

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛУГАНСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ
ПРОСТОРИ**

**МАТЕРІАЛИ
V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ**

20 – 21 лютого 2014 р.

Луганськ

УДК 74
ББК 85.1
С11

Становлення образотворчого мистецтва в сучасному соціокультурному просторі : матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 20 – 21 лют. 2014 р.). – Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2014. – 402 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,
Л. М. Филь,
Н. В. Колотовкіна,
Ю. Є. Ковальова,
Н. М. Чернуха

Рекомендовано до друку Вченою радою
Луганської державної академії культури і мистецтв
(протокол № 5 від 22 січня 2014 р.)

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

Відповідальний за випуск:

Л. М. Филь

© Луганська державна академія
культури і мистецтв, 2014

**СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ**

ЗМІСТ

<i>Андрейканіч А. І.</i> Український кіноплакат – унікальне явище в мистецькому житті України першої третини ХХ століття.....	8
<i>Аптер А. М.</i> Тенденції розвитку стилістики в графічному дизайні та рекламі.....	12
<i>Асташова М. С.</i> Роль композиційної структури в інтерпретації символів вітража «Св. Константин и Св. Елена» в Латинском кафедральном соборе Успения Пресвятой Девы Марии в г. Львовe.....	16
<i>Azzaari Ali.</i> Wireless technology and education theoretical approach.....	20
<i>Бабка Г. С.</i> Принципи композиційної побудови в плакаті.....	26
<i>Безуглий О. М.</i> Предназначение художника в контексте «спора о древних и новых».....	30
<i>Бердинських С. О.</i> Сучасні аспекти використання цифрових технологій двовимірної графіки в художньому формоутворенні.....	33
<i>Бондарь С. Н.</i> Этнокультура в системе современного художественного образования.....	38
<i>Борисенко П. Н.</i> Техника рисунка как основа мастерства.....	40
<i>Брюханова Г. В.</i> Формування фахових навичок спеціальності «Дизайн» спеціалізації «Дизайн друкованої продукції».....	43
<i>Вдовченко В. В.</i> Пейзажний парк «Олександрія» європейського типу в білоцерківській резиденції графів Браницьких.....	46
<i>Вейда С. В.</i> Проблеми верстки сучасних книжково-журнальних видань.....	51
<i>Волошина О. В.</i> Шляхи формування професійної компетентності студентів спеціалізації «Живопис» під час вивчення дисципліни «Композиція» (з досвіду роботи викладачів Донецького художнього училища).....	55
<i>Воронина М. В.</i> Анализ опыта профессиональной подготовки будущих художников-модельеров одежды в профильных вузах Украины и зарубежья.....	59
<i>Головіна М. С., Пономаренко А. Д.</i> Хай-тек – сучасна технологія в дизайні.....	64
<i>Гончарук Н. П., Измайлов А. А.</i> Деятельность кооператива «Магnum» как пример независимой фотожурналистики в контексте изучения дисциплины «Репортажная фотография».....	68
<i>Гончарук Н. П., Чайка В. В.</i> Альтернативные фотопроцессы как выразительные средства современного фототворчества.....	72
<i>Губин И. Н.</i> Декоративная настенная живопись: использование современных материалов.....	78
<i>Гуляєва О. В.</i> Естамп у творчості художників-графіків Херсона.....	82
<i>Гуріч З. В.</i> Розвиток художньої освіти в навчальних закладах Півдня України (середина ХІХ – початок ХХ століття).....	87

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

<i>Гутенко М. А.</i> Бумагопластика как направление дизайнерского формообразования в художественном конструировании.....	93
<i>Дашко Н. К., Дашко О. К.</i> Сучасні тенденції у фірмовому стилі.....	96
<i>Донченко Н. А.</i> Проблема використання практичних методів у створенні студентських колекцій одягу в процесі навчання студентів.....	101
<i>Дробот Е. А.</i> Методологические и философские проблемы развития современного изобразительного искусства Украины.....	107
<i>Дудка С.-Р. О.</i> Сучасна художня освіта: проблеми та шляхи вирішення.....	109
<i>Дутчак І. І.</i> Розвиток дизайнерського мислення в майбутніх учителів образотворчого мистецтва.....	113
<i>Жеребило Н. В.</i> Міждисциплінарна інтеграція як умова комплексного підходу до підготовки майбутнього фахівця спеціальності «Декоративно-прикладне мистецтво».....	116
<i>Жолобчук В. В.</i> Значение текстильных изделий в интерьере при разработке композиционного решения дизайн-проекта панно для изготовления в технике «батик».....	123
<i>Закорецкая А. Н.</i> Ротации образов вождя в луганском монументальном искусстве.....	125
<i>Закорецкий А. В.</i> История и культура Луганщины в контексте дