТОПИСЕЙ ЕВГЕНИЯ ФЕДОРОВИЧА БУРИНСКОГО

Современные полиграфические понятийные видения запечатлевающей светописей Евгения Федоровича Буринского сегодня в первую очередь связывают нас с историей развития фотографии и полиграфии – служению их различным отраслям науки, техники, достижениям в криминалистических наработках и правилах о фотофиксации вещественных доказательств [1, с. 227 – 231, т. 47; 2, с. 404 – 418, 431 – 442, т. 71; 3, с 830 – 834].

Евгений Федорович Буринский – первый коллекционер-собираатель публикаций и сообщений о необыкновенных свойствах фотографии – был поначалу просто фотолителем. Он жил и работал на благо российской науки, закона и государства, совершенствуя научно-экспериментальные исследования в фотографической отрасли – фотографий запечатлевающих... Свои первые несложные фотоопыты Буринский проводил двадцатикратно в каждом отдельном случае. Успешные негативы и фотографии он описывал, а записи регистрировал и классифицировал по результатам. Вначале Буринский разделял результаты на поучительные и доказательные. Постепенно в его фотосеансах и опытах появился профессионализм. Буринский опробовал придуманные им способы повышения контрастности, частично заимствованные, очевидно, у полиграфистов. Одним из них был экспериментально улучшенный способ совмещения стеклянных пластин-негативов, позже превращенный

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

им же в негативно-комбинированный способ на тонкой и эластичной пленке по ширине спиралевого ребра и стеклах [14, с. 104 – 110].

Не отказываясь от старых способов (совмещение негативов на стеклянной основе), Буринский экспериментирует на пленках, эластичность, прозрачность и толщина которых были различны. Посредством светопроеживания сквозь негативы, совмещенные в стопу, светопись Буринского с каждым разом приобретала все более равномерно выравнивающую визуальную контрастность. В Большой Советской Энциклопедии отмечено, что светопись есть получение изображений на основе оптического построения светотеневого изображения объективом и химического или физического действия света на светочувствительные вещества [7, т.6, с. 327]. После получения улучшенного результата фотографии и негативы подвергались тщательному описанию, а результативная фотография бралась на новый негатив. Далее предпринималось новое совмещение и так до конечного результата.

Е.Ф. Буринский выбирал сухой, мокрый или комбинированный способ. Каждый из них имел свои сложности в своей верной приводочной приправке. Поначалу вуали не затвердевших светочувствительных слоев были неоднородно-послойными, желеино-хрупкими и рыхлыми, то есть являлись иногда (ситуационно?) аморфно организованной материально-негативной памятью с неравномерным задубеванием желатинового слоя (слоев), управлять которым (или которыми) совмещая и воздействовать на которые светом необходимо еще было научиться...

И он продолжал учиться и экспериментировать.

В первом случае высушенные негативы на стекле совмещались парно в стопе, в верной полиграфической приводке ... – пункт в пункт, и тем самым осуществлялась полиграфическая тенеконтуроплотняющаяся приправка (как локальная и как бы общая для декиля (?), и как бы под клише (?)).

Во втором же случае сгустки негативной «памяти» задубленных эмульсионных слоев снимались им со стекол еще мокрыми, совмещались (в рост), т.е. использовались в качестве ростовых совмещений (размерно совмещенных пункт в пункт) или – оригинал в оригинал, как бы имитация силовых выклеек на декиле печатного цилиндра.

Это приводилось верно пункт в пункт и являлось обязательным правилом.

Этим действием осуществлялась оригинально-фотографическая, заимствованная у полиграфистов силовая приправка, использовалась декильно-стопую с уплотнением и усилением роста, а следовательно, и тени контурных массивов в общей «негативной памяти». В данном случае играли огромную роль уплотненные общие и локально-составленные ростовые приводочные приправки, если их удавалось совместить в рост «негативной памяти».

ЛИТЕРАТУРА

1. Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А.Брокгауз, И.А.Ефрон. Т. XXIV. – С.-Петербург: Типо-Литография И.А. Ефрона, 1898, с. 227-231. Том 47.
2. Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А.Брокгауз, И.А.Ефрон. Т. XXXVI. – С.-Петербург: типография Акц. общ. Брокгауз-Ефрон, 1902, с. 404-418; 431-442. Том 71.
3. Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А.Брокгауз, И.А.Ефрон. Т. XVIII(№34). –С.-Петербург: Типо-Литография И.А. Ефрона, 1896, с 830-834.
4. Анисимов В. Типографская печать и материалы печатного дела / В. Анисимов. – Л. : ГНЗ, 1924. – С. 117 – 294; IX – XI.
5. Винник М. М. Технология высокой печати / М. М. Винник. – М.-Л. : Гизлегпром, 1947. – С.103 – 143.
6. Периков В. М. Технология литографского и офсетного производства / В. М. Периков, П. И. Суворов. – М.-Л. : Гизлегпром, 1949. – С. 62 – 156.
7. Большая Советская Энциклопедия. – Второе изд. – Т.6. – М. : Сов. энцикл., 1951. – С. 327.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

8. Фотографические и физические методы исследования вещественных доказательств / под ред. к.т.н. Н.М. Зюскина и доц. Б.Р. Киричинского. – М. : Гос. изд-во юр. лит., 1962. – С. 58 – 316, 326 – 455, 479 – 482, 523 – 536.
9. Михайловская А. И. Организация и техника музейной экспозиции / под ред. проф. Ф.Н. Петрова и К.Г. Митяева. – М. : Гос. изд-во культурно-просветительной литературы, 1951. – С. 152-196.
10. Попов В. В. Общий курс полиграфии / В. В. Попов. – М. : Искусство, 1954, С.140-215.
11. Нуркас М. М. Технология типографского печатания / М.М. Нуркас. – М. : Книга, 1968. – С. 215-238.
12. Зоткин С. Ф. Трафаретная печать / Зоткин С. Ф., Калнинь Э.Я. – М. : Книга, 1965. – 133 с.
13. Розум О. Ф. Таємниці друкарства / Розум О. Ф. – К. : Техніка, 1980. – 142 с.
14. Любарский М. Способы увидеть невидимое / Любарский М., Санов В. // Наука и жизнь. – 1970. – №3. – С. 104-110.

УДК 7(477):7.036

*Д. М. Скринник-Миська,
м. Львів*

ПОСТТОТАЛІТАРИЗМ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ: ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Інтеграція українського суспільства у культурний простір європейської спільноти пов'язана з низкою проблем. Ці проблеми, з одного боку, є спільними для усього цивілізованого світу доби постмодерну – глобальні кризи у різних сферах культури. З іншого – ряд проблем, що визначають сучасний стан української дійсності, впливають з радянського минулого та класифікуються як посттоталітарний синдром. Становище мистецтва безпосередньо пов'язане з цими проблемами.

До проблем, що є спільними для мистецтва цивілізованих країн та України, зарахуємо проблему кризи мистецтва взагалі, яку багато дослідників називають «кінцем мистецтва», – так званого стану «мистецтва після мистецтва». Посттоталітарним синдромом окреслимо деформацію свідомості кількох поколінь, що виразилася в означеннях «радянські люди», «радянська наука», «радянське мистецтво».

1. Ще в 1935 р. Й. Гейзінга зазначав, що за процесами, котрі О. Шпенглер свого часу назвав «Занепадом Європи», криється «знедуховлення та виснаження культури» [5, с. 247]. З ним співзвучні слова його сучасника Х. Ортеги-і-Гассета про те, що Європа переживає тепер найтяжчу кризу, яка лише може охопити народи, держави чи культури: це – «бунт мас». Сфери суспільного життя, які завжди були підпорядковані еліті, тобто людям специфічної кваліфікації, захоплює «людина-маса» як певний психологічний та соціальний тип, котра вважає свій усереднений, простацький рівень за взірцевий і довершений. Самовпевненість «людини-маси» була породжена надмірними можливостями цивілізації ХХ ст. – надмірними порівняно з примітивним рівнем потреб та здібностей цієї людини [4, с. 15 – 17]. Коли пересічна людина влаштовується у світі багатств, коли вона зустрічає надмір засобів, не врівноважених життєвими труднощами, виникають деформовані зразки людського життя. Мистецтво як форма самосвідомості культури цю деформацію і репрезентує. Очевидно, саме ці процеси призвели до появи феномену, який американський критик Д. Каспіт у книзі «Кінець мистецтва» пропонує називати «postart» та «postartist» [6]. Характерні риси цього явища – вбогість уяви, інституціоналізація банальності, безрадісне теоретизування, перетворення мистецтва на розвагу. Німецький філософ Б. Гройс каже, що сучасне мистецтво – це «інсценізація власного кінця», а теоретик постмодерну Ж. Ф. Ліотар стверджує, що європейське мистецтво живе, як відлуння у власних руїнах [1, с. 386].

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

2. Поза сумнівом, усвідомлення власної ідентичності – головна умова витворення сучасної української культури в українській державі. Міф, яким переважно живе наше суспільство, реалізується через принижений погляд на себе як на «не-Європу», або ж іншому варіанті «не-Росію», сполучений з міфологемою Європи (або ж Росії) як «Земного Раю», «Землі обітованої». Звідси – прагнення обґрунтувати власну національну ідентичність не на ствердженні певних притаманних рідній культурі позитивних цінностей, а на запереченні наявності таких взагалі. Ми – це «не-Європа»/«не-Росія», отже «ми» позбавлені ознак, які вирізняють цивілізовані народи. Оскільки дуже собі не подобаємось, ми намагаємось втекти від себе до вищої цивілізованості, єдиний порятунком вбачаючи у бездумному прийнятті й наслідуванні всього того, що пропонується нам як європейське/російське, а отже, автоматично краще аніж наше [2, с. 317].

3. Сьогодні у науці маємо ситуацію, схожу до ситуації у політиці, коли назви помінялися, а підходи, спосіб мислення, поведінкові схеми залишилися по-суті радянськими. Для пострадянської моделі науки характерним є рух накатаною схемою, в основі якої лежали матеріалістичне трактування духовних феноменів, класовий підхід до феноменів суспільних, описовість замість аналітики, лінійна модель розвитку науки.

Будь-яка сфера знань має принаймні дворівневу структуру: перший рівень має справу з описуванням реальності об'єктів, створює повідомлення про світ, другий – формує повідомлення про себе (рівень самоописування). Розвиток структур другого рівня свідчить про ступінь теоретичності, науковості пізнання у певній сфері, бо саме тут виникають механізми критики, ґрунтового аналізу повідомлень першого рівня, відбувається послідовна і систематична їх концептуалізація. Ефективна організація пізнання потребує взаємозв'язку організаційних та інформаційних структур. Якщо домінує схема описування, як зокрема в українському мистецтвознавстві, то пізнання йде шляхом кількісного нагромадження [3, с. 18 – 19].

3. В художньому середовищі України посеред дуже різноманітного, неоднорідного й строкатого художнього життя поступово намітилася поляризація двох середовищ, двох світоглядів. З одного боку – так зване Актуальне мистецтво (Contemporary Art), яке позиціонує себе як ультрасучасне, експериментаторське, та претендує на виключне право репрезентувати дух часу. Основу другої групи формують передовсім середовища мистецьких навчальних закладів – училищ, коледжів, інститутів, академій та регіональних Спілок художників.

Часто об'єктом іронії актуального мистецтва постають ті образи, які формує та репрезентує мистецтво «офіційне», тобто мистецькі навчальні заклади та Спілка Художників. Справедливо відзначити, що ця іронія, подана переважно через деструктивність, епатажність та абсурдність, на жаль, має підстави. Попри позитиви – образність, апеляцію до традиції, прагнення стверджувати національне у мистецтві, володіння ремеслом, – «офіційне» мистецтво грішить провінційністю. Під провінційністю мається на увазі літературна описовість, недоречний пафос, стереотипність образів, що спричинює їх банальність, поверхневе розуміння національного й зведення його до наївного етнографізму. Це проблема генерації зі свідомістю, що була деформована «радянщиною». Вона виникла в результаті прірви між двома поколіннями – поколінням тонких професіоналів, котрі творили нашу Національну Школу ще на початку ХХ ст., та поколінням пересічностей, які вижили, пристосувалися до нових умов, зайняли керівні посади та нав'язують іншим своє простацьке й примітивне бачення.

Сучасний стан українського мистецтва зумовлений щонайменше двома колами проблем:

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

1. Наймовірно складні процеси у Західноєвропейській культурі загалом й у мистецтві зокрема, що закорінені у цивілізаційних векторах і про які ми маємо дуже загальне й поверхневе уявлення

2. Посттоталітарний синдром, розгорнутий на різних рівнях:

- рівень національної самоідентичності, що характеризується як криза ідентичності

- рівень мистецької критики як дискурсу, що мав би формувати стандарти та критерії, – перебуває у стані науки XIX ст. (описовий підхід), позбавлений адекватного категоріального апарату, не оперує сучасною методологією, практично не корелюється із західноєвропейською мистецтвознавчою теорією

- рівень мистецької інфраструктури, котрий включає освіту, де навчання молодих митців здійснюється за схемами, підходами й моделями, що по-суті залишаються радянськими; та Спілку Художників, репрезентовану в основному поколінням, вихованим на радянських стереотипах.

Звідси логічно випливає провінційний стан нашої культури. Це проблема глобальна, її не можна вирішити на рівні виставки, навчального закладу чи організації. Глобальні проблеми вимагають участі багатьох людей та структур різного порядку, – тільки так можливо знайти односторонній і виробити стратегію як певний комплекс заходів, далекоглядний план з чітко окресленою метою: **куди рухаємося? у який спосіб? для чого? на що орієнтуємося?** Те, що є зараз – не стратегія, а поодинокі спроби мужніх, відданих своїй справі людей.

Реальне наповнення українських амбіцій щодо Європи можна виразити словами Дені де Ружмона: „Розшукувати Європу означає її творити! Вона існує у *власному пошукові*”. Пошук альтернативи між цими двома потоками, вважаємо, і є головним завданням українського мистецтва, яке претендує на перспективу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреева Е. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века / Екатерина Андреева. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 488 с.
2. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії / Кримський С.Б. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 367 с.
3. Культурологія : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / упоряд. : О. І. Погорілий, М. А. Собуцький. – 2-ге вид. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – 320 с.
4. Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / пер. з іспанської В. Бургарда, В. Сахна, О. Товстенка. – К. : Основи, 1994. – С. 15-139.
5. Хейзинга Й. В тени завтрашнього дня // Хейзинга Й. Homo ludens. / пер. нидерл., общ. ред. Г.М. Тавризян. – М. : Прогрес-Академия, 1992. – С. 247.
6. Kuspit D. Koniec Sztuki / Donald Kuspit. ; [tłum. Janusz Borowski]. – Gdańsk : Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2006. – 208 s.

УДК 316.74:7

*Ю. В. Сычев,
г. Москва (Россия)*

АРХЕТИП «БЕДНЫЙ ХУДОЖНИК» В ВОСПРОИЗВОДСТВЕ ТРАДИЦИОННОЙ СУБКУЛЬТУРЫ

Ориентацию на этический стереотип «Бедный художник» как на консолидирующий культурный код мы считаем закономерной конвенциональной реакцией художественного сообщества в постсоветской дисфункции социальных институтов. Архетип «Бедный художник» (в дальнейшем «БХ») является одной из

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

важнейших социокультурных конвенций, способствующих сохранению и воспроизводству художественного сообщества и одной из основных форм преемственности принципов традиционной культуры. Рассматривая социальные и культурные условия как основания для актуализации архетипа «БХ», мы можем обнаружить следующие стереотипы и мифы современности. Самоопределение субкультуры через архетип «БХ» свойственны как инертной пассивности, так и активному отказу принадлежать к управляемой массе при прогрессирующей деградации коллективной среды обитания. Президент России Д.А.Медведев обосновывал примерами что количество бедных в стране растёт в силу внешней политико-экономической конъюнктуры. Таким образом социальная реальность "бедные" означает что "вертикаль власти" не управляет страной, но фактически является передаточным звеном от мирового рынка к огромной бюджетозависимой массе. При этом вероятно неизбежны антисоциальные и маргинальные проявления художественной субкультуры, в которой «быть» означает быть ненужным (искать способ провокации сообщества и быть ненужным госсистеме). Искусство в этих социокультурных мифах возможно приносит удовольствие зрителям и дилетантам, а мучение и бедность - удел "настоящих художников", реализующих себя не только «благодаря» заботе общества и государства, но чаще «вопреки», чаще в проявлении противодействия. Потеря классовой и национальной идентичности, отсутствие идеологической платформы, горизонтальных и вертикальных связей внутри субкультурной, социальной, этнической общности, ущербность среды обитания (при этом не так уж важно живёт ли художник в среде деградировавшей или наследовавшей уродство от рождения) – всё это вызывает либо ощущение несчастья от необходимости отрефлексировать уродства среды, либо появляется ощущение долга выработать для публики идеальные модели (а решение проблем дефицита через объективацию утопий очень эффективно сочетает архетип «БХ» с мечтательными фантазиями). В любом случае прослеживается зависимость счастья художника от места обитания – приговорённые к уродству социума и уродству среды, к национальной ущербности закономерно актуализируют рудименты этических и эстетических принципов «БХ», проявляя это и в глобалистском стремлении к экзотике (контрастируя со стереотипами «бедности», вытесняя их из сознания и сферы общественного дискурса) и в региональной ограниченности, в невозможности менять среду обитания ни как турист (праздник зритель), ни как активный автор-творец (хотя роль «БХ» вполне может раскрыть дачный «пленер»). «БХ» в настоящее время проявляется и в стереотипах регионального или глобалистского поведения по отношению к территории – ездит ли художник по миру или ограничен местом рождения.

Стереотипы путаницы творческого роста и изменчивости стиля художника вплоть до потери соответствия рыночным критериям приводят в противоречие миф производства с мифом потребления, но святые для консьюмеризма принципы производства и роста балансируются архетипом «БХ», когда статусно значимое потребление может замкнуться в герметичном сообществе коллег или в семье-клане, что основывается на мифе вредоносности рыночных критериев и стереотипов массового эгалитарного потребления. Ощущение рыночной стихии как «испорченной» (несущей «порчу» традиционному искусству) нередко передаётся учащимся (даже вполне осознанно). Все художники равны перед удовольствием творить и потребностью принадлежать к данной социальной группе, ориентируясь на признание коллег занимающих свои места в этой пирамиде, где особо значима потребительская ценность форм аскетизма. Особую универсальность и гибкость архетипу «БХ» даёт то, что он хорошо сочетается с неадекватом и с социальными ущербностями любого рода

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

(это и любые наркозависимости как способ примирить мифологемы «Общества Изобилия» и «БХ», и обычные социальные травмы, зависимости от социума, семейные трудности). Архетип «БХ» хорошо решает экзистенциальные задачи балансировки традиционного в социальных установках (и даже архаичного, патриархального в решении средствами искусства сакральных и трансцендентных задач суррогата религиозности и духовной жизни с доминированием корпоративных ценностей, ради которых даже жертвуют «Именем», отказываясь от признания вне субкультуры) и модернистского (в своих крайних формах дауншифтинга слипающегося с домостроевской архаикой и установками луддитов). В любом случае архетип «БХ» готов функционировать и идеологически (сопровождая столкновение противоречий мифов свободы с мифами востребованности). «БХ» как способ решения проблем посредством ухода и ограничения взаимных обязательств и взаимных ожиданий, позволяет уклониться и от создания материальных произведений, что особо ценно в нашу эпоху цифровой информации. Внешняя демократическая идеология потребления должна скрыть отсутствие управляемости и предсказуемости, а «БХ» оформляет эти процессы значимыми переживаниями. Стереотипом «Бедности» нормируются отношения со средой, парадоксально сочетая некий конвенциональный статус с особой извинительной сиротской интонацией, что оговаривает желаемый баланс прав и свобод художника.

Архетип «БХ» вполне сочетается с установкой потребительского общества на изобилие, разве что предупреждает о неготовности принять обывательские стандарты потребления. Структуры творческих союзов и вся художественная субкультура в целом осознаёт себя как демократичную «казачью вольницу» также и по причине принципиальной доступности «потребительской корзины», поскольку очевидными знаками социального успеха и «счастья» (а также идеалом «потребления») в художественной субкультуре осознают вовсе не открытость мест на рынке и не только подразумеваемую возможность реализации конечного произведения посредством выставочного экспонирования, но «потреблением» здесь традиционно считается доступ к художественным материалам. Наследие советского типа потребления (основанного на дефиците и номенклатурных ограничениях) никогда не играло принципиальной роли в профессиональном становлении художника и в самовоспроизводстве художественной субкультуры, поскольку существенным считалась владение традиционными технологиями бытового изготовления художественных материалов самим художником. Даже если с приходом «общества изобилия» традиционного западного типа сохраняется недоступность всей полноты предложений индустрии производства художественных материалов для каждого художника, то это в принципе установок не меняет, поскольку «БХ» осознаёт свою подлинность и идентичность «правильной» традиционной субкультуре через противопоставление своего типа потребления привычкам «купить готовое к употреблению». Дефицит сакрализовал и «кухню художника», росла и ценность технологического самосовершенствования, а вот при доступности материалов ценность "быть" всё больше подменяется ценностью "иметь". Код «БХ» предлагается как знак отказа от обязательств и технологических гарантий и по сути «БХ» решает формальную и коммуникативную сторону проблемы «упаковки» и презентации произведения, оправы личных достоинств и идентификации субкультурной принадлежности. При потере традиций «упаковки» образования и отечественной культуры, культурный код «БХ» сопровождает диссонанс традиционного продукта и чужой импортной упаковки, в которую должен быть втиснут отечественный продукт.

«БХ» может быть способом репрезентации даже довольно состоятельных людей

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

или сановитых чиновников и не означает подлинной бедности, поскольку чаще это лишь стремление играть как ролевой маской массовым стереотипом о традиционной художественной субкультуре. Общество принимает к символическому обмену культурный знак «БХ» ещё и как фон для социально успешных людей, предлагая свободный выбор «БХ», поскольку профессионал мог состояться только через отчуждение от продуктов своего труда, которые живут самостоятельной жизнью. Самоосознание и идентификация «Бедного художника» происходит через его противопоставление архетипу богатого убранства храма, музея или дворца, которым передаются ценности, а «БХ» осознаётся как конвенция приобщённости к неким вечным ценностям. Мастер беден. Богата церковь, дворец, музей. И это их взаимодополняет. Таким образом архетип «БХ» может предлагаться к символическому обмену как знак подлинности (что является легитимной позицией и в системе образования), но восприниматься как симулякр, как метафора подразумеваемых профессиональных достоинств. Код «БХ» воспринимается как метафора зрелости и не вызывает отторжения если навязывается мечтательным учащимся (ориентирующимся на идеалы изобилия), которым код «БХ» чужд. Вопрос начинающего художника о том, почему его наставник «Бедный» (то есть совпал с идеалом «БХ») подразумевает стереотипный ответ – именно потому что уже достаточно много отдал «Искусству», и созданное им «богатство» транслировано и делегировано уважаемым социальным институтам. Таким образом тактика «БХ» может быть индивидуальной психической защитой, способом ухода от действительных социальных проблем в социальную маску «БХ», способом самосохранения личности и субкультуры. Используя этот архетип в условиях деградации официальных образовательных институтов, снижаются операциональные и коммуникативные составляющие взаимных требований общественного договора. Помимо прочего это позволяет герметичной субкультуре выживать, саботируя решение проблем и игнорируя актуальные требования, отчего в клише «БХ» мы видим тип внутренней эмиграции и гражданского неповиновения в обществе тирании. А это позволяет видеть в этой заготовленной форме отказа от активности и даже форме социального банкротства не только пассивно-выжидательную тактику (при имитации формальной готовности к диалогу), но эта позиция подразумевает стремление к выживанию и агрессивное жизнелюбие вне мещанских стереотипов. Архетип «Бедного художника» («БХ») воспроизводит привычную корпоративную этику и позволяет успешно функционировать образовательным институтам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Медведев Д. А. Современное государство в эпоху социального многообразия (выступление на Мировом политическом форуме, сентябрь 2011, Ярославль).
2. Тихонова Н. Е. Феномен городской бедности в современной России / Н. Е. Тихонова. – М. : Летний сад, 2003. – 408 с.

ФЛОРИСТИЧНІ МОТИВИ У МИСТЕЦТВІ РЕНЕСАНСУ
(цикл бесід для учнів 5 – 7 класів, бесіда 7)

Мистецька освіта спрямована на формування естетичних смаків і ідеалів особистості, розвиток художнього сприйняття явищ дійсності і творів мистецтва, художньо-творчих здібностей, самостійної діяльності в області мистецтва.

Найважливішими задачами естетичного виховання школярів є: навчити дітей розуміти прекрасне і піднесене, з одного боку, потворне і низинне – з іншого, розвивати в них здатність співчувати, правильно розуміти й оцінювати красу в навколишній дійсності, у природі, у суспільному житті, у праці і мистецтві, створювати красу в повсякденному житті і навчальній діяльності [4].

Матеріал статті, покликаний реалізувати ці завдання, продовжує цикл публікацій, в яких піддаються стислому аналізу флористичні мотиви, що зустрічаються в історії світового образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, зокрема, у даному матеріалі висвітлюється рослинний декор доби Відродження.

Учні упродовж бесіди мають можливість спостерігати, як разом з уявою у творчому процесі митців бере участь зорова пам'ять. По суті, комбінування побаченого і уявного, діяльний творчий процес, можливий лише на основі величезного запасу різноманітних зорових образів, накопичених художником протягом його життя, глибокого вивчення оточуючої дійсності. Звідси турбота багатьох відомих творців про постійний розвиток зорової пам'яті, використання різноманітних способів для цього – малювання по пам'яті, за уявою, виконання швидких начерків з натури та ін. Леонардо да Вінчі радив, закривши ока, згадувати і візуально уявляти собі усе, що художник спостерігав за день. Усі ці позиції яскраво проглядаються в мистецтві доби Відродження, зокрема, в італійських майстрів пензля та прикладного мистецтва.

Розквіт італійського мистецтва XIV, XV, XVI століть (**Ренесанс** – італ. або **Відродження** – укр.) нерідко позначається термінами *«треченто»* (тобто 300-і роки), *«кватроченто»* (400-і роки) і *«чінквеченто»* (500-і роки). Це доба гуманізму, де розквітають науки, поезія, інші різновиди мистецтва. Витончена культура царює при дворах багатьох властителів. Ця доба наново відкрила європейському світові класичну красу античного мистецтва, використовуючи загублені у глибині століть, елементи грецької та римської художньої спадщини. Великий Данте писав: «Руїни стін Рима заслуговують вшанування, і земля на якій стоїть місто, більш священна, ніж думають люди» [2, с. 116]. Італійські гуманісти розшукували у забутих сховищах твори древніх авторів і копіткою працею очищували їх від середньовічних нашарувань. Коли перед Петраркою, котрого прийнято вважати першим гуманістом, вимальовувався на шляху силует монастиря, він тремтів від думки, що там може знаходитися будь-який класичний рукопис. Інші відкопували уламки колон, скульптури, рельєфи, монети [2, с. 117].

Пильна увага до людини, віра в його інтелект, силу й міць, відсунула на другорядне місце орнаментальні мотиви флори і фауни у зразках образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва. На першому плані залишаються зображення людей. Проте, серед флористичних компонентів можна побачити чітко промальовані важкуваті гірлянди та вінки з квітів, рослинні завитки, пагони, ріг достатку з різноманітними дарами землі, людські фігури, що переростають в листя. Серед композицій із зображенням природних мотивів улюбленими були стилізовані форми

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

граната, флерона-хрестоцвіта, тюльпана, гвоздики, лотоса, ананаса, лілеї, виноградної лози, акантового та дубового листа [3, с. 338]. Кольорова гама містила сполучення яскраво забарвлених тонів: червоного холодного і теплого відтінків, блакитно-синього, смарагдового зеленого, коричневого, фіолетового, чорного та ін.

З особливою маестрією флористичні мотиви зображувалися у живописних творах епохи Відродження. В одній з самих знаменитих картин світового мистецтва «Народження Венери» флорентійського живописця Сандро Ботічеллі (галерея Уффіці) нервова вишуканість ліній, делікатність витягнутих фігур, прозорість і легкість форм підкреслюють квіти, які летять, розсіпані у повітрі, навколо Венери, що з'явилася з морської піни. Німфа намагається накинути на новонароджену богиню заткане квітами покривало, створюючи враження мелодійного квіткового танцю, що огортає центральну фігуру. Композиція вирішена у прозорих, світлих, матових тонах, золотавих, зеленкуватих, світло-блакитних. Венера сама виглядає як блідо-золота квітка, що піднялася із морських глибин. Живописне полотно Ботічеллі «Весна» ще більш занурює глядача у рослинне оточення. Сама Флора у віночку з квітів виходить на нас із лісу; вона мов таємничо виникає із властивого для неї природного середовища, щоби показати єдність богів та людей з природою. Три грації, котрі знаходяться у русі, коливаються у танці, як стеблини рослин, і знов квіти, розсіпані у повітрі, на землі і веснянками на обличчі головної героїні, створюють чарівну ренесансну мелодію захоплення людини красою світу.

У великого Леонардо да Вінчі ми знаходимо начерки виконаних з натури рослин, але у його живописних полотнах зустрічаємося з характерним для епохи Відродження, штучно створеним пейзажем природи, що знаходиться за портретованою особою у прорізі вікна або за фігурами у сюжетній композиції. Красиву, на тлі якого зображена Джоконда, мабуть не існує. Дерев, скелі, серпантин дороги – все уявлено і поєднано автором у сукупний, майже фантастичний образ. Теж саме спостерігаємо у його картинах «Мадонна у гроті», «Мадонна з гвоздиною», «Мадонна Літта», портрет Джиневри Бенчі та ін. Якщо на полотні Леонардо ми бачимо квітку на першому плані, вона обов'язково несе символічне навантаження. Так, букет лілеї у «Благовіщенні» звучить як символ чистоти Діви Марії, а квітка хрестоцвіту у ручках Маленького Ісуса у «Мадонні Бенуа», як передвісник Його майбутніх страждань на хресті. Цікава доля в останньої картини, яку ще називають «Мадонна з квіткою». До кінця XVII століття вона знаходилася в Італії, далі слід її губиться. У 1824 році її, зовсім почорнівшу і майже замальовану, придбав купець Сапожников в Астрахані у мандруючого італійського музиканта. Згодом вона потрапила у збірку архітектора Л. Бенуа. У 1912 році картина була куплена Ермітажем за величезну на той час суму у сто п'ятдесят тисяч рублів [2, с. 175].

Подібні придумані пейзажі можна знайти у полотнах Рафаеля «Мадонна з щиглем», «Сон лицаря», «Мадонна Конестабіле», «Дама з однорогом», «Прекрасна садівниця»; у живописних творах Джорджоне «Венера, що спить», «Юдіфь», «Гроза» та ін.

Небагато флористичних компонентів простежується у картинах представника венеціанської школи Тиціана Вечеліо. Навіть у полотні «Флора», де здавалось би мають бути присутніми різноманітні рослинні елементи, тільки невеличкий букетик квітів спочиває на руці Флори, пишної красуні із розсіпаним на раменах золотавим, «тиціановим» волоссям.

Серед художників Північного Відродження слід згадати німецьких митців Альбрехта Дюрера, з його відомими реалістичними штудіями рослинного світу, з використанням мотивів природи як у графічних, так і у живописних творах («Адам і

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Єва»), Лукаса Кранаха Старшого, засновника саксонської школи живопису («Мадонна з Немовлям під яблунею») та Стефана Лохнера, автора мелодійної композиції «Божа Мати в альтанці з троянд», де сидячу на зелено-суничному килимі Мадонну з Ісусом оточують зарості троянд і пухкенькі янголятка, що співають і грають на різних музичних інструментах.

Найбільшим багатством вирізнялись орнаментальні флористичні композиції, що прикрашали інтер'єри палаців, помешкань та гротів. Звідси походить термін «гротеск», який використовується для назви химерних орнаментів, знайдених Рафаелем та його учнями при розкопках підземних гротів античного Риму. Нерідко рослинні елементи розташовувались у чітко розчленованих площинах стін і стель, створюючи складні композиції, компоненти яких переплітались, заступали и доповнювали одне одного.

Таким чином, можна констатувати, що флористичні зображення у епоху Відродження вирізняються простотою композиції, гармонією, чітким членуванням великих площин на дрібніші, пропорційною співрозмірністю людині. Вони використовуються у всіх галузях образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва. Використання рослинних мотивів у цю епоху можна поділити на два окремих напрямки: а) реалістичні зображення на картинах і фресках художників та б) стилізовані, що прикрашали стіни інтер'єрів та вироби декоративно-прикладного мистецтва. Образотворче мистецтво, завдяки своїй специфіці, що полягає в наочно-образному відображенні дійсності, у даному випадку рослинних композицій, служить ефективнішим засобом розумового, морального, естетичного, трудового і фізичного виховання, засобом формування світогляду й ідейних переконань.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств / Н.А. Дмитриева. – М. : Искусство, 1990. – 318 с.: ил.
2. Любимов Л. Искусство Западной Европы / Л. Любимов. – М. : Просвещение, 1982. – 320 с.
3. Моран А. де. История декоративно-прикладного искусства от древнейших времен до наших дней / Анри де Моран. – М. : Искусство, 1982. – 578 с.
4. Образотворче мистецтво. 5 – 7 класи. Програми для загальноосвітніх закладів України. – Тернопіль : Богдан, 2001. – 160 с.

*МІСІЯ СУЧАСНОГО ХУДОЖНИКА
В КУЛЬТУРНОМУ ЖИТТІ СУСПІЛЬСТВА*

УДК 74.746

*Н. М. Воляннюк,
м. Кременець*

**НАРОДНА ВИШИВКА ТЕРНОПІЛЬЩИНИ В КОНТЕКСТІ
СУЧАСНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ**

Актуальність теми впливає насамперед із загальної потреби збереження українського народного мистецтва яке в кожному етнографічному регіоні має свої характерні художні особливості. Кожному із регіонів області притаманне своє художнє обличчя та імponує своя колірна гама. Серед таких локальних осередків народної вишивки слід відмітити Борщівський, Буцацький, Монастирський, Збарзький та Бережанський райони.

Для формування цілісного та об'єктивного уявлення про українське народне мистецтво, необхідне комплексне мистецтвознавче дослідження, вивчення історіографії, типології та художніх особливостей народної вишивки Тернопільщини ХХ століття, що зумовлює актуальність теми даної статті.

Мета – панорамний огляд мистецтва вишивки на землях Тернопільського краю протягом ХХ століття.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Аналізуючи архівні та літературні джерела слід сказати, що незважаючи на важливу роль, яку відіграє мистецтво вишивки у побуті населення Тернопільщини уже протягом багатьох століть, його значення у творенні самобутності українського народного мистецтва, окрема мистецтвознавча праця досі відсутня і становить велику білу пляму на теренах вітчизняного образотворчого мистецтва. Заслуговують на увагу праці дослідників українського народного мистецтва зокрема вишивки Т. Кари-Васильєвої, Л.Савки, Н.Тверезовської, О.Теліженко, О.Нестеркова, Ю. Мельничук, В.Білецької. Але слід зауважити, що висвітлення художніх та технічних особливості вишивання на землях Тернопільщини у цих працях носить фрагментальний характер, а основні пласти інформації розпорошені в періодичних виданнях та краєзнавчих музеях області.

Результати дослідження. Мистецтво народної вишивки Тернопільської області є невід'ємною складовою розвитку національної культури України. На Тернопільщині вишивка побутує здавна, про що свідчать археологічні знахідки на території краю [1, с. 65].

Вишивання є одним з найулюбленіших народних мистецтв України. Значення і роль української вишивки важко переоцінити, її орнаменти можна зустріти на трипільському посуді, розписах цієї доби, а також доби раннього та пізнього палеоліту [1, с. 68 – 67].

Із найдавніших вишивок добре збереглися церковні речі («воздушки», плащаниці, анти міси) XVI – XVIII ст.; серед пам'яток XVIII ст. – речі домашнього вжитку: одяг, рушники, скатерки [6, с. 20 – 21].

XIX століття у різних районах області вишивка набула характерних особливостей. Для вишивки нинішніх Лановецького, Кременецького і Шумського районів властивий геометризовано-рослинний орнамент чорно-червоного колориту.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Техніка вишивання – «хрестик», «набірування», «мережка», «прутик», «стебнівка», «козлик» [2, с. 12].

На грані XIX – XX століття відбувається кардинальна зміна художньо – образного вирішення народної вишивки Тернопільщини. Така зміна пояснюється поширенням техніки «хрестика», яка прийшла з Заходу Європи [7, с. 36].

Вишивка Тернопільської області характеризується насиченим, темним аж до чорного, колоритом. Виконані вовною, густі, без пробілів орнаменти суцільно вкривають рукави жіночих сорочок, гаптовані «поверхневим швом» [5, с. 88].

На Східному Поділлі для надання сорочкам особливого святкового вигляду суцільні маси орнаменту, що вкривають усе тло рукава, розцвічували срібними і золотими нитками. Легкості й ажурності сорочкам надає змережування окремих частин «павучками».

З XX століття особливо багаті вишивки за художніми особливостями у селах Борщівського, Заліщицького, Чортківського районів де збереглася техніка рельєфної вишивки або вишивки «Кучерями», в якій застосовуються вовняні нитки домашньої роботи, здебільшого чорного кольору [6, с. 48].

Вишивка на Тернопільщині широко застосовується і в оздобленні декоративних виробів: рушників, скатертин, серветок тощо [10, с. 5 – 6].

У Кременецькому, Шумському та Лановецькому районах рушники дещо відмінні від рушників інших районів області. Вишивають їх не геометричним орнаментом, а стилізованими рослинними мотивами, близькими до декоративного розпису. Декоративний рушник закінчується або мережкою з китицями чи тороками, або в'язанням гачком.

У південно-західних районах Тернопільщини поширення набули рушники з геометричним орнаментом, який вишивається по обидві сторони від кінців широкими смугами. Кінці рушника мережать і пов'язують тороками з основи полотна, на якому вишивають, або з білих котушкових ниток [2, с. 24].

Поряд з великою кількістю орнаментів вишивки на Тернопільщині поширені різноманітні техніки вишивання. В сучасній вишивці найчастіше зустрічаються техніки хрестика, гаптування низинка. Відійшли в архаїку техніки «кручення», «настилання» та півхрестик». Роботи в цих техніках можна побачити лише в музеях Львова та Тернополя.

Техніка «низинки» виконується тільки в орнаментах геометричного характеру, тому вона найбільш поширена у південно – західних районах Тернопільщини. У північних районах розповсюджене «гаптування» та «хрестик».

З впевненістю можна стверджувати, що українська народна вишивка досягла вершин, стала відомою в усьому світі та набула статусу матеріально-духовного, культурного символу українців. Особливою пошаною завжди користувались вишита сорочка та вишитий рушник. Як свідчить етнограф-мистецтвознавець Лідія Григорівна Орел, наші пра матері і прабабусі, створили таку кількість прекрасних рушників, що ними можна опоясати землю по екватору. На цих старовинних літописах мовою художніх текстів вишита вся історія – від зародження людства до сьогодення, – філософський світогляд народу, сценарії звичаїв, обрядів, астрономічні та господарські знання та багато інших аспектів життя українців.

Висновок. Підбиваючи підсумки слід сказати, що народна вишивка Тернопільщини є своєрідним художнім явищем, складовою частиною мистецької спадщини України. Існуючі мистецтвознавчі, етнографічні, історично-культурні праці лише частково розкривають окремі аспекти розвитку та функціонування мистецтва вишивки Тернопільщини, а тема ніколи не була предметом комплексного вивчення.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Вишивка на Тернопільщині завжди була одним із найбільш поширених і улюблених різновидів народної творчості яка потребує свого дослідження, мистецтвознавчого аналізу та обґрунтування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Від ремесла до творчості : зб. / упоряд. Ю.Г.Легенький. – К. : Час, 1990. – 152 с.
2. Гриб А. Ювілейний вернісаж народних талантів / А. Гриб // Тернопілля '96. – Тернопіль: Збруч, 1997.
3. Декоративно-ужиткове мистецтво : словник / за ред. Запаска Я.П. – Л. : Афіша, 2000. – Т. 1, 2.
4. Закон України про народні промисли // Народна творчість та етнографія, 2001. – №5 – 6.
5. Кара-Васильєва Т.Г. Творці дивосвіту / Т.Г. Кара-Васильєва. – К. : Рад. шк., 1984. – 175 с.
6. Кара-Васильєва Т. Українська народна вишивка / Кара-Васильєва Т., Заволокіна А. – К. : Либідь, 1995. – 96с.
7. Струбицька Н. Народні художні промисли Тернопілля / Струбицька Н. // Мистецтво Тернопілля. – Тернопіль, 1990.
8. Кушей С. Борців у 30 – х роках і в час Другої світової війни С.Кушей / Літопис Борщівщини. – Борщів : Джерело, 1996. – С.109 – 117.
9. Народні художні промисли : альбом / авт.-упоряд. С.Шевченко. – К., 2004. – С. 5-6.

УДК 72.035/036 (477)

*А. В. Закорецький, А. Н. Закорецька,
г. Луганск*

ВОРОШИЛОВГРАД. ДОМ СОВЕТОВ

В настоящее время очень модно подвергать критике и различным измышлениям наиболее интересные архитектурные сооружения советского периода, а также бездушно разрушать их...

Объектом настоящего исследования является архитектурное проектирование административных зданий на Украине.

Предметом исследования — создание проекта Дома советов (обком КПУ, здание облминистрации) в Ворошиловграде,

Хронологические рамки исследования — 1935 – 1959 гг.

Географические рамки исследования — г. Ворошиловград, пл. Героев Великой Отечественной войны, 9.

Целью работы является установление хронологических рамок, описание этапов проектирования и сравнительный анализ проектов здания Дома советов в Ворошиловграде 1939 и 1955 гг., а также выявление авторов этих проектов.

До недавнего времени автором проекта Дома советов, построенного в 1956 – 59 годах, считался архитектор Д.М. Баталов (Киев, Гипроград) [1; 2].

Однако, в марте 2011 года в интернете появились две статьи о Доме советов, фактически разъяснившие все вопросы авторства проектирования.

В статье «Ворошиловград. Дом советов» приведен протокол №23 заседания Архитектурного совета Управления по делам архитектуры при Совете Министров УССР от 6 июля 1946 года (т. е. самой высокой инстанции по делам архитектуры в Украине. — Ред.).

В повестке дня заседания стоял только один вопрос: «Рассмотрение проектного задания на Дом советов в г. Ворошиловграде. Авторы проекта арх. Лебединский и Мороз.

Проект выполнен в 1939 – 1940 гг. [4].

Из документа следует, что авторами первого проектного решения Дома советов были арх. Г.И. Лебединский [6] и А.М. Мороз.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Вторая статья «Творчество молодых архитекторов Харькова», появившаяся в Интернете, принадлежит профессору Я.А. Штейнбергу, написана в 1941 году. В этой статье он отмечает, что проект Дома советов в Ворошиловграде является первой значительной работой архитекторов Г.И. Лебединского и А. Мороза, получившей первое место на конкурсе. Эти архитекторы много работали вместе над проектами жилья, клубов и других сооружений Харькова и Донбасса [9].

Как мы теперь уже знаем, на базе проектного задания арх. Г. Лебединского и А. Мороза с целым рядом изменений построены проектное задание, технический проект и проект привязки арх. Д.М. Баталовым в 1954 – 1955 годах.

В 1946 году А.С. Шеремет давал экспертное заключение по проекту Г. Лебединского и А. Мороза и считал его вполне пригодным для разработки технического проекта этими авторами. Но, когда дорабатывался проект, арх. Г.И. Лебединский проектировал и строил здания в Германии и Австрии. О судьбе А.М. Мороза нам ничего не известно. Вот почему занялся доработкой проекта арх. Д.М. Баталов. Таким образом, у этого здания три автора: Г.И. Лебединский, А.М. Мороз и Д.М. Баталов.

Сравнивая два проекта — 1939 и 1955 гг. – можно заметить черты сходства и различия.

Постановка зданий, с градостроительной точки зрения, идентична. Здание Д. Баталова поставлено на том же месте, что и в проекте Г. Лебединского и А. Мороза. Главный фасад замыкает градостроительную ось, проходящую от памятника Борцам революции до Центральной площади. Однако, если продолжить эту ось до ул. Челюскинцев, то здание Баталова более органично включено в примыкающую с южной стороны зеленую парковую зону, значительным выдвиганием вперед центрального объема дорического портика по сравнению с двумя боковыми крыльями в первом проекте. Общие пропорции здания в целом, и отдельных его частей, остались неизменными. Здание хорошо удерживает близлежащую территорию площади и удачно включено в прилегающие пространства как с северной, так и с южной сторон.

Планировочное решение претерпело незначительные изменения. Сохранилась симметричная осевая схема планировки. Изменились расположения лифтовых шахт и лестниц в боковых крыльях здания и функциональные назначения отдельных помещений. Увеличена на семь метров зона южного входа в зал заседаний (в 2005 г. арх. А.В. Закорецким был разработан детальный проект реконструкции колонного зала Луганской облгосадминистрации [5]). Сделана перепланировка подсобных помещений зала заседаний и кинопроекторной.

В объемно-пространственных решениях двух проектов имеются значительные различия. Крупные членения фасадов здания оставлены по проекту 1939 года. Однако выразительное пластическое решение 12-колонного главного фасада по проекту Г. Лебединского и А. Мороза заменено менее выразительным плоскостным решением трехчетвертных пилястр в проекте Д. Баталова. Развитый высокий фриз со скульптурными барельефами проекта 1939 года заменен на невысокий плоский с сильно выступающим карнизом и высоким парапетом. В центральной части главного фасада на западающей парапетной стене шириной в три пролета колонн сохранено скульптурное барельефное гербовое изображение в окружении клейнодов из знамен. В проекте 1956 гг. хорошо решен центральный вход в здание, размещенный в центральном пролете колонн на высоту 2-х этажей. Отделка главного входа черным полированным гранитом выделяет его на светлой поверхности здания, облицованного инкерманским камнем. Грубо отесанная гранитная отделка цоколя проекта 1939 года в проекте Д. Баталова заменена полированными плитами

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

чорного граніта.

В проекті 1956 г. удачно акцентовані два симетрично розположених бокових входу в торцевих крильях Дома советів.

Декор головного фасада збудови органічно об'єднаний з іонічним орденом пілястр бокових крильєв декоративним елементом в формі невеликих волют, розміщених по двом сторонам лопаток пілястр на висоті 4-го етаж.

Змінені южні фасади збудови. Центральний ризаліт портала входу виступає вперед на сім метрів по відношенню до лінії застройки бокових крильєв збудови. Прямокутний об'єм двохсветного зала засідань замінений двоскатним об'ємом изящного дорического восьмиколонного портика. Трикутний абрис фронтона портика підтримується трикутною парапетною стіною центральної частини заднього фасаду головного корпусу. Перед южним входом об'єднана достатньо велика, виходяща вперед площа з широкими сходами.

Є ще одна відмінна особливість об'ємно-просторових рішень цих двох проектів, що стосуються південної сторони збудови Дома советів. В проекті 1939 року два внутрішні дворики обмежені відкритою колонадою на висоту двох етажів і удачно зв'язуються з прилеглою парковою зоною. В проекті 1954 – 56 г. внутрішні дворики відкриті і нічим не огорожені.

Вивчаючи матеріали, що стосуються проектування збудови Дома советів, можна прийти до висновку про існування ще одного проекту цього збудови 1954 – 55 г., що належав Д.М. Баталову. На це вказують деякі джерела [1; 2; 3; 7; 8]. Розмова йде про проект з трьохетажною вежею, завершеною шпилем. Нині неможливо з достовірною точністю сказати, як виглядав цей проект, однак відомо, що його розглядали двічі на засіданні обласної архітектурної комісії, уточнюючи архітектурне і декоративне убранство збудови, а також коректуючи форму і пропорційні співвідношення вежі під шпилем і самого шпиля. Останній раз цей проект обговорювався 4 серпня 1955 року [2].

Опираючись на ці факти, можна передбачити, що в «шпилевому» проекті Дома советів на головному фасаді могли ще залишатися колони, т. к. світлотеневе рішення колонади добре поєднується з вежею-шпилем (вспомнімо пластичне рішення збудови Дома техніки, засноване на цьому принципі. — Ред.). Таке завершення надавало враження парадності і значущості всьому об'єму збудови. Шпилеве рішення могло б змінити не тільки вигляд збудови, але й всієї центральної площі. В нашому місті намічалась ще одна висотна «шпилева» домініанта. Однак такому рішенню Дома советів не судилося здійснитися.

Так чому ж проект 1939 г. і заснований на ньому проект 1954 – 55 г. так швидко (в процесі року. — Ред.) були змінені і перероблені? Чому розвинуте об'ємно-просторове рішення збудови Дома советів замінено на не настільки виразне плоскостне?

З початку кінця 1954 року (2 Всесоюзне совещання будівельників, листопад 1954 г. — Ред.) партія і уряд намітили курс на боротьбу з надлишками в архітектурі і економії в будівництві. Згідно прийнятому постановленню ЦК КПСР і Ради Міністрів СРСР «Про усунення надлишків в проектуванні і будівництві» від 4 листопада 1955 г. і цілому ряду інших указів (31.07.1957 г., 23.04.1959 г.), на місцях були прийняті рішення про перегляд до 1 лютого 1956 г. [7; 8] всіх проектів, запланованих до будівництва. Тому в поспішному порядку харківський Гипроград перебудував проект 1954-55 г., зробивши його більш простим і економічним. Тоді з'явилися пілястри замість колон на головному фасаді збудови, а також видалена з проекту трьохетажна вежа з шпилем. Ці зміни, на щастя, не

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

затронули южный фасад здания, который так и остался примером выразительности и лаконичности в архитектуре.

Так сложилось, что не рекомендации специалистов-архитекторов и областной архитектурной комиссии, а директивы партии и правительства повлияли на изменение внешнего облика здания Дома советов в Ворошиловграде.

ЛИТЕРАТУРА

1. ГАЛО (Государственный архив Луганской области – далее ГАЛО). — Ф. Р-2363. — Оп. 4. — Д. 2. — Л. 87 об., 88.
2. Там же. — Д. 2. — Л. 88 об., 89.
3. Там же. — Д. 778. — Л. 81-86.
4. Ворошиловград, Дом советов. [Электронный ресурс]/Режим доступа к статье: http://www.lebedinsky.odessa.ua/projects/39_voroshilovgrad/
5. Закорецкий А.В. Проект реконструкции колонного зала Луганской облгосадминистрации / А.В. Закорецкий. — Личный архив А.В. Закорецкого. — 2005.
6. Лебединский Г. И. [Электронный ресурс] / Г. И. Лебединский. — Режим доступа к статье : <http://www.lebedinsky.odessa.ua/projects/>
7. Лисицина И. Город без излишеств / И. Лисицина // Наша газ.— 2011. — № 36.
8. Швидше і до кінця ліквідувати надмірності в проектуванні і будівництві. Збори партійного активу м. Ворошиловграда // Прапор перемоги. — 1956. — № 2. — С. 2.
9. Штейнберг Я. А. Творчество молодых архитекторов Харькова / Я. А. Штейнберг . [Электронный ресурс]/Режим доступа к статье: http://www.lebedinsky.odessa.ua/documents/41_harkov/

УДК 730

*Е. Б. Кайранов,
г. Алматы, Республика Казахстан*

ЕДИНЫЕ ЦЕННОСТИ И РАЗНЫЕ ТРАДИЦИИ В МОНУМЕНТАХ НЕЗАВИСИМОСТИ

В современном глобализирующем мире у молодых государств значение независимости очень актуально. Для возрождения и сохранения культурно-нравственных ценностей, укрепления духовного единства и патриотического воспитания граждан первостепенная роль, безусловно, принадлежит культуре. Понятно, что государство – это дух нации, ее душа и высшая форма социальной жизни, где государствообразующим является суверенитет. Все страны сами по себе индивидуальны, так же и искусство неповторимо, оно отражает душу и историю народа, как важнейшая составная часть духовной культуры.

В истории памятников монумент Независимости призван выражать национальную консолидирующую идею, он масштабен и традиционен. И здесь художнику, скульптору и архитектору представлена общая задача – показать художественными средствами такие понятия, как Родина, государственность, независимость. По информационным источникам, в особенности, по Всемирному Интернету, путем сравнения можно понять, что современные монументы Независимости во многих странах имеют схожую, можно сказать классическую особенность, где основным стержнем служит колонна, эволюция которого ведет к древним обелискам. По известной терминологии «obelisk» (с греч. obeliskos «маленький меч, остроконечный столбик») – это памятник строго определённой формы, монолитный четырёхгранный сужающийся кверху столб, с вершиной в виде пирамиды. Общеизвестно, что история появления обелисков уходит в Древний Египет. Если не считать все космические догадки из «Тайн древних цивилизаций», то обелиск считался символом плодородия и отцовства – «камень

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

порождающий», фаллический символ, обозначал бога Ра. Древние римляне были очарованы магической силой «солнечных пальцев» и загадочными иероглифами, которые они считали магическими формулами. Во времена Римской империи египетские обелиски перевозились, чтобы украсить самые знаменитые площади мира. На сегодняшний день, из 30 египетских обелисков только 7 остались в Египте, остальные, в разные времена были вывезены очарованными правителями разных стран. Некоторые подарены местными властями, некоторые украдены. Получается, если целых 16 штук находятся в Италии (в Риме – 12, в Ватикане – 1, во Флоренции – 1, в Урбино – 1, в Катании – 1), то остальные по одному установлены в Париже, Лондоне, Нью-Йорке, Стамбуле, Уимборн в Англии, Арлс во Франции, в Цезарии Израиль [1].

Итак, согласно мировой истории в первой половине III тыс. до н. э. сложился монументальный стиль египетского искусства, выработались изобразительные каноны, которые потом свято оберегались на протяжении веков. Идея колонны – производная идеи дерева, символизирует ось мира, Древо Жизни, а также стабильность и прочное стояние, которое удерживает небо, связывая ее с землей. То же самое относится к столбу и обелиске. Древние греки и римляне водружали на вершины столбов статуи богов. Римские императоры начали ставить колонны со своими статуями в честь великих побед, изображая на рельефах сцены сражений. Заимствуется рельефы тоже с фараоновских обелисков.

На сегодняшний день в мире установлено множество монументальных колонн-памятников разных времен до современности, по тематическим и композиционным решениям, по усложненным задачам которых можно проследить эволюцию ценностей и традиций человечества. Основными из них были выбраны следующие монументальные колонны-памятники: «Колонна Траяна», созданная в честь побед над даками

(113 г. н. э., г. Рим, Италия), «Колонна Сигизмунда» в честь победы короля над мятежниками (1643 – 1644 гг., г. Варшава, Польша), «Вандомская колонна» в честь победы французов в битве при Аустерлице (1807 г., г. Париж, Франция), «Александровская колонна» в память о победе Александра I над Наполеоном (1834 г., г. Санкт-Петербург, Россия), «Колонна Победы» в честь нескольких побед Пруссии (1873 г., г. Берлин, Германия), «Колонна Нельсона», в память об адмирале Горацио Нельсоне, погибшем в Трафальгарском сражении (1842 г., г. Лондон, Великобритания), колонна «Хьюстон» в память о битве в 1836 г. при Сан-Хасинто (173 м, 1936-39 гг., Хьюстон, США), «Памятник тысячелетия Венгрии», посвящен тысячелетию перехода мадьяр через Карпаты (1896 г., г. Будапешт, Венгрия), «Монумент Победы» на Поклонной горе, в честь победы советского народа в Великой Отечественной войне (1995 г., г. Москва, Россия) и т.д. По перечисленным памятникам видно, что они посвящены военным победам, где ценности «расходятся». Ясно, что военные драмы происходят из-за тирании и претензии к свободе одного общества к другому. Если темы остаются одними и теми же, военными, то композиционные решения и художественные традиции усложняются, особенно последних двух памятников, имеющих целый архитектурно-скульптурный комплекс.

В истории монументальных колонн-памятников единую ценность человечества имеют только монументы Независимости. Это важная ценность – свобода целого народа, у которого есть своя родина, свой язык и свои традиции. Вообще, памятников Независимости по всему миру создано немало со второй половины XX века, но резко возросло с образованием Содружеств Независимых Государств. И в данном случае имеющие единую ценность и разные традиции, а также близкие по времени создания

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

являются такие памятники, как Монумент Независимости в честь 10-летия Независимости Украины (2001 г., г. Киев) и архитектурно-скульптурный комплекс «Қазақ елі» в честь 20-летия Независимости Республики Казахстан (2009 г., г. Астана).



фото 1



фото 2

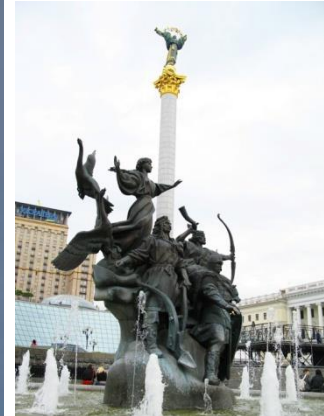


фото 3

Монумент Незаисимости Украины был возведен в 2001 году в честь празднования 10-летия независимости государства в композиционном центре Площади Киева (фото №№ 1, 2, 3). Представляет собой 52-метровую колонну, увенчанную девятиметровой фигурой богини Берегини – Оранты Украины в украинском национальном костюме, стоящую на земном шаре с калиновой ветвью в руках. Некоторые элементы монумента покрыты золотом. Данный образ по задумке организаторов должен символизировать независимую Украину. Специально для облицовки колонны из Италии был привезен белый мрамор. Постамент, на котором установлена колонна, выполнен в стиле украинского барокко и оформлен в виде христианского храма. Скульптура выполнена из литой бронзы, ее полная масса составляет 20 тонн. Общая высота композиции достигает 61 метра. Эта конструкция стала одной из наиболее высоких в Украине. За десять лет своего существования Монумент Независимости в Киеве по-настоящему стал символом свободной и демократичной Украины [1].



фото 4



фото 5



фото 6

В современной культуре Казахстана архитектурно-скульптурный комплекс «Қазақ елі» (в переводе «Казахский народ»), установленный 2009 году в молодой столице страны Астана, является символом Независимости и созидательности (фото №№ 4, 5, 6). В нем также – символическое отражение четырех важнейших ценностей: политической стабильности, межнационального согласия, экономического прогресса и социального благополучия. Высота монумента – 91 м – напоминает о 1991 году, когда Казахстан стал независимым государством. На вершине стелы установлена священная птица Самрук, чей образ демонстрирует стремление казахстанцев к дальнейшему

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

развитию и процветанию. Архитектурно-скульптурный комплекс призван отразить страницы истории Казахстана – от сако-скифского периода до современности. Исторически территория нашей страны является местом пересечения и взаимодействия цивилизаций, культур и религий, земли Казахстана стали своеобразным мостом между Востоком и Западом. Монумент «Казахский народ» – это дань уважения всему народу, в течение многих веков отстаивавшему родную землю, свою свободу и независимость. Памятник отражает новый этап становления монументального искусства Казахстана: мастерство творцов, соединившись с высокой художественной идеей, демонстрирует их человеческую целостность, гражданскую зрелость, любовь к родной культуре, умение соединить в скульптуре прошлое и настоящее, заставить каждого человека задуматься о будущем – и собственном, и своей родины» [3]. Безусловно, развитие современного казахстанского монументального искусства связано со становлением Независимого государства Республики Казахстан. И монумент «Қазақ елі» призван отражать стержневые ценности казахстанского общества и достойно представлять казахстанское монументальное искусство в мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Египетские обелиски. Не реализованное намерение [Электронный ресурс]. zhitanska.com. Тайны древних цивилизаций;
2. Монумент Независимости в Киеве [Электронный ресурс]. www.kievtown.net. достопримечательности Киева
3. Гапонова Н. Символ независимости и созидания / Н. Гапонова // Казахстан. правда. – 20.10.2009 г.

УДК 75.017.4

*А. И. Коденко,
г. Луганск*

О ПРИРОДЕ МЕДИТАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ

Медитативная живопись тесно связана с Беспредельным. Может быть, поэтому изучение природы такой живописи обойдено искусствоведами стороной. Так – как природа медитативной картины покрыта тайной сверхчеловеческой магии, а мир ее незыблем как идея, она творится не по воле художника, а в силу каких-то общих художественных законов.

Данную проблему необходимо изучать, поскольку Беспредельное есть великая тайна, а путь к свободе художника или отдельного человека – есть все большее проникновение в бесконечное. Проблемы в статье актуальны, ибо в эпоху Водолея человек как никогда будет осваивать язык тишины, небытия, парадоксов и подойдет к сущности ума «как он есть».

Эта статья – потребность художника поделиться опытом о природе медитативной живописи с близкими по духу людьми, пролить свет на тайну того, что необъяснимо логикой и концепциями.

Что такое природа Бесконечного? Это излучать, порождая эманации нитей – лучей света, которые создают все видимые вещи во Вселенной. Значит, Беспредельное подобно немислимому, бесконечному Свету, оно вездесуще и всепроникающе. Поэтому для подлинного художника его внутренний свет становится самым ценным. Художник, осознавши себя как Свет, понявший, кто он есть, расширяет сознание и выходит в Беспредельный Дух и становится Мастером. Став Мастером, для художника ничего не имеет смысла он открывает великую тайну – любить, страдать, плакать, смеяться – все это включая себя самого есть Ничто. В книге «Кодекс Мастера» Вишну

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Дев говорит: «Мастер, будучи Беспредельным Духом, живет в измерении Игры. Игра есть Путь, смысл и цель. Вне Игры есть только Ничто. Любое действие, мысль и слово Мастера лишены человеческого смысла и являются его непостижимой игрой. Поэтому смысл его действий и слов непостижимо глубок. В то же время все его действия есть Ничто».

Там, где «освобождается разум от оков», научные подходы бессильны.

Кто может дать ответ: «Что такое медитативная живопись?» Художник пишущий такие картины, в силу несовместимости художественной правды с внешней реальностью становится причиной трагического непонимания его обществом. Куда проще ему пойти за обывателем, который стиль «фото» ставит на первое место, а поверхностно-красивенькое для него главное. Но и обыватель уже научился принимать и «переваривать» примитивное искусство, модернизм и даже Пикассо, Модильяни, Сальвадора Дали. А вот медитативное искусство обывателя приводит в бешенство и в шок. Каковы причины отторжения обывателем медитативного искусства? Причина одна – это дистанция между объектом (который изображает художник) и самим изображением на картинной плоскости. Чем дальше изображение уходит от сходства с миром, тем больше становится дистанция.

В медитативной картине расстояние между объектом и изображением заполняется художественной формой светящейся субстанции. Собственно говоря, художник, для которого Свет Бесконечного становится главным, изо всех сил стремится провести зрителя через светящееся пространство, чтобы последний нашел увлекательный путь собственной природы. Но тем сложнее зрителя провести через такую картину, так как он привык отмерять пространство предметами и материальными фишками. Зритель в недоумении и страхе от отсутствия знаний и практики перед природой Бесконечного. Он ленив, его разум и дух не напрягается в преодолении дистанции между объектом и изображением. Он привык к точке сопряжения между формой и смыслом. Он боится эпигонства, всякого рода фальсификаций, он принимает все, что не требует внутренней работы души.

Художник-новатор пробивает окно в новую реальность собственным свечением своей души и предлагает это окно зрителю, где состояние тишины, и умиротворения наполняет дышащее и развивающееся пространство. Вот что пишет об этом Манфред Зегерс: «В таком состоянии открытости и естественности больше не нужны никакие усилия для действия... Ум покоится сам в себе, не держась за внешние впечатления. Оставаясь в истинной природе ума, мы просто расслаблено ее созерцаем. Не позволяя переживаниям захватить нас, мы присутствуем в безграничном пространстве переживающего».

«Медитация – язык Бога» – так говорит Шри Чинмой. Там, где заканчивает свое путешествие молитва «Да будет воля Твоя», начинается медитация. Молитва исходит от человека, призыв к медитации – от Бога. Нравственность, медитация и мудрость сохраняют человека в равновесии и покое на планетарном уровне. Нарушая равновесие человек, оставляет за собой черный след желчи, страхов, убийств, террора, войн. Цель же медитации ввести человека в умиротворение и покой. Цель медитативной картины – получение белого Света. Через новую художественную форму, там, где нет физиологического восприятия последней, через огромную дистанцию в медитативной картине художник проводит зрителя в Свет.

Там, где начало, – там конец. Зритель еще не знает, что свет Бесконечности новой художественной формы соткал нити в его сердце.

Художественная форма – это то, что нельзя видеть непосредственно, она метафизична, это достаточно сложный загадочный способ видения художественной

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

реальності, где он перебуває. Глаза даны, чтоб уводить от правды. Художник видит духовным зрением. Для него открывается истина – реальность есть Божественный Свет. Все остальное – иллюзия. Внутренний свет медитативной картины становится законом красоты. Мелодия такой картины на самых высоких частотах ведет зрителя в покой и тишину.

Это медитативная живопись. Смотри и постигай. Не задавай вопросов, не ищи ответов. Их там нет, как нет и контуров происходящего. Форма, фактура, ритм, пропорции растворяются в вибрации света и создают гармонию целого. Рисунок, цвет, композиция, замысел проваливаются в свет и поглощаются им.

Картина наполняется жаждой познания Света. Красочный слой на грани абсолютного одухотворения. Теперь субстанция света побеждает цвет и ставит живопись материальными красками под сомнение, как человеческое творчество.

Критика сегодня бессильна определить место медитативной картины в художественном процессе начала XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Манфред Зегерс «Знание о медитации». – 2008. – 238 с.
2. Садгуру Свами Вишну Дэв «Кодекс Мастера». – 2010. – 240 с.

УДК 7:74

*А. Б. Максимова,
м. Київ*

ДИЗАЙН-ПРОГРАМА КОМПЛЕКСНИХ РОЗРОБОК ФІРМОВОГО ТА КОРПОРАТИВНОГО СТИЛЮ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Соціокультурні процеси у своїй динаміці змінили останнім часом комунікативну діяльність людини, глобалізація мережі Інтернет відкрила вільний простір для ведення бізнес-справ на різних континентах, що також відгукнулося і на розвитку художньої культури. Сучасний художник тепер має можливість експонувати свої картини у інтернет-галереях будь-якої країни, а графік-дизайнер може займатися розробкою фірмового чи корпоративного стилю за допомогою дистанційної роботи з замовником.

Потрібно зауважити, що існує ряд процесів людської діяльності, котрі проти сучасних змін оточуючого середовища залишаються незмінними, але розвиваються та еволюціонують згідно з вимогами суспільства. До таких процесів можна віднести дизайн-програму комплексної розробки фірмового/корпоративного стилю, яка має корені свого виникнення у середині XX століття коли були створені перші відомі фірмові/корпоративні стилі компаній Braun та Olivetti на базі синтезу мистецтва та промисловості.

З того часу дизайн-програма комплексних розробок фірмового/корпоративного стилю еволюціонує і нині має багато спільних рис з процесом брендингу [3, с. 202]. Але разом з тим, художня культура візуального дизайн-вирішення фірмового/корпоративного стилю не завжди відповідає за рівнем якості та естетичним вимогам. Сьогодні це пов'язується з трьома негативними аспектами: 1) не завжди комплексною розробкою фірмового/корпоративного стилю займається фахівець у галузі графічного дизайну; 2) створення дизайн-програми (та бріф-креатива) може виключатися з процесу розробки фірмового/корпоративного стилю як за вини дизайнера, так і за вимогами замовника; 3) сучасна дизайн-програма вимагає свого оновлення відповідно до нинішніх змін у соціумі та інтеграції новітніх технологій.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Оскільки дизайн-програма є різновидом процесу планування і відноситься до передпроектного етапу, то її виключення з цілісної системи комплексної розробки фірмового/корпоративного стилю одразу зведе на нівець очікуваний позитивний результат при впровадженні. Тому фірмовий чи корпоративний стиль без наявності дизайн-програми не може бути розроблений, інакше така розробка буде вважатися непрофесійною та може спричинити фірмі/корпорації негативні наслідки.

Дизайн-програма розробки фірмового/корпоративного стилю – поняття, яке визначає планування системи візуально-комунікативних засобів з метою створення постійного візуального образу фірми або корпорації, що включає в себе проектування цілого ряду стилеутворюючих елементів: основних графічних констант – знаку, логотипу, кольорового коду, шрифту; та складових інформаційних і рекламних елементів – від ділової документації, упаковки, фірмового одягу, сувенірної продукції, до елементів візуальної комунікації, реклами на транспортних засобах, суперграфіки.

До стилеутворюючих елементів фірмового/корпоративного стилю також відносяться кольорографічні, словесні, композиційно-пластичні вирішення, які разом візуально утворюють цілий комплекс.

Варто підкреслити, що візуальна графіка фірмового та корпоративного стилю з широкими можливостями різноманітних видів відтворення і поліграфічного тиражування несе у суспільство величезний вплив: формує моральні, естетичні та культурні погляди, виховує художній смак цільової аудиторії. У контексті сучасної художньої культури візуальна графіка стилеутворюючих елементів фірмового/корпоративного стилю буде відповідати естетичним вимогам тільки тоді, коли розробником є кваліфікований фахівець у галузі графічного дизайну, і коли дизайн-програма буде логічно продуманою та створеною відповідно до всіх структурних компонентів.

Згідно практики вітчизняного і світового графічного дизайну **в основу дизайн-програми розробки фірмового/корпоративного стилю покладено такі компоненти:**

- загальна характеристика фірми/корпорації та її позиціонування на ринку попиту;
- пріоритетна особливість, специфіка продукції або послуги фірми/корпорації;
- конкурентна ситуація в галузі діяльності фірми/корпорації;
- характеристика цільової аудиторії;
- регіональний аспект діяльності та місцезнаходження фірми/корпорації;
- мета розробки фірмового/корпоративного стилю;
- створення дизайн-плану розробки фірмового стилю (перелік усіх необхідних складових елементів);
- вимоги до розробки основних графічних констант, стилеутворюючих елементів;
- графічно-реklamний супровід і засоби реклами;
- технологічні можливості застосування та відтворення складових елементів фірмового/корпоративного стилю.

Дизайн-програма створення і впровадження фірмового/корпоративного стилю є необхідним стандартом для фірми/корпорації чи підприємства, що надає можливість витримати стильову єдність та цілісність основних графічних констант і всіх складових елементів. Правила стилістично вірного візуального відтворення та використання всіх стилеутворюючих елементів фірмового/корпоративного стилю мають бути зазначені у методичних рекомендаціях, які сьогодні мають назву англomовного походження – **бренд-бук** [1, с. 31].

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Орієнтовний перелік елементів фірмового/корпоративного стилю, що входять до дизайн-програми розробки:

- **Основні графічні константи:** фірмовий знак та логотип, фірмовий блок, варіанти знаку та логотипу чорно-білого прямого та виворітного зображення, варіанти кольорового зображення знаку та логотипу, модульна сітка побудови знаку та логотипа, критичне зменшення знаку та логотипа, фірмові шрифти, кольоровий код, фірмова структура (паттерн), корпоративний символ (герой).

- **Ділова документація:** фірмовий бланк (комерційний, комбінований, бланк із зазначенням фінансового рахунку), фірмовий папір, візитна картка, фірмовий конверт (зовнішній, внутрішній), ділова папка, запрошення, корпоративна листівка, бюджет, анкета, печатка фірми/корпорації.

- **Рекламно-візуальні елементи та рекламно-інформаційні елементи:** проспект, каталог, буклет, рекламний плакат, сіті-лайт, бігборд, календар (настінний, настільний, кишеньковий, квартальний), рекламна листівка (флаєр), система візуальної комунікації, піктограми, лінія фірмових упаковок, пакувальний папір, фірмовий пакет (сумка), фірмовий одяг, сувенірна продукція (наклейка, брелок, ручка, запальничка, вимпел, посуд з фірмовою ознакою, прапорець з фірмовою ознакою, годинник з фірмовою ознакою, фірмовий блокнот і т.п.), power-point презентація, web-сайт, мультимедійне видання (CD, DVD), рекламний відеоролик (відеофільм); POS-матеріали (ярлик, бірка, воблер, ай-стоппер, шельф-токер, мобіль, джумбі, тощо); виставковий (інформаційний) стенд, оформлення точок реалізації, виставкової площі, графічний супровід рекламної (промо) акції.

- **Фірмова суперграфіка:** реклама на транспорті, кольорографічне вирішення інтер'єру та екстер'єру (або вхідної групи).

Дуже важливим є той обсяг інформації, який фірма/корпорація зможе надати графіку-дизайнеру або дизайн-студії у вигляді **технічного завдання** – вихідного документа для розробки проекту у галузі графічного дизайну, що вміщує основну інформацію, технічні вимоги та умови, а також опис специфіки використання майбутніх проектних розробок у процесі впровадження.

Основні відомості технічного завдання з розробки фірмового/корпоративного стилю, якими нині обмежується замовник:

- 1) інформація про існуючий напрямок діяльності та плани фірми/корпорації на майбутнє;

- 2) інформація про надання послуг або про товари, що виробляються, про їхні типи, різновиди, розміри, якості, матеріали, завдяки яким вони мають переваги від товарів чи послуг конкурентів;

- 3) відомості про ситуації та про рекламні засоби, в яких знак чи логотип будуть використовуватись;

- 4) інформація про плановані взаємовідносини основних графічних констант даного фірмового/корпоративного стилю з іншими символами, які будуть використовуватися фірмою/корпорацією (із назвою, логотипом іншої фірми/корпорації-посередником тощо);

- 5) можливості використання елементів фірмового/корпоративного стилю за межами нашої країни, а також інформація про інші підприємства, які будуть поставляти цей товар або надавати послуги та про їх фірмові або товарні знаки (фірмові/корпоративні стилі, якщо такі є в наявності), а також про країни експорту/імпорту.

Тільки маючи такі вихідні дані, графік-дизайнер зможе забезпечити певну адекватність елементів фірмового/корпоративного стилю і створити візуальний образ

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

фірми/корпорації та їхнє ефективне функціональне існування у всіх можливих випадках і в середовищі.

Підводячи висновки, варто зазначити, що стратегія розробки візуальної графіки фірмового та корпоративного стилю на першому етапі передбачає ознайомлення графіка-дизайнера з бізнес-планом розвитку фірми та напрямком діяльності, а також технічним завданням (бриф-креативом). Створення дизайн-програми розробки фірмового/ корпоративного стилю пов'язується з чітким плануванням продуманого візуально дизайну згідно сучасної художньої культури для отримання кінцевого позитивного результату у якості залучення цільової аудиторії, підвищення економічних та соціальних показників. При цьому, дизайнер повинен брати до уваги специфіку товарів або послуг, які пропонує фірма/корпорація, пріоритет емоційних, раціональних мотивів споживача, а також враховувати ментальність країни в цілому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є.А., Максимова А.Б. Фірмовий стиль: навч.-метод. комплекс / укл.: Є.А. Антонович, А.Б. Максимова ; за наук. ред. проф. Є.А. Антоновича. – К.: НАКККіМ, 2012. – 48 с.
2. Минервин Г.Б. Дизайн : иллюстрированный словарь : справочник / Г.Б. Минервина ; под ред. Г.Б. Минервина, В.Т. Шимко. – М. : Архитектура. – С, 2004. – 288 с.
3. Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники: учеб. пособие / том 1. – М.: Архитектура-С, 2006. – 368 с.
4. Савін В.М. Фірмові графічні константи : метод. реком. / В.М. Савін. – К. : КДІДПМД, 2007. – 20 с.
5. Яковлев М.І. Основи формування професійного мислення художників графічного дизайну / М.І. Яковлев ; відп. ред. М.І. Яковлев // Технічна естетика і дизайн : міжвідомчий науково-технічний збірник. – К. : Віпол, 2004. – Вип. 3-4. – С. 181-185.

УДК 004

*Ю. С. Мирошниченко,
г. Москва*

ОСОБЕННОСТИ ЭЛЕКТРОННОЙ ТИПОГРАФИКИ

Мы живем в такое время, когда тенденции развития сферы потребления зависят от конкурентоспособности товаров, а неудержимое развитие цифровых технологий увеличило темп жизни человека. Скорость жизни тянет за собой ряд изменений не только в визуальных, эстетических, а в первую очередь в технологических сферах человеческой деятельности. Сначала у людей были глиняные дощечки, затем папирусы, потом развитие дошло до того, что человечество стало издавать сотни и тысячи копий книжных, журнальных, газетных изданий, и хранить их в огромных библиотеках. На данный момент, в эру компьютерных технологий активно развиваются электронные библиотеки, а интернет издания так же, как и печатные пользуются высокой популярностью. Крупные периодические, как газетные, так и журнальные издания занимаются дополнительной поддержкой своей онлайн-версии.

Изначально понятие «типографика» связано с процессом книгопечатания, но сейчас при активном развитии сети Интернет и развитием технологий люди все больше и больше читают с экрана устройств вывода, а из этого вытекает совершенно новое понятие – «экранная» типографика (screen typography) или ещё её называют электронной типографикой.

Схожие по своему назначению, печатная и электронная типографики отличаются друг от друга, так как используются совершенно в разной среде. Реализация визуального образа у электронного издания значительно превышает возможности печатного издания, так как она дополняется интерактивностью, звуковым

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

сопровождением, быстродействием, доступностью, компактностью и т.д. А что касается качества, то на современном этапе уже созданы экраны с высоким разрешением, где качество картинки визуально превышает печатное. Возможности можно ещё долго перечислять, но они с каждой минутой пополняются вместе с неуклонным техническим развитием.

Теперь рассмотрим *особенности* электронной типографики.

Люди, понимающие красоту и гармонию «серебра полосы набора» в печатной типографике, надеются рассмотреть то же в электронной типографике. Но дело в том, что печатная типографика строится на фиксированных величинах и жестком закреплении слов в пределах абзаца, постоянстве гарнитуры и кегля шрифта, неизменности ширины колонки. В экранной типографике это невозможно, не возможен упор на фиксированную величину, так как размер выводного устройства и его разрешения определяется индивидуально пользователем. Если, конечно, не учитывать те случаи, когда текст «отлит» в графике или сайт полностью построен на технологии Flash. Вот и возникает сложность при проектировании электронного издания, и дабы учесть все моменты, правила, и все требования к размерам, создатели жертвуют эстетическим видом издания. Ещё в экранной типографике невозможна, а точнее, бессмысленна расстановка переносов в словах содержимого web-страниц. В русском языке средняя длина слов существенно больше, чем в английском, поэтому значительно больше и разброс длины слов. Когда колонка набора довольно узка, при выключке по ширине между словами возникают зияющие дыры, а при выравнивании текста только по левой границе правый край оказывается рваным до неприличия.

Основные моменты печатной типографики конечно сохраняются, такие как использование длинного тире вместо дефиса, или кавычки «ёлочки» в русском языке для названий, или нераздельный пробел инициалов от фамилии и т.д. Но это является уже больше правилами электронного правописания, которые учитываются при наборе текста.

Рассмотрим прямую зависимость влияния размера экрана и его разрешения на визуальный вид экранной типографики. Во-первых, формат электронного издания не может превышать минимальный размер экрана пользовательского компьютера; во-вторых, на странице должно быть предусмотрено место для отображения средств навигации. Так же нужно учитывать, что не у всех «гаджетов» высокое разрешение, а из-за низкого разрешения экрана ПК ухудшается различимость шрифтовых знаков. Поэтому экранный шрифт должен быть крупнее, чем при печати на бумаге, а именно — соответствовать как минимум типографскому цитеро. При равенстве типоразмеров предпочтительнее использовать шрифтовые рисунки с большей x-height, т.е. со сравнительно крупным «очком» строчных знаков. А чтобы добиться приемлемой читаемости текста на мониторе, необходимо делать междустрочный интервал в 2-2,5 раза большим, нежели при полиграфической реализации того же самого текста. Отображение шрифта на экране это очень зыбкое понимание. Даже рисунок букв, особенно в малых кеглях, на экране весьма условен. Да и само понятие кегля в отношении экранных текстов шатко — ведь 10 пунктов при разрешении экрана 800x600 могут выглядеть такими же по высоте, что и 20 пунктов при 1600x1200 на одном и том же самом мониторе.

Существует ещё одна проблема при верстке экранной типографики. Самая распространенная ошибка заключается в неправильных кодировках определенных символов, которые не являются буквенными знаками: пробел, табуляция, длинное, короткое тире, копирайт, знак качества и т.д. Например, символы с кодами 128—159 не могут использоваться в HTML-документах, ибо зарезервированы как управляющие. Но,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

тем не менше, часто неосознанно программісти експлуатують цю частину кодового набору для отримання тих або інших хитрих знаків на веб-сторінках. В частині, широко практикується підстановка `—`; для формування символу довгого тире, хоча в мові програмування з усією однозначністю говориться, що довге тире в HTML 4 представлено зовсім іншим кодом — `—`; і саме останньому відповідає визначена стандартом буквенна мнемонічна підстановка `—`. І справа тільки тире не обмежується.

Незважаючи на велику кількість проблем в цій області, екранна типографіка активно розвивається, розробляються веб-шрифти. Від Google створено новий каталог веб-шрифтів Google Web Fonts. Він містить 180 родин веб-шрифтів і всі вони є вільними і можуть бути легко вбудовані в будь-яку сторінку. Для зручності надано можливість три типових варіанта попереднього перегляду і порівняння шрифтів на будь-якому заданому тексті, символічного порівняння і індикатор часу завантаження сторінки, а в браузері шрифтів додані: слово, речення, абзац.

При виборі варіанта автоматично змінюються розмір шрифту і розмір окошка попереднього перегляду, так щоб на екран поміщалося більше шрифтів. Вбудований фільтр перегляду шрифтів за шириною/товщиною, незалежно від номінальних характеристик шрифту, тобто один шрифт в варіанті Bold може бути тонше, ніж інший шрифт в стандартному варіанті, а при виборі фільтра на екрані завжди знаходяться шрифти однакової товщини. Цей прийом оснований на технології TypeDNA. А на останньому етапі можна скопіювати готові сніпкети для кожного шрифту, щоб вбудувати їх в CSS на свою сторінку. Сніпсет — програмний термін, позначає невеликий фрагмент вихідного коду або тексту, придатного для повторного використання. При цьому Google показує індикатор швидкості завантаження сторінки, залежний від кількості шрифтів, завантажуваних разом зі сторінкою. Для впровадження веб-шрифтів з колекції Google можна використовувати вільний інтерфейс Google Fonts API.

З усього вищесказаного випливає висновок, що екранна типографіка далеко не тотожна паперовій. Екранний текст органічно, за своєю природою відрізняється від друкованого і грубе, бездумне дублювання типографічних норм до оформлення веб-сторінок не прийнятно. Web-типографіка успадкувала деякі правила від традиційного друкованого набору, але за своєю суттю є повністю незалежним. Що стосується типографічних параметрів, таких, як малюнок шрифту, кегль, довжина рядка, величина інтерліньяжу і абзацних відступів, форми маркерів (bullets), — все визначається не дизайнером, форматує оригінал макета, а програмою конкретного читальського браузера (частково і смаком самого читача, в допустимих межах змінює режим перегляду за своєю розумністю). Можливо, що ця проблема з часом буде вирішена, і головний принцип дизайну, оснований на HTML, все одно виявиться незмінним: формується не типографічна композиція як така, а лише якийсь її каркас шляхом призначення певної або іншої сумми опорних параметрів. Совершенствованию електронних видань послужить усвідомлення екранної типографіки як незалежного явища з явними відмінностями і особливостями, які не завжди враховують ні бук-дизайнери, прийшли до нової для себе професійної сфери, ні програмісти, ні оператори комп'ютерів, звичайно слабо знайомі з типографікою як такою. Але активне розвиток цієї області може або привести до створення нової програмної моделі з фіксованими опорними точками для екранної типографіки, або змінить саме поняття естетики електронної типографіки.

КОМЕРЦІЙНІ ГАЛЕРЕЇ В КУЛЬТУРНОМУ ЖИТТІ СЬОГОДЕННЯ

Перші дійсно комерційні галереї почали виникати в Україні тільки з початком кооперативного руху, і першою з них стала кооперативна галерея «Триптих» на Андріївському узвозі в Києві, заснована групою художників декоративно-прикладного мистецтва 1988 року. Завдяки непересічним талантам засновників, їх високій творчій активності, галерея швидко завоювала високий авторитет серед митців і любителів мистецтва. Галерея орієнтується виключно на сучасний творчий процес, професіоналізм і напруженість роботи колективу вражає: впродовж цілого часу вони проводять виставки кожні два тижні. Серед експонентів кращі українські митці, відомі не тільки на Батьківщині, а й за кордоном. Галерея успішно працює і сьогодні.

Галереї здійснюють свої культурницькі функції розповсюдження і розподілу мистецьких цінностей головним чином через організацію публічних виставок. Художня виставка являє собою тимчасовий (на відміну від більш-менш постійної музейної експозиції) публічний показ художніх творів. Виставки класифікуються за охопленням території: міжнародні (експонентами виступають представники кількох держав), всеукраїнські, міськими, обласними, місцевими. Їх можна розрізнити за місцем дії (стаціонарні, пересувні, міські), за часом дії (періодичні – бієнале, трієнале, щорічні, «весняні», «осінні»), за складом учасників (твори професійних художників, дипломників вищих художніх навчальних закладів, художників-ветеранів, жіночі тощо), за кількістю учасників (групові, персональні). Виставки організуються також за окремими видами мистецтв (живопис, скульптура, графіка, декоративно-прикладне мистецтво), за жанрами (історичний, побутовий, портретний, пейзажний живопис), за техніками (олійний живопис, графіка, акварель, офорт, скульптура) тощо. Виставки, які об'єднують твори, виконані в різних техніках та жанрах, певної тематики, називають тематичними. Виставки бувають ретроспективні і сучасного мистецтва.

Класифікувати галереї можна за різними ознаками. Існує невелика кількість корпоративних галерей, які належать установам: художнім навчальним закладам, комерційним підприємствам, зокрема банкам. Прикладами можуть бути галерея «Місто N», заснована Національним резервним банком та галерея «Університет» Національного університету України, яку очолювала донедавна О.Прахова, яка походить із знаменитої сім'ї мистецтвознавця та художника Адріана Прахова. Переважна більшість заснована одним або групами підприємців та/або художників – «Триптих», «Гончари», «36». Існують кілька приватних галерей, які належать одному художнику, наприклад, галерея В.Реунова в Києві та кілька галерей на Закарпатті. Останнім часом дістали великого розповсюдження віртуальні галереї різних форм власності. Слід зауважити, що галереї останніх двох типів не допускаються до участі в міжнародних мистецьких ярмарках (art-fairs), тобто, офіційно не визнаються «повноцінними» галереями. Втім, на нашу думку, їх діяльність варта розгляду, тому що вони все-таки розповсюджують серед населення інформацію про мистецтво, на відміну від так званих «квартирних галерей», до яких мають допуск лише кільканадцять постійних клієнтів-спонсорів.

Слід віддати належне українським галереям, які в більшості своїй тяжіють саме до публічних форм діяльності, тим важливішою для нас є їх культурологічна функція. Так, галерея «Квітень В» в Миколаєві (керівник В.Булавицька) проводить Міжнародний живописний пленер «Пам'яті В.В.Верещагіна» (видатний художник

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

народився в Миколаєві, його ім'я носить обласний художній музей) спільно з Миколаївською організацією Національної спілки художників України при фінансовій підтримці Миколаївського глиноземного заводу і Об'єднання «Заря – Машпроект». В роботі пленеру беруть участь художники з Москви і Санкт-Петербургу, Харкова, Вінниці, Миколаєва та з Болгарії і Польщі. Одеська галерея «Белая луна» (керівник Т.Басанець) надає своє приміщення для проведення виставок художникам з Росії і Молдови, Італії і Німеччини, Литви. Вона ж успішно виступила в Генті (Бельгія) на фестивалі «LINEART» як визнаний член міжнародної галерейної спільноти. Вже згадувана О.Прахова здійснювала в галереї «Університет» творчі проекти «Familia» (творчість мистецьких династій) та «Колекція» (виставки приватних зібрань). Харківська муніципальна галерея проводить міжнародні триєнале графіки «4-й блок», виставляє художників з Німеччини, Польщі, бере участь в міжнародних художніх фестивалях, започаткувала електронний журнал.

1995 року була створена Асоціація артгалерей України. З року в рік розширюється її діяльність. Вона виступила засновником спеціалізованого друкованого органу – журналу «Галерея». Асоціація щороку проводила київські художні ярмарки (1991 – 1994), які згодом перетворились на міжнародні арт-фестивалі, де виставляють свої твори десятки галерей України і близького зарубіжжя. Традиційним місцем їх проведення впродовж багатьох років був Український дім в Києві. Восени 2006 року учасниками арт-фестивалю стали 19 приватних колекціонерів, 65 художників і 14 галерей (у тому числі дві зарубіжні). До кожного ярмарку видавався солідний каталог, за допомогою якого можна підтримувати контакти з учасниками. Загальна кількість такого роду ярмарків в світі сягає десятка щомісяця.

2003 року Асоціація заснувала Артшколу для галеристів: своєрідні спеціалізовані курси підвищення кваліфікації. До програми входять артменеджмент для керівників та персоналу галерей, експертиза сучасного мистецтва, проектний менеджмент, кураторство сучасного мистецтва, ціноутворення, фонди і програми підтримки проектів, галерей тощо. До викладання та тренінгу залучаються провідні критики і мистецтвознавці України, керівники провідних галерей, фондів, зарубіжних культурних інституцій, які працюють в Україні, тренери міжнародних консалтингових фірм, що працюють в Україні за програмами бізнес-тренінгу, лектори зарубіжних артшкіл, керівники зарубіжних артгалерей, викладачі Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, керівники державних організацій України: податкової інспекції, служба контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України (до моменту її ліквідації), Міністерство культури і туризму України тощо.

Асоціація започаткувала і систематично проводить рейтинги художників сучасного та декоративно-прикладного мистецтва, живописців, скульпторів, графіків, критиків, кураторів, галерей, спонсорів, виставок і проектів, засобів масової інформації, мистецьких телепрограм, міжнародних проектів тощо. Втім діяльність Асоціації має переважно комерційну орієнтацію.

Термін «куратор» вживається, як правило в двох значеннях: куратор галереї та куратор виставки (проекту). Точнішим еквівалентом буде менеджер проекту, бо йдеться головню про разову мистецьку акцію. Синонімом куратора галереї є галерист, тобто людина, яка опікується діяльністю галереї повсякденно, а не час від часу.

Не можна обійти увагою підсистему художнього споживання та її суб'єктів – кваліфікованих споживачів, які мають характерні особливості і розподіляються на дві групи: пасивних глядачів і активних колекціонерів. Перша група більш численна, проте її вплив на розвиток мистецтва незначний. Тут йдеться скоріше про некомерційне

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

задоволення духовних потреб в «чистому» вигляді. Важливішу роль в розвитку мистецтва та збагаченні духовної спадщини попри свою незначну кількість відіграє друга група. Це кваліфіковані зацікавлені клієнти, які споживають художні твори в двох іпостасях: духовній і матеріальній, та зберігають твори для історії.

Таким чином сучасна галерейна діяльність являє собою надзвичайно розгалужений важливий різновид публічної культурної та мистецької діяльності. В силу специфіки своєї роботи галерист виконує переважно творчі функції: адміністратора, дослідника, куратора, проект-менеджера, експерта, експозиціонера, промоутера тощо. І від того наскільки успішно він справляється з усіма переліченими функціями залежить ефективність його роботи як продавця художніх творів. Галерейна діяльність – це своєрідний мікс популяризації візуальної художньої культури і підприємництва.

УДК792.01

*Н. В. Сафонова,
г. Луганск*

ТЕАТРАЛЬНИЙ ГРИМ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Грим (театральное) – один из приемов визуализации образа героя произведения. Грим бывает рисованным, - для незначительных изменений облика актера (морщинки, синяки под глазами, цвет кожи и т.д.), и пластическим, – для глобальной проработки образа (изменение формы носа, надбровных дуг, добавление шрамов и т.д.). Также, к понятию грим относится постиж, – парики, накладные бороды, усы и т.д. Театральный грим, по сложности, уступает кинематографическому. Но, как правило, превосходит карнавалом – ритуальным. Специфика театрального грима заключается в том, что актер, не выходя «из кадра», отрабатывает в образе 2-3 часа сценического действия.

Термин грим в русском языке обладает двумя значениями: первое — специальная краска для нанесения на лицо актера, второе — созданный при помощи отдельных приемов визуальный образ персонажа. Именно этот визуальный образ и будет подразумеваться под термином «театральный грим».

Технические приемы и задачи грима в театре и кинематографе различны, хотя традиции и принципы у них едины. В связи с этим стоит разделять кинематографический грим и грим театральный. Подобное разделение обусловлено не только особым восприятием кино и видео камеры по сравнению с человеческим глазом, но и возможностью режиссера приближать объекты вплотную к зрителю, конструировать лицо при помощи света, различных ракурсов съемки и приемов монтажа.

Обладая столь обширными возможностями создания визуального образа, кинематограф часто отказывается от поиска визуального образа в гриме, стремясь найти актера максимально соответствующего воображаемому персонажу. «Типажное» кино, где актер играет все время сам себя (свое лицо), — отнюдь не следствие упадка искусства грима и вовсе не результат сознательного выбора подобного пути самим актером.

В театре, который более условен и не допускает зрителя, в большинстве случаев, приблизиться к актеру вплотную, быть «не совсем похожим» вполне допускается. Расстояние между зрителем и актером, специфика театрального освещения, ограниченность сценической площадки — все это расширяет возможности

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

использования грима. Грим не ограничен жесткими рамками кинореализма, он свободен в выборе способа и средств реализации идей режиссера, актера и художника.

Значение и функции грима в кинематографе — это отдельная тема исследования и требует более глубокого изучения. Объектом данной статьи станет театральный грим, который, являясь неотъемлемой частью спектакля как художественного произведения, в то же время обладает своей внутренней структурой, смыслом и значением, которые могут быть рассмотрены отдельно.

Образ, создаваемый актером на сцене, — это результат взаимодействия актера и персонажа, созданного автором. Процесс взаимодействия именуется перевоплощением, а результат — воплощением. Это воплощение, то есть роль, сыгранная актером, и есть сценический образ, который включает в себя и визуальное решение, выраженное при помощи грима. Каждый сценический образ содержит целый ряд интерпретаций, и в первую очередь режиссерскую, которая в дальнейшем будет дополнена интерпретацией художника и актера [1, с. 38 – 51].

Восприятие зрителем актера в образе происходит на первых секундах появления его на сцене. В этот короткий промежуток времени складывается впечатление о персонаже, считывается и закрепляется вся информация, заложенная в его визуальном образе. В дальнейшем актер своей игрой либо подтверждает это впечатление, либо опровергает. Таким образом, точно найденный грим помогает раскрыть внутреннее содержание сценического образа.

Изучение театрального грима как феномена театральной культуры — это новый подход к пониманию взаимосвязи всех элементов театральной структуры, изменение каждого из которых непосредственно влечет за собой и изменение всей структуры в целом. Через визуальную трактовку образа актером, художником и режиссером, возможно, по-новому взглянуть на формирование той или иной театральной системы [2, с. 121 – 126].

Впервые систематическому анализу по вопросам грима подвергнут широкий круг источников по истории театра, теоретических работ по актерскому мастерству, воспоминаний известных русских актеров и художников в области театрального искусства XX в. Исследуются ранее остававшиеся вне поля зрения историков и культурологов явления, как, например, семиотика грима и грим как элемент театральной структуры.

Исследования искусства грима в контексте бурно развивающейся сейчас семиотики дает возможность гриму выйти из сложившихся рамок прикладной дисциплины и предстать как самостоятельный вид искусства, требующий более глубокого и детального изучения. Эта работа лишь первый шаг, который должен привлечь внимание к театральному гриму историков, культурологов и психологов искусства [5, с. 84 – 90].

Актуальность темы, прежде всего, связана с тем, что театральный грим по настоящий момент считается прикладной дисциплиной, которая связана с узким кругом специалистов — художников-гримеров.

Искусство театрального грима не рассматривалось в тесной взаимосвязи с другими элементами театральной структуры — режиссурой, актерским мастерством, художником-постановщиком, декоратором, гримером.

Одна из специфических особенностей театра — это необычайная конкретность его образов, которые создаются живым действием играющих актеров. Все выразительные средства театра, в том числе и грим, способствует этой конкретизации образов.

Посредством грима актер может изменить свое лицо, придать ему такую

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

выразительную форму, которая поможет актеру наиболее полно и всесторонне вскрыть сущность образа и в наиболее наглядном виде донести до зрителя.

В театральном гриме накладные части лица (носы, уши, подбородки) изготавливаются в основном из поролона, реже – из папье-маше. Вообще, театральный грим существенно отличается от грима актеров в кино. Он более яркий, нарочитый. Иначе зрителям с дальних рядов будет виден лишь светлый размытый блин вместо лица. Поэтому если на загримированного актера смотреть вблизи, стоя рядом, то его вид просто ужасает, до того он гротескный.

История грима восходит к народным обрядам и играм, требовавшим от участников внешнего преображения. Традиционный, условный по рисунку и краскам грим некоторых форм китайского, индийского, японского и др. театров Востока, связанных при своём возникновении с древнейшими военными ритуальными обрядами, частично сохранился в этих театрах до настоящего времени. Народные актёры средневековья (скоморохи, жонглёры и т. д.) раскрашивали лица сажей, красящим соком растений. Примитивно-реалистическим гримом пользовались участники средневековых мистерий, моралите (XV — XVI вв.) [9, с. 133 – 142].

В современном театральном искусстве грим чрезвычайно многообразен. Его характер зависит от многих факторов: жанра и стиля спектакля, режиссерской концепции, общего декоративно-изобразительного решения (включая разработку костюмов и световую партитуру), а также физических данных актера и его пластической трактовки образа.

В самом общем виде типы грима можно разделить на «реалистический» и «условный».

1. Возрастной (искусственное старение или омоложение лица, когда реальный возраст актера не соответствует возрасту персонажа);

2. Национальный (связанный с расовыми и национальными особенностями персонажей, не соответствующих антропологическому типу актера.

3. Исторический (когда внешность персонажей корректируется в связи с канонами или особенностями конкретной историко-социальной среды спектакля: использование принципов макияжа «галантного» или «серебряного» века, существенно отличающихся от современного макияжа; создание изможденного лица.

4. Портретный (при изображении конкретного узнаваемого исторического лица – Петр I, Пушкин, Ленин и т.д.).

5. Характерный (для отражения ярких особенностей внешности или психологического склада персонажа: длинный нос, хамство, плутоватость; и т.д.

Грим в различных видах зрелищного искусства имеет свои особенности. Например, грим в балетных и оперных спектаклях делается более ярким, без мелких деталей, так как учитывает большую удаленность зрителей от сцены (наличие оркестровой ямы). Цирковые и эстрадные гримы, как правило, носят броский, праздничный характер; здесь широко используются блестки и светящиеся краски.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авдеев А. Д. Происхождение театра / А. Д. Авдеев. – М.—Л. : Искусство, 1959. – С. 38 – 51.
2. Бояджиев Г. Н. Театральный Париж сегодня / Г. Н. Бояджиев. – М. : Искусство, 1960. – С. 121-126.
3. Гарги Б. Театр и танец Индии / Б. Гарги ; пер. с англ. С. О. Митиной. – М. : Искусство, 1963.
4. Дживилегов А.К. Итальянская народная комедия / А.К. Дживилегов. – М. : Изд-во АН СССР, 1962.
5. Таиров А. Я. Записки режиссера / А. Я. Таиров. – М., 1921. – С. 84-90.
6. Реми. Клоуны. Пер. с франц. – М. : Искусство, 1965.
7. Славский Р. Е. Искусство пантомимы. – М. : Искусство, 1962.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

8. Чаплин Ч. Моя біографія / Ч. Чаплин // Иностр. лит. – 1965. – № 1. – С.208-230; № 2. – С. 202—247.
9. Юткевич С. Глазами кинематографиста / С. Юткевич // Искусство кино. – 1960. – № 5. – С. 133-142.
10. Юткевич С. И. Контрапункт режиссера / С. И. Юткевич. – М. : Искусство, 1960.

УДК 37.036:746.02

***В. И. Семенова,
г. Луганск***

ТЕАТР МОДЫ

Театр моды – это мода или театр? Модой сейчас интересуются все: и дети, и взрослые. А если ещё её показать театральными средствами, то и получится Театр моды. Театр моды – это коллективный труд педагогов, студентов и детей: от эскиза до последнего шва в модели и демонстрации её на сцене. Профессиональное эстетическое воспитание, обучение изящным дисциплинам помогает развить в ребенке чувство прекрасного.

Природа искусства сложна и многогранна. Искусство в целом – это не просто отражение действительности, но и художественное творчество, созидание, особый род эстетической практически-духовной деятельности людей.

Искусство создания костюма, как любой другой вид искусства, имеет свои закономерности, свои выразительные средства. В результате определенных отношений форм, объемов, цветовых сочетаний, ритмических построений возникает художественный образ. Создание костюма – это сложное и трудное искусство, и, как всякое искусство, оно требует определенных навыков, знаний, мастерства, фантазии и вкуса.

Цвет для ученого и художника - явления не идентичные.

Не подлежит сомнению, что искусство (и вся духовная культура) возникло и развивается на основе труда. Современные дискуссии о природе искусства в значительной степени обусловлены проникновением художественного начала в самые разнообразные области жизни, возрастанием роли технической эстетики, практикой дизайна. Решение многих важных вопросов теории искусства тесно связано с эстетическими проблемами материальной культуры, особенно - художественного конструирования промышленных изделий. Искусство и дизайн оказывают плодотворное влияние друг на друга, и это порождает «соблазн» перенести на любое искусство черты дизайна, а в дизайне найти сущностные признаки искусства в целом.

Изготовлением одежды люди занимались с глубокой древности. В эпоху мезолита произошло выделение ремесла в отдельный вид труда.

В XII – XIII вв. в городах Западной Европы возникло новое социальное явление – мода, которая позволяла обозначать социальный статус более гибкими и подвижными средствами, чем обычай и право. Уже со второй половины XII в. форма и покрой одежды стали меняться в соответствии с требованиями моды. Немецкий историк костюма Г. Вейс назвал позднее Средневековье «временем господства ножниц», потому что в эпоху готики большое внимание стали уделять особенностям покроя одежды [2, с. 6 – 7].

Искусство изготовления костюма достигло в XVI в. высочайшего уровня.

В эпоху регентства Анны Австрийской (1643 – 1660) во Франции появилась новая профессия – модистка. Таким образом, произошло окончательное разделение на мужских и женских мастеров: мужские костюмы шил мужчина-портной; женские

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

платья, головные уборы, аксессуары – женщина-модистка, нижнее белье – беложивка [1, с. 53].

В XVIII в. сохранялось влияние Франции на европейскую моду.

Параллельно с французской придворной модой развивалась новая мода, связанная с потребностями формирующегося буржуазного общества. В XVIII в. возникла вторая столица европейской моды – Лондон.

Великая французская революция (1789 – 1794) явилась символом пришествия новой капиталистической эпохи. Соответственно изменилась и мода: в прошлом остались все излишества в костюме.

В XIX в. активно развивалось производство готовой одежды. Первоначально готовая одежда была преимущественно мужской или верхней, а женскую одежду продолжали шить по индивидуальному заказу, так как требовалась тщательная подгонка платья по фигуре [2, с. 10 – 11].

Бурное развитие модной индустрии в XIX в. привело к появлению «высокой моды». Создателем высокой моды стал Чарль-Фредерик Ворт (1825 – 1895).

Поль Пуаре... Задача создания выразительного образа для него стояла на первом плане – это был совершенно новый подход к моделированию одежды.

Поль Пуаре придумал устраивать театрализованные показы мод. Первый показ в форме маскарада для своих гостей он устроил 24 июня 1911 году в саду своего дома (действие называлось «1002 ночь, или Торжество по-персидски») [2, с. 33].

Актуальным для нашего времени являются мысли великого педагога К. Д. Ушинского, по достоинству оцененного историками как основателя народной педагогики, о том, что на воспитание большое влияние оказывает характер национальных особенностей, культура народа, его быт и история.

Детская одежда должна быть, прежде всего, удобной, красивой, так как именно в детском возрасте формируется эстетические представления личности.

В ноябре 2004 года был создан детский театр моды Марины Алекс «Стиляга». В программе обучения театра моды: 1) вязание; 2) хореография; 3) дефиле; 4) актерское мастерство; 5) интерактивные игры; 6) посещение музеев, показов моды, выставок.

Марина и её театр моды – активные участники международных, российских и московских выставок и конкурсов. С декабря 2006 года театр моды Марины Алекс стал официальным партнером Международной недели моды и искусства «Ассамблея моды». Театр моды решает задачу эстетического, экологического воспитания детей.

Театр моды «Василиса» был создан на базе студии декоративно-прикладного творчества. Театр моды «Василиса» имеет звание «Образцовый детский коллектив». Театр является членом Ассоциации детских творческих коллективов России «Золотая игла», лауреатом национального конкурса под патронажем известного модельера В. Зайцева.

Комплексная образовательная программа Театра моды «Василиса» (Н. В. Воропаева, Д. С. Лобанева) включает в себя ряд образовательных модулей.

2000 году в Донецком городском Дворце детского и юношеского творчества появился маленький детский коллектив – театр моды «Стилиссимо».

Театр получил звание – «Образцовый художественный коллектив» (2005 год), «Народный художественный коллектив» (2009 год). Дефиле, актёрское мастерство, хореография - эти, весьма не лёгкие, науки осваивают ребята на занятиях. У некоторых, со временем, появляется желание попробовать себя в качестве дизайнера и опытные преподаватели с удовольствием поддерживают эти хорошие начинания.

«Стилиссимо» считается одним из лучших детских модельных коллективов Украины.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

В ЛГІКІ з'явився ще один дитячий театр, створений при підтримці кафедри художественного моделювання одягу (2009 рік). Художественний керівник театру дитячої моди - Анна Бородин, студентка 2 курсу заочної форми навчання спеціалізації «Художественно-костюмерне оформлення театральних спектаклів і кіно» Луганського державного інституту культури і мистецтв. Перша колекція дитячого театру мод називалася «Волшебний сад». Автор колекції – студентка 5 курсу Ірина Гурицька. Костюми, які побачили глядачі на першому показі 22 грудня 2009 року, перетворювали дітей в квіти. Вік дітей-акторів від 2 до 10 років. Концепція нового театру полягає в тому, щоб не робити дитину моделлю, а залишити його живим і безпосереднім, прививати йому з дитинства естетичний смак.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ермилова В. В. Моделювання і художественне оформлення одягу : навч. посібник для студ. закладів серед. проф. освіти / Ермилова В.В., Ермилова Д.Ю. — М. : Мастерство; Видавничий центр «Академія»; Вищ. шк., 2000. — 184 с. : іл.
2. Ермилова В.В. Історія мод / Ермилова В. В., Ермилова Д. Ю. – М., 2000. – 287 с: іл.

УДК 7.021

*І. А. Сержантова,
г. Луганськ*

СУБ'ЄКТИВНОСТЬ ВОСПРІЯТТЯ І СТРЕМЛЕННЯ К ДИАЛОГУ В ТЕОРІЇ І ПРАКТИЦІ ІЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Актуальність обраної теми полягає в необхідності реалізації принципу свідомості навчання. Розмова йде про роз'яснення зв'язку формування практичних навичок, пропонує для розвитку композиційної ідеї в ескізах, з відповідними їм етапами сприйняття творів образотворчого мистецтва.

І, хоча творчий процес майстра може стати повністю іншим, навіть спонтанним, але в стадії навчання процес навчання аналогічний співтворчості з дотриманням поетапної системи консультацій.

Восприймаючи твір, ми можемо наблизитися до розуміння задумки його творця. Але якщо нам невідомі художественні і виразні засоби мистецтва, то прочитати образ неможливо в його повноті і нова для нас інформація буде міститися лише в знайомстві з темою і сюжетом. В цьому випадку твір втрачає свій зміст і призначення.

В художественному творі форма є виразником і носієм змісту. Якщо нам невідомо, недоступно розуміння художественної форми, то сюжетні жанри аналогічні зображенням, несуть об'єктивну інформацію. Теорія і історія мистецтв повідомляють методи вивчення мистецтва, але тільки живий контакт дарує радість спілкування з твором в оригіналі, формує власне бачення, художественний смак і здатність до незалежної оцінки творів.

Кожне нове для нас твір, крім застосування відомих методів графічного аналізу, може вимагати додаткових індивідуальних підходів, необхідних саме для цього твору з його образотвірною системою. Наближення до розуміння образотворчого мистецтва відбувається через оволодіння способом мислення автора – його живописною і просторовою системою, завдяки входженню в ритм єдиної структури і бачення цілості творів.

Програмне твір розкриває сюжет, який можна сформулювати. Твори мистецтв всіх видів і жанрів призначені для

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

діалога.

Истинное произведение изобразительного искусства всегда содержит живописную и пластическую идею, которая не поддается словесному описанию. Например, колорит можно рассматривать как средство создания образа живописно-пластического высказывания.

Одной из задач процесса творчества является поиск языка общения со зрителем, выразительных средств для внятного и ясного высказывания в произведении, обладающем силой эмоционального воздействия. (Хотя варианты прочтения зрительных образов возможны и допустимы, но предусмотреть нежелательный, противоположный смысл при разночтении содержания автору произведения просто необходимо).

Сложное произведение всегда многослойно и, созданное для всех, воспринимается только в индивидуальном прочтении и осмыслении содержания каждым зрителем в соответствии с его знаниями об искусстве, богатстве представлений и ассоциаций.

Субъективность восприятия (как реальности, так и произведений искусства) и стремление к диалогу со зрителем – факторы, усложняющие процесс творчества и осуществление основных функций произведения, в то же время расширяющие его возможности во времени и пространстве.

Так как изобразительное искусство, как и другие виды искусства, является формой общения в одной из форм «проявления общественного сознания», изображение в визуальных искусствах, не являясь иллюзией реальности, не механически отражает, а выражает видение автора, его понимание, отношение, чувства, формируя эмоциональное мышление зрителя. Истинное произведение искусства, информируя нас о событии или явлении, облекает его в художественную форму для эмоционального осмысления художественного сообщения, обладает притягательным свойством гармонизации эмоций, мыслей, идей.

Попытка понять и передать смысл представлений о реальности, включая мир идеального, чтобы прийти к всеобщему, является сутью и смыслом общения человеческого сообщества в искусстве, и при этом единение и единомыслие не становится единогласием – искусство всегда есть проявление личности с ее неповторимостью и обращено к другой индивидуальности с ее характером и уровнем восприятия.

Художник стремится к всеобщему, опираясь на известные представления, и в то же время – к образному открытию, когда индивидуальное видение реальности обретает убедительную художественную форму, а произведение – общественную, историческую ценность и входит как значимое явление в национальную и мировую культуру.

Имитация чуждой автору заимствованной формы демонстрирует отсутствие художественного замысла и пустоту содержания, так как художественная форма является способом высказывания смысла и приходит в результате поиска формы для авторского прочтения содержания.

Все разнообразие тем, разработанных в многочисленных сюжетах, можно свести к следующим: мир – война, труд – отдых, игра – семья, творчество, которые конкретизируются в сюжетах.

Произведение может выражать и вызывать:

– Различные состояния: созерцания, умиротворения, любования, единения, сопротивления, агрессии, решительности, азарта, готовности к нападению или защите, миролюбия, мечтательности.

– Различные чувства: радости, горя, сочувствия, нежности, восхищения,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

восторга, гордости, торжественности, растерянности, зависимости, робости, внимания, вражды, миролюбия, мечтательности, сосредоточенности.

– Действия: труд, разрушение или созидание, борьба, защита, нападение.

В работе над композицией, на стадии эскиза на уровне схемы, художник формирует изображение упрощенными, геометризованными фигурами, организуя членения плоскости, движение, расположение масс в пространстве, соотношение масс и пространств, взаимодействие силуэтов форм, предполагая реальные массы предметов, персонажей и пространств. Задача первого этапа работы над композицией – воплощение замысла в образно-выразительной схеме – конструкции композиции.

Схема композиции воспринимается на первом этапе восприятия (большие массы, обобщенные формы и их взаимодействие), так как сначала, при первом впечатлении, сложные объекты в нашем сознании вписываются в более простые формы, и мы видим общую ситуацию взаимодействия масс и пространств. Композиция схемы соответствует свойству восприятия – обобщать зрительную информацию и фазности восприятия. Компонуется схема так, как воспринимается изображенная или реальная ситуация – в обобщенном виде, без деталей.

Следующий этап – детальная проработка сюжета в эскизе тональном, и он соответствует второму этапу восприятия.

На третьем этапе, завершая работу, художник возвращается к целостному видению всей композиции, ее конструкции, подтверждающей смысл содержания, что соответствует третьему этапу восприятия зрителя.

В работе над эскизом нечеткие общие очертания масс будущих реальных элементов композиции оцениваются как горизонтальные, вертикальные, круглые, квадратные формы.

Сопоставлением масс по величине, контрастом форм, группированием, ритмическим и пластическим взаимодействием, динамичностью или статичностью форм можно выразить идею конфликта, диалога, единения, согласия, гармоничного или конфликтного соотношения с пространством, предполагая возможность насыщения схемы изображением реальных объектов и выражение определенных состояний, чувств, действий. Замысел всегда связан с выражением в образно-пластической схеме, образно-пластическая идея диктует выбор формата, направления движений, преобладающих ритмов. (Духовное и возвышенное – вертикальный формат и вертикальное направление ритмов, устремленность ввысь, преодоление сил тяготения. Идея простора, покоя, движения – горизонтальный формат и ритмы, порхание и летание, падение, взлет, вращение и кружение). В схеме возможно создать впечатление тяжести, легкости, устремленности и стремительности, определить начало или завершение движения, действия, возможно выразить время – прошлое, настоящее и будущее (дать представление о том, что предшествовало событию, кульминации развития действия, его продолжение и завершение).

Силуэтная композиционная схема решает пропорции силуэта поля (масс и пространств), светлого и темного, преобладание динамичного или статичного, направление движения или его отсутствие, ритмическую организацию, развитие действия и его кульминацию.

Тональная и цветотональная разработка эскиза-схемы решает последовательность прочтения образа, соподчинение контрастов, определяет общую тональность как средство формирования образно-эмоционального воздействия, композиционный центр, акценты, ритмы тона, пропорции и равновесие тона.

Благодаря «сопереживанию» – стремлению зрителя отождествлять себя с героем произведения, «впечатляться» от ситуации, созданной автором, можно предполагать

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

характер настроений, эмоций и чувств, порождаемых видимым. Художественная информация проникает в сознание благодаря совершенству, гармонизации всех выразительных и изобразительных средств, композиционному построению, соответствующему возможностям восприятия – видеть целое и части в целом, обобщенный образ произведения и его составляющие (фактуры, ритмы, технику исполнения, игру света, рефлексов, контрасты и ритмы в композиции деталей, фрагментов).

Таким образом, первый этап восприятия зрителя соответствует первому этапу работы художника над образно-смысловой схемой будущего произведения; второй этап восприятия зрителя включает изучение деталей, характер персонажей, пластических и психологических связей и взаимодействий и соответствует второму этапу работы художника; третий этап в работе художника – обобщение, приведение к целостному прочтению образа, выраженному в первоначальном замысле-схеме, подчинение всех деталей целому, а для зрителя – возвращение к видению целого – образно выразительной схеме, но уже насыщенной смысловыми образами, воспринятыми во втором этапе.

Понимание законов восприятия помогает художнику построить процесс работы над произведением и сознательно отнестись к каждому этапу: 1 – замысел, выраженный в образно выразительной смысловой схеме, исходя из назначения, идеи, материала исполнения; 2 – сбор изобразительного материала, углубленное изучение темы, конкретизация сюжета; 3 – соединение композиционной схемы-замысла с изобразительным наполнением, уточняя размер и пропорции формата в подготовительных стадиях (эскизах и картонах); 4 – стадия обобщения – возвращение к целостности замысла, выраженного в схеме, при гармоничном соподчинении всех элементов композиции, последовательно раскрывающих тему, сюжет, идею, формирующих образ произведения.

Все стадии работы над произведением требуют развитых композиционных навыков: композиционного видения и мышления, владения выразительными средствами (цветом, формой, тоном, фактурой, признаками структуры, проявлений ритмов) для построения конструкции композиции в целостности и единстве всех изобразительных и выразительных средств.

В процессе обучения будущий художник в постоянном общении с классическими произведениями сначала должен стать полноценным зрителем, способным воспринимать и оценивать, ориентироваться в сложившихся стилях и современном искусстве, сохраняя живую реакцию и непосредственность, несмотря на свои творческие пристрастия и предпочтения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев С. О колорите / С. Алексеев. – М. : Изобр.Искусство, 1974. – 172 с.
2. Бодлер Ш. Об искусстве / Ш. Бодлер. – М. : Искусство, 1986. – 422 с., 40 ил.
3. Бурдель Э. А. Искусство скульптуры / Э. А. Бурдель. – М. : Искусство, 1968. – 312 с.
4. Волков Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1977. – 264 с., 130 ил.
5. Даниэль С. М. Искусство видеть / С.М.Даниэль. – Л. : Искусство, 1990. – 223 с.
6. Ковалев Ф. В. Золотое сечение в живописи / Ф. В. Ковалев. – К. : Вищ. шк., 1989. – 144 с.(118-133)
7. Кузин В. С. Психология / В.С. Кузин. – М. : Высш. шк., 1989. – 256 с.
8. Митькин А. А. «Законы гештальта» и фазность восприятия / А. А. Митькин // Психол. журн. – 1983. – № 6. – С. 30 – 38.
9. Неменский Б. Доверие / Б. Неменский. – М. : Молодая гвардия, 1974. – 165 с
10. Раппопорт С. Х. Неизобразительные формы в декоративном искусстве / С.Х. Раппопорт М. : Сов.худ. 1968. – 270 с.

11. Севастьянов Е. Единство познания и творчества в искусстве / Е. Севастьянов. – М. : Изобр. иск., 1977. – 310 с

УДК 74.01/.09:7.03

**В. Г. Скубак,
м. Луганськ**

ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВА Й РЕМЕСЛА

Дискусії про відмінності між справжніми „митцем” і художником, митцем і ремісником беруть початок із античних часів. У різній мірі інтенсивності вони велися протягом сторіч, але особливої гостроти досягли в епоху Відродження. Майстри Ренесансу, подібно до ремісників, об'єднувались у професійні гільдії, але при цьому намагалися довести, що їх праця до „низького” ремесла не має ніякого відношення, бо головне у ньому – не вміння володіти пензлем (технічні прийоми живопису, насправді, може опанувати будь-хто, принаймі, скільки-небудь здібна людина), а елемент творчості, який потребує „натхнення”. А це вже річ, котра визначається важко.

Леонардо да Вінчі (1452 - 1519) і Мікеланджело традиційно вважаються художниками – новаторами, у той час як Рафаель сприймається майстром синтезу, художник, здібний із надзвичайною вишуканістю поєднати і удосконалити чужі ідеї. Джошуа Рейнольдс (1723 – 1792), видатний художник XVIII сторіччя, узагальнив поширений погляд на Рафаеля: „Він використовував у своїй творчості взірці, що врешті-решт, сам став взірцем для процвітаючих художників: завжди імітуючих і завжди оригінальних” [2, с. 24].

Твори Рафаеля не вражають інтелектуальною складністю, як картини Леонардо; не дивують могутністю, як твори Мікеланджело, але проте вони наповнені здоровим, спокійним почуттям особистої гідності.

Творчість Рафаеля мала великий вплив не тільки на його сучасників, але й на художників, які творили сторіччя поспіль.

Протягом, як мінімум, трьохсот років після смерті Рафаель одностайно визнавався найвидатнішим художником на Землі і самим високим взірцем для наслідування.

Проблема розуміння мистецтва і ремесла мала особливе значення у Росії, а також і в українських художників кінця XIX – початку XX сторіч. Велику зацікавленість викликає судження геніального російського художника Миколи Миколайовича Ге (1831 – 1894) який мав вигляд занадто „не такий як усі” і явно недооцінений сучасниками, та й нащадками: „Художник завжди був господарем свого твору: один Бог може ним керувати – художник це знав і свято зберігав. Але мало-помалу у мистецтво ввійшов інший господар, який, не знав, не розумів значення мистецтва, ввійшов у мистецтво заради грошей, які знадобилися художнику, а з грошима у мистецтво ввійшло ремесло і мало-помало витиснуло мистецтво і внесло свою ремісничу грошову зацікавленість – і ось з'явилося мистецтво як особливий рід: пейзаж, мертва натура, металеві речі, шкіряні, оксамит, забиті птахи, корови, полювання, шпалери. Меблі, і з ними – історичні і всілякі сюжети заради обстановки – все це можна назвати одним словом – зображення фону, картини без змісту (...) Хазяїн, який платить гроші, бажає щоб картина не турбувала його, тишила б його, а йому лестити може тільки один фон, зміст навіть він допускає, але виражений як фон. До цього наближається все наше мистецтво і, не дивлячись на мале число років, 25 – 30, вже це можна не тільки помітити, але ясно бачити” [1, с. 209].

Все це наводить на роздуми загального роду, зокрема, про розуміння змісту,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

місця, задач живописної картини. Про ступінь можливої співвідносності картини, як твору мистецтва із реальним життям, із реальним світом. Ця проблема була завжди у центрі уваги художників, особливо у періоди великих, принципових зрушень у суспільстві. Змінювались покоління, стилі, манери, а питання „що є картина” продовжує хвилювати художників.

Світ, в якому ми живемо сьогодні, інший, ніж світ людини XVI чи XIX сторіччя. Цей світ більш складний, ніж світ наших попередників, світ, котрий не зводиться не до яких елементарних понять, світ, де треба орієнтуватися використовуючи величезний обсяг сучасних уявлень і значень, поглиблений аналіз суспільства, людей, подій, відношень.

Просте запозичення культури не дасть позитивного результату, тому, що думаємо ми по-іншому, ніж наші попередники, живемо ми у різних умовах, іншому культурному середовищі. Необхідно навчитися трансформувати досягнення предків у сучасне життя, зберігаючи їх духовну сутність і значний виховний потенціал. При цьому створювати умови, щоб молода людина залучалася до світу своїх попередників, збагачуючи свій.

Людина талановита, щоб досягти у своїй творчості високого художнього рівня, повинна постійно удосконалюватися у двох основних напрямках: поглиблювати рівень особистого світогляду, а також підвищувати свою художню майстерність. Обидва важливі. Але якщо підняття рівня майстерності потребує від художника в основному інтелектуальних і фізичних зусиль, то для поглиблення художнього сприйняття і світогляду поряд з інтелектуальним опануванням різноманітних систем образів і символів, вивчення релігійних, світових течій, а також простих звичайних традицій художнику необхідна і систематична внутрішня досконалість.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ге Н. Н. Письма, статьи критика, воспоминания современников / Н. Н. Ге ; сост. и примеч. Н. Ю. Зоограф. – М. : Искусство, 1978. – 399 с.; 25 л. ил.
2. Рафаэль. Художественная галерея / Санти Рафаэль. – Вып. №6. – М. : ООО „Де Агостини”, 2007. – 41 с., ил.

УДК 37:7.012:373.62

*О. О. Фурса,
м. Київ*

ПРОФЕСІЙНА МОДЕЛЬ МАЙБУТНЬОГО ДИЗАЙНЕРА В КУЛЬТУРНОМУ ЖИТТІ ПОСТІНДУСТРІАЛЬНОГО СУСПІЛЬСТВА

У теорії педагогіки модель майбутнього фахівця, зокрема з художнього моделювання та дизайну представлена як одне з передбачуваних уявлень про результат навчально-виховної діяльності. Образ дизайнера, який виступає в якості «моделі бажаного майбутнього», знаходить своє втілення у моделі, яка відображає особливості постіндустріального культурного розвитку суспільства. Домінуючою тенденцією цього суспільства є розвиток проектної культури. Саме проектний образ випускника мистецького ВНЗ диктує навчальному закладу дії і ставлення до реальності, зобов'язує взяти на себе право формування і розвитку майбутнього професіонала в галузі мистецтва. Професійна модель будь якого фахівця розглядається як конкретизація Державного освітнього стандарту, в якій містяться «науково обґрунтовані дані про найвирогідніші тенденції розвитку відповідної галузі, мистецтва, науки і техніки,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

виробництва. А також достатньою мірою спеціалізований перелік вимог до особистісних і професійних якостей, якими має володіти фахівець певного профілю, що оптимально функціонує не лише в умовах сучасного виробництва, але й в умовах створення дизайнерських виробів майбутнього» [1]. Тобто умовна модель сучасного дизайнера повинна носити не констатуючий, пасивно-споглядальний характер, а, навпаки, має бути прогностичною, враховувати перспективи, тенденції розвитку культури, мистецтва і науково-технічного прогресу в певній галузі. Лише за таких умов модель може виконувати евристичні, перетворюючі функції, сприяти вирішенню найважливішого завдання – випереджаючого відображення у кваліфікаційних характеристиках, навчальних планах і програмах вимог виробництва до рівня підготовки спеціаліста [3].

Аналіз розвитку дизайн-освіти другої половини ХХ ст. дає підстави констатувати, що у цій сфері склався технократичний, диференційовано-дисциплінарний характер дидактичної моделі вузькопрофесійної підготовки дизайнерів. Ця модель як існуючий навчально-виховний комплекс вдосконалювалася на підставі вимог практики, що знаходило відображення у відомостях про діяльність фахівців з дизайну, їх професійних якостях тощо. На початку ХХІ ст. дизайн-освіта перестає бути лише професійною, вона стає елементом загальної культури суспільства, а важливим компонентом моделі професійної освіти стає особистість випускника.

«Модель фахівця та її основні складові, – пише В.Г. Кремень, – повинні відображати ідеал особистості, а структура і зміст навчання та виховання – шлях і засоби максимального наближення реальної людини до цього ідеалу» [2].

Типологічну модель дизайнера можна розглядати на рівні великих, середніх і малих підприємств, насамперед, виходячи з її економічної доцільності. Слід додати, що в умовах великих фірм і компаній, спеціалізованих конструкторських бюро, де як правило зберігається традиційний поділ функцій фахівців (хоча можливим є і суміщення), ерудиція у сфері дизайну, наявність художньо-образного мислення і пов'язані з ним рефлексивні здібності забезпечують високий ступінь взаєморозуміння учасників трудового процесу. Функціональна структура сучасного підприємства дозволяє розглядати нові напрями професійної діяльності дизайнера не тільки в сфері проектування окремих виробів, але і в більш широкому спектрі, включаючи такі компоненти виробничої системи, як реклама, маркетинг, виробництво, управління та ін. Такі якості професійної діяльності стають життєво важливими для самого фахівця, так як багато в чому визначають ступінь його конкурентоспроможності на ринку праці, підвищують його адаптаційні можливості, інтелектуальний і творчий потенціал.

Моделі фахівців *традиційної вузькопрофесійної освіти* будуються в основному на тому, що фахівець повинен знати і що вміти виконати. Не обумовлюється, якими особистісно-професійними якостями він повинен володіти, які вроджені психічні особливості йому необхідні.

Навчання фахівців широкого профілю базується на вітчизняному досвіді підготовки художників-конструкторів у другій половині ХХ ст. Тоді визначилися початкові обриси широкопрофільності і межі спеціалізації художника, працюючого в промисловості. Проте, між орієнтацією на широкий профіль і акцентами на спеціалізацію встановлюються певні співвідношення: для дизайну культурно-побутових виробів саме *“широкопрофільність”* має найбільше значення, тоді як, скажімо, у сфері графічного дизайну протягом всього навчання приділяється основна увага спеціалізації.

Сучасні наукові дослідження підтверджують, що на етапі професійної

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

підготовки з художнього моделювання та дизайну йде активний розвиток професійних навичок майбутнього фахівця шляхом здобування функціональної грамотності, отримання професійної кваліфікації, розвитку проектної культури і формування професійної компетентності. Всі ці складові повинні знайти відображення у змісті та технологіях спрямованого педагогічного процесу у мистецькому ВНЗ, що має на меті підготовку кваліфікованого дизайнера. Основою для визначення змісту професійної підготовки служить в стислій формі вся професійна діяльність дизайнера, відображена у професіограмі і Державному освітньому стандарті.

У професійній діяльності дизайнера стають затребуваними візуально творчі здібності, образне мислення; вміння бачити готовий продукт цілісно, а також такі якості, як оригінальний, нетрадиційний погляд на ситуацію, предмети; комунікабельність, вміння слухати і чути запит клієнта; креативність – вміння підходити до будь-якого завдання творчо, генерувати ідеї; посидючість – іноді доводиться по кілька разів переробляти одне і те ж; працьовитість – необхідна постійна практика, тільки так може відточуватися майстерність; терпіння – навіть у разі невдачі не варто опускати руки, потрібно йти вперед, незважаючи ні на що, долаючи всі перешкоди на своєму шляху; ініціатива, вміння планувати, впевненість у собі, здатність самостійно приймати рішення, здатність розбиратися в пристрої та функціонуванні як виробничих, так і соціальних структур. За оцінками західних експертів, фахівці, які володіють новаторським потенціалом, стають більш важливим фактором розвитку виробництва, ніж передова технологія. Вони вважають, що сьогодні економічний успіх залежить не стільки від ресурсів сировини і продуктивності робітників, скільки від «додаткової вартості», створюваної творчістю, в якій беруть участь дизайнери та інженери, учені та адміністративно-управлінський персонал, рядові службовці.

Сучасний дизайн орієнтований не стільки на створення самих предметів, скільки на комунікацію з їх допомогою із споживачем. Одноманітність промислових продуктів викликає зниження інформаційної функції форм, кольору і здатності їх сприйняття споживачем, що призводить до "кризи ідентичності". Оскільки почуття як індивідуальної, так і групової ідентичності є надзвичайно важливим для кожної особистості, то створення умов для якомога повнішої самоідентифікації засобами дизайну дозволяє говорити про його можливості у вирішенні або пом'якшенні важливих соціально-культурних проблем.

За результатами наших спостережень на заняттях з дизайнерських дисциплін, опитувань та цілеспрямованих бесід з викладачами маємо можливість стверджувати, що 97% викладачів-дизайнерів чи не найважливішим завданням дизайн-освіти вважають необхідність допомогти своїм вихованцям у засвоєнні цінностей культури, набутих людством, критеріїв, за якими розрізняють цінність творів мистецтва і дизайн-продуктів. Ця спрямованість діяльності викладачів, їх взаємодії зі студентами проходить через весь процес навчання і виховання від першого до останнього курсу. Дехто намагається нав'язати своє бачення і розуміння цінностей предметно-просторового середовища, декому байдуже, як складається система цінностей у свідомості та особистісній культурі учнів, і вони обмежуються демонстрацією тих зразків, які вважають для себе шедеврами, а дехто свідомо лібералізує процес вибору і засвоєння цінностей, вважаючи, що кожен має право обрати для себе будь-що, аби це було його власне бачення, його «креатив».

Така тенденція спостерігається практично в усіх моделях дизайн-освіти і на всіх рівнях, але психолого-педагогічна складова значно відрізняється. Спектр її від авторитарного до вкрай ліберального і загально припустимого відображається у методиках і технологіях навчально-виховного процесу.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Розглянувши в ході дослідження моделі фахівців-дизайнерів з позицій професіографії, а також процеси професійно-трудової соціалізації, професійної підготовки і професійного розвитку фахівців у ВНЗ, ми встановили, що в Україні існує позитивна тенденція створення системи дизайнерської освіти, метою якої є спрямування, урегулювання, удосконалення процесів розвитку студента. Ці процеси безпосередньо пов'язані з використанням методу моделювання у вирішенні проблем професійного становлення і розвитку особистісних якостей майбутнього фахівця-дизайнера, приведення професійних характеристик у відповідність до вимог сучасності.

Формування і розвиток основних професійних характеристик дизайнера з урахуванням всіх компонентів, що становлять потенціал кваліфікованого і грамотного у сфері професійної діяльності фахівця, можливе в процесі реалізації ефективної моделі професійної підготовки. Показниками ефективності функціонування розроблених моделей може служити досягнення їх цілей, які в свою чергу діагностично перевіряються за підсумками професійної підготовки дизайнерів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гершунский Б.С. Философия образования для XXI века. – М., 1997.
2. Кремень В. Сучасна філософія освіти і педагогічна наука // Педагогіка і психологія професійної освіти. – 2002. – № 4. – С. 11-20.
3. Чернилевский Д.В. Профессиональная модель специалиста // Энциклопедия профессионального образования: В 3-х т. / Под ред. С.Я. Батышева. – М.: АПШ, 1999. – 440 с.

УДК 75 (438)(092) «19»

*А. М. Штогрин, А. О. Штогрин,
м. Кам'янець-Подільський*

СУЧАСНИЙ ВІЗАНТИЗМ МАЛЯРСТВА ЮРІЯ НОВОСІЛЬСЬКОГО

Етнічні українські землі завжди були прихильними до людей різного віросповідання, оскільки в силу культурно-політичних обставин церква часто ставала останнім притулком для багатьох культур та релігій. Вивчення історичної ситуації, в якій опинилися українці кін. XIX – поч. XX ст., визначає сьогодні величезний інтерес до екуменізму християнства, української історії, культури та мистецтва, а також бачення християнства у III тисячолітті.

Українська церква зазнала нищівного удару, оскільки вона залишалась церквою національною, прийнявши одночасно й удар по національному відродженню. Усе це відбулося на початку XX ст., після поразки української незалежності, національно-визвольних змагань і знаменувало прихід 30 – 50-х р.р. XX ст., років доби геноциду у новітній історії.

Після першої світової війни та поразки УНР західноукраїнські землі опинилися частинами під Польщею, Чехією, Угорщиною та Румунією. Це становище позначилось на українському населенні, культурі; істотно постраждало сакральне мистецтво, що творило духовно-естетичної основи національної церкви.

Пануючі режими не виявили жодної терпимості до віросповідання національних меншин, у тому числі й до українських православних християн. Українські греко-католицькі, православні храми й ікони в них руйнувалися наполегливо і послідовно.

Водночас, видатну роль у процесі рятування церков та малярства відігравали окремі особистості. Серед багатьох, ключовими постатями, котрим треба завдячити в західних землях України (Австро-Угорщина, Польща) на початку XX століття, були: митрополит УГКЦ Андрій Шептицький, Іван Огієнко (митрополит Іларіон), директор

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Національного музею у Львові Іларіон Свенціцький.

Творча спадщина, біографія цих людей викликають подив, коли вперше доводиться бачити роботи маловідомого для вітчизняного мистецького загалу художника з Польщі Єжи Новосільського. Його творчість наптовхує на висновки, характерні для мистецтва саме цього періоду: авангард, постмодерн, абстракція, і т. ін.; до його доробку також належать: теологічні описи, інтерв'ю, проекти облаштування сакральних споруд.

Серед авторів, які тією чи іншою мірою торкалися життя і творчості Юрія Новосільського, можна назвати польського науковця Х. Черні, який в у своїй серії про великих художників частково висвітлив деякі аспекти творчого та приватного життя Є. Новосільського [12]. Ім'я іконописця можна зустріти на шпальтах газет та журналів [10]. Водночас, слід зазначити, що для українців з великої України творчість великого живописця дотепер залишалася поза увагою.

Спочатку довідуємось про його (Юрія Новосільського) лемківське коріння, світ хорового церковного співу в українській церкві на Підляшші (Польща), та ікони. «Новосільський не скривав, що його батько був греко-католиком і походив з Лемківщини, і що вони разом ходили до православної церкви, бо по духу вона була ближчою для них, ніж латинізовані церкви уніатів... є (насправді) православними і саме такими він їх любить.» [10], підкреслюючи своє походження, дотепер цнотливо замовчуване, акцентувалось саме на «православності».

Будучи за життя папи Іоанна Павла II його особистим радником з питань візантійської теології, у численних інтерв'ю Новосільський зводить фундамент «візантизму» та «західності». «Загально беручи, Візантія – це єдність із Заходом, єдність, яка протиставляється Орієнтові, протиставляється сирійсько-перському світові, пізніше – арабському, аж урешті – турецькому» [3, с. 32].

Революція сучасного мистецтва, котра відбулась на зламі XIX – XX ст., дала нам можливість розуміння «екзотичних» мистецтв поза Європою, і величезна популярність ікон могла відбутись тільки тому, що ми маємо сьогодні сучасне мистецтво XX століття. Якби не було сучасного мистецтва, якби не було абстракціонізму, кубізму, відношення до візантійського мистецтва могло б бути як до археологічного артефакту. Одним з найбільш глибоких дослідників візантійського мистецтва залишається Новосільський. «Велетенська популярність ікони, яка починається разом з початками нашого століття, заіснувала тільки тому, що маємо новочасне мистецтво» [3, с. 28].

Пізніше, навчаючись у католицькому середовищі, митець згадував, що кожна людина, при звичаєна до аскети католицького, а тим паче, протестантського культу, співаного слова, при першому знайомстві з православним богослужінням переживає певний культурний шок, що є промовистим прикладом, описуючи православну літургію в українській мистецькій версії.

Особливе місце, котре займає тут саме східне малярство, докорінно відрізняється від іншого релігійно-декоративістського та загального ілюстративного мистецького матеріалу.

Ікона, поліхромія, як основа східної «візуально-духовної» складової, є частиною духовного дійства і не тільки під час євхаристичного таїнства, виступає повноцінним співучасником.

Характер цих літургійних дійств пов'язаний з античною, грецькою елліністичною, так званою східною традицією духовних обрядів, з довгою і стародавньою практикою організації обрядів та з усім набутим досвідом і сукупністю історичного духовного досвіду.

Чогось подібного є мало на Заході, де християнство розвинулося на іншій

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

основі. Внаслідок цього, на Заході християнство могло сформуватися у самостійний, простіший культ, опертий тільки на біблійній, іудео-християнській традиції [3, с. 44].

«Матеріальне втілення» духовних практик Юрія Новосільського визначається абсолютною довершеністю іконописної творчості. Висота майстерності однаково оцінена духовною елітою як римо-католицького духовенства, так і православною, рівно як і греко-католицькою громадою Польщі, Франції, Італії, Німеччини, Бельгії та цілого світу.

Чим сьогодні завдячуємо постаті Юрія Новосільського? Його висновки: «Йдеться про сукупність мислення про мистецтво. Сьогодні ми маємо свідомість *sacrum* мистецтва як сукупності. Одним з елементів свідомості такого типу, розуміння мистецтва як *sacrum*, є те, що мистецтво – святе як цілість; адже у Візантії не було світського мистецтва і церковного мистецтва окремо. Було мистецтво, яке все – святе» [3, с. 40], що підтверджується творчим доробком митця – «лаконізмом сучасного неовізантійського малярства».

Візантійська культура має схильність до синтезу, водночас культура Заходу має схильність до аналізу, до виокремлення проблем – культура «*par excellence*» аналітична, що у свою чергу впливає на синтетичний уклад культури Сходу [7, с. 67].

Тут не існує дилеми і у стилістиці творчості Юрія Новосільського. Незвичність сприйняття його творчості базується на певній статурній виокремленості персонажів, штучності, на тлі певної стереотипності нашого досвіду сприйняття авангарду західного малярства.

Глибина теологічних висновків митця, органічна вписаність у загальноєвропейську культуру красномовно свідчить «Візантія – це Захід, але – своєрідний Захід, Захід з дещо іншими акцентами, з дещо іншою ментальністю; та все таки візантійська і західна культура становлять єдність» [10, с.16].

Сакральні твори Ю. Новосільського, виконані у манері неовізантійського іконопису й оцінені кращими галереями світу, залишаються аскетично неповторними у своєму лаконізмі і монументальності, слугуючи свідченням сучасної екзистенції мистецтва глибокої грецької та візантійської традиції; вони стають ще одним мостом між християнами Сходу і Заходу.

Творчість Ю. Новосільського потребує пильної уваги та подальших розвідок, тому наступним етапом розгляду цього незвичайного феномену буде дослідження діапазону сюжетних композицій та іконографічної метафорики у творчості митця.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грушевський М. Як жив український народ / Грушевський М. – К., 1989. – 110 с.
2. Історія українського мистецтва : в 6 т. – К., 1966-1968.
3. Незалежний культурологічний часопис. – Л., 1996. – 95 с.
4. Польша. Народ и искусство. Arkady. – Warsaw, 1998. – 478 с.
5. Українська культура : лекції / за ред. Д. Антоновича. – К., 1993.
6. Філіпчук Г.Г. Українська етнокультура в змісті національної загальної та педагогічної освіти : дис. д-ра пед. наук : 13.00.04, 13.00.01 // АПН Укр., Інститут пед. і психол. Освіти. – К., 1996. – 469 с.
7. Nowosielski J. Inność prawosławna. – W.1985., 125 s.
8. Czerni H. Wielcy malarze. Jerzy Nowosielski. –Wrocław., 2000. – 32 s.
9. Nowosielski J. Wokół ikony. Jerzy Nowosielski – W.1985., 156 s.
10. Паньків В. Навколо ікони / Паньків В. – Наше слово (Часопис українців у Польщі) № 27, 7 липня 2002 р.

ЖАНРОВІСТЬ ТВОРЧИХ КОМПОЗИЦІЙ ДМИТРА ЖУДИНА В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ НА ПОДІЛЛІ

Живопис, так само як і інші види мистецтва, є однією з форм суспільної свідомості, засобом пізнання світу. Художні образи, створювані живописцями, здебільшого не розвиваються в часі, а відображають певний момент історичної події або явища. Методами типізації і відповідними засобами художньої виразності живопис розкриває суть явищ і закономірність процесів життя, відтворює не лише зовнішній вигляд, а й внутрішній світ, характери людей, їхні суспільні взаємовідносини. Глибина мистецьких творів полягає в здатності акумулювати людський досвід, піднімаючи його до такого рівня, на якому він одночасно проявляється і як універсальна загальність і як неповторна індивідуальність, завдяки чому стає доступним для засвоєння. Сприймаючи твори, людина пізнає духовні цінності суспільства, вони ж у свою чергу стають надбанням її власного досвіду. Тим самим мистецтво залучає суб'єкта сприйняття до світу художньої реальності, формує його світогляд [1, с. 57].

Є постаті, основне покликання яких полягає у тому, щоб виразити симфонізм навколишнього світу – його тематичну багатогранність, емоційну неповторність, образно-асоціативну унікальність. Вони прагнуть виявити себе у різноманітних творчих сферах, як суміжних, споріднених, так і безпосередньо не пов'язаних між собою. Вони демонструють своєю творчою універсальністю симфонічну різноаспектність ставлення до буття. Ці постаті позначаються префіксом полі – полікультурністю, поліфонічністю, політалановитістю. Спектр цих якостей, розмаїття самобутніх виявів з особливою виразністю відчутно у мистецьких особистостях кінця ХІХ – початку ХХ століть. Однією з них був Дмитро Жудін – живописець, педагог, майстер... [6, с. 155].

Живопис Дмитра Жудіна народився з пристрасної, всепоглинаючої закоханості у безкінечно звабливий, мінливий світ мистецтва. Він йшов впродовж усього життя до нього й іншої долі для себе не бажав. Нелегка то була стежа, зрештою, споріднена з долями інших селянських самоуків, що теж мріяли й мали віру в серці.

Народився Дмитро Ананійович в селянській родині на Житомирщині. Вихованець Петербурзької академії мистецтв [4].

1892 року разом із донькою Ольгою та синами Володимиром та Миколою, дружиною Марією Антонівною оселився в Кам'янці-Подільському. Викладав малювання і креслення в Маріїнській жіночій гімназії, де навчалася його донька Ольга. Був також вчителем малювання, креслення та каліграфії Кам'янець-Подільського міського училища Подільському [4].

У 1897 – 1913 роках Жудін роках викладав каліграфію та малювання в Кам'янець-Подільській чоловічій гімназії.

Слідчі та судові органи міста неодноразово залучали Жудіна як експерта з каліграфії в зв'язку із розслідуванням кримінальних справ, пов'язаних із піддробкою документів [4].

Дмитро Ананійович став видатним художником саме на українській подільській землі. Його метод створення картини – універсальний, образний і високопрофесійний. Для кожної картини він знаходив свою оригінальну композицію, колористичне вирішення й енергійний виразний рисунок, інакше кажучи, виробив власний почерк, який на кожній виставці можна було б впізнати здала [6, с. 110].

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Живими здаються природа нашого краю, околиці старого Кам'янця та люди, зображені на портретах неперевершеного майстра кольору, викладача живопису подільського єпархіального повітового училища Д.А. Жудіна. Повторення тих самих колірних поєднань по-різному звучить в його картинах.

В своїх численних невеличких пейзажах етюдного характеру і в незавершених композиційних полотнах майстер відтворив мальовничий образ Поділля, в якому органічно переплелася ліричне й епічне, життєво-буденне та історично значиме. Часто художник вводить у краєвиди жанрові мотиви з селянського побуту, як то бачимо на картині «Вид на село».

Оригінальністю відтворення життя та побуту подільського краю вирізняються його полотна. Жанр пейзажу стає пріоритетним в творчості художника. Він пише місто Кам'янець-Подільський в широкому плані. Художник точний у зображенні місця. Пише Стару фортецю, живописні околиці Кам'янця, хати і лани навколишніх сіл. Заслужують великої уваги етюди рідного Кам'янця, яких деяка частина є не завершеними в кольорі.

Пейзаж села є однією з основних тем художньої творчості Д. Жудіна. Майже скрізь використовує теплу гаму кольорів, передаючи атмосферу жаркого літнього дня. Він віртуозно зображує небо, підкреслює його прозорість. Теплою і життєвою правдою промовляють його картини: “Село”, “Хатина”, “Селянські хати”, “Гребля”, “Копиця”, “Подільське село”, “Літній пейзаж”, “Вид на село”. В цих роботах відобразилась і яскрава індивідуальна живописна манера майстра, і характерна для свого часу принципи розвитку пейзажного жанру.

До портретного жанру художник звертався упродовж усього життя. Його цікавість у пізнанні людини була невичерпною. Захоплення природою, гостре відчуття неповторності кожної особистості, виражена позою, жестом, рухом, вражаюча різноманітність художньої мови, вміння відобразити протилежний внутрішній рух людської душі, її “діалектику” – ось, що складає силу та новизну портретів Жудіна. Кожен його портрет – повна розповідь про людину в цілому, її манеру, її характер та взаємозв'язок зі світом. Всі портрети художника говорять про нього, як про неабиякого майстра. Творчий діапазон художника був необмеженим: від портретів, сповнених драматизму, а іноді і трагічного звучання, до тендітного зображення дитячої чарівності, як у портреті маленької дівчинки. В портреті “Дівчинка з лялькою”, він вирішує задачу створення портретного образу, що приваблює своєю дитячою природністю та життєвістю [7, с. 73].

Портретний доробок Д. Жудіна багатогранний. Він з великою любов'ю звертається до образів людей начебто простих, але побачених уважним поглядом портретиста.

Як окрему течію портретного жанру, варто виділити портрети із зображенням образу дівчини та жінки-українки, жінки-матері, особливою ознакою яких є передача настрою зображуваних персонажів та краси українського народного одягу. Це картина “Подільська”. Картина приваблює правдивістю зображення народного життя та захоплює художньою майстерністю.

Портрети переконують, що цей жанр був здавна шанований не тільки професійними художниками, а й народними малярами. Вони наводять нас на роздуми про місце народного малярства і його роль у духовному житті українського народу та доносять і зберігають світогляд, художні смаки простих людей, що жили на зламі ХІХ – ХХ ст. і раніше. Тут майже ніколи не трапляються пригнічені образи. Тиха ідилія, відвага і завзяття – головні риси героїв.

Отже, в олійному живописі подільського художника здійснюється внутрішній

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

зв'язок між об'єктом зображення, способом зображення, зображальною площиною та фарбами. У своєму дивовижному мистецтві Дмитро Жудін проявив себе і у жанрі натюрморту, побудова якого дає нам відчуття мальовничої реальності. Саме в натюрморті проявляються риси живописного світу художника.

Художнім творам Дмитра Жудіна властива висока "чутливість" до всього, що відбувається навколо, до тих історичних зрушень, які тільки народжувалися. Вони завжди узагальнюють й цікавлять найсуттєвіші й найвизначніші проблеми людського життя, викликають до них суспільний інтерес, а також обумовлює можливість їх особистісного усвідомлення. Живописний світ Дмитра Жудіна цілісний. Художник і на сьогодні являється особою утаємниченою, культовою, знаковою і, – безперечно – геніальною [3, с. 5].

Надзвичайно плідна творча спадщина свідчить про багатогранний талант митця, який все своє життя присвятив живопису. Вдале рішення кольорів, цікавий ракурс, виразна композиційна побудова – все це є у творах Дмитра Жудіна. Його творчий спадок став зразком живописної майстерності, довершеного малюнку, композиційної досконалості. Пейзажі, портрети, тематичні картини, натюрморти та численні етюди варті особливої уваги усієї держави і могли б стати основою культурно-мистецького обличчя Поділля і, звичайно ж, колекція таких художніх творів сприяла б формуванню майстерності обдарованої молоді.

ЛІТЕРАТУРА

1. Артюр Л.Ф. Поділля / Артюр Л.Ф., Балушок В. Г., Болтарович З. Є. та ін. – К. : Видавництво НКЦ "Доля", 1994. – 504 с.
2. Баженов Л. В. Нариси історії Поділля. На допомогу вчителю / Л. В. Баженов, І. С. Винокур, О. М. Завальнюк та ін. – Хмельницький облполіграфвидав, 1990. – 326 с.
3. Будзей О. Ім'я на мапі міста / Будзей О., Сергєєв-Ценський С. – Подолянин. – 2002. – 18 жовтня. – С. 5.
4. Державний архів Хмельницької області. – Ф. Р. 319. – Оп. 2. – Спр. 1359.
5. Качуровський А. Планетарій над Смотричем / А. Качуровський // Рад. Поділля. – 1984. – 15 січ.
6. Мистецька спадщина Поділля у контексті полікультурного європейського простору: збірник наукових праць за результатами Міжнародного науково-практичного семінару. – Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2010. – 212 с.
7. Осетрова Г. Церква св. Георгія у Кам'янці-Подільському в світлі історичних джерел / Осетрова Г. – Кам'янець-Подільський у контексті українсько-європейських зв'язків: історія і сучасність. – Кам'янець-Подільський, 2004. – С. 73.

УДК 746

*М. Ye. Nurpeiis,
Kazakhstan, Almaty city*

MODERN ART OF KAZAKHSTAN DOLL

Our age is the age of new technologies and the synthesis of the arts. Mixing genres created new directions and kinds of artistic activities. As the result of this, in the middle of the twentieth century approximately, a new kind of art-author's doll was come out. The functionality and practical use of copyright dolls are irrelevant; they live under the laws of high art, marked with a deeper meaning, impeccable beauty and expressive forms. These dolls are the original works of art, conceived and born, like painting or music, and in their nature-artistic image. It is artistic copyright creations can broaden the ordinary of the place and role of the dolls is truly fantastic limits.

World of dolls is a workshop where like in Couture fashion are the most unusual and

amazing images that feed the endless ideas of puppet kingdom.

Author's doll is most often performed in a single copy and is the fruit of a long painstaking work. It may have certain similarities with the person portrait (portrait doll), a different set of clothes and miniature accessories, be constructed like a monolithic sculpture, solid or have hinged joints: a doll can be attached to almost any emotional pose. Author doll is designed rather for contemplation. For the production of original dolls a great number of specialized materials are developed by technology and popular technique. Fan's community of author's dolls in Internet are thousands of people. Author's dolls are divided into many genres (e.g., realistic doll, fancy doll, realistic doll, fancy doll, "Doll without puppets", etc.), execution of techniques (e.g., hot and cold plastic, porcelain, textile dolls) and destination (collection, interior etc.).

Each doll made by an author is individual in its own way. It has its own history and its unique image. Now acutely felt the need not replicated in the original articles.

It is no exaggeration to say that now the whole world covered by the so-called "fashion on the doll". All dolls are collected more, more and more artists are, and the various new technologies appear with them. Dolls are made from plastic, papier-mâché, wood, clay. Study of the history of Russian dolls, revealing its nature allowed to approach the problem of human interaction and dolls in modern culture. The interest in dolls increased at the end of the twentieth century. This phenomenon is trying to make sense of its own journalists his interpreting: "at the end of the twentieth century people took a doll-mania, and collectors began chasing images with so frenzy, like earlier diamonds and paintings were collected. Doll-mania has already dubbed the disease of the twentieth century in Europe. Now toy passions reached us

In Kazakhstan, this kind of art began to develop recently, so we can say that the author's dolls are created only a few masters. One famous Kazakhstani artist and designer is Balnur Asanova – her dolls are made of wood and painted by hand, the growth of these dolls is about 70 cm. Doll outfits embroidered manually and miniature Kazakh costumes XVII-XVIII centuries. Dresses and hats made from Brocade, velvet, velour, and knitted fabrics, embroidered gold, decorated with turquoise, corals, malachite, beads and Rhinestones, supplemented by the application. In the manufacture of a doll takes ten days, and busy with five or six people. Embroidery is manual and this probably uniqueness of these dolls, because it saved our Kazakh traditions of Art embroidery.

In the first of a series of copyright dolls represented by Balnur Asanova at the personal exhibition included twenty dolls. Some of them have deserved public recognition and participated in charitable events. The first doll created by the author participated in a lot for charity evening "Together against cancer" First President Fund. Two dolls from the collection are presented as lots at auction in Sotheby's "under the" Jubilee ball in Paris, under the patronage of the President of France Nicolas Sarkozy. One of the dolls was presented as a gift from President of Kazakhstan to Nicolas Sarkozy.

Also a talented master of dolls creation Saltanat Borangazieva is well-known in Kazakhstan. Having no specialized artistic education, in the search for the occupation for the soul she opened the world of dolls. But lack of academic drawing and anatomy did not prevent the masters to create works of decorative art - dolls. Saltanat graduated courses "Interior dolls" at the Academy of decorative arts, and then in Belgium received master-classes with professional doll-making master Claudine Rulens.

Saltanat makes dolls of polymer clay. She has her own unique style. In each doll can be seen a part of the soul, you can see how the wizard tenderly sang each detail, carefully selected accessories. Dolls, made in the traditional Kazakh style with beautiful and richly embellished with costumes and headdresses, are rich in diversity. They saturated the Kazakh

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

National color, spirit of the Kazakh people, bright and catchy.

Saltanat has a website where she puts pictures of their unique creations – the dolls. Everyone and valued creativity of talented craftsmen can regularly visit this site and leave your comments and wishes.

The dolls made by craftswomen Olga Zadorozhnaya graduate of the Almaty art college named by W. Tansykbaeva are also very interesting. Olga is talented, humble and hard-working artist.

She has made wonderful dolls with portrait similarity, sculptures of children and animals. Her work, which reproduces the look mimics transmit character models. Magnificent Doll characterized by an unusually lively and childlike charm.

Olga has completely different handwriting in the creation of dolls and it stands a real artist.

I would like to mention the work of Rosa Sarsenbaeva from Almaty. Master makes puppet faces of clay, use armature of metal for doll's body and bright fabrics for costumes. Rosa Begemzhanovna is creating dolls about 17 years and her daughter Aizhan helps her in this work. And the first doll in this family did her grandmother, which for a few minutes before the eyes of children usually down pieces of felt and linked them across threads. Clothes for the dolls as manual, costumes performed on all canons National Kazakh clothes.

Mistress wonderful miniature sewing costumes for her, every detail in his place, rich coloring, rich ornaments Kazakh sewn manually on headdresses and costumes. You can see the entire scenes depicting the traditions of the Kazakh people in Rosa Begemzhanovna's dolls.

Natalia Lepikhina belongs to such kind of masters who once find "herself", "her own" style of the performance, dedicate every effort, talent and energy of the depth of the case. The theme for Natalia Lepikhina was the creation of the dolls. Master was captivated of dolls and creative since childhood. She received high education and the profession which is not associated with creativity. Accumulated by predators culminated in creative textile dolls, bears, cats for her daughter, then for the children of friends and acquaintances, and so became part of her life. Natalia likes simplicity, natural materials, prefers classical forms. The artist tries to combine textiles and ceramics in dolls, like clay.

In terms of social functions of art works of the author toys can be a decorative piece of furniture, toy-mascot, child toy exhibition or museum exhibit.

Evolution and the national identity of the author's art toys are not only characteristics of the traditional culture, but also internal socio-political situation in various countries in certain historical periods, however, its main characteristics of the author's art toy has no national differences and is an international phenomenon.

REFERENCES

1. Pub. Avanta+ «Dolls of the World» 2005y.
2. Site: gazeta.kz Natalia Lepikhina's exhibition «Playing with dolls»
3. B. Goldovsky «Art dolls» Pub. Design House, 2009y.
4. S.Z. Tokhtabayeva «Masterpieces of the Great Steppe» Pub. Daik-Press, 2008y.

*РОЗВИТТОК НАЦІОНАЛЬНОЇ ТА РЕГІОНАЛЬНИХ
МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ УКРАЇНИ*

УДК 7.01

*С. А. Алиева,
г. Баку, Республика Азербайджан*

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА В ТРАНСФОРМАЦИЯХ
ПОСТМОДЕРНА**

(Из наследия азербайджанского живописца Джавада Мирджавадова)

Культурологические процессы конца XX, начала XXI в. существенно преобразили картину мира. Вследствие глобализации экономики возросло воздействие СМИ на политическую, научную и художественную жизнь общества, пронизанного информационными потоками, формирующего содержание и ориентации как индивидуального, так и массового сознания. Развитие информационного общества, ИКТ, Интернет-паутина изменили картину мира, что нашло свое отражение в теоретических работах и художественной практике постмодернизма. Постмодернизм — реальный и незавершенный процесс современной культуры. Философская теория постмодернизма имеет устойчивую интенцию к расширению поля исследования, характеризуется семантическим и категориальным многообразием, обусловленным принципиальным отказом от концептуальной законченности. В 1979 г. в своем труде «Состояние постмодерна» Ж.-Ф. Лиотар утверждает постмодернизм как теорию, отражающую общее состояние культуры второй половины XX — начала XXI в.

Постмодернизм представляет новую модель познания и понимания мира, соединяющую реальные подходы к познанию явлений культуры, постулирует принципиально плюралистическую и нелинейную картину мира, преодолевает противостояние западного и восточного интеллектуального опыта. Теоретическая модель нелинейных динамик создается в современной культуре во встречном движении гуманитарного и естественнонаучного познания [8, с. 286].

Постмодернизм, как общекультурный феномен, стал специфическим направлением в социогуманитарных науках. Необходимость в исследовании процессов, происходящих в художественной культуре постмодернизма, их теоретическое осмысление важны для перспектив философского и культурологического прогнозирования дальнейшего развития. Возможно, постмодернистские процессы являются отражением переходных периодов всех культур, называясь по-разному, но сохраняя сходные черты общего духовного плюрализма и активной переоценки ценностей. И. Хасан утверждает, что «В то время как модернизм – за исключением дадаизма и сюрреализма – создавал свои собственные формы художественного авторитета именно потому, что центра больше нет, постмодернизм развивался в сторону художественной анархии – в соответствии с глубинным процессом распада мира вещей – или поп-искусства» [1, с. 59]. Следовательно, изучение проявлений постмодернистских трансформаций художественной культуры становится одним из первоочередных направлений культурологической мысли. Художественная культура постмодернизма принципиально неоднородна и множественна по формам и способам своих проявлений. Из этого также следует неразрешенная проблема границ постмодернизма и пределах его экспансии. Индетерминизм и неопределенность предполагают безграничность, однако границы у постмодернизма существуют, и не только исторические. Постмодернизм соединяет диахронность и синхронность теоретической

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

мысли. И. Ильин пишет, что в «модернизме в узком смысле» заметны признаки «определенного «эпистемологического разрыва» с мировоззренческими концепциями, традиционно характеризруемыми как модернистские», под воздействием которого оформился постмодернизм [7, с. 201].

Природа и проблематика постмодернизма заключается в его принципиальной диалогичности, которая проявляется в направленности культуры Запада к культуре Востока. Такая направленность дает шанс диалогическому взаимопониманию и дополнению, а также преодолению самоизоляции западной и восточной культур. Л. К. Гречко определяет постмодернизм как переходный период, характерный для всех эпох: «...постмодернизм следует располагать в будущем, а также на переходе от настоящего к будущему. Переход здесь даже предпочтителен, поскольку это отвечает некоей общей установке постмодернизма – на переломы, просветы, вырезы, края, трещины, обрывы. Постмодернизм в высшей степени современен. В высшей – потому что намеренно забегает вперед, опережает время, потому что высота, пик его в будущем» [6, с. 167]. Философии и искусству постмодернизма свойственно обращение к архаике, мифу, т. е. к тексту в его первоначальном значении, но также к постижению эпистемологических феноменов и различных типов ментальности. Для достижения этой цели осуществляется переосмысление классической картины мира и сведению ее к мозаичному переплетению смыслов и ценностей. В качестве примера постмодернистских трансформаций в искусстве XX века можно привести наследие азербайджанского живописца Джавада Мирджавадова.

Культурный и психический тип личности Мирджавадова сформирован на основе мифов и архетипов, выработанных и Западной и Восточной цивилизацией от ее появления до XX столетия. Являясь по своему происхождению азербайджанцем, тем не менее, Мирджавадов был ориентирован на мировую цивилизацию, хотя и ценности мусульманской культуры и искусства ему не были чужды.

«Восточные» и этнические архетипы восприятия мира Мирджавадова проявляются в большей степени в его цветоощущении, «недосказанности», ритмическом художественном повторе и поэтизации образов, ощутимо эмоциональных, но в то же время, достаточно отстраненных во времени и пространстве [3, с. 10].

Мирджавадова влечет к архаике, к тому времени, когда еще помнилось, что Афродита рождена из семени-пены Урана и является не только богиней красоты, но и хтонической богиней плодородия. К архаике, где все образы и смыслы, боги и демоны еще прорастали друг в друга, погруженные в непрерывную житнетворческую динамику мифа.

Джавад Мирджавадов приблизил древние легенды к современному духовному опыту. В этом фантастическом сплаве он воплощал и утверждал непреходящие человеческие ценности. Его творчество разворачивается под знаком древнего мифа – переосмысленного и превращенного в миф современный, миф 20 века.

Начиная с 20 столетия «конструирование» современных коллизий на основе древней мифологии стало распространенным явлением в изобразительном искусстве и в литературе. Таковы работы Ануйля, Сартра, Мерля и Апдойка. Физио и идеопластические элементы доисламской и исламской визуальной практики, пропущенные сквозь призму холодной аналитики концептуализма и «приправленные» острым соусом постмодернистской стилистики, в результате давали живую эклектическую смесь из разнообразных идей, ценностных парадигм и моделей [2]. Целая плеяда художников-нонкомформистов, активно работавших в 1970 – 80-е годы (к ним можно отнести, в первую очередь: Джавада Мирджавадова, Кямала Ахмедова, Расима Бабаева, Муслима

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Абасова, Мир-надира Зейналова, Назима Рахманова, Горхмаза Эфендиева и др.), подспудно готовили "переворот" в азербайджанском искусстве, наступившим после 1985-го года, в период агонии коммунистического режима [2]. Но Мирджавадову удалось создать не притчу на материале мифологии, но действительно новую неомифологию. Он подошел к мифу с небывалой свободой, насытив свои циклы ассоциациями, и ввел в обиход новый круг мотивов и персонажей. Поражает широта его творческого диапазона: в своих картинах он обращается к таким темам, как сотворение мира, жертвоприношение, восточные миниатюры, материнство, суры из Корана и библейские истории, жизнь и смерть. Простейшие образы и аллегории, известные и понятные людям с давних времен, насыщают его картины: образ зла (дьявол, смерть, гидра) и образ победителя этого зла (Гильгамеш, Геракл, Персей, св. Георгий и т.д.). Здесь присутствуют ужас гибели и радость жизни, ночь и день.

В мифологическом мышлении актуальная картина мира связывается с космологическими схемами и с «историческими» преданиями. «Исторические» предания вместе с генеалогическими схемами родства и брачных отношений образуют как бы временной диапазон данного социума, выраженный в терминах поколений – от предков в прошлом до потомков в будущем. Мифологическая картина мира часто предполагает тождество или особую связь макрокосмоса с микрокосмосом, природы и человека. Само понятие «миф», модель которого описывается, целесообразно понимать как человека и среду в их взаимодействии. Такое тождество определяет антропоморфное моделирование не только космического пространства, но и земли в целом. Джавада Мирджавадова привлекало в мифотворчестве сближение мифа с историческим преданием, сочетание циклического элемента с линейным, т. е. исторически направленным, а также отказ от богов природы в пользу общего духовного начала. При этом многие его произведения обладают ярко выраженным эсхатологическим началом. Его неомифология является связующим звеном между архаическими мифологиями древнего Востока (с их центральным мифом умирающего и воскресающего бога) с античной и христианской мифологией. Вместе с тем у Мирджавадова сквозь различные слои мировых мифологием хорошо просвечивают общие контуры мифологического сознания, дается его глубокий художественный анализ [3, с. 61]. Если героями ряда циклов являются отрицательные демоны-дивы, то в картинах из циклов «Феерия» и «Гимн веков» художник через контаминацию положительных образов и сюжетов мировой мифологии показал картину мира в чувственно-конкретной форме, присущей его художественному мифотворчеству. Под его кистью рождается целое поколение монстров – квазичеловеческих существ. Вся эта бесовщина по-своему не менее органична, чем средневековые химеры, и чудища Иеронимуса Босха, составленные из разнородных элементов флоры и фауны [3, с. 23].

Так громоздятся все новые и новые мифологические системы и подсистемы, словно плоды своеобразной «порождающей семантики», как следствие бесконечных трансформаций, создающих между мифами сложные иерархические отношения [4, с. 108]. Природа, как в искусстве, так и в мифологии служит художественным идеалом, человек же, как часть ее, не борется с природой, не стремится подчинить, или навязать свою волю, а составляет с ней и с Космосом одно целое. Отражается не просто чувственный образ мира, а специфическое для национальной культуры представление о мире, закрепленное в ментальности.

Мифология говорит об истоках, а точнее об изначальном. Таким образом, основой всякой мифологии является ее возвращение к истокам, к общераспространенным «изначальным» образам, которые принадлежат к тайнам истории человеческого духа и не относятся к сфере личных воспоминаний [5, с. 57 –

58].

Постмодернізм затрагує сферу, глобальну по своєму масштабу, поскільки кається проблем не стільки мировоззрення, скільки мироощущення, т. е. ту область, де на перший план виходить не раціональна, логічно оформлена філософська рефлексія, а глибоко емоціональна, внутрішньо прочувствована реакція сучасного людини на оточуючий його світ.

ЛІТЕРАТУРА

1. Hassan I. Paracriticism: Seven speculations of the times. Urbana, 2000.
2. http://www.facebook.com/note.php?note_id=122500131109031 Теймур Даими. Изобразительное искусство Азербайджана конца II начала III тысячелетия. 1980-2000 гг.
3. Гаджиева Н. С. Архетипы и мифологические образы в творчестве Джавада Мирджавадова. Диссертация на соискание ученой степени доктора философии в области искусствоведения. Баку, 2011.
4. Гаджиева Н.С. Архетипы в изобразительном искусстве XX века. Musiqi dünyası. Dekorativ tədbiqi və təsviri sənət problemləri. (Мир музыки. Обозрение. Раздел живописи и декоративно-прикладного искусства).
5. Гаджиева Н.С. Образы дивов в творчестве заслуженного деятеля искусств Азербайджана Джавада Мирджавадова. Материалы III Международной научно-методической конференции 14-16 апреля 2010 года. Пятигорск.
6. Гречко Л. К. Интеллектуальный импорт, или о постмодернизме // Общественные науки и современность. 2000. №. 2.
7. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 2006.
8. Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. Кн. 2. СПб.: Петрополис.

УДК 75 (438)(092)

***І.В. Березіна,
м. Кам'янець-Подільський***

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ЗАСІБ ВПРОВАДЖЕННЯ АРТЕФАКТІВ У СУЧАСНЕ КРАЄЗНАВСТВО (НА МАТЕРІАЛАХ ТВОРЧОСТІ НАПОЛЕОНА ОРДИ)

Одним з важливих напрямків розвитку сучасної української культури, зокрема вітчизняного краєзнавства, є охорона та вивчення архітектурної спадщини. Об'єктами мистецтвознавчого краєзнавства є безпосередньо твори мистецтва, а також пам'ятні місця, зафіксовані у творчих композиціях художників або пов'язані з життям і творчістю останніх. Складні історичні та соціальні процеси, що мали місце на теренах України, зумовили особливі шляхи та підходи до збереження, охорони й використання пам'яток вітчизняного зодчества. Чи не найбільший інтерес викликають об'єкти нерухомої історико-культурної спадщини, що були поруйновані або зовсім зникли в силу об'єктивних і суб'єктивних причин, а також збереження останніх у контексті традиційного характеру середовища.

У світлі вище сказаного особливий інтерес викликає творчість митців, які свідомо присвятили своє життя документальній фіксації пам'яток давнини і через власні твори донесли архітектурні образи старовини до сучасності. Типовим представником цієї мистецької плеяди був художник, композитор та літератор Наполеон Орда (1807–1883). Рисунки та літографії Н. Орди стали своєрідними документами, важливими іконографічними джерелами, що дійшли до нас з XIX ст. та зафіксували ще недоторкані руйнацією або частково збережені пам'ятки української архітектури.

На відміну від багатьох архітектурно-графічних творів, де в першу чергу вирішуються художньо-образотворчі завдання, роботи Н. Орди містять найдрібніші

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

пластичні, стильові, середовищні особливості архітектурних об'єктів, максимально індивідуалізованих у краєвидах художника. Вагомим аспектом творчості Наполеона Орди є достовірна фіксація не тільки окремих об'єктів зодчества та їх ансамблів, а й ландшафтно-архітектурного середовища, що є необхідним для глибокого розуміння сутності архітектурних забудов. Особливий інтерес до історико-архітектурних надбань, наполегливість і витривалість митця під час численних архітектурних подорожей призвела до створення ним колекції іконографічних джерел, необхідних у сучасних пам'яткоохоронній та реставраційній сферах. Це надає творчому доробку Н. Орди особливої вартості та робить останній предметом ретельних досліджень; дозволяє усвідомити виключну цінність архітектурно-мистецької спадщини Н. Орди, яка довгий час залишалася в тіні і використовувалася лише як допоміжний матеріал в історико-архітектурних і мистецтвознавчих дослідженнях.

Краєзнавча специфіка мистецької спадщини Н. Орди зумовлена її особливостями творчого методу художника: подорожуючи Європою та фіксуючи кращі зразки європейської архітектури, митець формував зроблене за територіальним принципом, друкуючи літографії з рисунків та акварелей серіями. Територіальні ознаки були основою для компонування книжок-альбомів з архітектурними краєвидами, що виводить творчу спадщину Орди на провідне місце у досить великому діапазоні праць дослідників-краєзнавців; самого художника можна справедливо визнати видатним діячем у царині архітектури, мистецтвознавства і краєзнавства. Отже, мистецька спадщина художника може стати цінним іконографічним джерелом для глибокого, детального вивчення архітектурної спадщини окремих регіонів України. Тому так важливо дослідити, піддати аналізу й сприяти впровадженню у науковий обіг якомога більшої кількості матеріалів (архівних джерел і літературних), які представляють творчу діяльність видатного майстра архітектурного пейзажу Наполеона Орди.

Важливою позицією впровадження оригінальних краєвидів Наполеона Орди та відповідних літографічних аркушів у сучасне регіонознавство є опрацювання їх засобами інноваційних комп'ютерних технологій. З метою якісної презентації архітектурно-художніх показників окремого архітектурного об'єкту, ансамблю зодчества, панорамного виду населеного пункту в контексті сучасних вимог архітектурознавства, мистецтвознавства, регіонознавства, пам'яткоохоронної та реставраційної практики доцільним є створення тривимірних рухомих моделей забудов у контексті історичного та сучасного середовища. Такі зображення дозволяє створювати програма 3D Max, у рамках якої за допомогою 3D графіки двовимірні елементи креслень і образ архітектурного об'єкту, зафіксованого художником, перетворюються в об'ємну тривимірну модель. У даному випадку архітектурні обміри об'єкту виступають в комплексі з його візуальним образом, змальованим Н. Ордою. Існуючі архітектурні обміри споруди забезпечують створення достовірних креслень. Проте руйнації, перебудови, стилістичні нашарування, яких зазнали об'єкти зодчества, позбавляють архітектора можливості документального відтворення їх автентичного вигляду. Вирішальне значення у даному випадку мають архітектурні краєвиди Наполеона Орди, оскільки художник представив храми, фортеці, замки, маєтки тощо максимально реалістично, з урахування стилістики, пластики, декору, фактури та інших характеристик забудов. Крім того, графічні аркуші Орди ілюструють об'єкт у реальному історичному ландшафтно-архітектурному середовищі, яке також можна відтворити засобами 3D графіки.

Для підтвердження вищесказаного нами опрацьовані засобами програми 3D Max архітектурно-технічні показники та створений Ордою візуальний образ башти Рожанки – складової фортечного комплексу Старого Кам'янця-Подільського. Образ зафіксованої

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

художником башти Рожанки дійшов до нас у літографії «Кам'янець над річкою Смотрич» [3]. Крім зазначеного літографічного аркуша були використані наступні проектні документи: «Пам'ятка архітектури XIII–XVIII ст.ст. Замок в м. Кам'янці-Подільському. Вежа Рожанка та прибудова XIV–XVI ст.ст. Том V. Попередні роботи до проекту реставрації II-ї черги. Історична довідка. Опис пам'ятки. Київ – 1975 р.» [4], «Проект консерваційно-реставраційних робіт по вежі Рожанці фортеці в м. Кам'янці-Подільському Хмельницької обл.» [5], «Вежа Рожанка і прибудова пам'ятки архітектури XIV–XVI ст.ст. замка в м. Кам'янці-Подільському Хмельницької обл. Том VI. Обмір. м. Київ, червень, 1975 р.» [2]. На основі літографії з рисунка Наполеона Орди та проектною документації було поетапно створено об'ємне зображення башти Рожанки:

- графічна модель об'єкта;
- об'ємна модель вежі;
- об'ємна модель вежі з урахуванням фактури будівельного матеріалу, стилістичних і пластичних характеристик у контексті історичного середовища;
- об'ємна модель вежі у контексті сучасного середовища.

Створення об'ємно-просторової моделі вежі Рожанки з урахуванням фактури будівельного матеріалу, характерних стилістичних елементів забудови, а також відтворення давнього ландшафтно-архітектурного антуражу стало можливим саме завдяки опрацюванню засобами 3D графіки літографії Орди із зображенням даного об'єкту. Така практика дозволить використовувати численні архітектурні краєвиди художника для створення об'ємно-просторових рухомих моделей об'єктів давнього українського зодчества.

Роботи художника – це документально-топографічний ілюстративний матеріал до хронологічних описів та історичних довідок про архітектурну пам'ятку. Для того, щоб виявленим зображенням можна було користуватися, необхідно його атрибутувати, тобто окреслити час, а також, по можливості, автора та обставини його створення. Датування твору надзвичайно важливе, оскільки дозволяє встановити образ пам'ятки в конкретний історичний момент. Авторство та обставини створення, зокрема місце створення іконографічного джерела також суттєві, в значній мірі обумовлюючи ступінь довіри, з якою можна ставитися до джерела. Ідеальний випадок являє собою твір, підписаний та датований самим автором. Саме в такому вигляді дійшли до нас акварелі, рисунки Н. Орди та виконані з них літографії. Необхідно зауважити й той факт, що Орда супроводжував власні архітектурні краєвиди інформацією про зафіксований об'єкт зодчества з історичного, архітектурознавчого, краєзнавчого погляду. І це не випадковість, це свідчення того, що художник свідомо доклав максимум зусиль до збереження архітектурних образів краю не тільки з мистецтвознавчої, а й з історико-хронікальної точки зору.

Ведуги Орди є достовірним джерелом, інколи єдиним, для проведення реставраційних робіт. Вивчення та аналіз архітектурних споруд у краєвидах Наполеона Орди надасть можливість проводити консерваційні та реставраційні роботи, повертаючи пам'яткам українського зодчества первинні форми. В залежності від того, в якому стані знаходиться архітектурний об'єкт, зафіксований художником у XIX ст., можна планувати реставраційні реконструкції або реконструкції графічні. І якщо реставраційні відтворення якісно змінять сучасну архітектурно-містобудівну структуру на українських теренах, то графічні реконструкції втрачених (зруйнованих) об'єктів зодчества суттєво поповнять важливими візуальними образами інформативний матеріал з історії української архітектури.

Твори митця демонструють шляхи розвитку українського маєткового й садово-

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

паркового мистецтва, що дає можливість планування та відродження історичних ландшафтів. Рисунки та літографії художника доцільно широко використовувати у сучасних архітектурознавчих, мистецтвознавчих та історико-краєзнавчих дослідженнях, аналізуючи архітектурні стилі, течії, використання будівельних матеріалів, характерні даним територіям прийоми зведення споруд, особливості архітектурних планів, пропорціонування, пластику, семантичне та декоративне оздоблення забудов, гармонійне поєднання з оточуючим природним середовищем. Для істориків – це джерело вивчення геральдичних особливостей, видатних особистостей, шляхетських родин, яким належали чи завдяки яким були побудовані зафіксовані пам'ятки. Представлена в творах Н. Орди ландшафтно-паркова архітектура є цінним візуальним матеріалом для вчених, що вивчають культуру і побут тогочасного населення України, краєзнавців, дизайнерів ландшафту, екологів та ін.

Н. Орда, подорожуючи та фіксуючи архітектурні пам'ятки давнини, створив розгалужену з точки зору стилістики, типології, формології архітектурних об'єктів колекцію краєвидів, серед яких ціла низка робіт, намальованих на теренах України: це Волинська, Київська, Подільська губернії, Галичина. Зважаючи на унікальність і виключну цінність змальованих Ордою архітектурних споруд, слід взяти на облік і зберігати ті пам'ятки вітчизняного зодчества, які ще підлягають реставрації й консервації; а також доцільно вести мову про відновлення (матеріальне чи графічне, в залежності від можливостей і потреб щодо кожного конкретного об'єкту) втрачених (цілком або частково) об'єктів української архітектури. Точність зображення забудов та їх оточення, доведена у процесі порівняльного аналізу творів митця і збережених об'єктів, демонструє безперечну вартість його доробку, зокрема для пам'яткоохоронної справи. Отже, слід підкреслити, що мистецька спадщина Н. Орди – цінний, важливий іконографічний матеріал, детальне вивчення якого заповнить «білі плями» в історії української архітектури та відкриє неабиякі можливості використання цього матеріалу в реставраційній, пам'яткоохоронній практиці та краєзнавстві.

ЛІТЕРАТУРА

1. Березіна І. В. Архітектурна спадщина України у творчості Наполеона Орди: іконографія та принципи використання: монографія / І. В. Березіна. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2009. – 152 с.
2. Вежа Рожанка і прибудова пам'ятки архітектури XIV–XVI ст.ст. замка в м. Кам'янці-Подільському Хмельницької обл. / Том. VI. Обмір. – К.: – 1975.
3. Н. Орда. Літографія “Кам'янець над річкою Смотрич” (губ. Подільська) – інв. № 765.
4. Пам'ятка архітектури XIII–XVIII ст.ст. Замок в м. Кам'янці-Подільському. Вежа Рожанка та прибудова XIV–XVI ст.ст. / Том V. Попередні роботи до проекту реставрації II-ї черги. Історична довідка. Опис пам'ятки. – К.: – 1975.
5. Проект консерваційно-реставраційних робіт по вежі Рожанці фортеці в м. Кам'янці-Подільському Хмельницької обл.

УДК 7.017:75

*О. Ф. Віштакенко,
м. Кам'янець-Подільський*

РУЙНУВАННЯ ТА ПОШКОДЖЕННЯ ПАМ'ЯТОК ЖИВОПИСУ: ЗАХОДИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ВІДНОВЛЕННЯ

Дослідження художніх творів, зокрема творів живопису, проводиться у двох основних напрямках: ідентифікація матеріалів, що застосовуються при їх створенні, та з'ясування особливостей користування цими матеріалами.

Основні сучасні методи техніко-технологічного дослідження творів мистецтва –

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

це фізичні, хімічні і фізико-хімічні методи, що стали вже класичними.

Специфіка проведення техніко-технологічного дослідження в самій загальній формі повинна бути зведена до наступних основних положень, нехтування якими може призвести до непорозумінь, поставити в глухий кут дослідника або дискредитувати сам метод дослідження. Перш за все, необхідно пам'ятати, що не існує жодного аналітичного методу, який міг би дати вичерпні відомості одночасно про природу, склад, структуру, походження матеріалу; техніку виконання та автентичність художнього твору. Відповіді на ці питання можуть бути отримані тільки шляхом зіставлення та аналізу даних різних методів. Тому наукове дослідження художнього твору має бути комплексним, а його учасниками повинні бути фахівці різних лабораторій, реставраційних майстерень й історики мистецтва. Остаточне судження про твір, що претендує на об'єктивність, може бути результатом тільки такого співробітництва. При цьому успіх дослідження – особливо при атрибуції – багато в чому залежить від кількості порівнянних даних, якими володіє фахівець. Тому однією з необхідних умов проведення подібної роботи є систематичне і планомірне накопичення найрізноманітніших відомостей про якомога більшу кількість художніх творів. Всебічне вивчення окремих пам'яток мистецтва, що проводиться епізодично, від випадку до випадку, не є ефективним, оскільки його результати не можуть бути критично осмислені і зіставлені з результатами дослідження інших, аналогічних творів.

Сучасні методи дослідження прийнято ділити на дві основні групи: методи, які не потребують вилучення проби і тому іноді звані «неруйнівними», та методи, пов'язані з вилученням проби, так звані «лабораторні».

Неруйнівні дослідження базуються на фізико-оптичних методах аналізу. Бінокулярна лупа, мікроскоп, різні варіанти освітлення, мікро- і макрофотографії – ось ті найбільш прості засоби, за допомогою яких починається дослідження художніх творів.

Також існують методи, пов'язані з вилученням проби, часто звані «лабораторними». Такі методи застосовуються для вивчення структури твору, а також для визначення якісного або кількісного складу його матеріалів, коли можна взяти для дослідження мікроскопічну кількість речовини. У цьому випадку використовують доступні засоби фізичного, фізико-хімічного чи мікрохімічного аналізу.

Пропонуємо розглянути один з неруйнівних методів, а саме фізико-оптичне дослідження та його можливості й переваги.

На початку дослідження твору живопису дослідник має, насамперед, описати твір та сфотографувати його (зробити фотофіксацію). Фотофіксація проводиться декількома методами. Спочатку дослідник фіксує в звичайному прямому та бічному світлі, щоб виявити авторський мазок, кракелюр, дефекти тощо. Потім потребується дослідити та зафіксувати твір в ультрафіолетових, інфрачервоних променях та рентгені [1].

Під дією ультрафіолетових променів речовини органічного та неорганічного походження, у тому числі деякі пігменти, лаки та інші компоненти, що входять до складу твору живопису, світяться у темряві. При цьому, світіння кожної речовини дещо індивідуальне: воно визначається її хімічним складом і характеризується конкретним кольором та інтенсивністю, що дозволяє ідентифікувати ту чи іншу речовину або виявляти його присутність. Переглянувши твір у світлі люмінесценції або сфотографувавши його у відбитих ультрафіолетових променях, можна судити про стан картини, визначити, що належить її творцеві та що додано (або втрачено) згодом.

Дослідження в інфрачервоних променях засноване на властивості матеріалів пропускати, поглинати або відображати їх інакше, ніж видиме світло. Саме тому

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

близькі за кольором матеріали, що володіють однаковою для видимого світла здатністю його поглинання і відображення, по-різному реагують на дію інфрачервоних променів: одноколірні, але не схожі за хімічним складом ділянки живопису, сфотографовані на інфрачервоних пластинках, виявляють різну тональність і чіткі межі їх нанесення, що дозволяє виявити тонування та реставраційні записи на творах живопису, нерозрізнені під шаром поверхневих забруднень або старого лаку і недоступні тому для дослідження за допомогою ультрафіолетових променів.

Здатність інфрачервоних променів проникати крізь окремі шари живопису дозволяє фіксувати не сумарне зображення барвистих шарів (як на рентгенограмі), а лише деякі з них. Також за допомогою інфрачервоних випромінювань можна виявити переробки та авторські зміни композиції, авторський малюнок, приховані під записами або «зниклі» написи і підписи [1].

Рентгенівські промені мають високу проникаючу здатність, проходячи крізь товщу речовини практично прямолінійно, не відчуваючи заломлення на межі розподілу середовищ. Тому точкове джерело рентгенівського випромінювання створює на екрані або на рентгенівській плівці тіньове зображення всієї структури досліджуваного об'єкта.

Метою рентгенографічного дослідження барвистого шару є вивчення особливості живописних прийомів, виявлення живописних зображень під шаром запису, визначення ділянок руйнування та характеру реставраційного втручання.

Уся фотодокументація раніше фіксувалась на світлочутливій плівці, з якої потім робилися фотовідбитки.

Дослідник тоді мав змогу лише збільшувати фотознімки та міняти їх тональність. У сучасній реставраційній практиці, з появою цифрових фотоапаратів, з'явилась можливість не тільки роздрукувати знімки в різних форматах, а й можливість редагувати їх за допомогою растрових графічних редакторів, таких як Adobe Photoshop.

Програма Photoshop призначена для обробки цифрових фотографій, тому розробники передбачили безліч інструментів корекції зображення. За допомогою цих інструментів можливо освітити або затемнити ділянки фотографії, зробити корекцію кольору, видалити або посилити один із кольорів і багато іншого [2].

У деяких випадках науковець може виявити авторський підпис або дату не використовуючи ультрафіолетове або інфрачервоне випромінювання. Лише за допомогою видалення кольору та зміни кольорової гами проявляються раніше майже непомітні оку кольори; з'являється можливість їх посилити, що призводить до виявлення прихованих написів чи записів. Також можливо обробляти рентгенівські знімки, які так само у сучасній реставраційній практиці можна робити на цифрові носії, що дає можливість міняти експозицію та робити з негатива позитив.

Таким чином, з появою цифрових технологій обробки фотознімків відкриваються нові можливості для дослідження творів живопису. Ця тема потребує серйозних подальших наукових пошуків і лабораторних досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гренберг Ю.И. Физико-оптическое методы исследования / Ю.И. Гренберг // Сообщения / ВЦНИЛКР. М., 1973/ – Т. 28, С. 3 – 100.
2. Использование Adobe Photoshop CS4 для Windows и Mac OS / Корпорация Adobe Systems/. – 2008. – 808 с.

ВИКОРИСТАННЯ ЕТНОГРАФІЧНИХ ЕЛЕМЕНТІВ НАРОДНОГО ВБРАННЯ У СУЧАСНОМУ МОДЕЛЮВАННІ ОДЯГУ

Сучасна мода не знає ні просторових, ні часових кордонів. Незважаючи на непостійність, вона схильна періодично звертатися до джерел та народжувати нові стилі, замішені на давніх етнографічних національних традиціях. Одним з перших, хто звернув увагу суспільства на важливість збереження та підтримку культурних традицій для виживання людства був академік Д. С. Лихачов. Він стверджував, що «для життя людини не менш важливе середовище створене культурою його пращурів та самою людиною». «Час не пошкодував людину та його творіння, але те, що збереглося, дійшло до нас, відкриває нам неповторний, дивний лик народу-творця. Тому і не вмирає народний костюм. Він перетворився на ланку, яка з'єднує художнє минуле народу з його сьогоденням та майбутнім» - наголошує у своїй книзі «Поетія народного костюму» мистецтвознавець Мерцалова М. М.. Сьогодні єдиний інформаційний простір, інтеграція світової економіки несуть в собі небезпеку стирання культурних та національних особливостей. Інтенсивна модернізація, стрімка зміна життя сучасної молодої людини під впливом новітніх технологій нерідко несумісна з культурно-етнічною спадкоємністю націй. Посилення темпів зростання потреб формують ідеологію «суспільства споживання» у сучасної молоді. Де критерієм життєвого успіху виступає показник особистого споживання, що стає особливо популярним у студентів вищих навчальних закладів. Національна самобутність та самовизначення відходить на другорядний план. Послаблюється роль етнічної культури у суспільстві, широко розповсюджується ідеали «антикультури» та анти-естетичного ставлення молоді до побуту, посилюється уніфікація та стандартизація культурних цінностей. Шкода, що пасивне сприйняття естетики предметів масової культури студентською молоддю, замінює творчий акт створення речей своїми руками, посилює негативне ставлення до етнічної культури. Відмова збереження народних традицій та етнічної культури народу, перевага матеріальних інтересів над духовними, етичного індивідуалізму та прагматизму призводить до духовних проблем та кризи сучасного суспільства.

Одне з серйозних завдань на теперішньому етапі моделювання одягу-є звернення до традицій матеріальної і духовної культури регіону. Тому пошуки «етнокультурної ідентичності» сучасної моди мають йти по двох напрямках: з одного боку це намагання проникнення у основи власної національної культури; з іншого боку, посилення інтересу до цінностей інших культур, що дозволяє духовно збагачувати та впливати на предметний світ сучасної студентської молоді. «Значну допомогу молоді у цьому може надати робота художників-модельєрів, творчість яких пов'язана з джерелами народного мистецтва. Які не тільки вивчають форми, конструкції, колір, орнаменти як елементи художньої композиції народного вбрання, середовища, побуту але й організують творчий процес «пророшення» дідової спадщини, органічно поєднуючи її з сучасним одягом» - стверджує Мерцалова М. М. Формування чітко вираженого обличчя етнічного дизайну у масштабах країни, тобто іміджу національної ідентичності є запорукою успіху на міжнародному ринку моделювання одягу. Тенденція відродження традиційного рукомета професійними дизайнерами у різних країнах спонукає збереженню народних промислів та різноманітних форм самодіяльної творчості народних та професійних майстрів.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Етнічна тематика набула широкої популярності з 1960–1970-х р. Починаючи з цього часу у колекціях дизайнерів сучасного одягу все більше став цінуватися прояв «національного духу». Важливим напрямком сучасного світу є естетичний плюралізм смаків, що передбачає рівноправ'я естетичних ідеалів та етнічних уявлень про красу, завжди пов'язаних з будь-якою етнокультурною традицією. Різноманітність прояву та використання на подіумах сучасної моди національних рис підтверджують тим самим право кожної нації, кожного народу та кожної людини на визнання її етнічної самобутності та неповторності. Сучасна мода не визнає єдиного еталону модної форми чи образу, як це було раніше, тому поруч з європейським типом краси на подіумах сучасних показів панують африканський, китайський тип краси. Приваблює сучасних дизайнерів і використання традицій матеріальної культури інших народів, особливо «екзотичних» регіонів. Це стосується переважно модельєрів західної Європи. Пробудження інтересу сучасної західної культури до традицій країн третього світу викликані значною міграцією вихідців цих країн та пошуками європейців нового світогляду сучасної людини на природу, релігію, філософію, що відбивається у «етнічному стилі» сучасної моди.

Стиль «етно» або фольклорний з'явився внаслідок розвитку географічної науки та після перших навколосвітніх плавань та подорожей. Це є манера вбиратися у стилі одного або кількох народів. Торговельні зв'язки й численні війни також сприяють взаємопроникненню національних та модних тенденцій різних країн. Наприклад, у Росії після війни з Туреччиною (1877-1878рр). увійшли в моду фески, широкі смугасті халати яскравих кольорів та довгоносі туфлі. **«Мирне співіснування різноманітних культур без втрати їх самобутності!»**- девіз фольклорного стилю. То ж майбутнім молодим дизайнерам варто дозволяти волю власним талантам, сміливо використовувати різноманітні види народного мистецтва та надавати перевагу тканинам виготовленим з натуральної сировини (льон, бавовна, шовк, вовна). Багато модних кольорів запозичуються модельєрами із кольорової культури країн Сходу: індиго, «кольори прянощів», «китайський жовтий», «помаранчевий Будди», «колір сакури». Особливу увагу сучасні дизайнери приділяють використанню конструкцій національного одягу. Етнічний стиль – це графічні, доволі яскраві та виразні речі простого крою: сарі, саронг, парео, пончо, обгортка. Синтез старих традицій та новітнього дозволяє використовувати відомі предмети народного одягу у повсякденні – туніку, індійське сарі, кімоно, українську вишиванку, російську шапку-вушанку, шотландський кilt, французький берет, сорочки розшиті мереживом, вишивкою, взуття – в'єтнамки, сабо, плетені римські сандалі, російські чоботи- «козачки» чи французькі ботфорти. Незалежно від того, яке творче джерело використовуючи, «етнічний стиль» пристосував форми народного вбрання різних народів до сучасності. Класика етнічного жанру: сарі і сорочки, туніки і довгі строкаті спідниці, яскраві шарфи, вишиті торби вишукано пасують в модну подобу богемної мешканки сучасного мегаполісу. Вбрання народів різних країн світу – це невичерпане джерело натхнення для високої моди. Одяг, у етнічному стилі, кожного сезону, має свої країни-фаворити: зимовий одяг традиційно містить російські та скандинавські мотиви, весна та осінь часто запозичують одяг від культур американських індіанців та робочого одягу американських ковбоїв, а літній гардероб неможливо представити без тканин, кольорів та моделей, популярних в Африці, Індії, Сході. Знову і знову етнічні мотиви надихають великих дизайнерів на створення неперевершених новітніх колекцій.

Пропагувати етнічний стиль, який є коліскою сучасного дизайну одягу, ми маємо завдячуючи фестивалям та показам національної моди. В Україні таким є фестиваль етнічної моди - «Країна Мрій» м. Київ. Де відбуваються дизайнерські

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

покази етнічного та старовинного одягу. Саме такі заходи необхідні для підтримки та збереження суто українського національного костюму, де використовується велика кількість ручної роботи, що вбачає власний творчий простір та перетворює національне українське вбрання на безкінечне джерело для натхнення з якого можна постійно черпати насагу.

Серед ознак українського етнічного стилю виокремлюється багатшаровість українського костюму, велика кількість ручної роботи, вишивка та силуетність, що влучно поєднують етнічні мотиви із тенденціями сучасної моди. Можливо, саме створення сучасного одягу з елементами українського вбрання, народної вишивки, що є багатогранним явищем та розвивається в сфері побутово-традиційного, самодіяльного мистецтва та творчості художників професіоналів, справляють та несуть в собі патріотично-піднесене враження та велику енергетику власного роду. Зразки використання синтезу етнічних традицій України та інших народів світу у дизайні одягу, запевняє, що саме діалог етнічних культур стане сплавом культурних традицій усіх народів світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бердник Т. О. «Основы художественного проектирования костюма и эскизной графики»: учеб. пособие для студентов вузов / Т. О. Бердник. – Ростов-н/Д. : Феникс, 2001. – с.296 ;
2. Кара - Васильєва Т. «Українська вишивка» / Т. Кара – Васильєва. - К.:Мистецтво, 1993-с.190;
3. Лихачов Д. С. «Прошлое будущему. Екология культуры» статьи и очерки, / Д. С. Лихачов - Л.:Наука, 1985 –с.124;
4. Ю. П. Лашук, П. М. Жолтовський «Нариси з історії декоративно-прикладного мистецтва.» / П. М. Жолтовський, Ю. П. Лашук, Львов: Издательство Львовского университета, 1969 -с.167;
5. Мерцалова М. М. «Поєзия народного костюма» / М. М. Мерцалова – М.:Мол. гвадия, 1988 – с.10, 12;
6. Тахтабулина Л. М., «Проектирования костюма» / Л. М. Тахтабулина – Ростов-н/Д. : Феникс, 2001. – с.88.

УДК 371.4:159.922.2:738

*В. М. Зубань,
сmt Опішня, Зіньківський район,
Полтавська область*

ОСОБЛИВОСТІ ДУХОВНОГО ПІЗНАННЯ СВІТУ ЧЕРЕЗ ГОНЧАРНЕ МИСТЕЦТВО

Стратегія реформування сучасної освіти визначається концептуальними ідеями, що наголошують на ролі культури і мистецтва як духовних джерел і способів розвитку цілісної особистості, її світосприймання, світобачення і світорозуміння. Використання цих складних психічних процесів вимагає переходу освіти з предметної до проблемної форми організації навчання, впровадження у педагогічний процес комплексних програм та інтегративних курсів, які розроблені на стику науки і мистецтва. Це сприяє формуванню у молоді інтегрального мислення, здатності до адекватної та вільної орієнтації і самовизначення у сучасній соціокультурній ситуації, створення випереджальних моделей майбутньої життєдіяльності.

Соціально-економічні зрушення, що відбуваються у певні періоди розвитку суспільства, викликають зміни у освітньо-виховній галузі.

Одним із найважливіших завдань реформи національної освіти України є

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

виховання творчої особистості. У цій справі особливе місце відведено мистецтву, зокрема декоративно-ужитковому, яке з упевненістю можна назвати великим учителем. В.Сухомлинський сказав, що мистецтво – це час і простір у якому живе краса людського духу [6, С.168].

У останній чверті ХХ століття у освітніх системах деяких розвинених держав яскраво виявилася тенденція до зростання ролі гуманітарних та художніх дисциплін. Ця тенденція актуальна на сьогодні і для нашої освіти; вона свідчить про глибокий концептуальний перегляд всієї освітянської ідеології. Здавалося б ХХ століття, період бурхливого розвитку раціональних сфер пізнання (науково-технічного), все більше зміщувало шлях художнього пізнання світу на другий план, поглиблювало розкол свідомості, прірву між науковим та художнім, раціональними та інтуїтивно-ірраціональними сферами. Але саме наукові досягнення людства загострили проблему сутності людини, людської природи. Негативні наслідки науково-технічного прогресу призвели до усвідомлення того, що всі досягнення техногенної цивілізації самі по собі не здатні внести у культуру людства ціннісні орієнтири, етичні норми, які є для існування найважливішими.

Проблема духовності є однією з головних проблем сучасної педагогіки. Це питання висвітлено у працях таких вчених: С.Соловейчика, І.Зязюна, Г.Сагача, В.Сагоновського. Якщо сучасний педагог С.Соловейчик обов'язково пов'яже поняття «духовність» з поняттям «духу», то такі сучасні педагоги І.Зязюн, Г.Салач пов'язують духовну людину з розумною. На їхню думку, «людина розумна» на сучасному етапі виявилася нездатною подолати усякі кризи життя, а тому загострився інтерес до людини духовної, яка по-новому ставиться до цих проблем; усвідомлюючи необхідність абсолютних цінностей та ідеалів з метою уникнення глобальної катастрофи.

На думку цих же науковців, без культу духовності людство загине. То що ж таке духовність?

Духовність – це спосіб розбудови особистості, це, образно кажучи, зустрічі з самим собою, своєю душею, внутрішнім «я» [5, С.87].

Духовність – це вихід до цих інстанцій формування, конструювання особистості та її менталітету [5, с.8].

У сучасній педагогіці виникло таке поняття, як «духовний потенціал особистості». Це поняття треба розуміти, як здатність інтегрувати дії, спрямовані на внесення гармонійної впорядкованості у оточуючий світ.

Духовне здоров'я – усвідомлення особистістю свого «Я» як частки природи і суспільства; прояв морально-вольових рис характеру у справах, спрямованих на творення, віра у вищі духовні цінності (у Бога, добро, любов), відповідальність перед іншими людьми, безкорисливість.

Філософський словник подає нам таке поняття духовності: духовність – це ідеальний початок з якого походить творча сила, яка удосконалює і піднімає людину у світ чистий і цінний. І саме у цьому чистому і цінному світі існує любов, добро, співчуття, творчість, справедливість, свобода.

Духовне здоров'я враховує духовну природу людини і є основою повноцінного життя, основою фізичної та психічної досконалості. Духовна природа людини – урахування потреб у національному.

Сьогодні мистецтво все активніше виступає універсальним засобом навчання і виховання, а його невичерпні естетичні можливості успішно використовуються у педагогічній практиці.

Мистецтво – особлива форма духовного пізнання світу, специфічна форма

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

людської діяльності, форма осмислення дійсності, пошуку сенсу буття, вияв емоційної природи людини.

Духовна культура особистості розглядається як мінімально необхідний комплекс загальнокультурних знань, ідей, ціннісних уявлень, універсальних способів пізнання, мислення, форми практичної діяльності, без оволодіння якими неможлива взаємодія людей, гармонія особистості й суспільства. Процес виховання духовності виступає як відтворення духовної культури, нагромадженої у суспільстві, та стимулювання внутрішнього саморозвитку людини.

На думку культурологів, рівень духовності особистості, її естетична культура формується у процесі навчання і виховання. Естетичне як найбільш емоційна форма духовності здатне пробудити у кожного «душі прекрасні поривання». Освіченість ще не гарантує високого рівня духовності, культурності, вихованості. На думку вчених, у нас виник суспільний прошарок, що засвоїв зовнішні ознаки цивілізації, але позбавлений елементарних уявлень про справжню культуру [3, С.53].

З досліджень видно, що духовний розвиток особистості органічно пов'язаний з її ставленням до мистецтва. Виявлена така закономірність: спілкування з мистецтвом підвищує насамперед художній потенціал, від ступеня його розвитку залежить рівень сформованості соціальних цінностей, які активно впливають на успішність виконання виробничо- суспільної діяльності, а також на її соціальні ролі (виробничо-суспільні та сімейно-дозвільні). Інакше кажучи, мистецтво формує духовний світ особистості й одночасно впливає на вдосконалення соціальної практики, залучаючи до мистецтва підростаюче покоління [4, с.31].

На нинішньому етапі оновлення мистецької освіти існують різні пошуки нетрадиційних підходів до розв'язання навчально-виховних завдань.

На проблему формування духовності підростаючого покоління впливає чимало різноманітних умов. Одні вчені розглядають ці умови як фактори, що впливають на розвиток особистості, а інші як обставини. Обидві ці точки зору мають своє наукове обґрунтування. Адже та чи інша умова за якої формується духовне здоров'я особистості є одночасно і фактором, який впливає на це формування.

Ми виділяємо такі основні умови формування духовного здоров'я: врахування вікових особливостей учнів; суспільної природи людини; виховання особистості у колективі і через колектив у процесі творчої діяльності; використання міжпредметних зв'язків; принципу активності учнів.

На нашу думку, проблема духовного здоров'я належить також до числа основних педагогічних проблем. Життєво важливі завдання, які стоять перед сучасною цивілізацією це подолання соціальної й національної несправедливості, припинення національної кризи, а це потребує корінного перетворення свідомості багатьох людей, тобто нового духовного відродження суспільства. На даний час дуже важливо для нашої держави, щоб кожен її громадянин, піднявся над своїми власними проблемами, і намагався духовно оздоровитися.

Сьогодні ми вже можемо спостерігати активний процес оновлення змісту освіти й удосконалення систем виховання духовного здоров'я учнів. Тому головною метою Державної спеціалізованої художньої школи-інтернату I-III ступенів «Колегіум мистецтв у Опішні» є формування високоморальної громадської позиції, національної свідомості, духовного здоров'я сучасних школярів через оволодіння гончарним мистецтвом.

Саме захопленість мистецтвом зараз переводиться у ідеальний план, у план духовного засвоєння народних цінностей, пізнання світоглядних проблем керамічної творчості, суспільної ідеології та її вираження у мистецтві.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Розвинуте художнє сприйняття не лише виявляється важливою якістю сучасної людини, яка живе у епоху зростаючих вимог до духовного здоров'я людей. Воно перетворює мистецтво із зовнішнього вихователя постійного супутника людини, переростає у активну духовну потребу школяра у естетичному насолодженні.

Творчість завжди індивідуальна, і у ній переплітаються свідомі і несвідомі, інтелектуальні й емоційні, пізнавальні й оцінювальні процеси. Отож, якою б індивідуальною творчість не була, у ній проглядаються деякі загальні закономірності та етапи, що входять у поняття сутності творчого розвитку учнів засобами мистецтва. «Творчий процес у мистецтві є індивідуальним і включає цілеспрямовану працю, певну систему свідомих планомірних дій» [2, с.173].

Зростає дитина і вражень з'являється більше, вони стають основою естетичного творчого розвитку її особистості. Однак виховання естетичних почуттів – це не тільки навчання бачити красиве, а й намагання викликати бажання діяти, брати посильну участь у створенні прекрасного, тобто творити самостійно.

Сучасна освіта потребує широкого впровадження мистецьких дисциплін у практику навчальних закладів, оскільки існує незаперечна думка: без художньої підготовки освічена, культурна людина не сформується.

Через накопичення диференційованих слухових, зорових, чуттєвих вражень у дитини виникає і поглиблюється інтерес до гармонії кольорів, звуків, форми предметів, з'являється асоціативний зв'язок між ними, народжується елементарна естетична вибірковість.

У дітей змінюються методи формування естетичних почуттів до природи за допомогою мистецтва. Одним із найбільш педагогічно виправданих методів розвитку в учнів здатності до цілісного емоційно усвідомленого засвоєння естетичних явищ є порівняльно-зіставний, який допомагає більш тонкому розумінню мистецтва, розрізненню окремих почуттів, засобів їх виразності. Його можна використовувати не лише при порівнянні творів одного виду мистецтва, а й зіставляючи декілька його видів, що надає можливість не тільки глибше зрозуміти специфіку вираження почуттів у живопису, музиці, поезії, кераміці, а й закріпити уявлення про мистецтво як специфічну форму відображення реальної природи.

Розвиток творчих здібностей на уроках декоративно-прикладного мистецтва – складний педагогічний процес. Змістом його є поступове зростання творчої активності школярів, набуття умінь технічного характеру для оволодіння декоративно-прикладною грамотністю під керівництвом викладача та загальний розвиток особистості, розширення кругозору, свідомого світосприйняття.

Однією з особливостей мистецьких закладів є наявність предметів, які не вивчаються у традиційній школі та вводяться у практику мистецької освіти з метою осмислення естетичної та практичної спрямованості процесу навчання, тісної взаємодії теоретичного навчання з художньо-прикладною діяльністю, поглиблення інтеграції різних галузей знань як провідної тенденції оновлення змісту освіти.

Загалом, інтеграція – процес і результат становлення цілісності, єдиної якості на основі багатьох. Аналізуючи її ідеї у педагогічній літературі, можна виявити етапи розвитку цього процесу.

«Професійне навчання техніці кожного мистецтва як проблема загальної освіти і виховання, повинно бути введене у визначені рамки, скорочене до мінімуму, і головне, повинно узгоджуватися з іншими двома лініями естетичного виховання: з особистою творчістю дитини та з культурою художнього сприйняття. Тільки те навчання техніці корисне, яке переступає за цю техніку і навчає творчим умінням: створювати або сприймати» [1, с.27].

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Альтернативою такого процесу навчання є педагогічні програми, які вважають проблему розвитку творчих здібностей учнів як комплекс питань з активізацією уваги, пам'яті і образного мислення, формування духовних цінностей. Саме такі програми розроблені у Державній спеціалізованій художній школі-інтернаті I-III ступенів «Колегіум мистецтв у Опішні» у яких ставиться завдання навчити учнів економної розмітки матеріалів, уміння не копіювати, а створити власний шедевр. Працюючи за такими програмами, поглиблюється та розширюється духовний світ учнів.

На нашу думку духовне здоров'я – результат розвитку позитивних якостей особистості з урахуванням сформованості її духовних національно-культурних потреб.

Основні показники духовного здоров'я наступні:

- радісне світосприймання;
- чистота думок і спонукань;
- культура мовлення і поведінки;
- віра у Бога;
- наявність морально-етичних якостей;
- любов до своєї Батьківщини, свого народу;
- шанобливе ставлення до історичного минулого українського народу, його мистецтва та духовних цінностей.

Отже, головне у роботі Державної спеціалізованої художньої школи-інтернату I-III ступенів «Колегіум мистецтв у Опішні» – турбота про духовне здоров'я дітей, яка здійснюється через виховання гончарним мистецтвом.

Особливої уваги потребують об'єкти праці. У них закладено елементи прийомів та навичок, якими мають оволодіти школярі при виготовленні керамічного виробу. Тому учитель зверає серйозну увагу на доцільність витвору, який виготовлятиме учень, його побутове призначення та товарну цінність.

Розглядаючи технологію виготовлення виробу з глини, можна простежити безпосередній зв'язок між виробами з гончарства і образотворчого мистецтва. Сам процес оздоблення (розмалювання) потребує особливої праці. Для цього необхідні знання з інших предметів, зокрема математики, фізики, хімії.

Лише тоді твір є єдиним цілим, коли його автор потребує використання нової інформації та фактів, перевірки й уточнення матеріалу, збагачення додатковими враженнями.

У підліткові роки починається активний пошук обдарованою дитиною творчої мети, що визначає сенс життя. Важливим є те, що саме при вивченні гончарного мистецтва вона його отримує.

Обдарований підліток відшукує духовні, моральні, пізнавальні, творчі орієнтири, які кладе у основу самовдосконалення. Він нібито намагається прискорити процес само творення. Характерним для нього стає потяг до раннього творчого становлення на рівні найкращих зразків майстерності у ході творчого спілкування, безпосереднього наслідування, самовиховання під керівництвом досвідчених, талановитих, мудрих наставників-мистців. Цей процес інтенсифікується, коли дитина самостійно творить свій шедевр, не копіюючи його, а вдосконалюючи і вносячи певні зміни.

Відомо, що творчість допомагає розвитку духовного здоров'я особистості, а декоративно-прикладна діяльність посідає особливе місце, бо здатність творити закладена від народження майже у кожній дитині. Адже малювати та ліпити у дитинстві вміють усі, але більшість людей із роками втрачає свій дар.

Щоб висловити свої враження і думки, доросла людина вдається до розповіді –

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

письмової або усної, а дитина потягнеться до фарб, олівців, пластиліну чи глини. Через свої вікові особливості дитина ще не ділить світ на символи і думає цільними образами. Але якщо не підтримувати у ній дар образного художнього бачення дійсності, то пізніше їй стають незрозумілими і чужими такі поняття, як мистецтво, гармонія, краса.

Цілісний морально-естетичний підхід до явищ життя гончарного мистецтва – результат довгої, кропіткої та індивідуальної роботи із дитиною, яку у першу чергу виконує сім'я із її неповторним досвідом та традиціями виховання, сформованих духовною зацікавленістю та потребами.

Передумовою і початковою ланкою розвитку духовного здоров'я особистості є формування із самого раннього віку почуття до краси батьківської хати і безпосередньо пов'язаною з нею краси природи. Найперші дитячі враження про гармонію життя і природи не лише глибокі, але й поетичні, виявляють прямий вплив на формування життєвих ставлень людини.

У процесі розвитку духовного здоров'я школяра вчителі гончарства всіляко зближують між собою різні мистецтва, а не роз'єднують їх. Зближення образотворчого мистецтва і гончарства показало, що внаслідок їх поєднання у дітей розвиваються індивідуальні творчі здібності. При педагогічній організованій системі художньої освіти школяра у мистецькій школі роль сім'ї зводиться до того, щоб бути додатковим стимулюючим фактором для дитини. Така система навчання та виховання цілком самостійно вирішує проблему виховання духовного здоров'я, проте колективні форми діяльності, більш близькі педагогічному процесу у школі, ефективні у ході навчання і виховання.

Методи і прийоми роботи, що їх було застосовано у процесі виховання духовного здоров'я учнів, узгоджуються з імпровізаційним креативним стилем роботи народних майстрів-гончарів, особливостями образотворчості та емоційним характером дитячої творчості.

Розвиток духовного здоров'я у школі відбувається на достатньо широкому матеріалі творів мистецтва: живопису, архітектури, скульптури, графіки, декоративно-прикладного мистецтва. У процесі засвоєння даного матеріалу у дітей накопичується певний художній досвід, знання.

Таким чином безпосереднє знайомство із гончарним мистецтвом прокладає шлях до зміцнення духовного здоров'я та художнього кругозору учнів, і робить це часто більш яскраво та вражаюче, ніж розповідь учителя чи читання підручника.

Духовне здоров'я залежить від духовного світу особистості, зокрема складових духовної культури людства – освіти, науки, мистецтва, релігії, моралі, етики. Свідомість людини, її ментальність, життєва само визначеність, ставлення до сенсу життя, оцінка реалізації власних здібностей і можливостей у контексті власних ідеалів і світогляду – все це обумовлює стан духовного здоров'я індивіда.

Проблема виховання духовного здоров'я учнів у сучасних навчальних закладах різного типу не обмежується цим дослідженням. Численні аспекти даної проблеми потребують свого подальшого дослідження та вирішення.

Духовне здоров'я враховує духовну природу людини і є основою повноцінного життя, основою фізичної та психічної досконалості. Здійснення завдань та мети виховання духовного здоров'я досягаються різними засобами реалізації, серед яких є рідна мова, родовід, рідна історія, краєзнавство, природа рідного краю, національна міфологія, фольклор, декоративно-ужиткове мистецтво, народний календар, національна символіка, народні прикмети і вірування, релігійні виховні традиції, звичаї та обряди, національна творчість.

Твори гончарного мистецтва більшою чи меншою мірою є тим духовним

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

середовищем, у якому формуються світогляд, національна самосвідомість, естетичні ідеали, моральні цінності, патріотичні та трудові якості особистості. Постійне перебування молоді під впливом матеріальної та духовної культури рідного народу необхідне для найповнішого розкриття й розвитку народних здібностей, творчості, ініціативності, становлення індивідуальності, формування неповторного духовного світу, власної активної життєвої позиції, почуттів обов'язку, відданості і працелюбності заради свого народу, держави.

Ми вважаємо, що враховуючи всі ці постулати, виховання духовного здоров'я учнів засобами народного гончарного мистецтва повинно бути спрямовано на формування:

- наукових знань, які розкривають основи духовного здоров'я учнів;
- свідомого ставлення школярів до свого життя та творчості;
- любові до своєї Батьківщини, свого народу;
- шанобливого ставлення до історичного минулого українського народу, його мистецтва та духовних цінностей.

Щоб виховати духовно здорову особистість сучасного учня потрібно формувати у нього комплекс якостей характеру, що є основою набуття соціального досвіду, успадкування духовних надбань українського народу, моральної, художньо-естетичної, трудової культури. Для цього потрібно формувати в учнів:

- національну свідомість, повагу до батьків, старшого покоління, свого родоводу, культури, історії, традицій, звичаїв, символіки та мистецтва, культурно-духовних надбань українського народу, усвідомлення своєї належності до нього, як представника, спадкоємця й наступника;
- дисциплінованість, працьовитість, завзятість, творчість, почуття дбайливого господаря своєї землі;
- смак.

Як бачимо, основні завдання творів гончарного мистецтва у естетичному та творчому розвитку школяра полягають у тім, щоб зробити духовною потребою спілкування з ним, оволодіти навичками та вміннями діяльності у скульптурі, живопису, графіці, декоративно-прикладному мистецтві, дати школярам знання про історію розвитку гончарного мистецтва, навчити естетично сприймати оточуючий світ та саме мистецтво. Чим більш глибокими і міцними знаннями, вміннями і навичками оволодіє учень тим рівень його естетичного розвитку буде вищим.

Отже, сприйняття творів дітьми – інтелектуальна та емоційна творча діяльність, у процесі якої відбувається складна взаємодія образних компонентів – зорових, словесних, слухових, дотикових. Характер зв'язку цих компонентів враховується під час розроблення методики проведення уроків гончарства.

З даного дослідження можна зробити висновок, що основною метою навчання і виховання учнів засобами декоративно-прикладного мистецтва, а у даному випадку гончарства – є формування естетичного ставлення до навколишньої дійсності, виховання інтересу та любові до народної творчості, потребу у спілкуванні з нею, творчачи на цій основі морально-естетичний ідеал особистості; творче мислення, просторові уявлення, фантазію, комбінаторні здібності; удосконалювати розвиток сприймання кольорів; окоміру, гостроти зору; розширювати сенсорний досвід дітей; необхідність знань з інших шкільних предметів; підготовка дітей до роботи у тих складних умовах ринкової економіки, яка повернена до споживача і потребує активних людей, ставить підвищені вимоги до якостей особистості, її виховання, самовиховання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. – М.; 1991. – 93 с.
2. Ермаш Г.Л. Творческая природа искусства. – М.: Искусство, 1997. – 320 с.
3. Неменський Б.М. Воспитание искусством: Проблемы духовной жизни и культуры // Соц.-полит. науки. – 1991. – № 4 – С.50-57.
4. Ладыгина А.Б., Гринин В.В. Искусство в системе духовных ценностей общества. – М.: Знание, 1986. – 64 с.
5. Підласий І.П. Як підготувати ефективний урок: Книга для вчителя. – К.: Радянська школа, 1989. – 204с.
6. Сухомлинський В. Вибрані твори. В 5-ти т. Т.1. – С. 295.

УДК 712 (477.43)

***Д. В. Костюк,
м. Кам'янець-Подільський***

**СТИЛІСТИКА ОБ'ЄКТІВ ПАЛАЦОВО-ПАРКОВОГО
МИСТЕЦТВА НА ПОДІЛЛІ**

Історія створення парків, палаців і, в цілому, архітектурно-ландшафтного мистецтва нараховує тисячоліття. Описи парків зберігалися в трактатах давніх істориків, філософів, а також в творах поетів та письменників: самі парки, через певні історичні події, не збереглися, а подекуди були переоблаштовані.

Однією з особливостей розвитку стилів садово-паркового мистецтва було те, що між останніми немає будь-яких переходів, які існують в інших мистецтвах; дерева ростуть повільно, їх саджають на виріст, із розрахунком на майбутнє, тому площа для саду й парку «традиційна» – вона пов'язана із уже існуючими на ній будівлями, спорудами, а тому важко піддається переоблаштуванню.

Новий стиль виникає не поряд із старим, як в більшості мистецтв, а приходиться на зміну йому, на тій самій площі землі. До давніх насаджень в усі віки існувало бережливе ставлення, дерева цінувалися, особливо дуже старі, зберігалось старе планування садів, давні будівлі. Тому зміни здійснювались повільно.

У період Київської Русі існувало будівельне законодавство, перейняте у Візантії, за яким передбачалось при будівництві влаштовувати розриви між будівлями, які, в свою чергу, були достатніми для облаштування садів і, що головне, ці розриви заборонялось будь-кому огороджувати, закриваючи вид на оточуючу природу. На давньоруських іконах XV–XVII ст.ст. зображення будівель досить часто подається в обрамленні дерев, які виступають із-за стріх будівель, або знаходяться поряд із ними. Вже тільки цим підкреслювався зв'язок архітектури із садом, і те, що сади несли в собі не тільки утилітарний характер, а й естетичний.

Зазвичай природа в Середньовіччі – в Київській Русі, і в Європі – виступала як фон для сцен з людського життя. Тому на Русі пейзаж цінували і підкорювали його чи то монастирю, чи то місту. Будівництво будь-якої будівлі (монастиря, церкви, чи загалом міста) супроводжувалось виїздом на місце князя чи людини святенницького сану, яка вважалась на той час досить високоосвіченою, для добору місця гарного, «красного».

У подальшому розвитку садово-паркового мистецтва на Україні-Русі, внаслідок певних суспільно-політичних явищ, не відбувалось будь-яких корінних змін, як-то між садами Середньовіччя й садами Нового часу в Західній Європі з'являється деякий проміжний етап, якого не було на Русі, – це сади пізнього Середньовіччя та Ренесансу.

З другої половини XVII ст. в українському мистецтві посилюється демократична

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

течія, яка набирає людяного, життєстверджуючого характеру. Як наслідок, стиль бароко на Україні, завдяки особливостям її історичної долі, вилився у форми, багато в чому відмінні від західноєвропейських. Певною мірою пам'ятки українського бароко створювалися на ґрунті народної естетики, що й визначило їхню своєрідність. Що стосується стилю рококо на Україні, то це стиль, який був «...дальшим розвитком бароко, відрізняється від нього декоративними деталями» [1, с. 36].

З другої половини XVIII ст. архітектура України починає розвиватися надзвичайно плідно й вступає в новий період, ознаменований утвердженням принципів класицизму, період, коли відбувається відворот від бурхливих напружених форм стилю пізнього бароко. Інтенсивно розпочинає розвиватись садово-паркове та палацове будівництво, розробляються об'ємно-планувальні прийоми в палацово-парковому мистецтві.

Запанувавши в архітектурі України, класицизм не набув помітної місцевої своєрідності, він не зазнав, на відміну від бароко, жодних впливів фольклору, позаяк ці мотиви «...унеможлилювалися самою естетикою класицизму, його суворою нормативністю» [2, с. 22].

На Волині й Поділлі класицистичний напрямок в мистецтві стає панівним на протязі 1760 – 1830 років й репрезентується варшавською та віденською школами.

Перший на Україні палац раннього класицизму, що несе в собі риси французької архітектури, було збудовано у Вишнівці (Волинь). Також в цьому стилі будуються палаци в Підпилип'ї (50-ті рр. XVIII ст.), Савинцях (1759), Терешках (50-ті рр. XVIII ст.), Лашках (1760), Антонінах (1760), Ляхівцях (1749), Ганнополі (1759).

Із вступом на польський трон короля Станіслава Августа Понятовського розпочинається пов'язана із його іменем «доба Станіславська» – король розпочинає опікуватись культурою та мистецтвом. Станіславський «стиль» існував у 1780 – 1795 роках й був обов'язковим у Польщі та приналежних до неї землях. Його виразниками стають архітектори Шрегер, Лорентц, Мерліні; зокрема Доменік Мерліні зводить на Поділлі палац в Ілляшівці (1780, інтер'єр декорує італієць Жан Батісто Цагляно), Маліївцях, Лашках (1760) для Яна Чарнецького .

В останній чверті XVIII ст. на Волині й Поділлі знаходиться відображення одна із течій класицизму – палладіанська, що виникла як наслідування англійській архітектурі класицизму (від італійського архітектора Андреа Палладіо (1518–1580), який працював на протязі 1540–1580 років та поклав початок класицистичній течії в архітектурі епохи XVII та XVIII ст.ст.). На території сучасної Хмельниччини відомо понад кілька десятків палацово-паркових комплексів, які відображали палладіанську течію класицизму, це передусім: Ладиги, Ганнополь, Цибулів, Черепашинці, Купа, Печера, Адамполь, Гриців та інші.

Наприкінці XVIII ст. (80-ті рр.) поширюється тип маєткового палацу, характерний для польської архітектури, що отримав назву «польський двір», «польська садиба». На території краю подібний тип облаштування палацу дотепер збережено в Самчиках та Ілляшівці.

З початком XIX ст. в архітектурі класицизму настає період зрілості й розквіту, в якому синтезувалися кращі знахідки і здобутки в галузі архітектури, скульптури, декоративного мистецтва, дендрології та окультуреного ландшафту. Відомі зодчі розпочинають доповнювати формулу класицизму (планомірність плюс гармонія) положенням про цілісність ансамблю та його синтез із давньою забудовою. Так приходиться стиль ампір – стиль імперії, який так само, як і класицизм в цілому, ґрунтуючись на принципах античної архітектури, тяжів до спокійних монументальних форм римського взірця, широких, зовсім гладких стін, округлих колон тощо.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Виразником варшавської школи архітекторів цієї доби (до 1830 року – часу занепаду зрілого класицизму) був один із найвідоміших польських архітекторів Якуб Кубицький. Він споруджує палаци, окрім Польщі, в Кременці (1805) для Тадеуша Чацького і в Самчиках (1790–1795) для Пьотра Чечеля, пізніше, в 1830 році палац в Ладигах для Юзефа Пашкевича [4, с. 5].

З 30 – 40-х років XIX ст. композиція палаців залишається чітко класицистичною, але форма обробки фасадів запозичуються з арсеналу середньовічної архітектури – романської, готичної, або ж романтизму. Свідченням існування стилю романтизму є палац у Новоселиці (1820), який побудований саме в стилі англійської романтичної готики, а також інших стилів та напрямків, зокрема в Хмельівці, Чорному острові, Йовках, Гамарні, Киселях.

Головним елементом, без сумніву, в парковому комплексі був палац, інтер'єри якого прикрашали коштовні твори живопису, графіки та скульптури. Палац, як правило, розташовувався на підвищеній ділянці рельєфу; він домінував у паркових пейзажах, особливо на прилеглих ділянках та впливав на загальне планування парку, що є характерною рисою палацово-паркового мистецтва в ансамблях теренів Волині й Поділля [5, с. 45].

Таким чином, вплив європейської культури досить яскраво проявився на теренах Правобережної України, завдячуючи заможній верстві тодішнього суспільства краю, зв'язки якої були тісно пов'язані із Європою, з її передовими поглядами та смаками. Разом із тим, українські митці не стояли осторонь і спромоглися створити своєрідний стиль (синтез мистецтв), поєднавши найкращі зразки європейської культури, що привносились із місцевим фактором, як-то українські елементи в архітектурі палаців, закладання парків із використанням давніх прийомів посадки дерев та їх узгодженість із навколишнім природним оточенням. Цей синтез, узгодження і є характерною рисою палацово-паркових ансамблів сучасної Хмельниччини, котрі різняться від сліпого калькування всього того, що відбувалося у європейському садово-парковому мистецтві [6, с. 127].

ЛІТЕРАТУРА

1. Маєток. Науково-краєзнавчий збірник державного історично-краєзнавчого заповідника / «Самчики» – 2007. – 130 с.
2. Пажинський О., Пажинський П. Маєтки Хмельниччини XVIII – XIX ст. / О. Пажинський, П. Пажинський – Самчики – 2007. – 158 с.
3. Хмельничина Дивокрай. Науково-Краєзнавче видання / №1 2007 - №1 2008.
4. Архітектура: Короткий словник-довідник. – К., 1995. – 205 с.
5. Поляки на Хмельничині: погляд крізь віки.: Збірник наукових праць за матеріалами міжнародної наукової конференції (23-24 червня 1999р.). – Хмельницький: Поділля - 1999. – 126 с.
6. Черняк В.М. Магнатські парки Волино-Поділля XVIII-XIX ст., їх збереження та охорона. / В.М. Черняк. – К., – 2000. – 245 с.

УДК 745.521

*Г.В. Лагунова,
м. Одеса*

БАТИК У ДИЗАЙНІ ОДЯГУ ЯК ШТУЧНИЙ ТЕКСТИЛЬНИЙ ВИРОБ

Актуальність вивчення техніки батик у програмах художнього розпису тканин обґрунтовується зростанням інтересу до цього виду мистецтва.

На сьогоднішній день підготовка майбутніх фахівців зобов'язує викладача

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

ретельніше відноситися до складання навчальних програм, з урахуванням сучасних вимог.

Проблематика даного питання складається в умовах обмеженої кількості годин та насиченості матеріалу з оволодіння професією художника-модельєра театрального костюму. Це послужило поштовхом для розробки методичного матеріалу щодо надання студенту можливості додаткового закріплення теоретичного курсу. Насамперед при вивченні історичних особливостей стилю, це надає можливість закріпленню матеріалу з історії мистецтв та історії костюму, історії матеріальної культури, а також дає змогу скористатися знанням з композиції при створенні власного ескізу.

Аналіз літератури з цього питання демонструє необхідність створення професійного посібника з розпису тканин для вищих навчальних закладів.

Сучасні брошури та книги знайомлять читача з різноманітними технологіями виконання цього виду розпису, але не мають навчальної спрямованості та не сприяють розвитку художнього мислення, не розраховані на навчальний процес, де є конкретні завдання та рекомендації для оволодіння не тільки технологією, а ще й знаннями, які допоможуть усуненню деяких помилок, ознайомлять з стилістикою тієї чи іншої епохи.

У презентованій статті розглянуто роботу з елементами узору у стилі модерн.

Модерн (от франц. *moderne*, лат. *modernus* – новий, сучасний) – це період розвитку європейського мистецтва на рубежі XIX-XX сторіч, який об'єднав в собі різні школи та напрямки. Модерн, як напрямок існував не так довго та мав чіткі хронологічні межі: з кінця 1880-1914 року, до початку Першої світової війни, яка обірвала розвиток мистецтва у більшості країн Європи.

Відмінними рисами модерну стали: інтерес до нових технологій, поширення використання «природних» ліній, відмовлення від прямих ліній та кутів заміна їх плавними та текучими, а також розквіт прикладного мистецтва. Вивчаючи стильові особливості стилю модерн, треба відмітити присутність плавних ліній, а також появу асиметричності.



Вишивка Германа Обріста «Удар біча» став символом стилю модерн.

Знайомство з цим твором мистецтва дає підстави стверджувати, що плавні лінії переплітаючись одна з однією гармонійно переходять у лінії силуету. Складна палітра кольорів нагадує казковий образ жінки дріади або русалки оповитої водяними ліліями чи окутаної туманом легкого шифону.

Стиль модерн дуже яскраво проявився у малюнках для текстильних виробів. Ескізи та завершені малюнки таких майстрів, як О.Грюн, П.Русін, Л.Мей, Ф.Дружинін, К.Власов, Р.Рюнн, Г.Бауман, збереглися до наших днів. Ціла колекція малюнків для текстилю Генрі Джілет, А. Мухи, Дж. Аурила та інших широковідома усьому світові. Фантастичні орнаменти, які вважаються типовими для європейського та російського модерну виникли не одразу.

Зародження та розвиток цієї лінії у текстильному узорі ми маємо можливість прослідкувати у роботах У. Морриса, Е.Войзі, А.Макмардо, які мали великий вплив на

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

розвиток мистецтва, як у західній частині континенту, так й в Росії [5].

На початку XX сторіччя любов до лінії, яка зивалася перетворилась у культ.

Стіни, меблі, ліхтарі, столове срібло, сторінки книг, журналів, та звичайно текстильні вироби все це було заповнено зображеннями квітів та фігурами у стилі ар-нуво.[2, с.39]

«Протилежність руху лінії у своєму надломі виражає подвійність, суперечність стилю перехідної епохи, де незадоволеність часом з однієї сторони та бажання нового, кращого з другої, утворювали нерозривну діалектичну боротьбу двох протилежних начал, які пронизали усі прояви модерну» відмітив Д.В. Сарабьянов [7, с.207]. Ця лінія була: "лінією життя" стиля, де "тривалість" та "мінливість", підкреслив А. Бергсон як філософське поняття, знайшли своє втілювання. [1, с.6-44].

В той же час деякі антагоністи нового стилю називали орнаменти цього періоду . "рухом стрічкового хробака" [8, с.48].



Аналізуючи орнаментальні мотиви модерну, не можна не сказати про захоплення художників мистецтвом Сходу, з яким на початку сторіччя була ознайомлена Європа.

"Японія - страна орнаменту. Ним японці володіють безмежно й запас форм його невичерпний" - писав В. Курбатов [2, с.326].

Пристрасть в орнаменті до природних елементів диктувало кольорові співвідношення. Кольорова гама модерну складна, тут не зустрінеш дуже яскравих та відкритих кольорів. Окрім того багатошаровість самого костюму модерна додатково ускладнювало кольори.

У Росії батік з'явився приблизно у 20-ті роки в Україні у 30-ті. Разом із захопленням стилем модерн цей вид мистецтва отримав свій розвиток в основному у таких великих містах, як Москва, Ленінград, Іваново, Київ, Одеса, Тбілісі. Українські та російські художники водночас брали до уваги і європейську техніку й стилістику.

У 30-х роках заняття батіком отримало підтримку уряду. Було видано кілька посібників з технологіями. У витоках стояли широко відомі роботи таких майстрів революційного конструктивізму, як Н.Ламанової, театральних художників Е.Е. Лансере, М.В. Лібакова, А.Г. Тишлера, В.А. Щуко. Але тенденція радянського часу зробити усіх однаковими не сприяла розвитку високохудожнього виробу та створенню індивідуального батіку. Це привело к занепаду цього виду мистецтва й тільки у 50-ті роки під лозунгом: «Кожній радянській жінці – гарна хустка» з'явилася майстерня при НДІХП, декілька галантерейних фабрик у Москві та Ленінграді. В Україні таких підприємств не було.

Завдяки дослідженням С. Темеріна у 50-ті роки стали відомі такі митці, як А.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Алексієва, Т. Алексахіна, Н. Вахмістров, К. Малиновска, С. Марголіна, І. Іноземцева та ін. це вони стали фундаторами початку розвитку батіка у нашій країні, яка тоді об'єднувала зокрема Росію та Україну. Було вирощено ціле покоління художників: А. Талаєв, Л. Грасс, І. Трофімова, В. Кравченко, які внесли вагомий внесок в цей вид творчості.

Історичні витоки стилю модерн та водночас появи техніки батік у Європі й на території Росії та України зумовило використання елементів цього стилю і в дизайні сучасного одягу, що знайшло відображення в програмах підготовки майбутніх художників-модельєрів театральної історичного костюму.

На початку вивчення курсу з художнього розпису тканин у техніці батік, розкриваючи перед студентом її широкі можливості, викладач може спиратися на всевітні зразки декоративно-прикладного мистецтва, використовуючи елементи узору, які характеризують ту чи ту епоху.

Знайомлячи студентів з орнаментом того чи того стилю у даному разі модерну, необхідно, щоб вони на першому етапі робили замальовки елементів узору. Потім з підібраних фрагментів вони повинні скласти декоративну композицію за підготовленою композиційною схемою. Також можна запропонувати їм придумати власний орнамент у стилі модерн. Як вже зазначалося раніше у попередніх статтях, в процесі вивчення художнього розпису тканин, безпосередньо при вивченні техніки батік, кожне завдання має свою спрямованість, конкретні задачі й передбачає оволодіння конкретними технологіями. [3, с.34, 4, с.39]

Виділення основних елементів узору, які утворюють стиль епохи, супроводжується концентрацією студента на формі даних елементів та їх компоновці, що утворюють мотив. При цьому студенти вивчають не тільки зразки текстилю, але оглядово знайомляться з театром того часу, архітектурою та матеріальною культурою епохи. Все це сприяє встановленню між предметних зв'язків.

По-перше, починаючи роботу над цією темою насамперед треба оглядово розповісти історію та характеристику того чи того стилю, з яким буде проводитися подальша робота.

По-друге, необхідно акцентувати увагу на елементах узору, з яких йде формування мотивів, на характерне кольорове рішення, фактуру текстильних виробів тощо.

По-третє, потрібно розповісти студентам про застосування цього виду розпису у театрі та кіно.

При розробці малюнку для текстилю треба, щоб студент органічно поєднував елементи даного стилю, кольори та обов'язково усвідомлював значення текстильного виробу в ансамблі з костюмом. Вибір техніки, котрою буде виконуватися робота також необхідно обґрунтувати. Бажано розповісти яке значення має текстильний виріб у дизайні костюму

Треба відмітити, що шалі та шарфи з натурального шовку надають будь якому костюму блиск та надають елегантності всьому ансамблю. Маленька хусточка може стати нюансом й довершити з першого погляду просту сукню. Якщо на цей маленький клаптик шовкової тканини буде зроблено кольоровий акцент, то присутність його зробить костюм більш екстравагантним і модним. Кожний будинок моделей поважає за честь створити колекцію саме неповторних хусток.

Шарф, хустка, шаль завжди були та залишаються актуальними, як важливе доповнення до жіночого костюму.

Отже робота над цією темою для майбутніх художників модельєрів дуже корисна. При цьому таке завдання паралельно з вивченням історичного матеріалу

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

сприяє розвитку художнього мислення та надає студентам можливість проявити свій творчий потенціал, фантазійні задумки.

Починається така робота зі створення композиції для текстильних виробів. У подальшій роботі необхідно розглянути поєднання техніки батік безпосередньо у розпису самого одягу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бергсон А. Собрание сочинений в четырех томах, т.1. - М., 1992.
2. Курбатов В. Дрезденские выставки. // Зодчий, 1908, № 35, с.326-328.
3. Лагунова А. В. Дизайн текстильных изделий // Вісник Харківської державної Академії Дизайну і Мистецтв, 2011, №2, с.34-37.
4. Лагунова А. В. Композиционное решение в дизайне текстильных изделий (статья 2-я) // Вісник Харківської державної Академії Дизайну і Мистецтв, 2011, №3, с.39-41.
5. Макаров К.А. Эстетика Морриса и судьбы декоративного искусства России. - В кн.: Эстетика Морриса и современность. - М., 1987.
6. Розенталь Р., Ратцка Х. История прикладного искусства нового времени.-М., 1971.
7. Сарабьянов Д.В. К определению стиля модерн. В кн.: Советское искусствознание-78, второй выпуск. - М., 1979.
8. Соколова Т. Орнамент почерк эпох.



Фотографии работ студентов 2 курса Одесского театрально-художественного училища.
Специализация художник-модельер театрального костюма.
Образцы платков выполненных по мотивам стиля модерн в технике батик.

УДК 378.046.4

*И. П. Мосийчук,
г. Рыбница, Молдова*

ПОДГОТОВКА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В СИСТЕМЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Изобразительное искусство как средство познания действительности и универсальное средство воспитания социально важных личностных качеств формирует способности, реализуемые во всех сферах деятельности человека.

Произведение искусства, согласно рассуждениям Смирновой Т. - это «материализованная духовная энергия, которая содержит в себе эволюционные, эстетические, интеллектуальные и духовные характеристики личности-творца» [3, с. 79].

Соответственно, в подготовке будущего профессионала в системе высшей школы искусства нужны базисные знания о личности человека-творца.

Эволюция личности «я – профессионал» в художественной деятельности характеризуется определенной динамикой, которая осуществляется посредством активности самого человека, влияния окружения, которое может способствовать или мешать его развитию.

Через контакт с окружением человек не только его себе осознает и оценивает, но и вырабатывает понятие собственного «я», воспринимает себя как фигура, что

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

виделяється с оточення, а со временем все более выразительно видит грань между этими двумя действительностями, ощущает свое отличие от других, вырабатывает собственные чувства, взгляды, стремления [2].

На формирования этой структуры наиболее влияют так званые значимые личности в детстве – родители, во время учебы – преподаватели. Для правильного функционирования творческой личности нужно доверие и позитивное отношение к собственному «я». Педагог-профессионал должен владеть безоговорочной доброжелательностью, которая выявляется в интересе к внутреннему миру, чувствам, мыслям творческой личности.

Не следует принимать решение, думать или ощущать вместо студента, но необходимо думать, чувствовать и принимать решение вместе с ним, обмениваясь при этом собственными чувствами, помогая в приобретении необходимой информации.

Раскрывая понятие «профессионал», необходимо отметить, что, кроме чисто материальных признаков владения ремеслом, системы навыков, мастерства, необходимо, в первую очередь, определить приоритет собственного показателя человека, его духовность, что зависит от природных дарований студента и воспитания на уровне семьи, школы, города, государства. По этому поводу О. Роден говорил, что нужно «...быть человеком до того, как стать художником» [3, с. 83].

Важным методом развития мышления студента является ориентация педагога на проверку усвоения профессиональной терминологии во время практических занятий (живописи, рисунка, композиции, скульптуры). Именно таким способом лучше всего запоминаются общие законы художественного творчества, традиций искусства. Педагог должен эффективно направлять особенности мышления студента на развязку поставленных программных проблем.

Развитие творческой личности, по словам А. Архипенка, требует дарования и мастерства учителя, его индивидуального подхода к студентам [1].

С точки зрения на две основные функции образования – готовить кадры для общества и человека для жизни в нем – остановимся на проблеме актуальности или неактуальности профессиональных художественных специальностей. Отрегулирована ли проблема государственных заказов на именно таких специалистов? Конечно, нет. Только небольшой процент выпускников художественных вузов работает сегодня по специальности. Но значительная часть наших студентов (РФ ПГУ) работают преподавателями и учителями живописи, рисунка, декоративно-прикладного искусства, имея соответствующую педагогическую квалификацию.

Дело в том, что, соглашаясь с мнением Кандинского В.В., можно заметить, что «...профессия учителя накладывает специфические требования на его знания и умения, много в чем отличны от профессиональных требований к художнику» [4, с. 76]. Например, живописцу достаточно уметь смешивать определенным образом краски для создания необходимой для достижения замысла цветовой гаммы. Учитель должен дополнительно уметь популярно, аргументировано и убедительно объяснить закономерность и необходимость такого сопоставления. Деятельность художника подразумевает эмоциональную ранимость и эмоциональную рефлексивность, однако центр тяжести чувственной сферы переносится на акт самопознания и самовыражения, тогда как в деятельности учителя основным является развитие коммуникативных способностей. Если для художника важно выявлять свою индивидуальность, то для учителя, прежде всего, привернуть к этому других, поскольку продукт его деятельности – личные качества другого человека.

Современная педагогика высшего художественного образования должна быть в своей основе более связанной с формированием не только умений и мастерства, но и,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

прежде всего, с воспитанием индивидуально-творческих моделей сознания будущего творца-профессионала, базирующихся на природных дарованиях личности, развитием интеллекте, творческой свободе, ассоциативной психологии и изучении предшествующих художественных традиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архипенко О. Теоретичні нотатки.// Хроніка 2000. - № 5. – Київ: Довіра, 1993. – 256 с.
2. Боров Ю.Б. Эстетика. – 4-е изд. доп. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.
3. Вісник Львівської академії мистецтв: Зб.наук.праць / За ред. Р.Т. Шагала. – Львів: Українські технології, 1999. - Спецвипуск. Мистецька школа напередодні III-го тисячоліття. – 264 с.
4. Кандинский В.В. Художественная педагогика. Аналитический рисунок.// Изобразительное искусство в школе. – М.: Изобразительное искусство, 2001. – 85 с. - №1

УДК 746

*З. В. Назорная,
г. Луганск*

ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА

Театр – вид искусства, который не может существовать без публики, все в нем рассчитано на внешний эффект. Одним из средств привлечения внимания зрителя являются театральные костюмы. В статье анализируются особенности создания театрального костюма с учетом разнообразных жанров и стилистики драматургического произведения.

История театрального искусства имеет давние истоки, исчисляемые тысячелетиями. По мере развития человеческой цивилизации совершенствовалось и театральное искусство. Сегодня театр представлен множеством самых разнообразных жанров (водевиль, драма, комедия, мелодрама, мистерия, монодрама, мюзикл, пародия, фарс, моралите, феерия, пастораль, мим, трагедия трагикомедия).

Театральный костюм - понятие широкое и включает в себя все, что искусственно изменяет облик человека, держась на его теле – это целый комплекс вещей: прическа, грим, обувь, головной убор и собственно платье. Смысловое значение костюма как телесной маски подтверждается и лексическим значением слова "костюм": "слово заимствовано от итальянского "costume", что означает "обыкновение", "обычай", "привычку", а во множественном числе – «нравы». [5, 38-44]

В истории театра известны три основные типа театрального костюма: персонажный, игровой и одежда действующего лица. Эти три основные типа костюма существуют на всех стадиях сценического искусства – от ритуально обрядового и фольклорного предтеатра до современной художественной практики.

Театральный художник в костюмах воплощает огромный мир образов – остросоциальных, сатирических, гротесковых, трагических.

Выбранный режисером стиль спектакля является ключом к каждой детали. «Найденный стиль подскажет, как актерам следует ходить, как им сидеть, говорить ли романтично-приподнято или бытово-приземленно. Этот же стиль подскажет, должны ли декорации быть простыми или утонченными, должна ли обстановка быть подлинной или весело нарисованной на заднике; должны ли костюмы сочетаться в резких цветовых контрастах или быть однотипными?..».

Стилевые признаки, в ключе которых решается спектакль, определяются, прежде всего, степенью их необходимости для выявления жанра драматургического произведения и раскрытия его сущности. Работа художника и режиссера состоит в

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

творческом преобразовании истории, в стремлении выразительно представить сущность и смысл драматургического действия. «...Разговор идет не о «правильном» или «ошибочном» прочтении Шекспира, – пишет Козинцев, – а о возможности каждому художнику найти свое в шекспировском искусстве... В мейнингенском театре бутафория «Юлия Цезаря» изготовлялась согласно данным раскопок: правду поэзии пробовали подменить точностью археологии. Заботясь о кирасе, забывали о сердце. И оно переставало биться...».

Костюм является произведением театрального искусства. И каждый художник имеет возможность преображения исторических нормативов костюма. Зрителю интересна не точная реконструкция костюма, а его творческая интерпретация в стилистике постановки. Примером может служить работа Сумбаташвили в спектакле «Антоний и Клеопатра» (театр имени Вахтангова, 1971 г.). Костюм античного Рима и его атрибуция четко впитали этическое и политическое бытие своего времени. Выраженный в античной скульптуре образ-костюм мы рассматриваем как достоверный источник, он совершенен и поэтому недостижим для интерпретации. Создавая свои костюмы Сумбаташвили отходит от норматива стандартного представления. Мужчины в его костюмах стройны и красивы. Вопреки античным канонам, обнаженного тела, оно прикрито как на руках, так и на ногах облегающей тканью. Узкие плотные штаны, как джинсы, подчеркивают скульптурность тела. От чистой истории – наплечные держатели панциря. Они создают ассоциацию достоверности, хотя в реальной действительности ближе к силуэту моды 1971 года. «Вахтанговские плащи» сделаны из кожи – это художественное нарушение правил, называемое творчеством. Кожаная фактура усиливает ассоциацию с эпохой, передавая красоту склад, в тоже время делает их по-солдатски неподвижными. Мягкие сапоги, обтягивающие ноги, украшены блеском металла львиных голов; металл на запястьях и груди напоминает, а не восстанавливает далекий облик...

Ассоциативный подход в решении театрального костюма всегда дает необычные и наиболее интересные результаты. Об ассоциации, как о методе искусства, обращенного к истории и к раскрытию чувств, очень точно пишет Козинцев: «...чтобы представить себе их значение (царских регалий – корон), нужно увидеть их как символы, а не как вещи. История народа, железо, огонь, кровь создавали зловещие ассоциации этих символов...» Костюм на сцене становится символом. Такой подход делает искусство театрального художника безграничным, убирает исторические преграды для творческой мысли и исключает возможности повторов. В фильме «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина, в кадре, на зрителя течет море котелков и цилиндров, и каждому становится ясно – это символ гибели старого общества. Есть вещи, которые каждый человек ассоциируется с конкретными понятиями и событиями, так, например, кожанка – неизменный спутник первых лет революции. Всю историю костюма можно рассматривать как историю символов.

Спектакль возможен без декораций и совершенно не может состояться без костюмов. Чем меньше сцена загружена декорацией, тем больше сценического пространства отдано актеру. Скупость декораций всегда можно компенсировать художественным решением костюма – красотой формы и цвета. В данном случае костюм следует рассматривать не только как образное решение роли, но еще и как художественную форму, замысел и осуществление которой зависит целиком от степени талантливости художника и портного.

Происходящее на сцене можно сравнить с живописной картиной, которая постоянно меняется. Одним из средств организации сцены – картины – является форма и цвет.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Силуэт всего костюма (включая головной убор и обувь) – важный и активный элемент композиции. Он связан с современной архитектурой и отражает черты господствующего стиля в искусстве. В театральном же костюме силуэт передает не столько господствующий в искусстве стиль, сколько (в первую очередь) характер сценического образа, психофизические данные актера. В театральном костюме следует учитывать значение всех трех силуэтов (фронтального, профильного и спины). В композиции костюма силуэт – это рамка, в пределах которой разрабатываются все остальные компоненты. Его заполняют линиями швов, отделок, кокеток и т.п. Он диктует характер и количество заполняющих его дополнительных форм, линий, орнаментов, отделок.

Силуэт костюма — это не только передача моды и стиля. Силуэтом можно проводить образные аналогии, создавать гротеск, карикатуру, сатирический образ. Некоторые силуэты особенно выразительны в профиль и при правильном выполнении дают острую характеристику, как модную, так и индивидуальную.

Цвет как средство живописного решения, организации спектакля-картины, не менее важный штрих в характеристике костюма. Он ассоциируется с настроением и самочувствием. Отношение к цвету характеризует темперамент, вкус. Цвет в народной одежде означает проявление национальных традиций, возрастных, может иметь значение символа.

Даже в понятиях людей присутствуют цветовые характеристики. Мы говорим: «черный день», «черное коварство», «голубая кровь», «розовые очки», «радужные мечты». Цвет прежде всего воздействует на зрителя со сцены. Тот или иной оттенок вызывает сразу же определенные ощущения и ассоциации. Яркий цвет обращает на себя внимание, отвлекает от других персонажей, становится зрительным центром. В ремарках к первому акту «Трех сестер» Чехов скупно отмечает: «Ольга в синем форменном платье... Маша в черном... Ирина в белом...» Наталья Ивановна «... в розовом платье с зеленым поясом». Почему же так подробно: платье и пояс? И через несколько реплик ответ: «На вас зеленый пояс! Милая, это нехорошо!» Через цветовые сочетания Чехов очень деликатно сказал о дурном вкусе Натальи Ивановны. С первого появления актрис на сцене, цветом платья Чехов определяет их возраст, занятия, характер.

«...Костюмы, по убеждению Головина, необходимо подчинять общей цветовой гамме, они должны создавать музыку цвета...». Чем тоньше работа над цветовым сочетанием групп костюмов, тем выразительнее картина сцены. На мягком живописном сером фоне декорации Головина к опере Моцарта «Дон Жуан» красный плащ Дон Жуана горит как язычок пламени, приковывая внимания зрителя.

Театральные костюмы помогают актеру раскрыться перед зрителями. Правильно подобранный костюм – это одновременно образ, характер, эмоции и смысл. Спектакли можно ставить без декораций, а вот спектаклей без костюмов не бывает.

Работа над театральным костюмом не терпит поверхностного, формального отношения. Создание костюма – это сложное и трудное искусство, и, как всякое искусство, оно требует определенных навыков, знаний, мастерства, фантазии и вкуса. Костюм должен соответствовать жанру и стилю спектакля, отображать определенную эпоху и передавать внутренний мир персонажа. Важно через костюм передать психологическую характеристику персонажа (доброту, скупость, чванство, скромность, удал, щегольство, кокетство т.д.). Зритель, взглянув на одежду, может составить беглый набросок характера владельца. Рассеянность и аккуратность, педантизм и добродушие, широта натуры и мещанство. Остро подмеченная деталь одежды иной раз расскажет больше самой подробной биографии. Предметы, окружающие человека,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

всегда несут в себе отпечаток его личности, проявления его вкуса и склонностей. Следовательно, костюм неотделим от среды и должен наполняться сущностью человеческого характера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева А. Ю. История костюма. Эпоха. Стиль. Мода. / А. Ю. Андреева, Г. И. Богомолов. – СПб. : Паритет, 2001.
2. Джексон Ш. Сценический костюм. Перевод с англ. / Ш. Джексон. – М. , 1983.
3. Джексон Ш. Костюм для сцены: пособие по изготовлению театр. костюма. Перевод с англ. / Ш. Джексон. – М. : Искусство, 1984.
4. Захаржевская, Р. В. История костюма: от античности до современности. / Р. В. Захаржевская. –М. : РИПОЛ Классик, 2004.
5. Кокуашвили Н. Б. Одежда как феномен культуры. Знаки повседневности. / Н. Б. Кокуашвили. – Ростов-на/Д. : 2001. - С. 38-44.
6. Михайлова А. А. Образ спектакля. / А. А. Михайлова. – М. , 1978.

УДК 76.01

*Т. В. Сафонова,
м. Київ*

ІСТОРИЧНЕ МИНУЛЕ В УКРАЇНСЬКОМУ ЕКСЛІБРИСІ ІІ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

За радянські часи та навіть і тепер часто обговорюється питання дрібності тем та необхідності боротися з цим. Але життя не раз доказувало, що на перший погляд, дрібні незначні сюжети становилися основою високого мистецтва. Понад усе це відноситься до тем, взятих з потоку повсякденності. Якщо такий сюжет бачиться с глибоким проникненням у сутність явища, якщо в його образному втіленні художник зміг відобразити свої роздуми, то така тема стає основою важливих та значних витворів.

За визначенням радянської ідеології художник повинен був шукати високу ідею, тому що невдалий вибір художньої мови для її пропаганди ідеї міг надзвичайно знецінити цю ідею. Всі кращі твори пов'язані ще однією загальною якістю — втіленням художньої правди, тобто образністю. Тільки у тому випадку, якщо ідея перетворена в істинно художній образ, якщо вона вирішена по законам художньої правди, тільки тоді твори належать до сфери прекрасного, сфері справжнього мистецтва [3, с. 154]. Радянський художник повинен бути і творцем, і громадянином, вміти показати свій народ, його життя та душу. Якими б прекрасними намірами він не надихався, якщо ідея не має художньої форми та чуття, вона не буде загальноновизнаною.

Радянські постулати наголошували, що не може бути у мистецтві теми як такої, яка б діяла на глядача тільки етично, або морально, або поетично. Лише від ступеня образної сили залежить ступінь відповіді хвилювання почуттів глядача.

Крім цього можна відмітити, що у кожного часу є своє коло питань, які більше, гостріше інших хвилюють, виражають напруження суспільства. Наприклад, тема війни, боротьба за мир, космос, роль особистості в житті народу, образ сучасника та інші.

Досліджуючи творчість українських екслібрисистів ІІ пол. ХХ ст. можна сказати, що історичні теми завжди хвилювали художників та знаходили своє місце в їхніх роботах. Не дивлячись на те, що багато історичних тем минулого не являлися для сучасності такими гострими, все одно художники зверталися до висвітлення цих подій, тим самим через осмислення та створений сюжет екслібриса ілюстрували історію України, відображаючи загальний вигляд воїнів давнини, їх одяг, зброю, самовіддану боротьбу за свободу, — цим впливали на глядача, викликаючи самоповагу та любов до України. Взагалі дослідження показало, що знайомство з екслібрисами різних художників є своєрідним циклом ілюстрацій до історії України.

Пізніх часів історії Київської Русі торкнувся художник С. Наєждін (м. Харків) в екслібрисі для Г. Олександрова (1972), зобразивши вершника на могутньому коні з довгим списом та щитом (Рис.1), [4]. На другому плані зображено гори символічними стрілами, які відповідно пронизують абрис гір у різні боки. Сам вершник стоїть статично-нерухомо, він застиг у погляді на глядача, у бойовій зосередженості, а стріли над ним, говорять про те, що вершник проходить складні перешкоди і гідно пройде крізь них — це достатньо впевнений образ).

Тема козацтва та Запорізької Січі і у радянські часи замовчувалася, тому що сприймалася як

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

заклик до визвольної боротьби українського народу. Тільки напередодні подій 1990 року і пізніше в Україні з'являються екслібриси, які оспівують згуртовану спільноту козаків та зображення гетьманів.

Особливого інтересу козацька тематика набула під час святкування у 1991 році 500-річчя Запорізького козацтва. В екслібрисах художників В. Неймеша (м. Харків) «ЕЛ Неймиша. 500 років Січі» (1989), (Рис.2) та М. Стратілата (м. Київ) для Богдана Хаворівського «Козак душа правдива» (1992) (Рис.3), О. Руденко-Десняка (Рис.4), Юрія Бачі (1990), (Рис.5), [7, 8].

Всі козаки зображені верхи на вірних товаришах — конях. Образи коней справляють незабутнє враження на глядача, неначе чується їхнє хрипіння, широко розкриті очі, — все це доповнює образне втілення напруження обстановки. Образи героїв передають характерний для козацтва бойовий дух: чи то на всьому скачу мчить молодий козак з шаблею в руці, чи то поважний гетьман зі зброєю на поясі вказує рукою напрямок руху або підняв її у призиві до бою. В екслібрисі В. Неймеша «500 років Січі» (Рис. 2) стрій образів, композиція та форма кожного штриха передають готовність козака захистити Україну від загарбників — турків та татар, які наступають. Матінка Україна символічно, художньою мовою зображена за спиною козака у вигляді квітучого та мирного села на березі річки. Поза козака достатньо рішуча, він взяв за рукоять шаблі і вже почав її виймати. Відомий вислів часів Київської Русі — «Хто з мечем до нас прийде, той від меча загине», як ідея, характерний для цього сюжету екслібриса. В роботах художника графічна мова безперервно відшліфовується, відчувається, що він багато працює над своїм стилем, малюнком. Якщо порівняти його ранні роботи з самими останніми, то кидаються в очі великі стилістичні зміни, які з'явилися в його творчості — загострена увага до пластичної виразності образу.

В екслібрисі М. Стратілата для Ю. Бачі (1990) при зображенні вершника на коні на фоні верхівок православних церков, з'являється нове зображення на прапорі — тризуб, який був обраним як символ України (Рис. 5).

Надзвичайно милий душі глядача екслібрис Олексія Литвинова (м. Харків) для книгозбірні Босенка і називається «Козацькому роду нема переводу» (Рис. 6) [2].

Сутність полягає в тому, що в композиції присутні образи малюка, козака Мамає та бойового козака верхи на коні. Сюжет зачаровує образом безпосереднього хлопчика з дерев'яним коником з шаблею в руці в дорослій шапці та башмаками. Дитині властиво наслідувати дорослих, особливо, коли вона знаходиться під впливом розповідей або почутих балад про подвиги воїнів будь-яких часів. Образ козака-бандуриста свідчить про це. У композицію екслібриса введено напис «Козацькому роду нема переводу», який написаний неначе дитячою рукою, з передачею невпевненості, літери різного розміру та розташовані під різними кутами. Шарм розчулення йде від поєднання стилю зображення образу хлопчика та напису шрифту. Верхня частина екслібриса виконана зовсім в іншому стилі — впевненою рукою майстра, з точною передачею історичних образів, гарним шрифтовим блоком напису «Книгозбірня Босенка».

Микола Неймеш — автор низки екслібрисів шевченківської тематики, створив композицію для Олега Миронова на тему визвольної боротьби українського народу проти кріпацтва та царського поневолення (Рис. 7) [3]. До боротьби закликав своїми віршами у «Кобзарі» український поет та письменник Т. Г. Шевченко Художник вдало побудував композицію екслібриса, в якому під натиском селян падає двоголовий орел, а над ними, як величний дух України постає образ Кобзаря. Автору притаманна доброта та тепло почуттів, відчуття соціальної несправедливості. Екслібриси М. Неймеша відрізняються від інших і по зовнішньому виду, і по техніці, вони гостро індивідуальні.

Знайшла своє відображення в екслібрисі радянської доби і тематика Другої Світової війни. Як страшний жах українського народу вона розвивалася паралельно зі станковою графікою. Можна впевнено стверджувати, що лише небагато художників змогли гідно передати тактовно страхіття пережитого.

Досліджуючи композиції книжкових знаків киянина Георгія Васильовича Малакова, можна сказати, що він досить уміло оперував образними характеристиками моделей, використовуючи лаконічність, емоційно-образне відображення дійсності, вільно володіючи при цьому зображальними засобами, які надає техніка лінориту чи рисунок пером. Художник віртуозно досягає відточеності графічного твору, виразності й яскравості оповіді, а кожен його знак — індивідуальність. Екслібриси Г. Малакова завжди несуть певну інформацію: про історичну добу, конкретні події, з точки зору зображувальних прийомів — вмиле використання контрастів між чорним та білим співвідношенням плям. «Він ніколи не робив екслібрис як знак, що обмежує власність господаря книги, але як вираз принадного, доброзичливого ставлення до власника того чи іншого знака - друга, приятеля, однодумця», — згадує брат художника Д. Малаков. [5, с. 4]. Його екслібриси можна умовно поділити на дві групи: створені за власним бажанням, як подарунок, і на замовлення. Якщо у першому випадку майстер залишався цілком вільним у виборі і сюжету, і композиції, то у другому доводилось багато що досліджувати і враховувати смаки замовника. Г. Малаков створював і сюжетні книжкові знаки і екслібриси геральдичного типу та ніколи не робив суто шрифтові мініатюри. Шрифт в екслібрисах Г.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Малакова несе не лише смислове, адресне навантаження, а й стає закономірною, невід'ємною часткою самої композиції, надаючи їй необхідної декоративності [6, с. 10].

Серед його творів були знаки, які створені на підставі реалістичного, символічного, стилізованого та комбінованого зображення. Реалістичним характером відрізняється серія сюжетних екслібрисів «PRO MEMORIA» (1968 — 1970 рр.), які створені художником для українського мистецтвознавця, друга Юрія Васильовича Белічка на згадку про кожний рік війни [7]. «Пам'ятай 41-й» — екслібрис лаконічний за формою, відображає мить бомбардування німецькою авіацією ешелона з біженцями (Рис.8). «На згадку про 42-й» — жахлива сцена, яку бачив Ю. Белічка, на санях мертві тіла бійців (Рис.9), «На згадку про 43-й» — перемога на Волзі (Рис.10). «На згадку про 44-й» — начебто мирна атмосфера в сюжеті, коли хлопець пасе корів на полі з і зруйнованим танком, але тут підступно чатує не підірваний артилерійський снаряд (Рис. 11). «На згадку про 9 травня 45» — тут характерні прикмети незабутнього дня: усміхнений гармоніст, жінки радіють і плачуть, інвалід і тринадцятирічний Юрко з квіткою кульбаби — кінець війни! (Рис. 12). В серії багато пластичних узагальнень, емоційної глибини, що зробило її цікавою щодо художньої виразності. Серія свідчать про тяжіння художника до оповідності поетапного розвитку сюжету.

2000 року художник М. Молочинський (м.) створив екслібрис для В. Г. Сергеева — почесної людини, двічі Героя Соціалістичної Праці, який має п'ять бойових орденів і 11 медалей за участь у бойових діях під час Великої Вітчизняної війни (Рис. 13) [9]. Тут композиція трохи перевантажена наявністю як образів, військової техніки, символічних зображень, але сутність його донесена до глядача. На перший погляд, наявність бійця на тачанці часів громадянської війни у поєднанні з летючими снарядами виглядають дещо несподівано. Такий прийом протиставлення можна пояснити тим, що не всі знають, що на початку війни 1941 — 1945 рр. у складі радянських військ була кіннота і лише після зіткнення з сучасно озброєними німецькими військами було прийняте рішення про переоснащення частин армії. Поява ракетно-пускової установки, яку в народі назвали «Катюша», яка значно підвищила спроможність бійців активно відбивати наступ ворога, сприяла піднесенню бойового духу червоноармійців. Ускладнення побудови композиції, застосування співвідношення ніби випадкових елементів підводить глядача до образного строю композиції, де у складній, далекій від однозначності форм, осмислюються важливі проблеми сучасного життя.

Серед написів на Рейстагу в день Перемоги, крім дати — 9.5.45, написано також багато інших написів в екслібрисі Л. Масика (1982), виконаного художником В. І. Масиком (м. Київ), (Рис.14) [2]. В сюжеті екслібриса відображено момент, коли борець пише на стіні напис «Я прошел по этой войне». На думку дослідника, в образі бійця відображена сама Перемога, очікуваний кінець війни, а також у назвах українських, російських, польських та німецьких міст — бойовий шлях бійця.

Вражає тематичне багатство мистецтва українського естампа і зокрема екслібриса. Широке різноманіття його жанрів, але жанр, який залишився традиційним, незмінним — це історична тема, яка продовжує хвилювати не тільки художників, а й замовників, колекціонерів та глядачів. Одна й та ж тема може стати основою створення досить несхожих витворів у залежності від авторської позиції сприйняття світу, від кута зору.

Істинно сучасні, громадянсько-художні тільки ті твори, які пробуджують думки, приводять у рух почуття — ті, які дають глядачу дійсно духовну наснагу. Не байдужі лише ті твори, в яких головне — гаряча сповідь художника ХХ ст. — грандіозних відкриттів і історичних потрясінь, страшних руйнацій і нечуваного творення, століття війн, революцій і пристрасті до миру, миру землі... [1, с. 166].

В сфері творчої уваги кожного — характер власника екслібриса, життєві зв'язки з речами та образами минулого. Все це призводить до взаємного збагачення сюжету екслібриса, що підтверджує спрямованість художників до вираження широкого охоплення незабутньої історії України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белічко Н. Ю. Творчість Георгія Малакова в контексті розвитку української графіки 50 — 70-х років ХХ століття: Дис. канд. мистецтвознавства: 17. 00.05 / Н. Ю. Белічко — К., 2005 . — 250 с.; 250 іл.
2. Бердичевский Я. Размышления о коллекционировании. Размышления об экслибрисе / Яков Бердичевский. — К. — Б.: Изд. Сергея Бродовича, 2005. — 127 с., ил.
3. Леонтьева Г. К. Дорогой поиска / Г. К. Леонтева. — Л. — М.: Искусство, 1965. — 204 с.
4. Історія України в екслібрисах харків'ян [Альбом] / Укладачі: Бурмака В. П., Наєждіна Л. Г., Коваленко Н. Ф. — Х., 2001. — с 52.
5. Малаков Д. Георгій Малаков (1928–1979) / Д. Малаков // Веселочка. — 2003. — № 1. — С. 14.
6. Малаков Д. В. Книжкові знаки Григорія Малакова / Д.В. Малаков. — К.: Кий, 1998. — 81с.
7. Співак В. М. Мистецтво екслібрису [Альбом-каталог] / В. М. Співак. — Черкаси, 2010. — 64

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

с .

8. Стратілат Микола. Екслібрис [Каталог] / [упор. П. Нестеренко, І. Чуліпа]. — К.: Дім, сад, город, 2005. — 215 с.

9. Екслібриси почесних громадян міста Харкова [Альбом] / [Під ред.. доц.. Бурмаки В. П., укладачі: Надеждіна Л. Г., Коваленко Н. Ф.] — Х.: ІСМВ, 2001. — 44с.



Рис.1. С. Надеждін. З книг Г. Б. Олександрова, 1972.



Рис. 2. М. Неймеш. Екслібрис «500 років Січі. В. М. Неймеша», 2010.



Рис. 3. М. Стратілат. Екслібрис Богдана Хаворівського. «Козак душа правдива», 1992.



Ри. 4. М. Стратілат. Екслібрис О. Руденко-Десняка, 1990-ті).



Рис. 5. М. Стратілат. Екслібрис Юрія Бачі, 1990.



Ри.6. О. Литвинов. Книгозбірня Босенка «Козацькому роду нема переводу», 1991.



Рис. 7. М. Неймеш. Екслібрис Олега Миронова, 1990-ті.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ



Рис. 8. Г. Малаков. З книг Юрка Белічка «Пам'ятай 41-й», 1966



Рис. 9. Г. Малаков. Екслібрис Юрка Белічка «На згадку про 42-й», 1966



Рис. 10. Г. Малаков. Екслібрис Юрка Белічка «На згадку про 43-й», 1966.



Рис. 11. Г. Малаков. Екслібрис Юрка Белічка «На згадку про 44-й», 1966.



Рис. 12. Г. Малаков. . Екслібрис Юрка Белічка «На згадку про 9 травня 45», 1966.

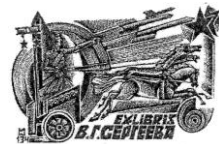


Рис. 13. М. Молочинський. Екслібрис В. Г. Сергєєва, 2000.



Рис. 14. В. І. Масик. Екслібрис Л. Масика «День Перемоги — 9.5.45», 1982.

К ПРОБЛЕМЕ ПОНИМАНИЯ ПРИРОДЫ РЕМЕСЛА И ИСКУССТВА

Бесспорно, что искусство является совершенно особенным выражением человеческого духа. Сегодня мы строго дифференцируем понятие *искусство*, хотя ранее оно мыслилось не иначе как ремесло, и на начальном этапе истории именно ремесло дало жизнь изящным искусствам.

Обращаясь к самому элементарному терминологическому анализу, можно обнаружить, что *ars* на древней латыни, так же как *τεχνη* на греческом, означает вовсе не «искусство» как таковое, а некое ремесло или особое умение, подобное ремеслу плотника, кузнеца или хирурга» [1, с.17]. Также выясняется, что древние греки и римляне совсем иначе понимали то, что мы сейчас дифинируем как *искусство* и *ремесло*. Все, что сейчас однозначно относят к искусству, они видели как совокупность ремесел, например ремесло поэта (*ποιητική τέχνη*, *ars poetica*), хотя и выделяли его как одно из наивысших его проявлений.

Проводя подробное лингвистическое исследование природы вышеуказанных слов, британский философ и историк Дж. Коллингвуд утверждает, что «*Ars* на средневековой латыни, так же как *art* на так называемом ранненовоанглийском языке, который полностью заимствовал как это слово, так и его смысл, означает любую форму специального книжного образования, такого как логика, магия или астрология. Таково было значение этого слова еще во времена Шекспира. Однако в эпоху Возрождения, сначала в Италии, а потом и в других странах, к этому слову вернулся его прежний смысл. Ренессансные художники, подобно своим собратьям Древнего мира, в самом деле считали себя ремесленниками» [1, с.18].

В современном англо-русском словаре приводится несколько основных и множество второстепенных модификаций и производных толкования слова *art* [*a:t*] среди которых самым первым значится «искусство», а также «гуманитарные науки» и «ремесла» [2, с. 101]. Это доказывает существующую и сейчас глубинную связь между теми понятиями, которые некогда сливались в одно целое, но некоторое время назад необратимо оторвались друг от друга. Существует еще один специальный термин, который согласно теории Коллингвуда, стал применяться гораздо позже, именно с целью углубить пропасть между искусством и ремеслом. Это слово *craft* [*kra:ft*] имеющее основное значение «ремесло», а также «умение, ловкость, хитрость», «профсоюз, цех ремесленников» [1, с. 310]. Сейчас мы употребляем все эти слова всякий раз, когда нам это необходимо, но делаем это, совершенно не понимая, какой смысл они имеют и что они обозначают *на самом деле*.

Таким образом, на определенных исторических этапах искусство и ремесло мыслились как одно целое, затем эти понятия стали отдаляться друг от друга, но не слишком далеко, чтобы проводить между ними жирную черту. И лишь в XVII веке «проблемы и концепции эстетики стали выделяться из проблем техники или философии ремесла. В конце XVIII века это разделение зашло так далеко, что возникло различие между *изящными искусствами* и *полезными искусствами*. Теперь «изящные» искусства означали не просто утонченные или высококвалифицированные ремесла, но «прекрасные» искусства (*les beaux arts*, *le belle arti*, *die schone Kunst*). В XIX веке это словосочетание было сокращено, эпитет выпал, и замена множественного числа единственным добавила обобщающий смысл слову *искусство*» [1, с. 18].

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Непонимание истинного значения терминов *ars*, так же как *art* спровоцировала явление, при котором то, что мы идентифицируем как искусство, на самом деле является ремеслом. «Именно таково значение слова *ars* на древней латыни, то же самое значит слово *τεχνη* по-гречески – способность достигать представляемого заранее результата посредством сознательно управляемого и направленного действия» [Там же, с. 27].

Чтобы понять разницу между *искусством* и *ремеслом*, видится необходимым характеризовать основные концепции ремесла с точки зрения теории ремесла. Обращаясь к исследованиям в области философии искусства и эстетике, можно сделать следующие выводы относительно интересующего нас вопроса:

- «Ремесло всегда предполагает разделение между средствами и целью, причем каждое из этих понятий мыслится как нечто отличное от другого, но связанное с ним» [Там же].

- У ремесленника существует некое «предварительное знание», суть которого в том, что он всегда знает, что он хочет сделать, еще не видя готовый результат. Для этого мастер, используя свое предварительное знание, напрягает все свои силы и способности, и его усилия вознаграждаются. В противном случае, все это может рассматриваться лишь как простая случайность.

- В теории ремесла цель первична и в процессе планирования и в процессе исполнения. Сначала детально обдумывается цель, а потом прикидываются средства, с помощью которых она может быть достигнута.

- Существует определенное различие между сырым материалом и законченным продуктом, или артефактом, как тем, что сделано искусственно. Поэтому, ремесло можно рассматривать как действие, совершаемое с определенной целью преобразования первичного материала в готовый продукт. При этом сырье в своем первоначальном виде существует само по себе еще до того, как на него воздействует ремесленник.

- Взаимоотношения материала и формы в теории ремесла имеют специфический характер. «Материал – то, что остается неизменным как в сырье, так и в готовом продукте; форма – то, что претерпевает изменения, то, что преобразуется под воздействием ремесла» [Там же, с. 28].

- Ремесла существуют в большом разнообразии и при кажущейся самостоятельности и независимости все же образуют «иерархическую связь». Коллингвуд выделяет три типа иерархии – иерархия материалов, средств и частей. Первый: что видится готовым продуктом для одного вида ремесла, одновременно является сырьем для другого. Ткань, заботливо сотканная руками ткача, превращается в рабочую основу для мастерицы-золотошвейки, готовящей роскошный покров для алтаря. Второй: иерархия средств, где разные ремесла обеспечивают друг друга необходимым инструментарием. К примеру, столяр способен изготовить ткацкий станок, необходимый в свою очередь для производства текстиля и т.д. Третий тип иерархии – соотношение частей не слишком распространен, но все же достаточно важен. Структура современной автомобильной промышленности основана именно на этом принципе.

Учитывая вышесказанное, ясно, что, несмотря на кажущееся различие конечного результата разных ремесел, будь то создание неких артефактов (ювелиры, плотники, гончары и т.д.) или же совершенствование уже существующего (сельское хозяйство и т.п.) или же создание нужного физического или душевного настроения, как это происходит в педагогике или медицине (здесь уместно привести слова Аристотеля «...то же можно заметить и относительно всех остальных искусств, ибо дело врачебного искусства,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

наприклад, заключається не в тому, чтобы делать всякого человек здоровым, но в том, чтобы, насколько возможно, приблизиться к этой цели...» [3, с. 70]), главная цель любого ремесла, независимо от его типа, есть только одна – созидание определенного состояния ума, а именно «состояния удовлетворенных потребностей» [4, с. 30].

Философия ремесла была одним из центральных объектов для изучения в античную эпоху, особенно Платоном и Аристотелем. Эти мыслители особое предпочтение отдавали поэзии – единственному искусству, подробно рассматриваемому ими как разновидность ремесла *ars poetica*. Платон рассматривал музыку не как самостоятельное искусство, а как составляющее поэзии. Сейчас практически невозможно однозначно причислить поэзию к какому-то конкретному типу ремесел, но следуя мнениям, как Платона, так и Аристотеля, а также вышеизложенным концепциям, очевидно, что поэт, как человек, практикующий поэтическое ремесло, знает наперед, какое именно душевное состояние он хотел бы создать. Помимо этого он также владеет необходимым средствами, мастерством и опытом, чтобы претворить свою цель в реальность.

Сегодня, при всем уважении к древним временам, мы однозначно считаем поэзию и музыку, не говоря уже о живописи и скульптуре, именно искусством, а не ремеслом. Поэтому вполне резонен вопрос, возможно, один из самых проблемных в современной теории искусства: *является ли искусство ремеслом вообще?*

Можно попытаться ответить на этот вопрос, используя размышления Коллингвуда, как наиболее удачные вследствие всестороннего научного подхода. Он пишет, что «первая характерная черта ремесла – это разделение между средствами и целью» [1, с. 31]. Но справедливо ли это для произведения искусства? Если рассматривать привычную схему, привлекая все ту же техническую теорию, то более чем.

Живописное или же стихотворное произведение есть средство, используемое для достижения цели – определенного душевного состояния у аудитории, как например, модная шляпка формирует некое состояние ума у ее владельца. Картина или поэма также могут рассматриваться как цель, для создания которой требуются свои средства. Процесс изготовления шляпки видится вполне понятным и состоящим из нескольких операций: поиск нужного материала и определенные манипуляции с ним. Но как обстоит дело в случае с картиной, поэмой или сонатой? Художник достанет необходимые краски, кисти и холсты, а музыкант подготовит рояль и нотную бумагу. Но все это будет лишь деятельностью для *написания*, но не для *сочинения*, которое возможно лишь в уме художника, поэта или музыканта. Моцарт, будучи семилетним ребенком и не зная нотной грамоты, сочинил «Турецкий марш», чем засвидетельствовал свою гениальность. Здесь налицо художник, усилия его творческого воображения и его произведение. Следуя технической теории здесь все просто: картина есть цель, а творческие усилия – средства. Но, возвращаясь к шляпке, мы понимаем, что ни один портной не сможет сотворить что-то только своими творческими потугами без использования подручных средств.

Концепция «планирования и исполнения» справедлива для таких видов искусства, в которых артефакт, как нечто «искусственно сделанное» может быть одновременно и произведением искусства. В этом случае «создаваемые людьми полезные и красивые вещи оказываются *идейно и эмоционально осмысленными, поэтически преобразженными, духовно содержательными* – в этом и состоит их художественная выразительность, это-то и делает прикладное искусство *искусством*, отраслью *художественного творчества*» (подчеркнуто М. С. Каганом) [4, с. 74]. Хорошим примером может быть музыка Иоганна Штрауса, который, проезжая в

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

коляске ясным погожим днем в лесу, наслаждаясь погодой, прислушался к звукам природы, и в его голове родились гениальные «Сказки венского леса». Он сочинял великолепную одухотворенную музыку, ему ее часто заказывали, но в данном случае вряд ли у него заранее был план. Этот момент очень важен, так как здесь допускается весьма распространенная ошибка, согласно которой делается вывод о том, что «если в искусстве возможно создание незапланированных произведений, из этого не следует, что запланированное произведение не является произведением искусства» [1, с. 33].

Невозможно в рамках небольшой статьи исчерпывающе отразить всю природу взаимосвязи искусства и ремесла, но можно хотя бы частично представить, насколько она глубока. Это знание способно дать возможность по-другому взглянуть на то, чем именно живет мир искусства сегодня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства. Пер. с англ. А.Г. Раскина под ред. Е.И. Стафьевой. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 328 с.
2. Большой Англо-русский словарь: в 2-х т. Т 1. А-Л, - М., Рус. яз., 1979. - 824 с.
3. Аристотель Поэтика; Риторика; О душе/ Пер. с древнегреч. – М.: Мир книги, Литература, 2007. – 400 с.
4. Каган М.С. О прикладном искусстве. – Ленинград.: Художник РСФСР, 1961. – 157 с.

УДК 7.025

*Т. Н. Такіров,
м. Кам'янець-Подільський*

РУЙНУВАННЯ ТА ПОШКОДЖЕННЯ ПАМ'ЯТОК ЖИВОПИСУ: ЗАХОДИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ВІДНОВЛЕННЯ

Розвиток вітчизняної реставраційної школи сприяв усвідомленню важливих науково-технічних задач, що постали перед реставраторами, та необхідності дотримання при реставрації пам'яток загальнодержавних методик, які відповідають міжнародним нормативам і правовим документам у галузі реставрації та охорони культурно-мистецької спадщини.

Руйнування та пошкодження пам'яток живопису, зокрема заходи збереження та відновлення, постають актуальною проблемою сучасної реставрації [5].

Пошкодження, що призводять до часткового або повного руйнування пам'яток живопису, можуть бути загальні чи стосуватись одного з елементів, що є складовою частиною пам'ятки. Типи основ у живописі за своєю природою різні, і явища, що призводять до їх руйнування – своєрідні.

Основа у вигляді дерев'яної дошки страждає від світла, змін температури і вкрай чутлива до вогкості, що веде до набухання деревини [2]. Сирість сприяє розвитку цвілі, що руйнує деревину на поверхні, розвитку бактерій, які спричиняють гнильне руйнування по всій поверхні. Багато шкоди приносять комахи. Крім звичайної боротьби з вогкістю приміщення, необхідне знищення пилу й бруду, що містить в собі колонії бактерій і личинки комах. Крім того, пил і бруд добре абсорбують шкідливі гази, що може покласти початок або сприяти процесу руйнування деревини.

Полотно, загалом, повторює властивості деревини – волога може призвести до повного його загнивання. Але якщо у дерева особливо характерні явища руйнування при висиханні, у полотна вони сильніші при надмірній вологості – тканина відсиріває. Дуже шкідливо діє на полотно пил, особливо той, що збирається на тильній стороні [7]. Дерево і полотно часто несуть на собі клейовий ґрунт, який не виносить вогкості. Коли клей поглинає воду, ґрунт відвалюється разом із живописом. У вологому клейовому

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

середовищі бурхливо розростаються всі види мікроорганізмів, що призводить до сильного пошкодження ґрунту і часто веде до повного відшарування фарбового шару. При такому пошкодженні необхідне поступове висушування основи заклеювання і зміцненням лицьової сторони [6].

Для паперу згубним виступає світло і вогкість. Заходи профілактики – збереження в темному або затемненому сухому приміщенні. Слонова кістка не виносить великої сухості повітря, особливо при високій температурі [4].

Існують головні чинники руйнування основи пам'ятки живопису. Руйнування в живописному шарі можуть відбуватись від декількох причин, а саме: неміцність самих живописних пігментів; порушення правил змішування або накладання фарб; погане зчеплення шару фарби з основою.

Не всі живописні пігменти однаково міцні, тому і зніми, які відбуваються з ними, мають різний характер [8]. Під дією світла знебарвлюються жовті акварельні фарби, тому старовинні акварелі часто мають синій відтінок. Зовсім втрачають колір стільдегрені та інші прозорі зелені й жовті лаки. Під дією світла змінюють колір жовтий хромовий і стронціановий – вони темніють і зеленіють. Мідні зелені пігменти синіють, а в суміші з жовтим кадмієм і стронціантом буріють. Кіновар чорніє, від нестачі світла кадмій темніє [3]. Під дією різних газів свинцеві білила, сурик і інші свинцеві фарби чорніють, зелені мідні синіють, берлінська синя зеленіє [1].

Якщо художник пише картину без переписок і виправлень, вона утворює єдину плівку. Якщо ж картина пишеться довго, лесуванням, барвисті шари накладаються один на інший, художник не чекає просихання нижнього шару і не застосовує протирання зв'язуючим, то верхній шар втрачає свою олію і утворює неприємні тьмяні плями – полотно тьмяніє. При висиханні такий живопис розшаровується, верхні шари відпадають частинами. Це явище можна прослідкувати на картинах багатьох художників 2-ї половини XIX століття і пізніше.

При відшаруванні живописного шару полотно необхідно заклеювати тонким білим цигарковим папером за допомогою риб'ячого клею або желатину з медом. Оброблене місце насичується клеєм, потім накладається папір, притискається, видаляються повітряні бульбашки, і злегка пропрасовується теплою праскою, підкладаючи кам'яну гладку плиту. Замість паперу, який наклеюється на живопис, добре брати тонку шовкову тканину, що майже непомітна на картині і набагато міцніша за папір [5].

Інше, вкрай неприємне явище, залежне від технічного процесу писання картини художником, пов'язане із застосуванням фарби «асфальт», яка має властивість ніколи не висихати остаточно. Володіючи виключно теплим коричневим колоритом і незвичайною прозорістю, вона здавна вабила до себе старих майстрів. Рембрандт і його учні, Рубенс, Ван-Дейк, застосовували її для тонких лесувань. Але при застосуванні для пастозного, густого підмальовку, вона утворює невисихаючий слизький шар, по якому верхній живопис не може повністю зміцнитись і при висиханні зрушує з місця, утворюючи великі, звивисті з рваними краями розриви – кракелюри. Асфальт був в моді з 30-х років XIX століття. Ніякої можливості усунути цей недолік не знайдено, можливо тільки всіляко берегти такі картини від зайвого тепла [2].

Яке б не було зв'язуюче, воно має свій термін придатності і з плином часу змінюється. У зв'язку з цим на старих картинах рано чи пізно з'являється ціла сітка тріщин - кракелюрів. У великих італійських, німецьких, голландських майстрів вона іноді така мілка, що майже не сприймається оком, в інших випадках вона буває великою. У тонких шарах, у тінях кракелюр має звивистий розрив, у щільних світлових місцях – прямолінійний з гострими краями. На старому темперному живописі кракелюр

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

має правильний сігчастий характер, що не порушує зорового враження. Якщо при цьому картина піддається дії вогкості і температурним перепадам, краї розривів, особливо в місцях з щільним шаром фарби, починають підніматись і відриватись від ґрунту, а це вже загрожує осипанню живопису [1].

Якщо картина пишеться без урахування властивостей основи, або основа робиться без урахування властивостей майбутнього барвистого шару, твір приречений на руйнування. Так відбувається з олійним живописом по штукатурці – він відшаровується від основи. Те ж відбувається з живописом по металевій дошці – окислення металу і відшарування живописного шару. Коли олійний живопис виконаний на папері, основа перегорає і ламається.

Якщо полотно під олійний живопис мало занадто багато олії і його поверхня отримала сильну глянцевість, барвистий шар не зчіплюється з основою. Цією зайвою олійністю нерідко відрізняються фабричні готові полотна. Часто руйнування ґрунту супроводжується відшаруванням шматків живопису [6].

Захисне покриття живопису, тобто оліфа або лак, можуть бути забруднені пилом і кіптявою, часто страждають від вогкості і високої температури. Технологія очищення оліфи проходить абсолютно іншим чином, ніж операції з лаком. Забруднення оліфи виражається в її сильному потемнінні. Видалення бруду ні в якому разі не повинно проводитися водою, а тим більше милом. Бруд і кіптява видаляють сумішню скипидару з маслом. Часто бруд так в'їдається в оліфу, що цього виявляється недостатньо, тоді можна додавати потроху винного спирту.

Очищення лакової поверхні від бруду та пилу перш за все проводиться оксамитовою подушкою, причому аж ніяк не можна терти, а тільки змахувати пил і бруд [8].

Під дією вологості лак схильний втрачати щільність поверхні, від цього відбувається піднімання лусочок смоли, що призводить до побіління лакової поверхні місцями або суцільно. Необхідно смолу розчинити і, таким чином, повернути однорідність лакової поверхні. Це робиться методом «петенкоферовання», який названий в ім'я знаменитого хіміка, професора Петенкофера, який запропонував цей спосіб [7].

На дно плоского ящика наклеюється біла фланель або сукно. Змочивши фланель винним спиртом, накривають ящиком картину, через кілька хвилин побіління зникає, оскільки смола розчинилася в парах спирту. Брудний живопис петенкоферувати не можна, так як весь бруд буде закріплений з лаком.

У деяких випадках можна побіління усунути простим протиранням білої плями свіжим мастичним лаком [4].

Очищення нелакованих картин від бруду набагато складніше, особливо, якщо ґрунт клейовий, адже тоді присутність води зовсім неприпустима. У деяких випадках вдається очистити подібну картину м'якою гумкою [6].

Передбачати всі види пошкоджень, яким піддається живопис, дуже важко. У деяких випадках не існує засобів, що гарантують вірну ліквідацію ушкоджень. Але з того, що вище сказано, можна вивести одне загальне правило для всіх музейних речей: перш за все і важливіше за все дотримання правил нормального режиму існування будівлі музею, зокрема рівня вологості, боротьби зі шкідливими газами й пилом. Профілактика хвороби важливіша, ніж лікування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бродерсен Г.Г. Довідник кустаря. / Г.Г. Бродерсен. – М.: Тера, 1997. – 135 с.
2. Гуськов І.М. Експлуатація дерев'яних конструкцій і методи усунення дефектів. / І.М. Гуськов. – М.: – 1982. – 260 с.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

3. Іллічов В.Д. Екологічні основи захисту від біопшкоджень. / В.Д. Іллічов., В.Д. Бочаров., М.В. Горленко. – М.: – 1985. – 600 с.
4. Кирилова Е.І. Старіння і стабілізація термопластів / Е.І. Кирилова., Е.С. Шульгіна. – Л.: – 1988. – 340 с.
5. Морозов Н.А. Технологія обробки деревини. / Н.А.Морозова. – М.: – 1981. – 380 с.
6. Плющ О.Ф. Характер пошкодження живопису Троїцького собору Іпатіївського монастиря в Костромі і методи її зміцнення / О.Ф. Плющ. – М.: – 1971. – 700 с.
7. Румянцев Є.А. Використання синтетичних смол при археологічних розкопках / Є.А. Румянцев. – Л.: – 1953. – 340 с.
8. Федосєєва Т.С. Вивчення паропроникності модельних зразків штукатурки, що імітують зміцнення барвистого шару настінного живопису синтетичними матеріалами / Т.С. Федосєєва., Л.Д. Баркан. – М.: – 1991. – 55 с.

УДК 745.54

*О. В. Тихонюк,
м. Київ*

ОБРАЗОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ВИТИНАНКИ У ТВОРЧОСТІ ЛЮДМИЛИ МАЗУР

У ХХ столітті функціональні зміни у розвитку витинанки призвели до еволюції пластичних рішень, композиції, стилістики, художньої виразності. Новаційний внесок професійних митців спрямовує витинанку від мистецтва декоративного до образотворчого чи, навіть в окремих випадках, до концептуального. Особливості новітньої художньої мови та композиційні прийоми спрямовані на розкриття змісту й ідеї творів. Одною з перших в Україні розкрила образотворчий потенціал витинанки художник-монументаліст Людмила Мазур. Її роботи – насамперед наявність ідеї, образу, а вже потім – влучне формальне вирішення. Тому для її творчості характерне сміливе експериментування з формою, поєднання витинанки з колажем, аплікацією, рідше – з графікою.

Дослідженням різних періодів творчості художниці займались мистецтвознавці: М. Станкевич [13], Л. Рожко-Павленко [10], П. Слободянюк [12, с. 287], О. Климчук [6, с. 30-33.], Г. Гірник [2], О. Мазур [9]. Особистості мисткині присвячено публіцистичні твори і статті наукового характеру [1, с. 7; 4; 5, с. 10; 7, с. 91; 11, с. 7; 3]. Мистецтвознавець Галина Гірник зауважила: «Людмила не лише осучаснила традиційний вид народної творчості, а й, зберігаючи його самобутність, витворила нову мистецьку якість, збагатила витинанку виражальними засобами малярства, графіки, монументалізму, переконливо продемонструвала її станково-образотворчі спроможності» [2].

Новаторські знахідки художниці носять індивідуальний характер і позбавлені запозичень. Вони виникли внаслідок стрімкої (від 1980-х до кінця 1990-х років), але, послідовної еволюції майстрині в інтерпретуванні автентичної подільської витинанки. Прослідкувавши генезу паперової пластики Л.Мазур, можна провести умовну паралель з трансформацією української витинанки в цілому, навіть окреслити її майбутній розвиток.

Твори Л. Мазур першої половини 80-х років – це початковий етап формування художниці на основі народних першоджерел. Вони відображають її жвавий інтерес до народної пластики [3; 9]. Ранні паперові композиції майстрині мають декоративний характер. Вони баланують між аплікацією, витинанкою та графікою. Різкі, чіткі лінії, лаконізм і знаковість образів свідчать про надзвичайне відчуття матеріалу та техніки («Казка», «Жорстокість», «Гончар»). Наступні роботи – це шанобливе звернення до витоків витинанки. Ці твори (попри високий художній рівень) не є характерними для

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

мисткині. Їх можна охарактеризувати як грані пошуку власного творчого «я». Спершу – відкриття для себе техніки та її можливостей, далі – заглиблення в народну практику роботи з папером, осмислення засад мистецтва витинанки, її стилістики та пластики. А відтак знову повернення до техніки як оригінальної художньої знахідки, коли вже не тільки форма, а й ідея творів набуває етнічного забарвлення.

Діяльність Л.Мазур, позначена найбільш самобутніми, новаторськими композиціями, охоплює період з 1989 до її смерті 2000 року. Новий етап у творчості художниці репрезентують роботи, що кваліфікуються окремими дослідниками як «своєрідний вид графіки» [6, с. 33; 2; 9]. Підтвердження сказаному знаходимо у списку творів мисткині, укладеному мистецтвознавцем Людмилою Рожко-Павленко. За ним проглядається доробок Л. Мазур, який включає живопис, монументальне мистецтво та графіку в техніці витинанка [8, с. 48-49].

Витинанки «Присвята Чорнобиллю» (1989) та серія «Пісні Поділля» (1990) – одні з останніх, де авторка використовує дзеркальну симетрію при виготовленні основних елементів. Майстриня не дотримується цього композиційного прийому строго. Додаткові деталі, хоч і подвоюються відносно вертикальної осі, вирізані кожна окремо і не є ідентичними. Подвійне повторення мотивів асоціюється з відлунням чи ритмом народної пісні. Відчутно збільшується формат творів (біля 84 см. вздовж більшої сторони). Роботи поліхромні, з обмеженою палітрою кольорів. До чорного додається червоний і зелений. Ця гама є домінуючою у творах 1989–90 років.

В останній період Л. Мазур створює ряд стилістично та композиційно споріднених аркушів витинаної графіки. Це складні витинанки – «Червоний птах», «Діброва», «Чорна хмара», «Ніч», «Причинна», «Спокуса I та II», «Пейзаж», «Осінь» (1989), «Зелений сон», «Спомин», «Писаний камінь» (1990) та ін.

Майстриня професійно використовує такі пластичні можливості паперу, як силует, ажурність і площинність. Вона збагачує художню мову творів, поєднуючи в одній композиції різні технічні прийоми. Плавні лінії зрізу утворюють довільні, подекуди гротескні абриси, немов рука рухалася невимушено, керована лиш внутрішнім відчуттям матеріалу та техніки. Густо посічені краї та виважене моделювання внутрішньої форми більше нагадують штрихи гравірувального різця. Часто авторка доповнює композицію вільною лінією обірваного паперу. «Обравши мовою вираження папір і витинанку з нього, вона свідомо мінімізувала технічні можливості. Та ці засоби не стали обмеженням, вони привнесли ясність і простоту мови, чіткість та конструктивність композиції, підсилили її монументальність. Локальні кольорові плями, що є основним засобом творення художнього образу, не є штучними, але продиктовані матеріалом, його властивостями» [9].

Твори Л. Мазур створені шляхом поєднання окремо витятих частин у складні графічні площини. Композиції вільні, динамічні та, водночас, не позбавлені внутрішньої структури. Співвідношення доцільності й естетичних якостей, форми та змісту зумовили в мистецькій критиці порівняння витинанок мисткині з художніми засадами конструктивізму [6, с. 31].

Смислове наповнення робіт Л. Мазур – це алегоричне переосмислення якогось певного (часто абстрактного) образу чи поняття. Умовність витинанки дозволяє авторці розкрити суть багатогранно, з різних позицій. Художниця сполучає зооморфні форми-тотєми («птах», «бик», «вовк»), витончені архітектурні деталі, натуроподібну рослинність та жіночі постаті ілюстративного характеру. Особливе пластичне та тематичне значення має мотив віття, плетива гілок, який у різноманітних інтерпретаціях присутніх у всіх згаданих творах.

Окремі зображення носять умовний, знаковий характер. Їх значення

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

розкривається в системі аркуша – колір, пропорції, розміщення у форматі. Дочка художниці, мистецтвознавець Оксана Мазур, так аналізує символічно-емоційний зміст композиції «Спомин»: «Чорний силует в червоній арці – то тінь, прозора, з ажурним гіллям. Можливо, це тінь предків, що крізь арку життя приходять до нащадків. Біла душа, що внизу формату, сповнена трагізму, який відчувається в кожній лінії. А надрив червоної площини – наче надрив життя...» [2].

Ще від 1990 року Л. Мазур починає експериментувати з технікою. Зокрема, вводить у витягу з паперу композицію тонування пастеллю («Вітер», 1990), кольорові розтяжки та домальовування тушшю («Композиція III», 1990), набриск акриловими фарбами («Сюжет-I», 1990), колажування («Експромт», 1994).

Однак у подальших творах авторка відмовляється від поєднання різних технік. Її пошуки стосуються лише форми та кольору у паперовитинанні. Завдяки цьому посилюється стилістична цілісність аркушів. Художня мова майстрині поступово стає лаконічнішою, все більше тяжіє до спрощення форм, силуетів, досягаючи крайньої умовності, подекуди безпредметності.

Знаковими на цьому етапі творчості є витяті композиції «Прогулянка», «Вигнання з раю», «Задзеркалля», «Ознака», «Пригода» (всі 1994). Твори цілковито позбуваються ілюстративності та деталізації, притаманних попередньому доробку, композиції будуються на контрасті: монументальних, статичних, масивних силуетів з «шалом» дрібно нарізаних шматочків паперу; активних, відкритих кольорових плям з напівпрозорими, ніжними поєднаннями складних відтінків. «Маючи розвинене відчуття кольору й композиції – їй цікавіше, коли лінія, композиція, образ творяться стрімко, враз, у суголоссі [...] обмежені виражальні засоби спонукають бути їй щораз вигадливішою, дуже точною в прорахуваннях і явленні викінченого образу» [6, с. 30]. Внаслідок такого творчого методу, твори Л.Мазур акумулюють в собі монументально-декоративні, станкові ознаки, пластику витинанки і стають самодостатнім мистецьким об'єктом.

Останні абстрактні композиції «Вогненний вітер», «Товтри», «Прогулянка II», «Присвята (М.Приймаченко)», «Мушлі», «Уральські оповіді», «Політ», «Сумні думки», «Моделювання», «Осінь», «Уральський ліс» (1997), «Натюрморт» (1998) та ін. вирізняються посиленням формалізму та імпровізацією, тут в єдине ціле з'єднана маса аморфних плям. Кожна з них носить індивідуальний характер, свій асоціативний ряд і образне значення. Нема жодного повтору форми чи розміру – плавні лінії, виразні згини, різкі, ламані зрізи взаємопроникають, змикаються та нашаровуються. В аркушах з'являється ілюзія простору, адже деталі, накладаючись одна на одну, створюють 5-6 планів. Ідея й тематика творів стають менш розгорнутими та глобальними, вони вже не домінують над композицією. Тепер це ніби фрагментарні замальовки, миттєві враження від довкілля. Художниця більше уваги концентрує на експериментуванні з властивостями форми, ритмами плям, співвідношеннями кольорів і пропорцій.

Однією з найважливіших ознак творчості Л.Мазур є те, що при безмежній свободі формотворення, вона завжди залишалась у межах техніки, не вдаючись до стилізації чи маньєризму. Тобто, на прикладі творів художниці споглядаємо зразок чистоти стилю витинанки у живому її розвитку та професійному осмисленні. Формальні експерименти, розпочаті Людмилою Мазур наприкінці 90-х, в яких розкриваються нові можливості паперу як художнього матеріалу, були продовжені на початку XXI століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Витинанки Людмили Мазур // Хмельницький вечірній – 1998. – 20 лют. – С. 7.
2. Гірник Г. Людмила Мазур / Г. Гірник [Електронний ресурс] – Режим доступу:

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

<http://ounb.km.ua/rec/cal/ball/html>

3. Гузьо Г. Містичні витинанки Людмила мазур / Г. Гузьо // Високий замок. – 2004. – 4 квітня.
4. Джеря І. Українська витинанка / І. Джеря // Подільська зоря. – 2008. – 26 червня.
5. Кабачинська С. Ангели співають в небесах / С. Кабачинська // Подільський кур'єр. – 2000. – 20 січ. – С. 10.
6. Климчук О. «Чи я в лузі не калина була...» / О. Климчук // Артанія. Альманах. – Кн. 6. – 2004. – С. 30-33.
7. Кульбовський М. Опромінена часом / М. Кульбовський // З Подільського кореня. – Хмельницький. – 2003. – Кн. 2. – С. 91.
8. Людмила Мазур: каталог творів / [вступна стаття О. Климчука]. – Київ – Хмельницький: Міленіум, 2003. – 50 с.: іл.
9. Мазур Оксана. Українська художниця Людмила Мазур / О. Мазур [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://storinka-m.kiev.ua>
10. Рожко-Павленко Л. Людмила, Микола, Богдан: Пісня на три голоси / Л. Рожко-Павленко // Подільські вісті. – 1994. – 20 груд.],
11. Сівач В. Бринить висока нота болю / В. Сівач // Проскурів. – 2000. – 1 берез. – С. 7.
12. Слободянюк П. Я. Мазур Людмила Олександрівна / П. Я. Слободянюк // Культура Хмельниччини. – Хмельницький, 1995. – С. 287., с. 287],
13. Станкевич М. Є. Українські витинанки / М. Є. Станкевич. – К.: Наукова думка, 1986.].

УДК 378

*Т. О. Швидка,
м. Луганськ*

ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ ХУДОЖНИКІВ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ

Система освіти розглядається як система умов для особового становлення, культурного саморозвитку. Освіта усе більш починає усвідомлюватися як складний культурний процес, як особово-орієнтована культурна діяльність. Сьогодні головним напрямом побудови і розвитку будь-якої освітньої установи є створення умов для культурного розвитку студента, створення культурного середовища.

Ідея формування культурно-освітнього простору як умови вчення, виховання студентів має об'єктивну обумовленість.

Нові завдання освітнього закладу, різноманіття учбових закладів, учбових програм, підручників, соціокультурні процеси, пов'язані з комерціалізацією, розгортання інформаційного простору також є чинниками, які треба враховувати при організації простору. При цьому думається, що культурний освітній простір не може бути чітко і однозначно описаний, оскільки він не має невизначеності: він априорі має бути надлишковим і багатоваріантним, що забезпечує вільний розвиток, а отже, здійснення достовірно гуманістичного освітньо-виховного процесу.

Багаточисельні друковані і електронні видання останніх років свідчать про все зростаючу прихильність авторів до терміну «простір»: - єдиний освітній простір, виховний простір, культурно-освітній простір, простір дитинства, молодіжний простір і так далі.

Кожен з термінів є реально існуючим, що включає певний перелік елементів, що характеризує ту або іншу сферу людської діяльності.

В даний час поняття «освітній простір» існує в категоріальному апараті педагогіки і глибоко досліджуються різні його аспекти.

Під освітнім простором багатьма психологами і педагогами розуміється система, що включає наступні структурні елементи: сукупність вживаних освітніх технологій,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

по за аудиторна робота, управління учбово-виховним процесом, взаємодія із зовнішніми освітніми і соціальними інститутами.

Осмисленню суті категорії «культурно-освітнього простору» сприяє аналіз теоретичного багажу, накопиченого науковою літературою. Категорія «культурно-освітній простір» виступає об'єктом аналізу в педагогіці, в пограничних областях взаємодії педагогіки і філософії, педагогіки і культурології, соціології і філософії і так далі.

Позначений термін інтегрує вельми складні міждисциплінарні теоретичні проблеми: - культура і освіта. У найавторитетніших курсах, присвячених дослідженню культури і освіти, проблематика їх просторової організації практично відсутня. У зв'язку з тим, що культурно-освітній простір охоплює феномени «культура» і «освіта», то в дослідженні культурно-освітнього простору використовувалися основні підходи і концепції культури, які склалися в сучасному вітчизняному соціогуманітарному знанні.

Аналіз літератури з проблеми дослідження цієї статті показує, що культурно-освітній простір навчального закладу, як сукупність цінностей і зразків успішного вирішення життєвих завдань служить джерелом розвитку особи, общності молоді. Це особливим чином організоване соціокультурне і педагогічне середовище, стимулює розвиток і саморозвиток кожного включеного в неї індивіда, це система умов для особового і творчого розвитку і студентів, і педагогів - всіх суб'єктів освітнього процесу, це середовище розвитку і виховання особи. У нім умовно ми виділяємо середовище учбового закладу і по за аудиторне середовище.

Учбово-розвиваюче середовище інституту (практична діяльність в аудиторії, виконання домашніх завдань, самопідготовка і так далі) є основним джерелом пізнавальної і культурної інформації.

По за аудиторне середовище дуже привабливе для студентів. Вони активно включаються в життя учбової групи, інституту; люблять об'єднуватися, спільно брати участь в творчій діяльності, виявляють цікавість до спілкування з іншими не фаховими факультетами і до творчих об'єднань.

Перед викладачами встає завдання наповнити культурно-освітній простір вищого навчального закладу таким вмістом, який допоміг би студентам уникнути духовного і етичного зубожіння в період кризисного стану суспільства. При побудові культурно-освітнього простору необхідно вносити зміни до структури, вмісту, організації освітньо-виховного процесу, які б забезпечили культурну ідентифікацію, соціалізацію і індивідуалізацію кожного студента.

Культурно-освітній простір, це - цілісність, що розвивається, структурні елементи якої використовуються суб'єктами освітнього процесу для освоєння і трансляції гуманістичних цінностей.

Модель культурно-освітнього простору як цілісності, що розвивається, включає:

- просторово-семантичний компонент: архітектурно-естетичну організацію життєвого простору (архітектура навчальних будівель, дизайн інтер'єру і т. д.), символічний простір навчального закладу (різні символи, настінна інформація і т. д.);

- змістовно-методичний компонент: концепції вчення, виховання, учбові програми, плани, підручники і т.д.; форми і методи організації освіти (лекції, семінари, практичні заняття, екскурсії і т.д.; студентські дослідницькі співтовариства, структури студентського самоврядування і ін.);

- комунікаційно-організаційний компонент (особливості суб'єктів освітнього середовища - розподіл статусів, національні, вікові особливості студентів і педагогів, їх цінності, установки, стереотипи; комунікаційна сфера - стиль спілкування і викладання, просторова і соціальна щільність середовища суб'єктів освіти, міра скупченості;

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

організаційні умови - наявність творчих груп педагогів, ініціативні групи студентів і т. д.).

Модельне представлення культурно-освітнього простору дозволяє позначити основні напрями проектування, розвитку, управління ним: розвиток наочно-просторового середовища вищого навчального закладу, як розвиваючого середовища; зміст і організація освітнього простору; розвиток міжособових властивостей, стосунків, культури спілкування. Ми згодні з тими напрямками педагогічної діяльності, які виділяються

О. С. Газманом в сучасній парадигмі гуманізації:

забезпечення внутрішніх умов (установок, потреб, здібностей) для розвитку самозвеличання (self), для саморозвитку (через механізми самопізнання, рефлексію, фізичного і психологічного захисту);

створення сприятливих зовнішніх умов (місця існування) для психічного і фізичного існування і розвитку творчої молоді (сучасне технічне забезпечення, меблі, підручники і т. д.);

організація мікросоціального середовища (гуманістичні стосунки, творча діяльність, психологічний клімат).

Треба підкреслити, що гуманізації освітнього середовища сприяють забезпечення комфортності існування і розвитку виучуваних і педагогів, персоналізація середовища (фіксація певної частини середовища як свого «я»), створення «середовища для себе», тобто освітнього середовища кожного індивіда; забезпечення особового зростання суб'єктів середовища. Культурно-освітній простір навчального закладу захищає молоде покоління майбутніх фахівців, еліту нації від асоціальних впливів, формує навички духовного протистояння ним. Воно є середовищем для вільного вибору дій, оцінок, стосунків, забезпечує відчуття захищеності, що багато в чому також визначається особою викладача, його способом життя.

Створюючи умови для розвитку творчої особистості в процесі освоєння культурних зразків життя, навчальний заклад здатен формувати тип своєї життєдіяльності, що впливає на здатність студентів до найкращого засвоєння учбового курсу, їх інтересів, особових сенсів, а також здатен коректувати професійну діяльність викладача.

Поважно відзначити, що окрім інститутського простору виділяється «я – простір» (простір особистих переживань, проблем і способів їх рішення; подієвий простір; простір взаємовідносин між одноступенями, педагогами; простір наочний), простір аудиторний. Просторову структуру аудиторії можна представити у вигляді автономних зон: учбова і особово-орієнтована.

Такі прості речі, як сучасна комп'ютерна техніка, шафи для особистих речей, індивідуальні столи, – це символи особистої території студента і педагога. Вони обов'язково піклуватимуться про неї, бо це в природі людини. Інститут стане для них рідною домівкою, для того щоб стати школою набуття досвіду суспільного життя, творчої і соціальної активності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Голобородько Г.П. Формування поняття здорового способу життя в учнів основної школи. Харків. держ. пед. ун-т ім. Г.С.Сковороди.- Х.,1997.- 17 с.
2. Газман О.С. Потери и обретения в воспитании после 10 лет перестройки // География в школе. - 1997. - № 4. - С. 48.
3. Кобелянська, Л. С. Гендерна освіта в Україні: реалії та перспективи [Текст] : збірник наукових трудов / Л.С. Кобелянська // Проблеми освіти : Наук.-метод. зб. / Кол. авт.: В.Г. Кремень (гол. ред.) та ін. - К. : Наук.-метод. центр вищої освіти, 2004. - Вип. 36. - С. 3-8 . - ISBN 966-96336-5-6.
4. Лапаєнко С.В. Формування ціннісних орієнтацій підлітків на здоровий спосіб життя. Ін-т

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

проблем виховання АПН України - К.,2000.- 18 с.

5. Свириденко С.О. Формування здорового способу життя молодших школярів у позакласній виховній роботі. Ін-т проблем виховання АПН України- К.,1998.- 16 с.

6. Інформаційні матеріали Луганського обласного молодіжного форуму «Луганщина - молодь - майбутнє - 2009»/ Упорядкування О. Луцьова - Луганськ: ЛОЦПМІСД, 2009 (Укр. та рос. мов.)

УДК 373.2:159.954

*Р. Д. Абдурахманов,
м. Мелітополь*

МОЖЛИВОСТІ ВПРОВАДЖЕННЯ АРТ-КОРЕКЦІЙНИХ ЗАНЯТЬ У ПОЧАТКОВИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ

У сучасному суспільстві потреба в початкових спеціалізованих мистецьких закладах (ПСМЗ) значно зросла, особливо для дітей молодшого шкільного віку. Цей факт обумовив роботу викладачів школи в основному в методологічному напрямі. Були складені та практично відпрацьовані проекти програм для нульових класів художньої школи (художнього відділення) для учнів віком 6 – 7 років. Стикаючись з новою задачею в навчанні образотворчого мистецтва в нульових класах ПСМЗ, виникають питання, рішення яких складні без співпраці зі спеціалістом в області арт-терапії.

Дитяча свідомість не завжди спроможна адекватно сприймати та оцінювати події та явища навколишнього світу (соціальні відносини, атмосфера в родині, школі, інформаційний тиск, вплив масової культури, т.д.). Дитині важко зробити необхідні слушні висновки, що будуть підтримувати та гармонізувати підростаючу особистість в повноцінному та різнобічному розвитку дитини [1, с. 4].

Образотворче мистецтво є одним з самих доступних способів самовираження особистості, особливо це стосується дітей, які спроможні за достатньо невеликий час відобразити своє сприйняття навколишнього світу і наочно оцінити результати особистої діяльності. Не завжди творчий процес відбувається рівно, можливі спонтанні емоційні виблиски, або навпаки нерішучість до реалізації поставленого завдання. Враховуючи те, що дитина достатньо серйозно ставиться до результатів особистої образотворчої діяльності, можливо припустити, що повторюваність схожих епізодів, що мають негативну обумовленість, без втручання спеціаліста переростають в більш тяжкі проблеми. Спостережені нерішучість, агресивність або тривожність в поведінці учня важко усунути без втручання спеціаліста в області психокорекції. Зрозуміло, що образотворча діяльність сама по собі сприяє гармонізації особистості, не варто розраховувати на призволящу позитивну динаміку. Викладач образотворчого мистецтва, що виконує в процесі навчання поставлені перед ним цілі, такі як освітня, виховна, розвиваюча, не володіє методом використання малюнка (в даному випадку дитячого) як способом діагностики і корекційного впливу на особистість [3, с. 11]. До того ж, вчитель обмежений навчальними програмами і бюджетом годин, що передбачені типовими навчальними планами (ТНП). В складеній ситуації виникає необхідність у співпраці викладача образотворчого мистецтва з психологом-практиком. Така спілка спроможна вирішувати багато проблем, творчо та вибірково реалізовувати поставлені задачі.

Працюючи на базі ПСМЗ, де є необхідні умови для творчого розвитку дитини, а також наявність спеціалістів в області викладання предметів образотворчого профілю, практика психолога може реалізовуватися максимально ефективно.

Володіючи методами діагностики та психокорекції, психолог-практик у спілці з викладачем образотворчого мистецтва спроможні доповнювати та корегувати навчальні програми, використовуючи комплекс тематичного малювання в груповій або індивідуальній формі (в межах ТНП). Але ТНП дитячих художніх шкіл не передбачають навчальних годин психолога. В цьому питанні добре звернутися до

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

досвіду загальноосвітньої школи, де є штатний спеціаліст та бюджет годин, розрахований на практику психолога. Рішенням може бути організація спеціалізованих груп на засадах самоокупності, але проблема психокорекції дітей молодшого шкільного віку досить простора і повинна вирішуватися державними установами. З досвіду роботи ПСМЗ, для практики психолога необхідна одна година на тиждень в одній групі, що складає дванадцять годин для практичних занять та чотири години на підведення підсумків, складання моніторингу на I семестр. Відповідно, п'ятнадцять практичних занять та чотири години на підведення підсумків у II семестрі. Згідно з ТНП керівник школи, з урахуванням регіональних особливостей та профорієнтації учнів, має право на введення додаткових дисциплін, що дає можливість використовувати години, крім годин зазначених у навчальному плані [2, с. 22]. З цих годин доцільно використовувати години для підготовки і проведення тематичних лекцій, конкурсів, виставок (тільки нульові класи). Для інших класів можливе використання годин предмета за вибором, або годин на проведення навчальної практики, але це може порушити навчальний процес згідно з ТНП, до того ж це питання не входить в компетенцію керівника ПСМЗ. Можлива постановка питання про доцільність практики психолога в ПСМЗ, тому що вона може дублювати роботу психолога в ЗОШ.

Необхідно нагадати, що умови ПСМЗ вигідніші для проведення занять з арт-терапії і цей момент не можна не враховувати. В школах естетичного виховання мають право навчатися діти всіх громадян, і це обумовлює широкий обсяг контингенту школярів, до того ж учні мають адресну допомогу фахівця з арт-терапії, що гарантує більш якісний навчальний процес.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ликова І.О. Програма виховання, навчання й розвитку дітей 2-6 років «Кольорові долоньки». – Х.: Веста: Видавництво «Ранок», 2007. – 128 с.
2. Міністерство культури і мистецтв України. Наказ від 18.02.2002р. №101. Про затвердження Типових навчальних планів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. – Запоріжжя, 2002.
3. Яценко Т.С., Чобітько М.Г., Доцевич Т.І. Малюнок у психокорекційній роботі психолога-практика (на матеріалі психоаналізу комплексу тематичних малюнків). – Черкаси: «Брама», - 2003, - 216 с.

УДК 7.011:378.147

*О. Н. Безуглий,
г. Луганск*

СОВРЕМЕННОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ПРИОРИТЕТЫ И ЦЕННОСТИ

Отличительной чертой современного украинского образования является изменение содержательно-целевых аспектов с позиций гуманизации и модернизации. Это касается и художественного образования.

Модернизация украинского образования – одно из приоритетных направлений политики государства, доминирующая цель которого – создание устойчивого механизма развития всей системы образования. Ведущая задача образовательной политики в Украине состоит в обеспечении качественного образования на всех уровнях дошкольного, начального и общего профессионального образования [6, с. 102 – 134].

«Художественное образование – это процесс овладения и присвоения человеком художественной культуры своего народа и человечества, один из важнейших способов развития и формирования целостной личности, ее духовности, творческой

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

індивідуальності, інтелектуального і емоціонального багатства» [1, с. 84]. «Концепція художественного образования» – это своєчасний і необхідний основопологаючий державний документ, опираючийся «на національну доктрину образования в Україні, вирішувачий багато насущні проблеми в області художественного образования» [Там же, с. 84 – 85]. Даний державний документ чітко визначає стратегічні напрями національної політики, вказуючи на довгострочні перспективи його розвитку в єдності цілей, завдань і ефективних шляхів їх досягнення і реалізації.

Цілі художественного образования на сучасному етапі розвитку в новій демократичній Україні можна позначити так:

- підвищення загального рівня значимості духовної культури і мистецтва в області образования;
- збереження, розвиток і подальше удосконалення унікальної системи закладів художественного образования як носіїв духовної культури і мистецтва в багатонаціональній Україні.

Виходячи з цілей художественного образования, можна виділити завдання, виконання яких воно призначено забезпечити:

- ✓ формування і розвиток естетичних потребностей і смаків у всіх соціальних і вікових груп населення;
- ✓ підготовка творчих кадрів до професійної діяльності в сфері мистецтва і культури, а також педагогічних кадрів для системи художественного образования;
- ✓ ознайомлення громадян України з цінностями вітчизняної і зарубіжної художественної культури, кращими зразками народного мистецтва, класичного і сучасного мистецтва;
- ✓ збереження і передача новим поколінням кращих традицій вітчизняного професійного образования в області мистецтва;
- ✓ широке впровадження художественного образования як важливого фактора інтелектуального удосконалення, сприяючого відкриттю творчого потенціалу дітей і юнацтва;
- ✓ виявлення художественно одарених дітей і молоді, забезпечення відповідних умов для їх образования і творчого розвитку.

Реалізація вищеперелічених цілей і завдань в області художественного образования повинно оперативно вирішити всі сучасні проблеми в області культури і мистецтва, переживані Українським суспільством на сучасному етапі [2, с. 162 – 201].

Художественне образование – найважливіший елемент у формуванні і розвитку гармонічно розвитої творчої особистості. Відповідно, найважливішу роль у навчально-виховному процесі навчаються початкового, середнього, старшого рівня загальноосвітніх шкіл і студентів коледжів і вузів, а також спеціалістів післявузовського професійного образования грає неперервність художественного образования.

У систему художественного образования включені наступні компоненти: естетичне виховання, художественно-педагогічне, а також професійне художественне образование. Програми художественного образования реалізуються в різноманітних освітніх закладах, починаючи з дитячих садків і закінчуючи післявузовським професійним образованием [1, с. 12 – 16].

Для кожного етапу художественного образования деякі сторони цього процесу виступають як домінуючі, ведучі, інші ж – як додаткові і

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

сопутствующие, причем важную роль играют возрастные особенности.

В дошкольном возрасте важнейшую роль играет формирование эстетического отношения к окружающему миру, которое, в основном, реализуется через синкретические художественные проявления ребенка, органически вписанные в его собственную жизнедеятельность.

В начальной школе формируются базовые основания, приобретаются первичные сведения, на основе которых в дальнейшем сложится как система эстетических знаний, так и собственные художественно-практические навыки ребенка.

В средней школе подростки овладевают языком различных видов пластических и временных искусств, что дает им возможность самостоятельно воспринимать и анализировать художественные произведения, а также создает предпосылки для совершенствования собственной художественной деятельности.

В средних специальных и высших учебных заведениях молодые люди приходят к полноценной социально-культурной самоидентификации, осознавая свою принадлежность к определенному «культурному слою» с его особыми художественно-эстетическими представлениями и вкусами, на основе которых складываются определенные приоритеты и в собственном художественном творчестве независимо от его профессиональной или любительской направленности [2, с. 144 – 152].

Уникальное значение современного художественного образования состоит в том, что в интеллектуализированной и вербализированной современной массовой системе образования предметы эстетического цикла играют совершенно особую роль – развивают эмоционально-нравственную и сенсорную культуру учащегося, пробуждают способность эстетически воспринимать, ценить и создавать действительность по законам красоты в окружающей жизни и искусстве. Предметы эстетического цикла непосредственно направлены на развитие гармонически развитой личности учащегося, ядро которой – стремление к пониманию целостной картины мира, освоению культуры как опыта предшествующих поколений, приобщение к духовному наследию прошлого и познанию настоящего [5, с. 48 – 63].

В современных условиях актуальным представляется переосмысление духовного становления личности учащегося на основе развития эстетического видения окружающего мира, его эмоционально-образного постижения и развития познавательного интереса к художественному искусству. Однако не первый год идет напряженная работа по перестройке, обновлению всей системы художественного образования. Бытуют разные мнения, ведется эффективный поиск путей развития учебных учреждений, вырабатываются концепции, создаются интересные проекты, вариативные программы, появляются нетрадиционные формы обучения и воспитания. Однако, несмотря на внедрение инновационных подходов в области художественного образования и эстетического воспитания в целом, учебно-воспитательный процесс в массовом учебном образовании продолжает оставаться типичным, традиционным, недостаточно хорошо учитывающим индивидуальные особенности учащихся, особенно это касается и является наиболее актуальным для младшего звена.

Учебные учреждения и общество связаны тесными узами актуальных проблем обучения, воспитания и постижения жизненной мудрости, и они неотделимы друг от друга. Общество живет и развивается так, как оно учится. И как ни странно это звучит, «интересы учащихся, и потребности современного общества постепенно оказались за порогом учебного учреждения» [2, с. 55 – 57]. Выход из создавшегося положения только один – кардинальное изменение учебной политики и направление ее демократизации и модернизации [3, с. 62 – 86].

На научных конференциях, консилиумах, в выступлениях ответственных

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

работников образования, касающихся проблем развития художественной культуры, говорится, что главная задача состоит в том, чтобы найти ту область художественного образования, где наиболее качественно и эффективно реализуется специфика эстетического восприятия явлений, фактов, событий окружающего мира и художественного восприятия произведений отечественного и мирового искусства. Но также необходимо реализовывать и способность осознания своих личных особых форм эмпатии: эмоциональное сопереживание и проживание эмоциональных состояний своего внутреннего мира, которые также испытывают и другие люди, а, кроме того, эстетическую отзывчивость и эстетические чувства, находящие проявления в творческих работах.

Художественное образование выполняет ничем не заменимую роль в сохранении и развитии национальных культурных традиций, в процессе этнической самоидентификации и интеграции личности в духовную культуру: национальную, общеукраинскую и мировую. Открывая двери в мир иной культуры, искусство учит пониманию и принятию другого человека, способствует становлению толерантного сознания, гуманистической направленности личности [3, с. 12 – 15].

Художественное образование – универсальная форма отражения духовного мира человека, его материальной культуры. Этот познавательный процесс – длительный и сложный, требующий постепенного системного подхода к познанию мира и осознанию роли искусства в формировании и развитии гармоничной и развитой личности. Задача педагога – ввести учащегося в мир искусства, сформировать его зрительное восприятие, элементарные эстетические представления об окружающей действительности. Приоритетной целью художественного образования является духовно-нравственное развитие учащегося, т. е. формирование у него качеств, отвечающих представлениям об истинной человечности, доброте и культурной полноценности в восприятии внешнего мира [4, с. 51 – 53].

Практическая, жизненная направленность содержательной части образовательного процесса обусловлена современными социальными и культурными условиями, ориентирована на утверждение национальных и общечеловеческих ценностей, на становление и социализацию личности учащегося в современном мире.

Непрерывность процесса художественного образования в высшей школе имеет целью вооружить бакалавра, специалиста и магистра теорией художественной педагогики, искусства, знаниями о различных художественных направлениях, стилях, концепциях и методиках исследовательской деятельности, направленных на формирование духовной культуры будущего специалиста в области художественного образования и эстетического воспитания.

«Красота спасет мир» – сказал один из мудрейших писателей России, спасет от духовной нищеты, невежества, жестокости, насилия и других атрибутов безнравственности, волной захлестывающих все вокруг. Как «напоить» душу ребенка целительным бальзамом красоты, открыть его взгляду чарующий, гармоничный мир прекрасного, вобравший в себя утреннюю нежность рассвета, гомон птичьих стай, шелест волн, шептание листвы, улыбку младенца – все то, что повседневно, буднично окружает нас?

ЛИТЕРАТУРА

1. Горленко Н.А. Николай Иванович Пискарев: [монография]./Н.А. Горленко. – М.: Изобразительное искусство, 1972. – 263с.
1. Концепция художественного образования в Украине //Искусство в школе. – 2002. – № 2.
2. Островская, О. В. Уроки изобразительного искусства в начальной школе: 1–4 кл. пособ. для учит. / О. В. Островская. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2000. – 276 с., ил.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

3. Программы общеобразовательных учреждений. Изобразительное искусство и художественный труд 1–9 классы / разр. под рук. и ред. народного художника России, академика РАО Б. М. Неменского. – М. : Просвещение, 2005. – С. 141.

4. Пьянкова, Н. И. Изобразительное искусство в современной школе / Н. И. Пьянкова. – М. : Просвещение, 2006. – 176 с.

6. Фаворский В.А. О графике как основе книжного искусства/ В.А. Фаворский// Искусство книги: сб. – Днепропетровск: Знання, 1990. – 207с.

УДК 741

***П. Н. Борисенко,
г. Луганск***

СВЕТОТЕНЬ В УЧЕБНОМ РИСУНКЕ

Главная задача тонального решения заключается в том, чтобы правильно передать светотеневые отношения модели. Однако необходимо иметь в виду, что эти отношения в натуре и на рисунке не могут быть тождественны, так как в рисунке тональная гамма имеет предел. Следовательно, в рисунке нужно передавать не абсолютную силу света и тени, а лишь правильные отношения между ними, для чего приходится сужать естественную тональную гамму путем соответствующего уменьшения силы соседних тонов. Это приводит нас к понятию «тонального масштаба», когда и самый темный, и самый светлый тон в рисунке заведомо ослаблены по отношению к натуре, но все градации тона между этими значениями выявлены при тональной проработке формы. Непомерное зачернение теней, так часто наблюдаемое в практике учебной работы, объясняется наивной попыткой студента передать на бумаге реальную силу света.

Студенту необходимо помнить основные положения, касающиеся ведения и исполнения рисунка карандашом. Так, линия в изображении должна быть свободной, рисованной, а не вычерченной. Для этого необходимо вырабатывать навыки проведения длинных штриховых линий одним движением руки, причем рисованная линия будет представлять собой как бы пучок тонких штрихов-линий, проведенных по одному и тому же месту, и в одном направлении. Работать короткими или пунктирными линиями, так называемыми «стежками», не рекомендуется. Линии в этом случае, как и весь рисунок, получаются рваными, рыхлыми и невыразительными. Линии, изображающие предметы первого плана, необходимо делать наиболее контрастными и толстыми, чем линии среднего и тем более дальнего планов, чтобы с первых же движений карандаша задавать, выявлять пространственность формы. Если же эту закономерность игнорировать, то рисунок становится плоским, чертежным, невыразительным.

Разнообразие тональных отношений — от самого светлого к самому темному — достигается в рисунке штриховкой. Студенты, как правило, штриховку заменяют примитивной растушевкой, которая очень ограничивает возможности рисунка, лишая его воздушности и легкости. Классический подход состоит в том, чтобы выполнять естественную светотеневую моделировку с помощью штриховой сетки. Суть ее заключается в том, что усиление градаций тона достигается увеличением числа штриховых покрытий (проходов, наложений), каждое из которых необходимо наносить под конкретным углом к предыдущему. Параллельные штрихи должны быть достаточно частыми, но не сливаться в единую массу, как, впрочем, и не быть слишком редкими, далеко стоящими друг от друга. Вообще же масштаб штриха (сила и плотность сетки) зависит от размера изображения: чем больше изображение, тем больше и грубее должны быть штрихи. При таком подходе к светотеневому

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

моделированию формы достигается следующее:

Можно практически сколько угодно долго усиливать тон, не впадая в черноту.

Даже самая темная тень будет прозрачной, так как под штриховой сеткой всегда будут оставаться не закрытые карандашом «клеточки» белой бумаги, которые «заставляют» светиться тень. Штрихи необходимо накладывать равномерно для достижения однородности тона и ровных переходов от светлого к темному и от темного к светлому. При тональной обработке формы следует внимательно изучить силу света и тени. Даже на геометрических фигурах, образованных плоскими поверхностями, мы увидим неодинаково освещенные грани. Но и каждая грань так же будет тонально окрашена не равномерно: у одного края сильнее, у другого — слабее. Особенно это видно на теневых гранях. Они заметно темнее там, где граничат со светлыми, освещенными, а по мере удаления от них — светлеют. Это происходит с одной стороны, в результате контраста, когда на границе света и тени тон усиливается, с другой — оттого, что на теневую грань попадает отраженный свет от освещенной поверхности, на которой стоит геометрическое тело. При этом на прямолинейных геометрических фигурах мы различаем свет, собственную тень, рефлекс и падающую тень. На криволинейных (округлых) поверхностях различают следующие градации тона: свет, полусвет, полутень, тень (линия собственной тени), собственную тень, рефлекс и падающую тень. Самое яркое место в свету называют бликом. Полусвет и полутень иногда объединяют общим названием — полутон. Расположение на предмете всех элементов светотени обуславливается формой самого предмета, характером источника света и положения его к предмету. Кроме того, зрительное восприятие светотеневых градаций зависит от местоположения зрителя по отношению к рассматриваемому предмету. Восприятие светотени зависит от расстояния между зрителем и предметом. По мере удаления предмета от зрителя контраст между светом и тенью уменьшается, отдаленность гасит интенсивность светов и высветляет тени. Это явление, называемое воздушной перспективой, позволяет воспринимать глубину пространства и передавать на плоскости картины. Можно сформулировать следующую закономерность: самая сильная тень образуется в месте перехода от освещенной к затемненной поверхности, т. е. на переломе поверхности формы. В случае с кубом — это переднее ребро, разделяющее освещенную и затемненную грани и является стыком этих граней. На цилиндре — вертикальная темная полоса на линии собственной тени. На шаре — округлой формы темное пятно в виде полумесяца. Так вот эти тени можно назвать формообразующими и объеморисующими. И задача студента, с одной стороны, увидеть на сложной объемной форме и затем выявить в рисунке главные, основные, линии или поверхности преломления, а на границе собственных теней — формообразующие тени. Без осознания и учета этих принципиальных положений обучение рисунку будет малоуспешным. Студенты обычно затрудняются и путаются в определении формообразующей тени, а также рефлекса или его светлоты. Как мы уже отметили, в затемненной части формы, которую обобщенно можно назвать собственной тенью, на рисунке обязательно должна быть выявлена, даже если она не выражена явно в натуре, формообразующая тень, равно как и рефлекс. Последний также не всегда явственно присутствует на изображаемых формах, но без него невозможно убедительно передать объемно-пространственный характер модели, и задача студента — ввести его в изображение. Это одно из тех нарушений реально воспринимаемых отношений, о которых уже говорилось. Иными словами, изображение выполняется как бы в условиях «идеального» освещения с присутствием названных выше основных закономерных составляющих светотеневого построения объемной формы. И это тот случай, когда знание основных закономерностей помогает

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

наблюдению, восприятию изображаемого и в итоге — убедительному и грамотному исполнению рисунка. Необходимо лишь помнить о том, что рефлекс не должен быть слишком темным. В этом случае теневая часть в рисунке становится глухой и не выразительной. Но и слишком светлым его не следует делать, ибо в таком рисунке все будет «кричать», рефлексы путаться со светом, изображаемая форма станет жесткой, как бы с металлической поверхностью, отражающей свет. Следовательно можно сформулировать правило: рефлекс в тени есть все же тень, а затемнение в свету — свет.

Рисование — это не просто срисовывание формы, а изучение ее и фиксация результатов этого изучения средствами рисунка на листе бумаги. Нужно все время приучать мыслить и работать отношениями. Передавая, например, на рисунке свет, нужно отметить, где он имеет наибольшую интенсивность и где он выражен наименее сильно, а затем все остальные градации его силы брать в отношении к этому максимуму и минимуму. Борьба за объемность и пространственность должна начинаться с первого же прикосновения карандаша к бумаге. Необходимо понять, что лист на котором мы рисуем, является как бы окном в пространство и что не на поверхности, а как бы в глубине листа должно строиться изображение. Необходимо понять и запомнить, что контур, который так любят студенты, не имеет самостоятельного значения, что он принадлежит объему и как часть объема зависит от целого. В рисовании с натуры играет роль не условная, не существующая в природе контурная линия, а ограничение объема от пространства, или, иными словами, край формы или стык поверхностей, плоскостей в геометрических формах. Линия же, которую мы имеем в виду, это теряющая один свой край, исчезающая и вновь проявляющаяся, то толстая, то тонкая, то резкая, то мягкая — есть уже не мертвая линия, а штрих, живой и выразительный, являющийся прекрасным средством для изображения любой объемной формы в окружающем ее пространстве (отсюда и выражение «объемно-пространственная форма»).

Поскольку поверхности, образующие форму, различно расположены и к рисующему, и к источнику освещения, то и линии, их обрисовывающие, должны быть различными по своей силе, напряженности, толщине и контрастности. И степень объемности изображения должна соответствовать степени удаленности предмета от зрителя: возрастать по мере приближения и уменьшаться по мере удаления предмета в пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барщ А.О. наброски и зарисовки : учеб. пособ. для худ. училищ и училищ прикладного искусства / А.О. Барщ – М. ; Искусство, 1970. – 166с.
2. Дейнека А. Учитесь рисовать: Беседы с изучающими рисование / А. Дейнека.- М. ; Изд-во Академии художеств СССР, 1961.224с.
3. Тихонов С.В. и др. Рисунок: Учеб. пособие для вузов / С.В.Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков,- М.; Стройиздат, 1983.- 296 с., ил.

УДК 37.013

*С. В. Вейда,
м. Луганськ*

ПАНОРАМНА ІЛЮСТРАЦІЯ В НАВЧАННІ ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ВІКУ

Книга – один з важливих елементів культури будь-якої нації, що дозволяє їй передавати нащадкам свою історію, культурні, духовні, наукові досягнення минулого [1].

На сьогоднішній день українській книзі приділяється не так багато належної

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

уваги, сюди входять і дитячі видання. Ілюстрації в дитячих книгах не завжди виконані на високому професійному рівні.

У книгах, для дошкільного і молодшого шкільного віку, варто приділяти велику увагу ілюстрації, у зв'язку з тим, що в ранньому віці у дітей швидким темпом йде накопичення знань, удосконалюються пізнавальні процеси, формується мова. Розумовий розвиток дошкільника відбувається багато в чому за допомогою книг. Тому, при їх створенні, потрібно враховувати особливості сприйняття дітей, при цьому найважливішу роль грає ілюстрація. Дуже часто людина зберігає на все життя в пам'яті ілюстрацію з дитячої книги — добру, злу, сумну або веселу. Враження дитини від ілюстрації залежить прямо від техніки її виконання, і від ступеня емоційного впливу тексту, до якого вона відноситься. У цей період особливо чітко починає виявлятися індивідуальність характеру маленької людини. Тому вивести формулу «ідеальної» ілюстрації для цього віку не можна. Можна лише говорити про тенденції у виборі композиційної структури і ступеня складності ілюстрації, властивих цьому рівневі розвитку дітей [5].

Багато сучасних ілюстрацій не повною мірою відображають ілюстрований сюжет, або виконані так, що дитина не відразу сприймає їх. Тому тема дитячої книги і якість сприйняття матеріалу в ній є на сьогоднішній день **актуальною проблемою**. Подача ілюстрацій у дитячій книзі може бути різною. Як і її ефект, її сприйняття може бути різним [4]. Ілюстрація може бути як у вигляді малюнка на площині у вигляді 2D малюнка, так і панорамною, або як ще її називають, виконаною в техніці кірігамі (у перекладі з японського 切る (кіру) — різати, 紙 (камі) — папір) своєрідного виду орігамі, у якому допускається використання ножиців і розрізання папера в процесі виготовлення макета. У даному випадку це розвороти книг.

Серед перших книжок дитини завжди будуть як казки, так і навчальні книги. Є чимало подібних книг у сучасній українській дитячій літературі. Ілюстрації для них дуже важливі. Діти пізнають світ, їх цікавить рух, цікавить оцінка вчинків героїв книг.

Як показували до цього проведені дослідження, у процесі навчання першокласників, більшості з них, незважаючи на індивідуальні розходження, властиві труднощі організації уваги. Щоб допомогти дітям на початку навчальної діяльності, можна активно використовувати об'ємні ілюстрації.

Варто показати потенціал цієї технології, щоб ця техніка стала одним зі способів рішення проблем, що існують сьогодні в українській видавничій індустрії [3].

Кірігамі — одна з технік виготовлення ілюстрацій панорамних книг, що стають «по плановості», коли їх розкривають. Раніше у світі це було захопленням, сьогодні вже переросло в мистецтво.

Навчання в початкових класах має величезне значення, тому що саме в цей час відбувається становлення особистості дитини. У цей період діти одержують основні знання для подальшого навчання і всебічного розвитку особистості. Цьому процесові може допомогти застосування книг з об'ємною ілюстрацією, що сприяє створенню яскравих образів і прискоренню засвоєння матеріалу. Використання даної техніки в книгах для дошкільного і молодшого шкільного віку може підсилити якість сприйняття змісту книги.

Діти, що читають книгу з панорамними ілюстраціями, засвоюють інформацію трохи швидше, ніж діти, що читають видання з традиційними ілюстраціями.

Шлях рішення проблеми лежить у збільшенні кількості конкурентноздатної, навчальної дитячої літератури на книжковому ринку України з використанням об'ємної ілюстрації в навчальних матеріалах для дошкільників і молодших школярів [2].

Відомо, що найбільше ефективно діти засвоюють інформацію під час гри. Ігрові

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

моменти — один з методів посилення впливу (ребуси, шаради, досвіди — важливо змусити дитину включитися в дію). Використання книги з об'ємними ілюстраціями, така ж, гра.

Можна зробити наступні припущення:

1. Використання об'ємної ілюстрації в книгах, прискорює навчальний процес і підвищує рівень емоційного сприйняття.

2. Використання техніки кірігамі може сприяти активізації пам'яті, увазі, сприйняттю інформації у дітей.

Перспектива подальшої роботи може полягати надалі у більш широкому вивченні проблеми, а головне у використанні панорамної ілюстрації при навчанні дітей дошкільного і молодшого шкільного віку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Остаться в живых/ Афонин А.В.// Бумага и жизнь – 2008. – № 2. – Режим доступу до журн.: http://uabooks.info/ua/book_market/general/?pid=3128

2. Украинская детская литература сегодня [Электронный ресурс] / Стаднийчук Р.В.// Зеркало недели – 1999. – № 25. – Режим доступу до журн.: <http://www.zn.ua/3000/3680/22198/>

3. Артемьева Е. Ю. Основы психологии субъективной семантики / Е. Ю. Артемьева. — М. : Смысл, 1999. — 350 с.

4. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. — М. : Прогресс, 1974. — 155 с.

5. Ляхов В. Н. О художественном конструировании книги / В. Н. Ляхов. — М. : Книга, 1975. — 200 с.

УДК 378.147:687.016

*М. В. Воронина,
г. Луганск,*

СИСТЕМЫ ДЕЙСТВИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ И СТУДЕНТОВ НА РАЗЛИЧНЫХ СТАДИЯХ РАБОТЫ НАД УЧЕБНО- ТВОРЧЕСКИМ ПРОЕКТОМ

Профессиональное становление личности будущего художника-модельера одежды основывается на идеалах личностно-ориентированного образования и рассматривает профессиональное художественное образование как становление личностных особенностей (свойств, качеств, творческих способностей) будущего профессионала в единстве с усвоением знаний, умений и навыков.

Для современного этапа развития системы высшего художественного образования важно обогатить практику многообразием личностно-ориентированных педагогических технологий в организации развития творческих способностей за счет технологии проектного обучения [2].

Цель обучения состоит в том, чтобы создать условия, при которых будущий художник-модельер одежды:

- самостоятельно и охотно приобретает недостающие знания из разных источников;

- учится пользоваться приобретенными знаниями для решения познавательных, практических и творческих задач, выбирать формы, методы и приемы деятельности, средства для достижения цели [4];

- развивает у себя исследовательские умения (умения выявления проблем, сбора информации, наблюдения, проведения экспериментов, анализа, построения гипотез, обобщения) [3];

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

- розвиває системне мислення в сфері організації самостійної роботи, встановлює норми роботи, ухиляється результати, бачить перспективи своєї діяльності і її кінцевий результат;

- розвиває професійні творчі здібності.

Проектне навчання має чітко виражену професійну спрямованість. Викликає інтерес студентів до самореалізації, як в пізнанні окремих спеціальних дисциплін, так і до самосовершенствованию в професії в цілому.

Можливо виділити три етапи навчально-творчої проектною діяльності студентів: *організаційно-підготовчий, технологічний, заключительний етап.*

На *першому етапі* здійснюється пошук проблеми, вибір і обґрунтування проблематики проекту, аналіз передбачуваної діяльності, вибір оптимального варіанта виконання діяльності. *Другим етапом* передбачується виконання запланованих операцій, самоконтроль своїх дій. *Третій етап* передбачує контроль над виконанням проекту, корекцію виконаних дій і підведення висновків.

Впровадження проектних педагогічних технологій [1] в освітній процес майбутніх художників-модельєрів одягу в Луганському державному інституті культури і мистецтв відбувається з 2007 року.

Розглянемо систему дій викладача і студентів на кожному з етапів реалізації проектною навчально-творчої діяльності студентів. Ця система охоплює п'ять основних стадій роботи над проектом: затвердження теми, розробка проекту, оформлення результатів, презентація і наступна рефлексія.

Стадія	Діяльність викладача	Діяльність студентів
1	2	3
1. Розробка проектного завдання		
1	2	3
1.1. Вибір теми проекту	Вибирає можливі теми і пропонує їх студентам.	Обсуджують і приймають рішення.
	Пропонує студентам сформулювати мету проекту.	Вносять варіанти формулювань, обговорюють і уточнюють їх.
1.2. Виділення підтем або розділів проекту	Виділяє розділи проекту і характеризує їх.	Уточнюють зміст розділів і обговорюють його.
	Приймає участь в обговоренні з студентами підтем проекту.	Активно обговорюють і пропонує варіанти підтем.
1.3. Формування творчих груп.	Проводить організаційну роботу по об'єднанню студентів для роботи над конкретним проектом.	Формується творча команда студентів
1.4. Підготовка матеріалів до дослідницької роботи: список	Викладач заздалегідь уточнює завдання і питання для пошукової і творчої діяльності. Намечає інформаційні	Приймають участь в конкретній розробці навчально-творчих завдань.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

вопросов и задач, на которые нужно найти ответ, уточнение заданий для каждого члена группы, консультации по выбору литературы.	направления и ориентировочный перечень литературы по проблематике	Вырабатываются и обсуждаются вопросы для поиска ответа в группах
1.5. Определение форм выражения итогов проектной деятельности.	Предлагает итоговые формы результатов проекта. Характеризует технические и эстетические требования к оформлению результатов проекта. Принимает участие в обсуждении.	Обсуждают формы представления результата проектной учебно-творческой деятельности:
2. Разработка проекта.	Консультирует, координирует работу студентов, стимулирует их деятельность.	Осуществляют поисковую, аналитическую и творческую деятельность.
3. Оформление результатов.	Консультирует, координирует работу студентов, стимулирует их деятельность.	Индивидуально или в группах оформляют результаты в соответствии с принятыми правилами.
4. Презентация проекта.	Организует просмотр и обсуждение результатов, а также внутреннюю экспертизу (например, приглашает в качестве экспертов преподавателей специальных дисциплин данного профиля).	Докладывают о результатах проделанной работы (защищают проект).
1	2	3
5. Рефлексия.	Оценивает свою деятельность по педагогическому эффекту в аспекте развития творческого и познавательного потенциала студентов.	Осуществляют рефлексию процесса, себя в нем с учетом возможностей образовательной среды и уровня своего развития.

Таким образом, применение проектного обучения в системе художественного образования по решению задач творческого характера, т.е. со скрытым составом исходных данных, позволяет сделать для студентов возможным открытие новых знаний и явлений. Этот элемент новизны может быть принципиально новым только для студентов, но не являющимся новым для науки и техники.

В ситуации, когда анализируются преимущества использования проектных технологий для будущих художников-модельеров одежды, в образовательном процессе могут быть сформированы по-настоящему оригинальные или даже авторские практические умения и навыки

ЛИТЕРАТУРА

1. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования / Под редакцией Е.С. Полат, и др. – М.: Академия, 2005. – 272с.
2. Педагогические технологии / под общей редакцией В.С. Кукушкина. – М.: ИКЦ «МартТ»: - Р-н-Д: изд. центр «МартТ», 2006. – 336с.
3. Поспелов, Н.Н., Поспелов И.Н. Формирование мыслительных операций у старшеклассников.

– М.: Педагогика, 1989. – 152с.

4. Ширшов, Е.В. Информационно-педагогические технологии: ключевые понятия: словарь. / Е.В. Ширшов – Р-н-Д: Феникс, 2006. – 258с.

УДК 37.015.33

*С. М. Гурская,
г. Могилев, Беларусь*

ТЕХНОЛОГИЯ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЛИЧНОСТНО-ОРИЕНТИРОВАННОГО ОБУЧЕНИЯ В ХОДЕ ПРОВЕДЕНИЯ СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ

Способность брать на себя ответственность, проявлять самостоятельность различна у разных людей. Поэтому развивать стремление к успеху, чувство ответственности и умение познавать себя – задачи преподавателя при работе со студентами. Необходимо стать для ребят человеком, который помогает им добиваться целей.

В психолого-педагогической литературе существует много интересных и полезных книг по развивающему, личностно-ориентированному взаимодействию, описывается множество психологических факторов, влияющих на процесс обучения, называются этапы и цели управленческой деятельности преподавателя, но то как реализовать эти цели на конкретном занятии, каждый педагог осваивает сам.

В настоящее время развитие становится ключевым словом педагогического процесса. Главное направление развития системы образования лежит на пути решения проблемы личностно-ориентированного образования – такого образования, в котором личность студента была бы в центре внимания педагога, психолога, в котором деятельность учения, познавательная деятельность, а не преподавание, была бы ведущей в связке «преподаватель – студент».

С учетом этих требований нами были разработаны и проведены семинарские занятия. Перед проведением занятия группа студентов разбивается на подгруппы по 4 – 5 человек. Каждая подгруппа получает для подготовки один вопрос из темы, рассматриваемой на занятии. Во время проведения занятия 1 – 2 человека, в зависимости от объема материала, выступают в роли докладчиков, остальные студенты, входящие в подгруппу, выступают в роли учителей, выясняющих, как остальная часть группы усвоила предложенный материал. Для этого ими заранее готовятся вопросы по излагаемому подгруппой материалу. Эффективность в выполнении задания может быть достигнута только в результате слаженной и продуктивной работы каждого из членов группы.

Таким образом, задача каждого студента состоит в том, чтобы познать что-то вместе, чтобы каждый участник команды овладел необходимыми знаниями, сформировал нужные навыки и при этом, чтобы вся команда знает об этом. Внутри подгруппы ребята определяют роль каждого. Перед ними стоит двойная задача: с одной стороны, академическая – достижение какой-то познавательной цели, а с другой, социально-психологическая – осуществление в ходе выполнения задания определенной культуры общения, развитие межличностных отношений. В конце занятия проводится взаимная оценка всех членов группы: выясняется в ходе обсуждения какой вклад внес каждый в усвоение всего материала. Это способствует развитию у студентов адекватной самооценке собственного познавательного труда, рефлексии собственной деятельности.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

В условиях личностно-ориентированного обучения преподаватель выступает в роли организатора активной познавательной деятельности, компетентного консультанта, помощника. Главная задача сводится не просто к подаче и контролю знаний, а к коррекции деятельности студентов. В процессе проведения занятий реализуется главная идея обучения в сотрудничестве – учиться вместе, а не просто что-то выполнять.

Преподаватель должен быть ориентирован на потребности каждого студента, должен создавать условия для активизации энергии всех участников обучения.

Основные показатели личностно-ориентированного взаимодействия заключаются в следующем:

- во-первых, это возможность участия каждого в работе группы. Студенты должны ощущать, что они главные участники учебного процесса, что их мнение выслушивают, их идеи вносят вклад в коллективную познавательную деятельность.

- во-вторых, необходимое условие – это свобода коммуникации. Студенты могут свободно сообщать об особенностях своего понимания или непонимания учебного материала, имеют возможность обсуждать с преподавателем анализируемые идеи. Обсуждение учебного материала на занятии организуется и между студентами, что приводит к появлению нового видения ситуации, сопоставлению точек зрения, развивает критическое мышление. Происходит устранение формализма знаний, которые теперь связываются с реальным жизненным опытом.

- в-третьих, благожелательная психологическая атмосфера. Преподаватель старается построить занятие так, чтобы учебный процесс не воспринимался как угрожающий. Только человек свободный от давления, будет активно использовать таящиеся в нем позитивные и конструктивные силы.

Таким образом, чтобы в полной мере было использовано личностно-ориентированное обучение педагог должен выполнить в ходе образовательного процесса следующие задачи:

1. развивать веру в успех,
2. считать ошибки нормальным и нужным явлением,
3. обращать внимание на прошлые успехи,
4. сделать процесс обучения ощутимым,
5. признавать и видеть достижения каждого.

УДК 37.018

*О. П. Ерохина, Л. В. Черная
г. Рыбница, Молдова*

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ РИСУНОК КАК ЭФФЕКТИВНЫЙ ПРИЕМ НАГЛЯДНОГО ОБУЧЕНИЯ ОСНОВАМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО ИСКУССТВА

Проблема культурного развития подрастающего поколения приобретает все большее значение в настоящее время, когда усилия педагогов высшей школы направлены на решение одной из важнейших задач – задачи формирования всесторонней, гармонично развитой личности.

Для успешного решения этой проблемы большое значение имеет развитие творческих способностей. Изобразительное искусство является тем счастливым случаем, когда духовная деятельность человека приобретает свое материальное эстетическое воплощение. Духовное и материальное соединяясь, образуют

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

гармоничное целое под названием произведение изобразительного искусства. Вместе с тем профессиональный художник должен владеть методологией решения множества проблем, касающихся как духовной сферы деятельности человека, так и материального создания произведения изобразительного искусства.

Успех подготовки будущих педагогов изобразительного искусства и решения профессиональных задач зависит от того, как выполняют свои функции педагогический коллектив и как творчески поставлены занятия по рисунку, живописи, композиции. Поэтому ведущая роль в управлении учебным процессом в вузе принадлежит преподавателю. Он является ведущей фигурой всей системы, основным субъектом учебно-воспитательного процесса. От его профессионального мастерства, прежде всего, зависит эффективность решения целей и задач обучения и воспитания.

При проведении занятий по рисунку, живописи, композиции на протяжении всего периода обучения студента в вузе педагог должен помнить, что его основная цель - подготовить не просто преподавателя для профессионального колледжа или общеобразовательной школы, а педагога-художника, т.е. учителя изобразительного искусства с высокими психолого-педагогическими и методическими знаниями по специальности. «Необходимо подчеркнуть, что в процессе занятий по специальным дисциплинам преподаватель должен решать как дидактические, так и воспитательные задачи. Наиболее успешно эти задачи будут решаться при условии создания учебно-творческой атмосферы на занятиях, и очень важно, чтобы преподавателю и студентам были ясны и понятны цели их деятельности. Педагог в результате активной творческой работы должен вызывать у студентов своеобразных стимулов к активизации учебной и творческой деятельности, в процессе которой происходит более полное усвоение ими студентами знаний, разработка умений и навыков, опираясь на которые, они в будущем творчески станут решать сложные задачи обучения и воспитания молодежи» [4, с. 173]. Следовательно, взаимоотношения между преподавателем и студентами, возникающие в живом педагогическом процессе, создают благоприятные условия профессионального становления будущих учителей.

В процессе формирования профессионально-педагогических умений будущего учителя изобразительного искусства данная личность может выступать не только объектом, но и субъектом собственного воспитания и развития. Подлинное воспитание личности будущего художника-педагога во многом зависит от преподавания специальных дисциплин, взаимосвязь учебных и творческих постановок и необходимость самообразования и самовоспитания. Самовоспитание, таким образом, является важным компонентом становления будущего учителя изобразительного искусства как художника педагога. Следовательно, воспитание и самовоспитание студентов на занятиях по спецдисциплинам имеет одну общую задачу-формирование личности педагога, его профессионально-педагогических умений.

Уже сформировавшиеся художники, приходят в школу, стремясь передать приобретенные навыки, знания, опыт своим ученикам, при этом часто педагогическая деятельность становится их жизненной необходимостью. Педагогический процесс, как и личное художественное творчество, — дело творческое. А каждое творчество требует и вдохновения, и проявлений интуиции, и находчивости, и индивидуального подхода к ученикам. Поэтому в процессе преподавания у каждого педагога вырабатывается своя методика работы, своя система обучения, которая направлена на то, чтобы «вытащить», разбудить и развить творческий потенциал человека.

Сохраняя традиции развития художественного образования, нынешний день вносит свои новые требования к организации образовательного процесса, что вполне естественно и характерно для любого исторического периода. Но научное понимание

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

основных теоретических и практических положений изобразительной грамоты все равно остается тем самым необходимым стержнем в обучении художника-педагога. «Многим кажется, что преподавание – настолько простое и легкое дело, что и ему и учиться не надо, достаточно лишь знать свой предмет, в особенности художнику. Но это не так. Можно быть прекрасным художником, писателем, ученым, но плохим педагогом. Многие большие художники, выступая в качестве педагогов, оказались неудачниками только потому, что недооценивали роль методики преподавания. Не зная основных положений методики, они считали педагогическую работу тяжким бременем и спешили от не избавиться, так и не познав самой сути искусства преподавания, не испытав радости творческих поисков и неожиданных открытий» [5, с. 6].

Н.Н. Ростовцев утверждает, что «методика преподавания основывает свои положения на данных педагогической науки. Однако одна только наука педагогика, без практики, не дает возможности овладеть искусством преподавания, - она лишь указывает общие положения. И наоборот, одна практика, без теории педагогики, не дает возможности преподавателю правильно строить учебный процесс» [6, с.113]. Для успешной работы педагог высшей школы должен хорошо знать положения современной дидактики и уметь их творчески реализовывать на практике.

Изобразительное искусство не только воспитывает, но и помогает человеку познать мир. Путь обучения должен вести студентов к достоверным знаниям, основываться на научных данных. Следовательно, одним из основных принципов обучения является принцип научности. Следом за ним назовем принцип наглядности. Весь усвоенный материал должен быть подкреплен зрительным восприятием. А это требует от нас постоянного обращения к самим вещам и явлениям как источнику познания. Принцип наглядности состоит в том, что учащиеся идут к достигнутому знаниям, обращаясь к самим предметам и явлениям как к источнику познания. Особенно часто к наглядности приходится прибегать при обучении элементарным основам изобразительного искусства – рисунку и живописи. Основными средствами наглядности, используемые, при рисовании с натуры являются: схематический рисунок таблицы, гипсовые модели геометрических тел; модели из проволоки, картона; рисунки и таблицы методической последовательности работы над изображением; репродукции картин и рисунков мастеров и многое другое. И все же наилучшим средством наглядного обучения является рисунок самого педагога на доске, на листе бумаги или на полях работы студента.

К педагогическому рисунку мы относим рисунок мелом на доске, поясняющую зарисовку учителя на полях рисунка студента или на отдельном листе бумаги. Основное качество педагогического рисунка – это лаконичность изображения, простота и его ясность. Скупыми средствами графического языка педагог дает возможность студентам понять и представить сказанное. Чтобы овладеть педагогическим рисунком и понять его специфику, нужна большая тренировка. Это надо иметь в виду всем обучающимся в педагогических вузах. Второй вид рисунка – это зарисовки педагога на полях ученических работ. Подобные зарисовки используются в том случае, когда ошибка в рисунке замечена у одного-двух студентов и не имеет смысла отвлекать внимание всей аудитории. И, наконец, третий вид педагогического рисования – это исправление ошибок в рисунке ученика рукой педагога. Не все методисты приветствуют такие исправления. Однако эта точка зрения субъективна. Н.Н. Ростовцев, например, считает что «лишняя поправка рисунка ученика преподавателем имеет большое образовательное значение. Ученик видит, как можно исправить именно его рисунок. Наблюдая, как преподаватель работает в его альбоме, ученик впитывает все детали этого процесса и потом уже сам старается делать так, как показывал

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

педагог».

Наглядность, как правило, оказывает более эффективное действие, чем словесное объяснение. Не случайно Я.А. Каменский провозгласил принцип наглядности «золотым правилом дидактики». А академик В.Н. Яковлев, вспоминая занятия у В.Н. Мешкова, писал: «Такой метод показа я лично считаю и самым трудным и самым доходчивым. Ничто так не раскрывает глаза, как наглядный показ» [6, с.142]. Следует отметить, что методика наглядной демонстрации техники исполнения должна быть очень продуманной и тонкой.

Овладение методикой и техническими приемами выполнения и пояснения педагогического рисования доступно и необходимо студентам уже на стадии обучения по специальным дисциплинам, особенно по рисунку. Для достижения оптимального результата при разработке и использовании педагогического рисунка, в первую очередь необходимо приобретение на основе учебного рисунка знаний и практических навыков в изобразительной грамоте, затем разнообразные и регулярные упражнения и задания по практическому выполнению различных видов наглядных изображений с устными пояснениями.

Известный художник-педагог, учёный Н.Н. Ростовцев придавал большое значение педагогическому рисованию: «Будущим художникам-педагогам крайне необходимо умение быстро и выразительно рисовать. В своей повседневной педагогической работе учителю изобразительного искусства приходится постоянно пользоваться наброском, быстрым рисунком на классной доске. Уже на первых курсах студент должен научиться свободно владеть быстрыми зарисовками, чтобы ко времени педагогической практики он не испытывал затруднений у классной доски» [1].

Целенаправленную систематическую подготовку будущего художника-педагога к использованию педагогического рисунка в процессе обучения целесообразно начинать проводить в педагогических ВУЗах уже на первых этапах овладения предметами специальных дисциплин.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авсиян О.А. Натура и рисование по представлению. - М.: Изобразительное искусство, 1985.- 151 с.
2. Кузин В.С. Рисунок. Наброски и зарисовки: Учеб. пособие.- Академия, 2004. - 232 с.
3. Молева Н.Н. Выдающиеся русские художники-педагоги. - М.: Издательство АХ СССР, 1962. - с. 290.
4. Пулотов Ф.У. Исследование профессиональной художественно-творческой подготовленности будущих педагогов изобразительного искусства. // Молодой ученый. - 2011. - №11. - С. 173.
5. Ростовцев Н.Н. Академический рисунок: Учебник для студентов худож.-граф. фак. пед. институтов / Н.Н. Ростовцев 3-е изд., перераб. и доп. - М.: Просвещение, 1995. - 240 с.
6. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе: Учебник для студ. худож.- граф. фак. пед. институтов и университетов / Н.Н. Ростовцев - 3-е изд., перераб. и доп. - М.: Агар, 2000. - 256 с.

ЧИННИКИ РОЗВИТКУ ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ ДІТЕЙ СТАРШОГО ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ ЗАСОБАМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Малювання дітей це найбільший містичний і біологічний акт в природі «маленької» людини, без якої не мислимо його нормальне формування особистості в майбутньому. На сьогоднішній день художня методологія в роботі з дітьми 5-ти літнього віку залишається дієвою. З одного боку принцип «геометричного» підходу в навчанні дітей, з іншої - принцип «біогенетичної» теорії, оснований на спонтанних методах, є реальністю наших дитячих садків та шкіл.

Сучасна художня педагогіка сформувала основні етапи, ознаки становлення дитини в області її образотворчої діяльності, яка є домінуючою в житті 5-ти літньої дитини. В той же час, керівникові слід розуміти, що малювання для дитини старшого дошкільного віку – гра. Для того, щоб краще зрозуміти зміст і методи роботи з дітьми 5-6 років, необхідно звернутися до досвіду педагогів, які мають подібну практику. Це, перш за все - загальноосвітні школи, садки, гуртки, студії. Методи роботи таких навчальних закладів як загальноосвітні школи, садки з одного боку і гуртки, студії з іншого, істотно різняться, як різняться і результати їх праці. Так, в умовах загальноосвітньої школи – превалюють освітні процеси, часто не на користь виразності дитячого малюнку. І, навпаки, в умовах гуртка, превалюють принципи розвиваючого характеру, де спонтанні методи навчання, процес «вивільнення» творчої енергії дітей є основними. О.Кучерявий відзначав: « В рамках кожної з названих основних форм управління процесом творення дітей існують різні форми організації дитячої творчості. Кожна з них має свої педагогічні і психологічні переваги, а також недоліки» [3, с. 117]. Наведений вище приклад, говорить про класичне протистояння в художній педагогіці двох тенденцій – методика «геометричного» підходу або, як ще його називають «строного» і прихильниками біогенетичної теорії, заснованої на методах «вивільнення» творчої енергії дитини, закладеною в ній природою.

Мета статті полягає у визначенні інструментарію, за допомогою якого вчитель може дидактично вірно активізувати природні здібності старших дошкільнят до художньої праці.

При виборі позиції ДХШ щодо підготовчих класів, ми спираємося на прагматичні її інтереси. Школа зацікавлена в талановитих і здібних до навчання учнів. Тому, одне з основних завдань підготовчих класів, за допомогою мистецтва визначити рівень обдарованості і здібності до школярів. Подібна селекційна робота дозволить не тільки вчителям але і батькам школярів в майбутньому визначитися з вибором професії, розкрити талант і здібності до художньої праці, закладені в дитину природою. Як слушно зазначав Л.Виготський: «Якщо розуміти мистецтво в його суттєвому психологічному сенсі, як створення нового, легко дійти висновку, що мистецтво є долею всіх в більшій або меншій мірі, воно ж є нормальним та постійним супутником дитячого розвитку» [2, с. 31].

Згідно біогенетичної теорії, всі діти малюють і цей факт має для них величезне розвиваюче значення. Але, визначити дійсний талант дитини, її здібність до навчання можуть тільки досвідчені вчителі. Аналізуючи вище сказане, ми приходимо до висновку, що «родовий» чинник в навчанні дітей 5-6 років є основоположним, але, як представники традиційно-орієнтованої школи, ми не можемо тільки «спостерігати» або

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

бути організаторами «вивільнення» творчої енергії дітей. Видатний філософ та педагог Г.Сковорода стверджував: « От природы, яко матері, легесенько спееет наука собою. Сія есть всеродная и истинная учительница и единая... Не мешай только ей, а если можешь, отвращай препятствия и будьто дорогу ей очищай; воистину сама она чисто и удачно совершит... Учитель и врач – несть врач и учитель, а только служитель природы, единственные и истинные и врачевницы, и учительницы. Буде кто чего хочет научиться, к сему подобает ему родиться» [5, с. 35].

За змістом нашої навчальної програми ми передбачаємо такі предмети як: «Рисунок», «Живопис», «Композиція», «Ліплення». Структурна будова навчальних завдань традиційна для даного типу документу. До складу навчальної програми ми впровадили низку завдань, які не були апробовані у вітчизняній педагогіці - завдання зі спонтанного та абстрактного рисунку, малювання снів. Вище зазначений спектр художньої діяльності в нашій програмі максимально охоплює його можливі види. Дитина може проявити свої здібності в одному або декількох з них, завдання педагога розвинути ці здібності методично вірно.

Тематичне малювання – цей вид художньої діяльності, який є максимально сензитивним для молодших школярів, так як їх свідомість схильна до синтетичного мислення, яке не вимагає розчленованих операцій, мислення, емоцій і уяви. В той же час, в тематичному малюванні, ми хочимо бачити не тільки просте «вивільнення» творчої енергії дитини або виявлення рівня художніх здібностей, а ще й можливість управління вчителем процесів освітньо-розвиваючого характеру. З цією метою, в структуру навчальної програми ми ввели основні закономірності загальної композиції такі як: симетрія, асиметрія; контраст, нюанс; домінанта, акцент і тому подібне. Ми вважаємо, що діти цієї вікової категорії схильні до усвідомлення, розуміння, а потім і до застосування в тематичному малюванні основних закономірностей мистецтва. В той же час, навчальний матеріал повинен висловлюватися дітям в доступній для них формі. Не можна відокремлювати закони мистецтва від законів природи, навпаки, вчитель повинен всіляко висвітлювати цей зв'язок на конкретних прикладах.

Малювання небувальщини – це один з самих улюблених видів художнього завдання для дітей цієї вікової категорії. Діти старшого дошкільного віку з великим ентузіазмом виконують подібного роду завдання, оскільки воно дуже схоже на гру. Для виконання такого завдання ми рекомендуємо використовувати техніку колажа, аплікації, фотомонтажу з елементами домальовування.

Малювання снів – незвичайне малювання для дітей. Малювання снів, як і інший вид художньої діяльності, має свою динаміку становлення. Викладач, який застосовуватиме подібну методику в своїй практиці, може відмітити, що подібного роду завдання мають величезний терапевтичний ефект для дитини. Шляхом малювання, зображаючи свої сни, дитина вирішує свої внутрішні емоційні проблеми, які не можливо побачити у буденному житті. У своїй програмі ми пропонуємо певну тематику снів, але ця тематика дуже умовна і вона призначена в першу чергу дітям які «не знають» що малювати.

Асоціативне малювання – подібний вид художньої діяльності найкращим чином формує у дитини синтетичне мислення. Кожен вид мистецтва, його специфіка збагачує один одного, і подібний синтез особливо значущий в навчанні дітей 5 – 6 років. Асоціативне малювання, засноване на синтезі різних видів мистецтва, вимагає від вчителя ретельної розробки режисури уроку і його відеоряду. На уроках де є музика, лірика, проза, діти проявляють високу творчу і інтелектуальну активність. Головне зрозуміти, що закони мистецтва єдині, різні тільки мова їх виразу.

Малювання на тему казок є частиною загальної педагогічної концепції

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

«композиції» і своїм змістом доповнює її. Казки для дитини старшого дошкільного віку продовжують мати виключно важливе значення для формування її розумового і психічного розвитку. Казки – це ідеалістичний світ, який діти проєктують на реальне життя, за допомогою казок діти пізнають добро і зло, моделюють своє відношення до навколишнього світу. «Дошкільник захоплений казкою, її театралізацією, сюжетно-ролевою грою, тому що в процесі сприйняття ним миру, саме засобами художніх творів і гри, максимально виявляється його схильність поживати все що оточує, наділяти характерами неживі предмети. На цьому великому світі все для малюка нове і незвичне. Він тільки почав відкривати його, вперше для себе... І це відчуття першовідкривача проявляється в яскравому і емоційному сприйнятті всього навколишнього світу» [3, с. 66].

Натурне малювання є предметом суперечок для фахівців в області художньої педагогіки. Одні з них схильні недооцінювати, інші навпаки, переоцінювати значення такого виду художньої діяльності в розвитку художніх здібностей дітей старшого дошкільного віку.

Діти у 5 – 6 років не сензитивні до натурального малювання, так як вони байдужі до споглядання предмету, тим більш аналізувати його. Проте, дидактичний принцип наочності найкращим чином себе проявляє саме в натурному малюванні. Вивчати природу, передавати основні її якості в доступній для дітей графічній формі – речі, необхідні для формування основних якостей майбутнього художника. Наш метод натурального малювання для дітей старшого дошкільного віку полягає в тому, що в основі він базується на спонтанних принципах сприйняття і зображення, будучи перехідною моделлю до повного натурального малювання. Така перехідна модель необхідна щоб подолати дитячу байдужість до наочного світу.

По мірі дорослішання, необхідність в такому перехідному методі природним чином відпадає.

Врахування психо-фізіологічних особливостей дитини старшого дошкільного віку, його сензитивності до певних видів художньої праці є головною умовою та метою змісту нашої навчальної концепції. Зміст концепції має освітній сенс тільки у тому разі, якщо вона буде здійснюватися на певних методичних принципах. Тому, змістова і процесуальна частина програми є єдиним цілим.

Методи мислення та алгоритм художньої праці школяра, на цьому віковому етапі його психо-фізіологічного розвитку є спонтанними. Причиною такого явища, з точки зору багатьох видатних фахівців дитячої творчості, є феномен «родинного фактору» закладеного у природі школяра.

Малювання дитини є одним з головних чинників його гармонійного розвитку в основі своєї є підсвідомим актом по «визволенню творчої енергії». Але слід враховувати, що до «нульового класу» приходять діти виключно здібні до художньої праці, які потребують додаткового часу для задоволення своїх творчих потреб. Крім того, слід враховувати, що практичні навички дитини швидко формуються у тому русі, який створює сам керівник.

Тому, викладач не повинен бути тільки спостерігачем «вивільнення творчої енергії» школяра, тому що школа зацікавлена у цілеспрямованому формуванні свідомого підходу до навчання.

В той же час, у роботі з дітьми старшого дошкільного віку, освітні процеси не повинні превалірувати над розвиваючими, тому викладач повинен бути вкрай тактовним у виборі методів, в основі яких, поки що, безумовно, базується ігрова форма занять.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

ЛІТЕРАТУРА

1. Бакушинський А.В. Исследование и статьи. – М.: Посвещение, 1981. – 346 с.
2. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. Психологический очерк. – СПб: СОЮЗ, 1997. – 96 с.
3. Кучерявий О.Г. Педагогіка і психологія дитячої творчості (Аспект самоформування вмінь організувати творчість дітей): Навчальний посібник. – К.: ІЗМН, 1998. – 156 с.
4. Неменский Б.М. Мудрость красоты: о проблемах эстетического воспитания. – М.: Посвещение, 1961. – 192 с.
5. Сковорода Г.С. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. – К.: Молодь, 1988.

УДК 373.1.02:37.034:372.874

А. И. Ибрагимов
г. Алматы, Казахстан

НРАВСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ УЧАЩИХСЯ СРЕДСТВАМИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

В данное время казахстанское общество стремится к организации системы образования мирового класса. Намечились новые перспективы для совершенствования его качества. В этом контексте актуализируется проблема усиления ценностного смысла образования как ведущего фактора прогресса общества. Данная линия четко обозначена в основополагающих государственных документах нашей республики. В связи с этим перед современной школой ставится задача воспитания ответственного гражданина, способного самостоятельно оценивать действительность и строить свою деятельность в соответствии с интересами окружающих его людей. Решение этих задач связано, прежде всего, с формированием устойчивых нравственных и трудовых качеств личности школьника.

Динамичная и порой непредсказуемая социально-политическая обстановка в стране значительно усложнила характер и тенденции образования и, предъявляя к нему новые требования, выдвигает на одно из первых мест проблемы нравственного воспитания. В условиях рыночных отношений нужны не только самостоятельность, гибкость, деловитость каждого члена общества, но и воспитание новой личности, ориентированной на общечеловеческие нравственные ценности. Все это позволяет рассматривать два ведущих направления воспитания в едином русле, представить их в целостности, способствующая успешному развитию личности. В то же время изучение передового опыта и соответствующей литературы показало, что осуществление этого двустороннего процесса наиболее эффективно в школьном возрасте, через приобщение детей к изобразительному и прикладному искусству. Именно целенаправленная учебно-воспитательная работа в школе создаёт уникальную возможность расширить познавательные качества, кругозор через уроки ИЗО и Технологии, проявить интерес к изобразительному и декоративно-прикладному искусству.

Социально-нравственные аспекты формирования всесторонне развитой личности освещаются в работах прогрессивных казахских просветителей и педагогов: Абая Кунанбаева, Ыбрая Алтынсарина, Чокана Валиханова, Жусупбека Аймауытова, Ахмета Байтурсынова. Всех их объединяет мнение о том что нравственное воспитание - это целенаправленное формирование морального сознания, развитие нравственных качеств и трудовых навыков, необходимых для совершенствования и полноценного роста личности.

При характеристике нравственности человека или тех требований, которые

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

общество предъявляет к человеку и его поведению, употребляются понятия: «нравственность», «мораль», «этика», «эстетика». Моральные (нравственные) нормы, правила и требования к поведению личности есть не что иное, как выражение определённых отношений, предписываемых моралью общества к поведению и деятельности личности в различных сферах общественной и личной жизни, а также в общении и контактах с другими людьми. Прогнозируя развитие определённых моральных качеств детей, педагоги-воспитатели организуют их разнообразную деятельность, в которой происходит освоение определённого морального содержания (нравственных знаний, умений, способов поведения), формируются моральные мотивы и социальная активность, а также преодолеваются отрицательные черты в характере.

В процессе исследования вопроса воспитания нравственности посредством изобразительного искусства, мы пришли к выводу, что данное воспитание у учащихся средствами декоративно-прикладного и изобразительного искусства через развитие художественной индивидуальности, приобщение к истории и культуре изобразительного искусства способствует воспитанию разносторонне развитой личности.

Анализ учебных программ по технологии и изобразительному искусству показал, что предшествующая нынешним учебная программа предусматривала четыре вида занятий: рисование с натуры, декоративное рисование, рисование на темы и беседы об искусстве. Современные же школьные программы по изобразительному искусству и трудовому обучению в некоторой степени не осознают последовательности тематик и количества выделенных часов на каждую тему. Задачей преподавания изобразительного искусства в общеобразовательной школе на сегодняшний день является формирование художественной культуры учащихся как неотъемлемой части культуры духовной. Как положительный момент надо отметить, что в действующих учебных программах содержится большое количество нового материала по воспитанию у учащихся нравственности, патриотизма, художественного вкуса, традиций и культурных ценностей казахского народа. После приобретения независимости нашего государства появились новые программы по изобразительному искусству и Технологии, которые дополнились спецификой нашего государства и истории, среди которых темы, связанные с историческими аспектами изобразительного и прикладного искусства Казахстана, что даёт возможность учащимся больше узнать о своём государстве и уделить внимание прикладному творчеству.

Уроки изобразительного искусства способствуют общему духовному развитию учащихся, так как дают для работы и осмысливания огромный чувственный материал. «Всё, что только возможно предоставлять для восприятия чувствами: видимое – для восприятия зрением, слышимое – слухом, запахи – обонянием, подлежащее вкусу – вкусом, доступное осязанию – путём осязания. Так как познание начинается с ощущения, ощущение удостоверяет и передаёт памяти», – писал Я.А. Коменский в «Великой дидактике».

Как показали результаты работы в школе, развитие учащихся будет наиболее эффективным, если практическую работу подбирать индивидуально и подкреплять её теоретическим материалом. Воспитательный и развивающий потенциал занятий по изобразительному искусству снижается, если учащийся не имеет возможности проявлять своё воображение, выразить в работе свои мысли и чувства. При изготовлении или изображении какого-либо изделия ребёнок учится устанавливать последовательность выполнения действий, соединяя теоретические знания с работой руками. Для облегчения работы ученика возможна подражательская деятельность, но только на первых этапах сложной работы, так как чрезмерное её использование

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

снижает уровень интеллектуальной деятельности учащихся.

Традиционная система обучения на уроках изобразительного искусства и Технологии предполагает, прежде всего, развитие учебно-познавательных умений и воображения средних школьников. Но мы считаем, что современные уроки изобразительного и декоративно-прикладного искусства и Технологии могут стать настоящими уроками творчества. Именно такая творческая деятельность в значительной степени будет способствовать воспитанию у учащихся «зерна нравственности», уважения и любви к труду и других качеств, вызвав у учащихся стремление овладеть знаниями.

Мы определили уровень развития нравственного воспитания учащихся. Результаты проведенного исследования доказали эффективность организации учебно-воспитательного процесса на основе использования средств изобразительного и прикладного искусства. Итак, мы сформулировали это в следующем:

1. Посещая уроки изобразительного искусства или труда, учащиеся работают творчески, что позволяет им лучше раскрывать свои творческие возможности и фантазии, так как эти занятия проходят в игровой форме.

2. Занятия по изобразительному искусству связаны с другими предметами так, что, изучив тот или иной материал (по истории, литературе, биологии и т.д.), ученик может его подкрепить своими рисунками.

3. Работая практически, учащиеся воспитывают в себе аккуратность, взаимопомощь; учатся отличать хорошее от плохого, красивое от безобразного; узнают традиции и культуру своего народа.

Исследование в рамках нашей методики по формированию нравственности способствовало повышению уровня знаний и умений школьников, бережному отношению к природным ресурсам, истории и культуре разных народов. Обобщение материалов исследования позволило получить ряд объективных данных, характеризующих состояние, тенденции, перспективы формирования нравственности среди молодежи и сформировать следующий вывод. Для достижения целей воспитания в практической деятельности необходимо сближение воспитания с жизнью. Формирование нравственных качеств в эпоху рыночных отношений требует нестандартных подходов. Через нравственное воспитание учащихся на уроках изобразительного искусства, Технологии и во внеурочное время возможно проведение патриотического, умственного, эстетического, трудового, экологического и других видов воспитания.

Таким образом, нравственное воспитание - это целенаправленное формирование морального сознания, развитие нравственных чувств, приобретение правил, норм и требований к поведению личности. Это один из немаловажных составляющих структуры личности в целостном педагогическом процессе школы. В свою очередь, формирование нравственности - это проникновение в духовный мир воспитанника, понимание его и влияние на него тончайшими средствами – словом и красотой; осознание этических норм, принципов; моральных ценностей, способность личности к положительным или отрицательным переживаниям, то есть внутреннее отношение личности ко всему вышесказанному.

В условиях обновления политической, социальной и духовной сфер жизни нашего общества огромная роль принадлежит образованию и воспитанию подрастающего поколения. Повышение роли нравственной воспитанности культуры людей всегда выдвигалось в качестве задачи государственной значимости, становилось объектом исследования деятелей культуры, литературы и искусствоведов, педагогов и психологов.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Оконь В. Введение в общую дидактику. - М.: Высшая школа, 1990. – 382 с.
- 2 Мир профессий: Человек – художественный образ / сост. А. Смирнов; предисл. В. Рябова, А. Смирнова. – М.: Мол. гвардия, 1987. – 383с.
- 3 Педагогика и психология: учеб. пособие. – М.: Гардарики, 2004.- 486 с.

УДК 378.016:72

*С. І. Клянетура,
м. Кам'янець-Подільський*

КУРС «СКУЛЬПТУРА» В КОНТЕКСТІ ВИКЛАДАННЯ СПЕЦІДИСЦИПЛІН НА ХУДОЖНІХ СПЕЦІАЛЬНОСТЯХ ВНЗ

Скульптура є одним з найважливіших навчальних предметів з-поміж дисциплін професійного циклу. Розвиток мануальних здібностей, відчуття пластики та об'єму в основному формується на практичних заняттях зі скульптури. Підготовка висококваліфікованого фахівця з образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, дизайнера, мистецтвознавця, викладача мистецьких дисциплін не можлива без оволодіння скульптурою, яка має необмежені можливості для творчого розвитку студентів, формування естетичного смаку та художніх потреб останніх. Водночас, скульптура – самостійний вид образотворчого мистецтва з давніми традиціями та багатовіковою історією [5, с. 3]. Поглиблене вивчення історії мистецтва неможливе без отримання фундаментальних знань з історії розвитку мистецтва скульптури, яка нерозривно пов'язана з історією архітектури, монументального живопису тощо. Важливо занурити студентів у світ скульптури, навчити їх орієнтуватись у стилістиці та типології як академічної, так і сучасної скульптури, зокрема української, що віддзеркалює знакові тенденції світового мистецтва та, водночас, є відгуком традицій, які формувались у вітчизняному полікультурному просторі впродовж століть.

Основне завдання навчального курсу «Скульптура» полягає переважно в оволодінні студентами скульптурою як пластичною мовою образотворчого мистецтва. Лекційна складова курсу покликана закласти підвалини розуміння студентами сутності мистецтва скульптури, «мови» скульптури, розмаїття фактури матеріалу тощо. Головною складовою курсу є необхідний обсяг практичних аудиторних завдань, а також завдань для самостійної роботи студентів під керівництвом викладача та завдань для домашньої самостійної роботи. Ефективність викладання скульптури забезпечується максимальним узгодженням програми з даного курсу з програмами з інших предметів професійного циклу – рисунку, живопису, основ композиції, кольорознавства, історії мистецтва. Узгодження завдань зі скульптури із завданнями з рисунку та живопису сприятиме осмисленому опануванню художньо-образних принципів створення зображень, виробленню власного ставлення до об'єкта зображення, напрацюванню індивідуальних технічних, пластичних, композиційних і образних прийомів під час виконання будь-якої творчої роботи [6].

У навчанні образотворчого мистецтва, зокрема скульптури, існує проблема чіткого розмежування між аналітичною фазою освоєння матеріалу та фазою емоційною – суто художньою. Всі, без виключення, етапи роботи, пов'язані з конструюванням форми, її моделюванням, підпорядковуються аналітичній сфері. Кожному завданню з натури мають передувати підготовчі пари на спрощене її сприйняття шляхом виділення основних геометричних форм, усвідомлення їх як абстрактних. Навчання скульптури потребує вивчення основних прийомів, за допомогою яких можна глибоко проникнути в суть форми, її конструкцію, основу. Образотворчий матеріал скульптури піддається

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

просторовим, геометричним вимірам [4, с. 30 – 35].

Під час створення скульптурного образу необхідно враховувати матеріал і техніку виконання, освітлення, яке підкреслювало б пластичні якості скульптури, а також ритмічну композицію твору, що може бути статичною і динамічною. Слід дотримуватися всіх цих моментів для досягнення художньої виразності та емоційної насиченості свого творіння. Сприйняття скульптурного образу відбувається завдяки коловому огляду. Зміна ракурсів, позиції огляду відкривають в об'ємному зображенні різні його грані.

Однією із складових навчального процесу є систематичні вправи на геометризоване, абстрактне сприйняття форми з їхнім конструктивним аналізом. Поєднання раціонального та емоційного сприйняття здатне забезпечити повноцінний творчий злет як для художньої, так і для педагогічної праці.

Виконуючи програму навчального курсу «Скульптура», студент не тільки набуває необхідних умінь і навичок, але й навчається самостійно вирішувати творчі завдання. Начальна програма курсу «Скульптура» передбачає наступні завдання: *начерки, копія (штудія), композиція*.

Начерки необхідні для художника як творча лабораторія, де у схемах, рисунках, замальовках акумулюються творчі задуми, художні ідеї та фантазії. У начерках фіксуються схеми композицій, замальовки об'єктів, деталей архітектури тощо. Альбом начерків поповнюється відповідно до запланованих програмою завдань та уподобань студентів. Необхідною умовою створення якісних начерків є володіння мистецтвознавчим матеріалом, знання всесвітньовідомих зразків скульптури, видів і стилістичних напрямків пластичного мистецтва, досягнень творчих особистостей і національних шкіл минулого та сучасного. Така інформація дасть можливість оперувати апробованими досягненнями у галузі скульптурної композиції та на їх основі створювати власні схеми, відштовхуючись від першооснови [2, с. 88]. Рисунки скульптора є своєрідним аналізом форми, в ескізних замальовках ведуться пошуки оригінальних композиційних вирішень, відшліфовуються варіанти найбільш оптимальних композицій.

Створення *копії* – складна дослідницька праця, що потребує постійної перевірки зробленого вимірювальними пристроями. У процесі створення копії розвивається окомір, просторове відчуття форми тощо. Як правило, копії виконуються один до одного з оригіналом. Проте часто виникає потреба в копіях, менших за оригінал у кілька разів. Великі копії краще виконувати в глині, а зменшені – у пластиліні. Це полегшує моделювання поверхні об'єму і дозволяє досконало відтворити деталі [2, с. 85]. Копіювання дає можливість безпосередньо й детально зрозуміти ідеал класичної форми в скульптурі, пізнати красу об'ємів, відчутти дух академічного мистецтва. Такий вид роботи розвиває у студентів загострене сприймання довершеної пластики та привчає до методичного дослідження закономірностей формотворення; аналізується пластика класичної форми, з'являється розуміння монолітності скульптурного об'єму. Індивідуальний почерк художника з'являється як результат вибору, а вдалий вибір, у свою чергу, можливий лише у результаті синтезу особистого досвіду з досвідом великих майстрів [2, с. 86].

Композиція повинна носити не ескізний, а завершений характер, це повинні бути скульптурні твори з емоційним наповненням і активно-виразними пластичними характеристиками. Скульптурна композиція виступає як світоглядне відтворення студентом дійсності з елементами естетичного пізнання. Композиції можуть бути станковими, у вигляді скульптури малих форм чи декоративно-ужиткового мистецтва. Тематична та жанрова свобода повинні бути присутніми в комплексі з логічними

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

нормами, зумовленими почуттям міри, гармонії, художнього смаку у змісті та формі скульптурної композиції [2, с. 86–87]. Взаємопроникнення скульптурних жанрів в одній композиції збагачує скульптурну мову, дозволяє повніше і яскравіше відтворити авторський задум.

Пошуки активного і несподіваного формально-пластичного взаємовідношення об'ємів сприятимуть виконанню оригінальних, довершених творів. Цінність скульптурної композиції полягає в гармонії задуму й засобів виконання. Матеріал (в даному випадку – глина) диктує виражальні можливості, умови втілення задуму.

Обов'язковими є підсумкові кафедральні перегляди робіт зі скульптури, а також фотофіксація робіт. На переглядах виразність робіт зі скульптури варто розглядати з точки зору володіння технікою; знахідки під час виконання окремих елементів, органічно пов'язаних з цілісним; оригінальності вирішення всієї роботи (і образу, і композиції) [6]. Кращі студентські роботи слід формувати і зберігати у твердому матеріалі. Такі приклади будуть слугувати унаочненням. Оригінальні творчі роботи студентів можуть бути експонатами творчих виставок.

ЛІТЕРАТУРА

1. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства / Б.Р. Виппер. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 285 с.
2. Гончар А. Літня практика з фаху студентів III курсу скульптурного відділення / А. Гончар. – Українська академія мистецтва // Дослідницькі та науково-методичні праці. Випуск 8: Київ – 2001. – С. 85–89.
3. Кон-Винер Е. История стилей изобразительных искусств / Е. Кон-Винер. – М.: Сварог и К., 1998. – 217 с.
4. Красноголовец О. Формамодуль у скульптурі / О. Красноголовец. – Мистецтво та освіта // Науково-методичний журнал. № 1(39)'2006. – С. 30–36.
5. Скульптура. Програма навчального курсу. Спеціальність – № 8020208 «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво» / [укладачі: ст.. викладач Гладкий Б.С., доцент Лукань В.Г.]. – Івано-Франківськ: Плай, 2005. – 12 с.
6. Туманов И.Н. Рисунок как генетическая основа взаимодействия и синтеза двухмерных и трехмерных искусств: монография / И.Н. Туманов. – Волгоград: Перемена, 2000. – 281 с.

УДК 378.046.4

*Р. В. Коневникова,
г. Рыбница, Молдова*

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ СПЕЦИАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ УЧИТЕЛЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА СРЕДСТВАМИ ДИЗАЙНА

Художественное проектирование – многопрофильный вид творчества, предполагает специализацию; все знания, приобретаемые в педвузе, должны быть подчинены и рассчитаны на студента, его возрастные, общеобразовательные, психологические возможности и интересы.

Для проведения любых форм занятий по основам художественного проектирования необходимы следующие условия: учебные мастерские, станочное оборудование, материалы, учебные программы и пособия, квалифицированный учитель [4].

Минимальные условия по четырем первым пунктам в школе существуют, что касается учителя, обладающего знаниями основ художественного проектирования, то такого учителя в школе пока нет. Задача педвуза и кафедры декоративно-прикладного искусства, создать необходимые условия подготовки таких специалистов для

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

общеобразовательных учреждений, научно обосновать учебную программу по основам художественного проектирования таким образом, чтобы она способствовала межпредметным связям, повышению культурного уровня и творчеству в процессе подготовки учителя изобразительного искусства, ибо дисциплины, закрепленные за кафедрой, дают и теоретические, и практические знания. Занятия по художественному проектированию (дизайну) должны строиться таким образом, чтобы они могли вбирать в себя основы других учебных предметов, например, композиции, рисунка, живописи, начертательной геометрии и основ черчения, компьютерной графики, учитывали экономические возможности учебного заведения.

В связи с этим, необходимо разобраться в каком качестве художественное проектирование необходимо рассматривать как условие формирования межпредметных связей и повышения культурного уровня студентов в специальной подготовке учителя изобразительного искусства: в качестве одной из структур профессиональной подготовки дизайнеров или включения художественного проектирования как одной из структур культуры в систему образования? Последняя, на наш взгляд, в наибольшей степени соответствует совершенствованию специальной подготовки учителя изобразительного искусства.

Разделение содержательных категорий духовной культуры (позитивные знания, мораль и эстетика) определяется основными категориями философии: истиной, справедливостью и красотой. Это разделение в семиотических средствах дает различие в возможностях выражения содержания. Отсюда позитивные знания всегда истинны, но могут быть некрасивыми и несправедливыми. Мораль всегда должна быть справедливой (отношения между людьми прежде всего), но не всегда истинна и красива. Эстетика всегда должна быть красива, но может быть неистинна и несправедлива. Поэтому красота, справедливость и истина согласуются или не согласуются в процессе развития культуры [3, с. 17].

Как отмечает Ф.Ф.Бандуристый: «Несмотря на разделение, прикладное искусство (декоративное, дизайн, архитектура), неприкладное искусство (рисунок, живопись, скульптура), синтетическое искусство (театр, балет, эстрада) развиваются и взаимодействуют с материальной культурой» [1, с. 54]. Например, прикладное искусство представляет форму вещи, которая через эмоциональное воздействие на человека, создает образ этой вещи. Утилитарные же свойства вещи воплощены в образе вещи, поэтому утилитарность вещи предполагает знаковость искусства.

Знаковость искусства лежала в основе письменности. Развитие же позитивных знаний обязано письменности как знаковости. Стало быть, специализация по видам искусства не исключает взаимодействия не только между самими видами искусства, но и с материальной культурой в постиндустриальном информационном хозяйстве.

«Человек с целью достижения наибольших материальных благ, опираясь на свои позитивные знания, интенсивно воздействуя на природу своими техническими достижениями, нарушает равновесие между позитивными знаниями с одной стороны и эстетикой (художественной культурой), а стало быть и моралью, — с другой стороны, в пользу первых. Исчезает основной критерий духовной культуры — гуманизация общества»- подчеркивает ФФ Бандуристый [1, с. 58 -59].

Однако индустриально развитые страны, ища пути к ускорению товарооборота в конкурентной борьбе, используя художественно-эстетические рычаги, объективно пришли к укреплению позиций художественного творчества, ибо повысить художественно-эстетический уровень, а по большому счету и качество товара, можно по законам красоты. А если товар красив, то он всегда будет необходим, желателен — это ведет к повышению художественно-эстетического уровня всей практической

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

деятельности человека.

Художественное проектирование (дизайн) располагает всеми этими качествами. Потребность в дизайне возникла остро особенно после второй мировой войны, когда индустриальное хозяйство совершило научно-техническую революцию.

В педвузе же, стоят другие задачи, не прямого вхождения в хозяйственную деятельность, не подготовка профессиональных дизайнеров, а, прежде всего, задача научить студентов художественному проектированию оптимальными средствами интересных, гармоничных, посильных для понимания студентов и школьников изделий, например, игрушек (предметный дизайн) и прикладной графики (графический дизайн) в разделе учебного плана.

С.А.Шмаков замечает: «Советское народное образование всегда противопоставляло учебу игре — «несерьезному» занятию, косвенно игнорировало свободную игру как дух детства, свободного творчества и свободного мышления. Не использовалась игра как форма воспитания» [8, с. 12].

Но Ушинский К.Д. писал об игре: «Мы придаем такое важное значение детским играм, что если бы устраивали учительскую семинарию, мужскую или женскую, то сделали бы теоретическое и практическое изучение детских игр одним из главных предметов» [6].

По содержанию игровые ситуации, составляющие основу игры, могут быть различными: спортивно-конкурсными, проблемно-познавательными, ценностно-ориентационными, рукотворческими, конструкторско-трудовыми и т.д. По настроению — торжественными, лирическими, комическими и др. Следовательно, учащийся в игре становится человеком, наделенным психическими качествами, необходимыми каждому члену общества, какое бы место в нем он в последствии ни занимал [8].

Шмаков С.А. к примерной программе спроса на игровую деятельность в школе относит пятнадцать игровых мероприятий, в основном развлекательных, но среди них есть одновременно и рукотворческие: техническое, изобразительное игровое творчество. Одновременно он замечает, «что школьник мало сочиняет, фантазирует, изобретает, предельно мало работает руками, мало чертит, рисует, моделирует, конструирует, больше исполняет, чем творит, но потенциальные возможности игры огромны», - заявляет он [8].

Проблема игры — одна из важнейших и сложнейших психологических и педагогических вопросов, от правильного решения которых зависит весь процесс воспитания и образования учащихся.

Итак, мы видим, что игра (игрушка) является важнейшим принципом, методом и формой в воспитании ребенка. Сочетание с неигровой — учебной, деятельностью созидательных игр — конструкторско-трудовых игрушек, позволяет реализовать все выше перечисленные потенциальные возможности этих игр (игрушек) [8,с.27]. Игра, как сказано выше, пронизывает все слои социокультуры общества, где педвуз не является исключением. Если игра (художественное проектирование игрушек) является составной частью социокультуры, стоит ближе всех общих семиотических систем к искусству, развивается, то при специальной подготовке учителя изобразительного искусства необходимо учитывать потребности школы, жизнедеятельности человека. Никакие другие предметы в школе не имеют возможности использовать в учебно-воспитательном процессе созидательных, рукотворческих, конструкторско-трудовых игр (считай художественного проектирования игрушек), как предметы изобразительного искусства, трудового обучения (технологии) и машиностроительного черчения

Рисунок, живопись, композиция, начертательная геометрия и черчение, ДПИ — являются теоретическим и практическим фундаментом художественно-проектного

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

образа, форми и конструкции изделия с обязательным учетом станочной технологии обработки материалов как основной технологии в предметном дизайне.

Занимая срединное положение между материальной и духовной культурой [3], (дизайн) художественное проектирование при специальной подготовке учителя изобразительного искусства должно быть связующим звеном между основными предметами художественных и позитивных знаний: с одной стороны рисунка, живописи, композиции, ДПИ, с другой — начертательной геометрии, машиностроительного черчения, моделирования и качественного выполнения проекта изделий с помощью компьютерных технологий [2].

Следовательно, опираясь на многолетний опыт и формирующий (обучающий) эксперимент, можно обозначить оптимальное содержание художественного проектирования на кафедре декоративно - прикладного искусства — это проектирование и конструирование одежды и прикладная графика (графический дизайн) с ориентировкой на четыре категории как обучающую модель, используемую и в профессиональном дизайне: художественно-проектный образ — форма — конструкция — машинная технология [3].

Основными методами обучения являются проблемное обучение, алгоритмизация; создание благоприятного психологического климата в обучаемом коллективе.

Стало быть, художественное проектирование в педвузе, как и в школе, является неременным фактическим условием - повышения культурного уровня студентов, что ведет к пониманию сближения и положительному взаимовлиянию духовной и материальной культуры, а это, в свою очередь, способствует повышению уровня специальной подготовки, росту художественного вкуса студентов, а вместе с этим воспитанию гуманной, всесторонне развитой, творческой личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бандуристый Ф. Ф. Оптимизация обучения художественному проектированию в системе специальной подготовки учителя изобразительного искусства в педвузах (университетах). — М.: Прометей, 2001.
2. Бандуристый Ф. Ф. Средства обучения художественному проектированию на художественно-графических факультетах педвузов (университетов). — М.: ВЛАДОС, 2007.
3. Бандуристый Ф.Ф. Элементы художественного конструирования на уроках труда в общеобразовательной школе // Художественное конструирование и трудовое обучение в школе и педагогическом институте: Сб. науч. работ. — Л.: ЛГПУ, 2006.- Вып. 2.
4. Белов А.А. Примерный перечень типового оборудования учебных кабинетов и мастерских.- М., 2001 - Ч. 2.
5. Рождественский Ю.В. Введение в культуроведение. — М.: Че Ро, 1996.
6. Ушинский К. Д. Соч. Т.8 АПН.
7. Фойт В. Семиотика и фольклор. Семиотика и художественное творчество. - М., 1997.
8. Шмаков С. А. Игра учащихся - феномен культуры.- М.: Изобразительное искусство в школе, 2003. - № 4. — С. 12-15.

**ОСОБЛИВОСТІ НАПИСАННЯ МЕТОДИЧНИХ ВКАЗІВОК
ДО ВИКОНАННЯ ПРАКТИЧНИХ ЗАВДАНЬ З ДІСЦИПЛІНИ
«ІСТОРІЯ КОСТЮМУ»**

Практичні завдання спрямовані на вивчення основних етапів розвитку та зміни костюмних форм під впливом соціально-історичних факторів з метою подальшого використання отриманих знань як творчого джерела в розробці сучасних моделей одягу.

Дана проблема широко розглянута такими відомими фахівцями, як Р. Захаржевская [4], Н. Каминская [5], Л. Кибалова [6].

Основною ознакою одягу в період стародавніх культур є її незмінюваність, сталість і одноманітність, але вже в ті далекі часи ми бачимо технічну досконалість одягу, точно розраховані викрійки, цілком досконалі тканини і велику витонченість в обробці плаття. Загальний вигляд і кожна деталь історичного (античного) одягу докладним чином продумані.

Простежується зв'язок костюму з морально-етичною атмосферою стародавнього суспільства, показується зв'язок костюму з соціально - психологічним феноменом моди, розкривається роль фактора моди в загальній еволюції історичного і сучасного костюма

Детально розглядаючи питання виникнення костюму стародавнього світу, необхідно виявити «ключові моделі», характерні для цього історичного періоду, загострити проблему естетичного ідеалу. Основою для виконання практичних завдань є аналіз та копіювання костюмних форм стародавнього світу, згідно археологічних експонатів, шедеврів живопису та архітектури, етнографічних і літературних джерел. Розглядаються найбільш характерні костюмні комплекси, основоположні прийоми конструювання і декоративного оформлення костюму. При виконанні копій моделей костюму графічно або в матеріалі необхідно вибрати найбільш характерні риси, що відображають особливості образу, форми, пропорційних та фактурних співвідношень, колористичного вирішення. Аналіз костюму включає виконання ескізів, розробку технічного малюнка і складання їх опису.

Античний орнамент був не просто декором, це були символічні письмена, тобто, кожен елемент орнаменту ніс в собі прихований зміст.

Загальна лінія античної моди приваблює єдністю тіла та одягу, ідеалом стрункої, плоскої фігури з довгими ногами, стилізацією голови і зачіски, помітним гримуванням особи і витонченим підкресленням деяких відкритих частин тіла.

Стилізація костюму (чоловічого або жіночого) повинна бути спрощеною чіткою, в основі якої лежить штрих, пляма, лінія.

У створенні стильової моделі повинні дізнаватися стиль, історичний період, враховуватися крій, конструкція, тканина, колір, фактура, орнамент, декор, зачіски, аксесуари, взуття, грим.

ЛІТЕРАТУРА

1. Боров Ю. Б. Эстетика: Учебник / Ю. Б. Боров – М. : Высш. шк., 2002. – 511с. – ISBN 5-06-004105-0.
2. Брун В., Тильке, М. История костюма (от древности до нашего времени): Пер. с нем. / В. Брун, М. Тильке – М. : ЭКСМО-Пресс, 2005. – 463 с. – ISBN: 5-699-09402-4.
3. Захаржевская Р. В. Костюм для сцены / Р. В. Захаржевская – М. : Советская Россия, 1973. –

112 с.

4. Захаржевская Р. В. История костюма .Література От античности до современности / Р. В. Захаржевская. – [3-е изд., доп.]. – М. : Рипол Классик, 2006. – 288 с.: ил.. – ISBN 5-7905-1398-0.
5. Каминская, Н. М. История костюма / Н. М. Каминская – М. : Легпромбытгиздат, 1986. – 168 с.
6. Кибалова, Л., Гербенова, О., Ламарова, М. Иллюстрированная энциклопедия моды / Л. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова – Изд. 4-е. – Прага. Артия, 1989. – 608 с.

УДК 7.041.5 (07)

**О. Я. Музыка,
м. Умань**

МИСТЕЦТВО ПОРТРЕТНОГО ЖИВОПИСУ У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Мистецтво портрета нараховує кілька тисячоліть. Зображення обличчя людини завжди приваблювало художників. Найбільш давні портретні зображення дійшли до нас у мініатюрах Давнього Єгипту, Греції й Риму, а також у книжкових ілюстраціях середньовічних Європи й Азії. Портрети доносять до нас не тільки образи людей різних епох, відбивають історичний час, але й говорять про те, яким бачив світ художник, як він ставився до моделі.

Особливого розквіту портретний жанр досягнув в епоху Відродження (Леонардо да Вінчі, Рафаель, Джорджоне та ін.). Майстри пензля створювали високохудожні портретні образи, наділяючи їх інтелектом, гармонією, а іноді й внутрішнім драматизмом.

У «Словнику термінів образотворчого мистецтва» портрет визначається як «...один із жанрів живопису, скульптури і графіки, присвячений зображенню визначеної, конкретної людини... Необхідною вимогою при цьому є відтворення індивідуальної схожості... » [3, с. 87].

Але, як справедливо вважає В. Стасєвич, «Зміст портрета не вичерпується тільки відтворенням на площині характерних рис особистості й ознак соціально-типового в ній; змістом портрету є відношення художника до моделі» [4, с. 9]. У портреті ніби переплітаються два характери – моделі й художника. Тому є істина у парадоксальному твердженні, що кожен портрет є автопортретом.

У навчальних програмах фахових дисциплін (рисунок, живопис, композиція), які входять до циклу професійної та практичної підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва, темі портретного зображення людини відведено вагомe місце. До роботи над портретними етюдами студенти приступають, вивчивши пропорції, анатомічні особливості та конструктивну побудову голови.

Тема «Портрет» є однією із найскладніших і найцікавіших у живописній підготовці майбутніх педагогів-художників. Вона розкриває перед студентами принципи побудови реалістичного зображення людини кольором на площині, формує «образне мислення». Як відомо, метою усіх постановок в академічному живопису (натюрморт, інтер'єр, голова людини, фігура) є не вивчення засобів зображення, а оволодіння системою побудови художньої форми, створення образу. Класичними принципами навчання живопису є принцип «від загального до часткового і від часткового до загального» в кожному завданні, що також стосується методики створення портретних етюдів.

Створення портрета – це, перш за все, створення цілісного образу, що є

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

необхідною умовою художньої цінності зображення. Образ, на думку В. Стасевича, – це присутність у зображенні ідеалу художника, деякого загального поняття краси або потворності, благородства або меншовартості. Він визначає поняття образу як «...результат втілення ідеї у формі» [4, с. 63].

На думку Є. Шорохова, художній образ – це згусток емоційного й раціонального в пізнанні, який покликаний впливати на почуття й розум людей [6, с. 112]. Художній образ – це єдність об'єктивного й суб'єктивного, логічного й чуттєвого, раціонального й емоційного, абстрактного й конкретного, загального й індивідуального, необхідного й випадкового, частини й цілого, сутності і явища, змісту й форми. Саме з художнім образом пов'язана здатність мистецтва дарувати людині глибоку естетичну насолоду, що пробуджує у неї почуття прекрасного.

Створення художнього образу неможливе без його цілісного сприйняття і бачення. Здатність до цілісного або синтетичного бачення натури В. Кириєнко вважає однією із найважливіших детермінант цього процесу [2, с. 50 – 65]. Цілісність сприйняття в образотворчій діяльності – це здатність бачити об'єкт сприйняття одночасно, у сукупності всіх його складників, деталей і виявів зовнішнього середовища, в якому вони знаходяться і спостерігаються.

Отже, під образом портрета слід розуміти не сам персонаж і навіть не його соціальний характер, а емоційний стан усього полотна, виражене через організацію усіх елементів у визначеній системі. Сюди відносять: розташування моделі, вибір точки зору, висоти горизонту, визначення основних просторових планів, вибір формату зображення, розподіл акцентів кольору, світла і організацію контрастів.

Залежно від того, як «бачить» художник свою модель, визначаються засоби вираження головної ідеї портрета: художньо-пластичне вирішення, матеріал і техніка виконання. Все це допомагає розкриттю художнього образу, створенню живописними засобами того неповторного світу, який змушує глядача хвилюватися і мислити, радіти чи сумувати, але ніколи не залишає байдужими.

Основним засобом виразності у живопису є колір, який підсилює емоційність зображення, допомагає виразити думки і почуття. Велике значення кольору підкреслив В. Серов у своєму шедевр – «Дівчинка з персиками». Чарівний образ, зображений у яскраво освітленому інтер'єрі, створений яскравими фарбами та прозорими мазками.

Аналізуючи зі студентами відомі портретні твори, особливу увагу слід звертати на те, які засоби використані художником для втілення свого творчого задуму. Так, В. Перов у своєму відомому портреті Ф. Достоєвського передає стан глибокої задуми письменника, особливу душевну напругу. На це вказує поворот усієї фігури, рух рук, погляд, спрямований «у нікуди» – зазвичай, так дивляться люди, які заглиблені у роздуми.

Міка Морозов на портреті В. Серова зображений у півоберта, сидячи на краєчку великого крісла. Його погляд спрямований на щось поза межами картини, здається, він ось-ось зіскочить і побіжить розглядати те, що привернуло увагу. Художник тонко відтворив непосидючий дитячий образ, використовуючи для цього рух ручень і фігури хлопчика, м'який теплий колорит.

Видатний український художник і педагог О. Мурашко акцентував увагу на проблемі збагаченої колірної пластики, ролі рефлексів, взаємозв'язку тонів і напівтонів. Вибираючи характерні моделі, він надавав великого значення деталям і компонентам, уміло розставляв колірні акценти, що підвищувало їхню привабливість і виразність. У своїх портретах художник досить влучно передає індивідуальність людського характеру, темперамент, душевний стан. Створені ним образи живі і емоційні, відчувається особливий рух і напруга кольору [5].

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Звичайно, оволодіти майстерністю створення художнього образу можна лише завдяки наполегливій і цілеспрямованій праці. Окрім аудиторної роботи, велике значення має самостійна творча робота студентів, на яку відводиться значна кількість часу за навчальними планами.

Перш ніж приступити до роботи над головою натурника в кольорі, слід виконати кілька етюдів у техніці «гризайль» – живопис однією фарбою (чорна, коричнева, умбра й т.п.). Це необхідно для того, щоб навчитися передавати форму голови за допомогою світлотіньових відносин, зрозуміти розподіл тону в глибину від найсвітліших частин голови до найтемніших і потім перейти до зображення кольором [1, с. 99-100].

На початку роботи рекомендується оглянути постановку (натуру) з усіх боків і вирішити, з якої точки зору, стоячи або сидячи, краще працювати над композицією етюду. Обов'язково треба зробити невеликий композиційний начерк у кольорі. При виконанні живописного етюду голови потрібно увесь час думати про анатомічне ліплення форми й про колірні відносини, але в той же час не можна забувати про завдання правильно передати живу людину. Перевіряючи тональну й колірну узгодженість частин етюду, треба прагнути уникати строкатості, що буває в тих випадках, коли багато однаково темних і однорідних світлих місць. Уміння побачити супідрядність усіх тональностей і колірних відносин загальному рішенню живопису голови є важливою якістю портретиста. Тому в живопису портрета слід уважно аналізувати закономірності освітлення.

Живопис складної пластичної форми – голови натурника – повинен ґрунтуватися на знаннях анатомічної конструкції черепа, м'язової системи, закономірностей розташування окремих форм, застосування правил перспективи, основ кольорознавства. У живопису голови повинен застосовуватися метод роботи «відношеннями», тобто треба не лише точно підібрати кольори натури, але й урахувати взаємодію сусідніх кольорів. Починати можна з тінєвих місць голови, а потім, визначивши її освітлену частину, вирішити кольори тла з боку світла й тіні. Але можна починати писати голову натурника з освітленої частини, якщо вона ясніша за кольорами, і також шляхом порівняння інших кольорів з кольорами освітленої частини голови розкрити простір етюду.

У живопису голови людини застосовується виконання етюдів голови натурника методом «а ля прима». Це означає, що всі кольори беруться відразу на повну силу. Метод не припускає багаторазових переписок, дозволяє зберегти максимальну свіжість і соковитість барвистих звучань, більшу безпосередність і гостроту вираження.

Увесь процес роботи можна розподілити умовно на три етапи, які тісно пов'язані між собою й органічно переходять один в інший, розвиваючи й доповнюючи один одного.

Перший етап – композиційне рішення, виконання підготовчого малюнка голови натурника, визначення кольором найсвітлішого і найтемнішого.

Другий етап – вивчення деталей голови натурника з максимальною характеристикою їхніх форм і колірних особливостей.

Третій етап – узагальнення й синтез вивченого, приведення етюду до живописної колористичної єдності.

У навчальних етюдах голову звичайно поміщають на аркуші паперу вище середини. Якщо голова повернена у профіль або на $\frac{3}{4}$, то з боку потилиці поле залишають меншим, ніж з боку обличчя, це концентрує увагу глядача на лицьовій частині голови. Розмір голови в навчальному етюді повинен бути меншим від натурального розміру, також не вимагається вирішення складних завдань, розкриття психологічної індивідуальності натури. Завдання – визначити основні колірні й

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

тональні відношення світла, півтонів, форми голови по відношенню до тла й один до одного, знайти між ними зв'язок, щоб вони всі разом створювали загальну колористичну єдність. Короткочасові портретні етюди слід виконувати якомога частіше, адже вони корисні для тренування ока і руки, розвивають узагальнене живописне сприйняття природи, є необхідними у процесі довготривалих постановок.

Таким чином, живопис портрета ставить перед студентами складні, але цікаві завдання. Щоб розібратися в характері людини, у його складній індивідуальності, потрібний життєвий досвід, тонка спостережливість, що дозволяє помічати через зовнішній вигляд психологічний стан, справжню суть зображуваного. Схожості із оригіналом може досягти будь-який досвідчений художник. Але виявити в портреті найпотаємніше в натурі може тільки художник, що вміє бачити більше за те, що може дати зовнішність моделі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Живопись : [учеб. пособие для студ. высших учеб. заведений] / Н. Бесчастнов, В. Кулаков, И. Стор [и др.] – М. : ВЛАДОС, 2003. – 224 с., 32 с. ил.
2. Киреенко В. И. Целостность восприятия и художественные способности / В. И. Киреенко // Вопросы психологии. – 1956. – № 6. – С. 50–65.
3. Краткий словарь терминов изобразительного искусства / Под общ. ред. Г.Г.Обухова. – М. : «Советский художник», 1959. – 190 с.
4. Стасевич В.Н. Искусство портрета. Пособие для учителей / В.Н. Стасевич. – М. : «Просвещение», 1972. – 80 с.
5. Членова Л. Олександр Мурашко. Сторінки життя і творчості / Л. Членова. – Хм. : Галерея, К. : Артанія Нова, 2005. – 256 с.
6. Шорохов Е. В. Композиция : [учеб. для студентов худож.-граф. пед. ин-тов.] / Е. В. Шорохов. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Просвещение, 1986. – 207 с. : ил.

УДК 378.147:75

*В. Л. Романовская,
м. Луганськ*

РАЗВИТИЕ ЦЕЛЬНОГО ВИДЕНИЯ У СТУДЕНТОВ ВУЗОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОФИЛЯ

Одной из главных задач системы высшего художественного образования является подготовка квалифицированных специалистов, востребованных на рынке труда. Специальная профессиональная компетенция характеризует владение деятельностью на высоком профессиональном уровне и включает наличие не только специальных знаний, но и умение применять их на практике.

Овладение в полной мере цельным видением отличает профессионального художника от аматера. Развитие у студентов цельного видения является одной из основных задач при обучении живописи в вузах художественного профиля.

Цель этой работы – аналитическая характеристика научно-методической подготовки младшего специалиста и разработка теоретической модели развития цельного видения у студентов вузов I и II уровней аккредитации в условиях современного художественного образования.

Среди некоторых художников до сих пор бытует мнение, что «для того, чтобы стать хорошим художником, достаточно только много и упорно писать с натуры»[3, с. 122]. Поэтому развитие у студентов особого видения окружающего мира, связанного непосредственно с цветовым восприятием окружающей действительности, эстетическим отношением к изображаемому, является одной из важнейших и наиболее сложных проблем в подготовке будущих художников.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Впервые научные обоснования методики обучения живописи были приведены в трактатах художников эпохи Возрождения Л. да Винчи, Ч. Ченнини, А. Дюрера.

Научные открытия в области оптики, цветоведения, физиологии и психологии оказали значительное влияние на развитие живописи. К ним относятся фундаментальные исследования Ньютона, Гете, Гельмгольца, Олпорта и др.

Теоретические положения о свойствах цвета, его восприятии, цветовой гармонии, колорите были освещены в книгах по цветоведению и теории живописи такими художниками и теоретиками искусства как П.П.Чистяков, Г.Шегаль, Н.Н.Волков, С.С.Алексеев, Г.В.Беда, А.С.Зайцев, Б.В.Йогансон.

Существенный вклад в становление и развитие современной научно-методической подготовки в области изобразительного искусства внесли исследователи и художники-педагоги В.С.Кузин, Г.Б.Смирнов, Н.Н.Ростовцев, А.П.Яшухин, Е.В.Шорохов, Н.П.Бесчаснов и др.

Проблема развития цельного видения многогранна. Она связана с актом познания, творческого изучения действительности и практическим освоением средств выражения, среди которых техника развития художественного видения, описанная Г.В.Бедой [1, с. 100] и теоретические знания играют ведущую роль. Рассмотрение этой проблемы необходимо строить на основе данных различных наук: эстетики, психологии, цветоведения, теории живописи и композиции.

Цельное видение не имеет отношения к функции глаз. Оно обусловлено настройкой тех знаний, которые получены в процессе обучения. Используя технику художественного видения и теоретические знания, мы тем самым даем установку студентам как смотреть на натуру и что нужно увидеть. Таким образом, в результате осмысленного восприятия и наличия сильной ведущей установки, у студента развивается не только цветовосприятие, но и цельное видение.

Предлагаемая теоретическая модель призвана целенаправленно воздействовать на развитие цельного видения у студентов вузов художественного профиля на занятиях живописи в процессе обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беда Г. В. Живопись и её изобразительные средства [Учеб. пособие для студ. худграфа пед. институтов.] / Г. В. Беда. – М.: Просвещение. 1977. – 188с.: ил.
2. Живопись: [учеб. пособ. для студ вузов] /Н. П. Бесчаснов и др. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС. 2004. – 223 с.: 32 с. ил.
3. Ковалев Ф. В. Золотое сечение в живописи. [учеб. пособ.]. / Ф. В. Ковалев. – К.: Вища шк. Головное изд-во. 1989. – 143с.: 90 ил.
4. Молева Н. М. Выдающиеся русские художники-педагоги [кн. для учителя]. / Н. М. Молева. – [2-е изд. доп.]. – М.: Просвещение. 1991. – 416 с.
5. Смирнов Г. Б. Живопись [учеб. пособ. для студентов худ.-граф. пед. вузов]. / Г. Б. Смирнов. – М.: Просвещение. 1975. – 143 с.: ил.
6. Яшухин А. П. Живопись [учеб. пособ. для уч-ся пед. училищ по спец. № 2003 «Преподавание черчения и изобразит. искусства»]. / А. П. Яшухин. – М.: Просвещение. 1977. – 188 с.: ил.

РОЛЬ НАБРОСКОВ И ЗАРИСОВОК В КОМПОЗИЦИИ

Анализируя творческий процесс выдающихся мастеров изобразительного искусства, мы очень часто встречаемся, наряду с законченными, фундаментальными произведениями и с бесчисленными набросками и зарисовками.

При изучении этих набросков и зарисовок становится, очевидно, что все они являются той основой, без которой немислимо изучение художником действительности, выявление характерного, типичного в объектах изображения, невозможно создание подлинно реалистического произведения искусства. Ранее исследованием данной проблемы занимались Кузин В.С. [1], Волков Н.Н. [2].

В работе над созданием картины наброски и зарисовки являются той основой, без которой, немислимо изучение художником действительности.

Работа над картиной начинается со сбора рабочего материала в виде набросков и зарисовок. Здесь могут быть и портретные зарисовки, и наброски фигур людей, животных, архитектуры, пейзажа и т.д. Весь этот материал может служить возникновением замысла дальнейшей работы над композицией и привести к определению сюжетной и тематической основы.

Бывают случаи, когда наброски группы людей становятся отправной сюжетной точкой создания картины.

Такие моменты чаще всего, бывают, когда художники делают наброски и зарисовки в местах скопления людей.

Таковыми местами являются предприятия, учреждения, массовые мероприятия и т.д. Такие наброски и зарисовки ценны тем, что они сохраняют чувства и настроения, которые художники испытали при непосредственном восприятии явлений и событий.

Такое собирание материала в виде набросков и зарисовок играет значительную роль в творческой деятельности художников. Накопление набросков дает общую подготовленность художника к созданию художественного произведения.

Художественные образы не возникают мгновенно, а формируются постепенно и появляются в результате планомерной и кропотливой творческой работы.

Для того чтобы подойти к началу работы над тематической композицией, художник должен проделать ряд подготовительных этапов, которые непосредственно связаны с процессом выполнения картины на данную тему, это:

- уяснение идеи, основного её содержания;
- выполнения эскиза;
- выполнение рисунков;
- написание этюдов для конкретизации намеченного в эскизе;
- исполнение композиции в рисунке (картон);
- выполнение подмалевка в цвете;
- окончательная обработка композиции в цвете.

Наброски и зарисовки, как неотъемлемая часть процесса создания картины, сопровождают все указанные этапы, и в этом заключается одно из важнейших значений набросков и зарисовок.

На основании сказанного все наброски и зарисовки можно разделить на две основные категории:

1. Это наброски и зарисовки непосредственно не связанные с конкретной композицией. Они являются повседневным средством изучения особенностей природы и

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

среды. Это материал собираемый впрок и может служить подготовительным материалом в работе над художественным произведением.

2. Это наброски и зарисовки, которые непосредственно связаны с работой над конкретной картиной и выполняются в процессе претворения замысла художника. Такие наброски служат выполнению конкретных задач. К таким задачам могут относиться наброски для уточнения движения фигур, позы, зарисовки архитектурных и пейзажных мотивов и т.д.

Наброски и зарисовки являются необходимой предпосылкой для создания любого художественного произведения и способствуют практической работе над композицией, вырабатывают свободное и творческое овладение в изображении фигур в движении, а также способствуют накоплению живого материала для его использования в течение последующей работы над картиной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузин В. С. Наброски и зарисовки. – М.: Академия, 2004. - 233 с.
2. Барщ А. О. Наброски и зарисовки. – М.: Искусство, 1970. - 166 с.
3. Волков Н. Н. Композиция в живописи. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
4. Авсиян О. А. Натура и рисование по представлению. – М.: Из. иск. 1985, 152 с.

УДК 37.016:74

*Т. Н. Столярова,
г. Мелитополь*

РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА МЕТОДАМИ АРТ-ТЕРАПИИ

Каждый ребенок – это драгоценная жемчужина, и от нас, педагогов зависит, сможем ли мы помочь детям высвободить скрытые возможности организма и сохранить совершенство и неповторимость каждого из них. Неповторимость каждого человека не вызывает сомнений, но умение предъявить свою уникальность не сформирована еще у детей. И чаще всего раскрыться ребенку мешают застенчивость, неконтактность, детская агрессивность, конфликтность, тревожность. Это состояние возникает от внутренних переживаний ребенка.

Актуальность обусловлена необходимостью развития эмоциональной сферы детей и улучшение психического развития как одной из составляющих здоровья ребенка. По определению «Международной ассоциации здравоохранения», Здоровье – это состояние полного физического, психического и социального благополучия. Я думаю, никто не будет оспаривать утверждение, что основным критерием здоровья является гармония человека с самим собой и окружающей средой, а также способность понимать не только чужие чувства но и свои. Если проанализировать то, что происходит в современном обществе, то увидим, что резко повысился социальный престиж интеллекта и научного знания. С этим связано стремление родителей, и дошкольных учреждений, и дошкольных учреждений, выполняя заказ родителей, дать детям больше знаний: научить их читать, писать, считать. Но чрезмерное увлечение интеллектуальным развитием связано с большой нагрузкой на ребенка и является одной из причин ухудшения состояния физического и психического здоровья детей. К тому же часто педагогическая установка на развитие мышления превращает эмоциональную, духовно-нравственную сущность ребенка во вторичную ценность. В результате, современные дети гораздо больше знают, чем их сверстники 10-15 лет

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

назад, но реже восхищаються і удивляються, сопереживають, стремятся помочь немощным и больным.

Большинство дошкольников не умеют общаться со сверстниками и взрослыми. Столкнувшись с этой проблемой в своей практике, у меня, как у педагога, возникли вопросы, связанные с развитием эмоциональной сферы ребенка, с поиском новых эффективных методов и приемов, способствующих улучшению психического здоровья дошкольников. Поиски меня привели к волшебному, здоровьесберегающему методу арт-терапия[1, с. 49]. В буквальном переводе это понятие означает - терапия искусством. Суть его состоит в том, что через рисунок, игру, сказку, музыку арт-терапия дает выход внутренней некомфортности и сильным эмоциям, помогает понять собственные чувства и переживания. Как говорила Эдит Крамер (психолог) – это метод, связанный с раскрытием творческого потенциала ребенка и познанием своего внутреннего мира.

Согласно восточной мудрости, «Картина может выразить то, что не выразит и тысяча слов». По мнению В.С. Мухиной и других исследователей, рисунок для детей является не искусством, а речью. У каждой линии и у каждого цвета есть свой характер, свое настроение, С их помощью ребенок передает все, что у него внутри. Все это указывает на то, что арт-терапия тесно связана с развитием эмоциональной сферы ребенка, и является одной из разновидностей ее улучшения. Рисуя, ребенок попадает в сказку, наполненной радостью, взаимопонимания, успеха. Изучая этот вопрос, я обратила внимание на то, что использование методов арт-терапии позволит нам решить сразу несколько задач: укрепление психического здоровья ребенка, через стабилизацию эмоциональной сферы; техники арт-терапии облегчают адаптацию ребенка к повседневной жизни и школьным занятиям. Они позволяют снизить утомление и негативные эмоции, связанные с учебой; развитие чувства внутреннего контроля. Работа над рисунками, картинами или лепка предусматривают упорядочивание цвета и форм; развитие внутреннего потенциала и творческой активности ребенка; сконцентрирование внимания на ощущениях и чувствах; развитие художественных способностей и повышение самооценки у детей; это направление – одно из немногих, позволяющих обратиться к «трудным» темам или фантазиям, которые невозможно обсуждать обычным способом; совместное участие в творческой деятельности облегчает процесс коммуникации ребенка со сверстниками, педагогами и родителями, и способствует созданию отношений взаимного принятия и сопереживания; арт-терапия дает возможность на символическом уровне экспериментировать с самыми разными чувствами и состояниями, а также прорабатывать подавленные эмоции.

Побочным продуктом арт-терапии является чувство удовлетворения, которое возникает в результате выявления скрытых талантов и их развития. Возможно, ребенок 5-7 лет еще не готов понять всей глубины высокохудожественных произведений их эстетическую ценность, но это знакомство является почвой для дальнейшей заинтересованности искусством, Формирует потребность общения с культурой. Вот почему «роль искусства в воспитании незаменима, Его связи с миром – необъятные. Поэтому искусство может выступать как фактор целостного воспитания и развития, как взаимодействие умственного, эстетического, морального и физического формирования личности ребенка. Это есть возможным, если виды искусства, как средство воспитания и развития, понимать целостно, не разделяя на замкнутые у себя отдельные предметы, а наоборот, объединяя весь спектр художественной деятельности». Рисование развивает чувственно-двигательную координацию. Его достоинство заключается в том, что оно требует согласованного участия многих психических функций. По мнению специалистов, рисование участвует в согласовании межполушарных взаимоотношений,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

поскольку в процессе рисования координируется конкретно-образное мышление, связанное в основном с работой правого полушария мозга и абстрактно – логическое, за которое ответственно левое полушарие[2, с. 163].

Рисование - выступает как способ постижения своих возможностей и окружающей действительности, как способ моделирования взаимоотношений и выражении различного рода эмоций, в том числе и отрицательных, рисование используется для снятия психического напряжения, при коррекции неврозов, страхов[2, с. 166].

Выделяется 5 типов заданий используемых в рисуночной практике:

1. Предметно- тематические задания – это рисование на заданную тему. Например: «Моя семья», «Я дома», «Какой я сейчас», «Я в будущем», «Мое любимое занятие», «Мой мир» и т.д..

2. Образно-символические задания – представляют собой изображения ребенком абстрактных понятий в виде созданных воображением ребенка образов, таких как добро, зло, счастье; изображение эмоциональных состояний и чувств: радость, гнев, удивление и т.д..

3. Упражнения на развитие образного восприятия, воображения, символической функции – направлены на структурирование неформленного множества стимульных раздражителей (рисование по точкам, «волшебные пятна», «веселые кляксы» и т.д.). В основе подобных упражнений лежит известный принцип проекции, используемый в методике Рориха.

4. Игры и упражнения с изобразительным материалом. Это вид работы предполагает экспериментирование с краскам, карандашами, бумагой, пластилином, мелом и т.д. с целью изучения их физических свойств и экспериментальных возможностей. Эффект упражнения заключается в стимулирование потребности в изобразительной деятельности и интереса к ней, повышение уверенности в себе..

5. Каракули, пиктограммы. Детские рисунки - проекция личности ребенка, как символическое выражение его отношения к миру. В этой связи очень важно отделить в детском рисунке те его особенности, которые отражают уровень умственного развития ребенка и степень овладения им техникой рисования, с одной стороны, и особенности рисунка – с другой.

Для правильной интерпретации значения рисунков детей необходимо учитывать следующие условия:

1. Уровень развития изобразительной деятельности ребенка, для чего необходимо просмотреть рисунки, выполнение ребенком ранее (дома, в детском саду).

2. Особенности самого процесса рисования (выбор темы, сохранение ее на протяжении процесса рисования).

3. Динамику изменения рисунков на одну и ту же тему, либо рисунков близкого содержания на протяжении одного занятия [2, с. 191-199].

По мере расширения сферы общения дети испытывают действие разнообразных социальных факторов, значительно активизирующих их эмоциональный мир. Ребенок должен научиться преодолевать ситуативные эмоции, культурно управлять чувствами. Научиться этому позволяет сказка и игра. Например, справиться со страхами. Ребенок на уроке не только прослушивает эту сказку, но и проигрывает способы преодоления страха, также можно предложить ему нарисовать иллюстрации к сказке, переписать сказку на свой лад, придумать новую с этим же главным героем . В процессе такой работы ребенок не только «знакомится» со своим страхом, но и научается справляться с ним.

Сказкотерапия – волшебная тропинка в прожитое детство – чтобы отыскать в

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

нем приобретенную проблему и разрешить тоже через сказку. Она вмещает в себе всю технологическую «кухню», от диагностики до коррекции, включая профилактику и развитие индивидуальности.

Таким образом, подводя итоги вышесказанного, можно сделать следующие выводы: сказкотерапия и арт-терапия – это не просто направления, а синтез многих достижений психологии, педагогики, психотерапии и философии разных культур, это живой, творческий процесс, который обогащается детскими находками и озарениями. В процессе разнообразных занятий ребята черпают множество познаний: первые представления о времени и пространстве, о связи человека с природой, с предметным миром; благодаря сказке ребенок познает мир не только умом, но и сердцем. И не только познает, но откликается на события и явления окружающего мира, выражает свое отношение к добру и злу, таким образом, происходит коррекция личности, расширение эмоционально – поведенческих реакций. На психокоррекционных занятиях черпаются представления о справедливости и несправедливости. Использование сказкотерапии и арт-терапии особенно важно для детей с задержкой психического развития в силу их особенностей: незрелости эмоционально – волевой сферы, отклонений в поведении, расторможенности, гиперактивности, слабости мотивации и самоконтроля. Использование индивидуального метода направленного рисования в работе с детьми с агрессивным поведением исходит от того, что переживание психических травм приводит к появлению глубоких физических и психических шрамов, которые тормозят их психологическое развитие. Консультации с использованием изобразительного искусства составляют основную часть психологической помощи, но и способствует полному выражению и изображению ребенком своих желаний. Изображение этих желаний на рисунках удовлетворяет его потребность чувствовать себя любимым и желанным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Психология: Комплексный подход (Под редакцией М. Айзенка.- Минск: ООО «Новое знание», 2002.
2. Савенкова Л.Г. Изобразительное искусство и среда: Интегративная программа полихудожественного развития на основе взаимодействия искусств: Изобразительное искусство .М.: Магистратура, 1995.

УДК 687.05:37.026.6

*Т. И. Харламова,
г. Луганск*

РАЗВИТИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВКУСА У СТУДЕНТОВ IV КУРСА СПЕЦИАЛИЗАЦИИ «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ОДЕЖДЫ» ВО ВРЕМЯ ИЗУЧЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «АКСЕССУАРЫ»

Понимание красоты, как важного средства нравственного и умственного воспитания человека есть источник благородства сердца и чистоты души. Благодаря пониманию красивого в человеке пробуждается представление о возвышенном, величественном, прекрасном не только в окружающем мире, но и в самом себе. И актуальность этой проблемы велика именно в настоящий период при изучении студентами специальных дисциплин и в частности дисциплины «Аксессуары», так как будущая профессия художников-модельеров призывает к созданию удивительного, прекрасного в мире искусства, в мире моды.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

О том, как понимание чувства красоты открывает перед воспитанником собственную красоту и о развитии эстетического вкуса посредством трудовой деятельности рассказывает Василий Александрович Сухомлинский в своей книге «Об умственном воспитании» [1] в главах «Каждый ребенок – художник», «Мы слушаем музыку», «Одарены, талантливы все без исключения дети».

В основу предлагаемой статьи положена информация о красоте, как о философской категории и о влиянии её на явления в искусстве, моде, творчестве. Цели, которые мы ставим это развитие и формирование эстетического вкуса у студентов во время изучения дисциплины «Аксессуары».

Красота эстетическая – категория, обозначающая совершенство, гармоничное сочетание аспектов образа, при котором последний вызывает у наблюдателя эстетическое наслаждение. Красота является важнейшей категорией культуры. Вкус эстетический – это способность человека к различению, пониманию и оценке прекрасного и безобразного в явлениях действительности и произведениях искусства. Раскрытие красоты во времени называется модой. Мода всегда была не равнодушна к красоте, хотя понимание красивого в разные времена и менялось. Один из самых влиятельных создателей моды в мире Ив Сен – Лоран ввел стиль «красивой независимости» и «чувственной элегантности». Творчество маэстро отвечало духу времени, а может быть дух времени стал его стилем. Врожденный талант и безупречное чувство вкуса позволяло художнику-модельеру с легкостью экспериментировать со стилями и сочетаниями цветов. По лицензии фирмы «Ив Сен – Лоран» выпускается одежда, парфюмерия и всевозможные аксессуары. И эта продукция реализуется во всех уголках нашей планеты. В современном мире созданием аксессуаров занимаются как известные мировые Дома, так и небольшие компании, ателье, мастерские.

Студенты кафедры художественного моделирования одежды ЛГИКИ в списке специальных дисциплин изучают предмет «Аксессуары». В ходе изучения дисциплины, будущие художники-модельеры одежды знакомятся с историческими сведениями возникновения и развития аксессуаров, изучают их ассортиментный состав, конструктивные особенности, методы кроя, технологию пошива, изготовления, искусство декорирования. Также студенты знакомятся с эстетическими показателями, под влиянием которых и создаются модели необходимых аксессуаров. В группу эстетических показателей входят: стилевая выразительность модели, т. е. соответствие изделия моде по форме, конструктивному решению, материалам, отделке; цельность композиционного решения, рациональность выражения свойств материалов в форме конструкции модели, совершенство и изящество всех открытых элементов модели.

Очарование моды всегда соткано из множества мелких деталей, подбор которых должен быть обусловлен грамотностью в вопросах культуры одежды. Чувство стиля, меры и реальное отношение к окружающему миру помогают студентам добиться завершенности целостного ансамбля: одновременно сегодняшнего – актуального, элегантного, комфортного и завтрашнего – живого, динамичного, образного и всегда привлекательного. Аксессуар – это второстепенная деталь произведения, принадлежность чего-либо, сопутствующее чему-либо

В композиции костюма аксессуары – сумки, перчатки, пояса, очки, зонты, бижутерия и прочие дополнения – исполняют роль не только дополнительных элементов, но и участвуют в создании общего стиля костюма. Кроме того, аксессуары живут в моде особой жизнью. С одной стороны, они обязаны «подстраиваться» к стилю одежды, с другой – у них есть собственная «внутренняя мода», которая не всегда совпадает с идеями художников по костюму. Поэтому у художника, который создает аксессуары должно быть выработано свое собственное чутье, направленное в нужное

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

русло, согласно которому, полученная модель должна соответствовать всем необходимым критериям.

Следовательно, для развития эстетического вкуса у студентов нужно формировать комплексное, синтетическое мышление, чувство гармонии. А эти составляющие успеха достигаются в процессе получения регулярных практических навыков и умений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сухомлинский В. А. Об умственном воспитании / В. А. Сухомлинский. – К. : Рад. шк., 1983. – 224 с.

УДК 378.013

*Н. В. Шиловцева,
м. Харків*

ВПЛИВ СЕРЕДОВИЩА НА РОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ СТУДЕНТА ХУДОЖНЬО-ГРАФІЧНОГО ФАКУЛЬТЕТУ

Формування особистості відбувається протягом всього життя людини. Проте період навчання у вищих навчальних закладах відіграє особливу роль у даному процесі. Адже в цей період студент отримує основні навички, знання, які він буде застосовувати у новій галузі діяльності, де відбуватиметься його подальший розвиток як особистості та спеціаліста.

Тому питання становлення студента в аспекті його професійної діяльності знаходиться в центрі уваги вищих навчальних закладів. Навчально-освітній процес має бути вибудований з урахуванням розвитку студента як особистості та у відповідному середовищі. Сучасна педагогічна наука має низку ґрунтовних наукових розвідок, присвячених різним аспектам особистісного становлення студентів у взаємозв'язку з їхнім професійним спрямуванням.

Аналіз актуальних досліджень показав, що проблему вікових особливостей студентства як важливу стадію розвитку розглядали науковці Б.Ананьєв, А. Бодальов, Д.Дворяшин, Н.Пейсахов, О.Степанова. Поетапність цих процесів розкрили у своїх дослідженнях К.Абульханова-Славська, В.Бодров, Л.В.Долинська, І.В.Дубровіна, Є.Клімов, А.Маркова. На значенні здібностей при виборі майбутньої професії наголошували Т.Кудрявцева, Б.Ломов. Вибудовуючи засади навчально-виховного процесу на творчих спеціалізація вищих навчальних закладах, важливим для викладача є не лише акцентувати увагу на особистісний, індивідуальний розвиток, але й вдосконалювати взаємодію, співпрацю у діалозі «студент-педагог», де будуть застосовуватися як загальні критерії фахових цінностей, так і створення сприятливого творчого середовища.

Визначення критеріїв фахових цінностей та особистісного становлення студентів із проекцією на майбутню професійну діяльність стало предметом нашої наукової розвідки.

Основна *мета* статті — проаналізувати своєрідність та вагомість сприятливого середовища і його вплив на розвиток студентів творчих спеціальностей, зокрема художньо-графічного факультету.

Навчання у ВНЗ — це час особистісного та соціального розвитку молоді. Студентство є частиною суспільства, метою діяльності якої є засвоєння за спеціально укладеною програмою соціально-професійних засад, підготовка до виконання важливих суспільних функцій. Головними напрямками життєдіяльності студентів є

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

професійне навчання, зростання й самоствердження, розвиток інтелектуального потенціалу, духовне збагачення, моральне та етичне становлення. Студент ВНЗ — це молода людина, яка характеризується професійним спрямуванням, та набуває досвіду для майбутніх функцій фахівця в окремій професійній галузі [9; 185]. Самоідентифікація, побудова взаємовідношень з однолітками та викладачами, власна поведінка на основі свідомо обраних або засвоєних критеріїв і норм припадає саме на етап навчання у ВНЗ [3; 42].

Порівняно з іншими періодами розвитку, в юнацькому віці виявляється найвища швидкість оперативної пам'яті і переключення уваги, розв'язання логічних задач. Таким чином, студентський вік характеризується досягненням найвищих результатів, які базуються на всіх попередніх процесах біологічного, психологічного та соціального розвитку. У такий важливий та продуктивний період життя однією з найголовніших задач педагога є створення сприятливих умов, які б могли якнайвиразніше розкрити індивідуальний потенціал кожного студента.

Для успішного навчання у ВНЗ необхідний досить високий рівень загального інтелектуального розвитку, зокрема сприймання, уявлення, пам'ять, мислення, увага, ерудованість, широти пізнавальних інтересів, рівень володіння визначеним колом логічних дій тощо. При деякому зниженні цього рівня можлива компенсація за рахунок підвищеної мотивації або працездатності, посидючості, ретельності та акуратності в учбовій діяльності. Необхідною умовою успішної діяльності студента є засвоєння нових для нього особливостей навчання, що знімає відчуття внутрішнього дискомфорту і блокує виникнення конфлікту із навколишніми. Протягом початкових курсів складається середовище студентського колективу, формуються навички і уміння раціональної організації розумової діяльності, усвідомлюється важливість обраного фаху, виробляється оптимальний режим праці, дозвілля і побуту, встановлюється система роботи з самоосвіти і самовихованню професійно значущих якостей особистості.

Дослідження доводять, що студенти на перших етапах навчання не завжди успішно засвоюють матеріал. Науковці це пояснюють віковими особливостями студентів (17-19 років), у яких ще не сформовані такі риси особистості, як психологічна підготовленість, здатність самостійно вчитися, контролювати і оцінювати себе, володіти особливостями пізнавальної діяльності, уміти правильно організувати свій робочий час та години для відпочинку. У багатьох першокурсників залишається шкільна звичка контролю ззовні. Пристосовування студентів до навчального процесу відбувається в кінці першого — на початку другого курсу, не зацікавлені в навчанні студенти до даного процесу не пристосовуються взагалі. Одним з основних чинників якнайшвидшого втягування у навчально-творчий процес студентів є саме організація сприятливого середовища. За таких умов найшвидше відбувається адаптація, що є передумовою ефективності навчання.

В організації сприятливого навчально-творчого середовища грає роль низка факторів. Зокрема, це авторитет викладача. Своїм прикладом (творчими роботами, проектами, науковими дослідженнями, цікаво й доступно викладеним лекційним матеріалом) він психологічно впливає на аудиторію, викликаючи в студента довіру і позитивне налаштування на сприйняття необхідної інформації.

Наступний етап — це залучення студента до «змагання». На заняттях з профільних художніх дисциплін викладачі багато уваги приділяють аналогам: на практичних заняттях вони показують найкращі роботи студентів попередніх років. Часто самолюбство студента спонукає виконати завдання не гірше за попередніх. Або ж це є поштовхом для активної праці студентів над розвитком власної оригінальної

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

техніки, стилю, сюжету тощо. Методично вірно спланована робота (збір аналогів, замальовки, ескізування) за сприятливих умов ведуть до позитивних результатів. Інваріантом таких змагань можуть стати конкурси, виставки, перегляди, художні студентські проекти тощо.

Організація творчого середовища неможлива без впливу зовнішніх факторів. Задля цього до навчального процесу на мистецькі дисципліни можуть запрошуватися фахівці (художники, дизайнери) для проведення виставок, відкритих лекцій або майстер-класів. Такі зустрічі урізноманітнюють навчально-творчий процес, збагачують новими ідеями, розширюють інформаційний простір студентів.

При організації відповідного середовища варто враховувати психологічні особливості молоді на кожному з вікових етапів їх становлення. Наприклад, необхідно знати, що у першокурсників відсутній диференційований підхід до своїх ролей. Другий курс — це період найбільш напруженої навчальної діяльності студентів. Студенти одержують загальну підготовку, формуються їх культурні запити. Третій курс — початок фахової спеціалізації, зміцнення інтересу до навчальної роботи як віддзеркалення подальшого розвитку і поглиблення професійних інтересів. Четвертий курс — перше реальне знайомство з набутою спеціальністю, яке відбувається під час проходження практики. Для поведінки студентів цього віку характерний інтенсивний пошук більш раціональних шляхів і форм спеціальної підготовки, відбувається переоцінка студентами багатьох цінностей життя і культури. П'ятий курс формує чіткі практичні установки на майбутній творчий фах. Варто враховувати й індивідуальні зміни, які відбуваються у студентства впродовж навчання [3, с. 43].

У вищій школі виховання інтересу й захоплення обраною творчою професією досягається шляхом вироблення у студентів правильного уявлення про суспільне значення та зміст роботи в майбутній галузі діяльності, про закономірності її розвитку. Зокрема, на художньо-графічному факультеті ХНПУ імені Г.С. Сковороди сприятливе середовище посутньо впливає на організацію навчально-творчого процесу. Як наслідок: 1) у студентів відбувається формування впевненості у своїй професійній придатності, свідомого розуміння необхідності оволодіння всіма профільними дисциплінами, засвоєння теоретичного та практичного підґрунтя, передбаченими навчальним планом художньо-графічного факультету; 2) виникає прагнення до самостійного прослідковування студентами за процесами діяльності провідних спеціалістів. Студенти відвідують мистецькі проекти, акції, виставки; 3) виховується вміння все направляти на користь учбовій і творчій роботі, з'являється потреба постійного поповнення своїх знань.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Час навчання у вищій школі припадає на специфічний зламний момент у формуванні особистості людини. Це зумовлено рядом вікових та психологічних особливостей. Як відомо, особистість творчої людини формується у сприятливому мистецькому середовищі та в її активній діяльності. Головною для студентів протягом навчання у вищій школі є навчально-пізнавальна діяльність. Вона полягає не лише в отриманні певної суми знань, але й в набутті професійної спрямованості, що особливо важливо для успішної подальшої роботи у якості фахівця. В цьому процесі вагому роль відіграє низка чинників, зокрема формування самостверджувальної концепції, розвиток особистісних здібностей, сприятлива атмосфера в колективі, налагодженість діалогу студентів та викладачів ВНЗ. У даному контексті створене педагогом навчально-творче середовище грає визначну роль.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

ЛІТЕРАТУРА

1. Ананьев Б.Г. К психофизиологии студенческого возраста //Современные психолого-педагогические проблемы высшей школы. — Л., 1974. — 328 с.
2. Барабанова В.В., Зеленова М.Е. Представления студентов о будущем как аспект их личностного и профессионального самоопределения //Психологическая наука и образование. — 2002. — №2. — С. 28-41.
3. Казанцева Т.А., Олейник Ю.Н. Взаимосвязь личностного развития и профессионального становления студентов-психологов //Психологический журнал. — 2002. — Т.23. — № 6. — С.51-59.
4. Леонтьев А.Н. Психологические вопросы формирования личности студента // Психология в вузе. — 2003. — № 1-2. — С. 232-241.
5. Лисовский В.Г., Дмитриев А.В. Личность студента. — Л., 1974. — 183 с. Мороз О.Г., Падалка О.С., Юрченко В.І. Педагогіка і психологія вищої школи: Навч. посібник. — К.: НПУ, 2003. — 267 с.
6. Педагогика и психология высшей школы: Учеб. пособие. /Отв. ред. М. В. Буланова-Топоркова — Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. — 544 с.
7. Скрипченко О.В., Лисянська Т.М., Скрипченко Л.О. Довідник з педагогіки і психології. — К., 2000. — 216 с.
8. Смирнов С.Д. Педагогика и психология высшего образования: от деятельности к личности. — М.: Академия, 2001. — 304 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Абдурахманов Р. Д. (м. Мелітополь, Україна)

Алієва Садагят, кандидат культурології, доцент Азербайджанського державного університету культури і мистецтв (м. Баку, Республіка Азербайджан)

Афанасьєв Юрій Львович, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну Київського університету ім. Б. Грінченка (м. Київ, Україна)

Безуглий Олег Миколайович, викладач кафедри станкового живопису Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Березіна Інна Вікторівна, кандидат архітектури, доцент, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (м. Кам'янець-Подільський, Україна)

Борисенко Павло Миколайович, викладач кафедри станкового живопису Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Вейда Сергій Володимирович, викладач кафедри художньо-комп'ютерної графіки Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Віштакенко Олександр Федорович, магістр, асистент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (м. Кам'янець-Подільський, Україна)

Воляннюк Наталія Миколаївна, асистент, Кременецький обласний гуманітарно-педагогічний інститут ім. Т. Г. Шевченка (м. Кременець, Україна)

Вороніна Марина Вікторівна, завідувач кафедри художнього моделювання одягу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Гамалія Катерина Миколаївна, кандидат історичних наук, доцент, завідувач кафедри мистецтвознавства та етнічної культури ПВНЗ «Мистецький інститут художнього моделювання та дизайну ім. Сальвадора Далі» (м. Київ, Україна)

Гурська Світлана Михайлівна, старший викладач кафедри спеціальних психолого-педагогічних дисциплін Могильовського державного університету ім. А. О. Кулешова (м. Могильов, Білорусь)

Донченко Надія Андріївна, викладач кафедри художнього моделювання одягу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Єрохіна Ольга Павлівна, старший викладач кафедри декоративно-прикладного мистецтва Рибницького філіалу Придністровського державного університету ім. Т. Г. Шевченка (м. Рибниця, Молдова)

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Житнік Тетяна Сергіївна, асистент, аспірант Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Б. Хмельницького (м. Мелітополь, Україна)

Закорецька Алла Миколаївна, старший викладач кафедри художньо-комп'ютерної графіки Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Закорецький Андрій Віталійович, доцент кафедри художньо-комп'ютерної графіки Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Зубань Валентина Михайлівна, заступник з навчальної роботи Державної спеціалізованої художньої школи-інтернату I – III ступенів «Колегіум мистецтв у Опішні» (сmt Опішня, Зіньківський район, Полтавська область, Україна)

Ібрагімов Аман Ілєсович, кандидат педагогічних наук, старший викладач Інституту магістратури та докторантури PhD Казахського національного педагогічного університету імені Абая (м. Алмати, Республіка Казахстан)

Істонін Сергій Гаврилович, викладач спеціальних дисциплін Донецького художнього училища (м. Донецьк, Україна)

Кайранов Єрбол Бахарамович, старший викладач Казахської національної академії мистецтв імені Т. Жургенова (м. Алмати, Республіка Казахстан)

Каримсаков Арнур Жасабекович, докторант (PHD) Казахської національної академії мистецтв імені Т. Жургенова (м. Алмати, Республіка Казахстан)

Кляпетура Сергій Іванович, магістр, асистент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (м. Кам'янець-Подільський, Україна)

Коденко Олександр Іванович, доцент кафедри станкового живопису Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Колянова Ольга Геннадіївна, викладач Ізмаїльського державного гуманітарного університету (м. Ізмаїл, Україна)

Кондратюк Катерина Вікторівна, художник-дизайнер (м. Хмельницький, Україна)

Конєвнікова Римма Володимирівна, старший викладач кафедри декоративно-прикладного мистецтва Рибницького філіалу Придністровського державного університету ім. Т. Г. Шевченка (м. Рибниця, Молдова)

Король Анатолій Миколайович, викладач кафедри образотворчого мистецтва та мистецької педагогіки Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (м. Умань, Україна)

Костюк Денис Володимирович, магістр, асистент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (м. Кам'янець-

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Подільський, Україна)

Лагунова Анна В'ячеславівна, викладач-методист вищої категорії Одеського театрального-художнього училища (м. Одеса, Україна)

Маканін Олександр Володимирович, викладач Донецького художнього училища (м. Донецьк, Україна)

Максимова Алла Борисівна, старший викладач кафедри графічного дизайну і реклами Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, член Співки дизайнерів України (м. Київ, Україна)

Малхасян Аревік Саркісівна, викладач кафедри художнього моделювання одягу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Мельникова У. П. (м. Харків, Україна)

Мирошниченко Юлія Сергіївна, спеціаліст «Дизайн-студії» (м. Москва, Російська Федерація)

Михальчук В. В., аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Мосійчук Ігор Петрович, доцент, завідувач кафедри ДПІ Рибницького філіалу Придністровського державного університету ім. Т. Г. Шевченка (м. Рибниця, Молдова)

Музика Ольга Яношівна, кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва та мистецької педагогіки Інституту розвитку дитини Уманського державного педагогічного університету ім. Павла Тичини (м. Умань, Україна)

Нагорна Зоя Вікторівна, викладач кафедри художнього моделювання одягу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Нурпеїс Молдир Єрболаткизи, викладач, докторант Казахської національної академії мистецтв імені Т. Жургенова (м. Алмати, Республіка Казахстан)

Прищенко Світлана Валеріївна, кандидат технічних наук, професор кафедри графічного дизайну і реклами Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Романовська Вікторія Леонідівна, викладач Коледжу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Росляков Сергій Миколайович, кандидат мистецтвознавства, доцент, директор Миколаївського обласного художнього музею ім. В. В. Верещагіна (м. Миколаїв, Україна)

Санжаров Віктор Тимофійович, викладач кафедри станкового живопису Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Сафонова Наталія Вікторівна, викладач кафедри художнього моделювання одягу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Україна)

Сафонова Тетяна Василівна, аспірант, старший викладач ПВНЗ «Мистецький інститут художнього моделювання та дизайну ім. Сальвадора Далі» (м. Київ, Україна)

Семенова Валентина Івановна, викладач кафедри художнього моделювання одягу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Семешко Едуард Григорович, кандидат технічних наук, доцент, завідувач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ, Україна)

Сердюк Олександр Семенович, головний спеціаліст лабораторії ідентифікації оцінкової вартості культурних цінностей Академії митної служби України (м. Дніпропетровськ, Україна)

Сержантова Ірина Олександрівна, старший викладач кафедри станкового живопису Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Сичов Юрій В'ячеславович, старший викладач кафедри основ композиції Московської державної художньо-промислової академії ім. С. Г. Строганова (м. Москва, Російська Федерація)

Скринник-Миська Дарина Михайлівна, кандидат філософських наук, голова циклової комісії теоретично-профільюючих дисциплін Львівського державного коледжу декоративного і ужиткового мистецтва ім. Івана Труша, викладач Львівської національної академії мистецтв (м. Львів, Україна)

Скубак Віктор Григорійович, заслужений художник України, професор кафедри станкового живопису Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Столярова Т. Н. (м. Мелітополь, Україна)

Султанова Мадіна Ернестівна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри «Методика викладання образотворчого мистецтва, музики та хореографії» Казахського національного педагогічного університету ім. Абая (м. Алмати, Республіка Казахстан)

Такіров Тімур Нігімтуллайович, магістр, асистент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (м. Кам'янець-Подільський, Україна)

Тихонюк Олена Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри графічного дизайну Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (м. Київ, Україна)

Урсу Наталія Олексіївна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, професор Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (м. Кам'янець-Подільський, Україна)

Фурса Оксана Олександрівна, кандидат педагогічних наук, професор, ректор ПВНЗ «Мистецький інститут художнього моделювання та дизайну ім. Сальвадора Далі» (м. Київ, Україна)

Харламова Тетяна Іванівна, викладач кафедри художнього моделювання одягу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Чорна Людмила Володимирівна, викладач кафедри декоративно-прикладного мистецтва Рибницького філіалу Придністровського державного університету ім. Т. Г. Шевченка (м. Рибниця, Молдова)

Швидка Тетяна Олександрівна, завідувач кафедри художньо-комп'ютерної графіки Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Шило Олександр Всеволодович, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри культурології Національного університету «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого» (м. Харків, Україна)

Шиловцева Н. В. (м. Харків, Україна)

Штогрин Андрій Михайлович, магістр, старший викладач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (м. Кам'янець-Подільський, Україна)

Штогрин Антоніна Олексіївна, магістр, старший викладач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (м. Кам'янець-Подільський, Україна)

Шульц Ніна Анатоліївна, магістр, асистент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (м. Кам'янець-Подільський, Україна)

Наукове видання

**СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ**

**МАТЕРІАЛИ
IV ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

9 – 10 лютого 2012 р.

Відповідальний за випуск:
О. А. Покладов

Технічний редактор – Н. В. Колотовкіна
Комп'ютерний макет – К. В. Токар
Дизайн обкладинки – С. В. Вейда

**За достовірність викладених фактів, цитат
та інших відомостей відповідає автор**

Підп. до друку 30.03.2010. Формат 60x84 1/16. Папір офсет.
Гарнітура Times New Roman. Друк RISO. Ум. друк. арк. 12.
Тираж 120 пр. Зам. № 172.

Видавництво
Луганського державного інституту культури і мистецтв
91055, м. Луганськ, Красна площа, 7.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2686 від 15.11.2006 р.
Тел.: (0642) 59-02-62.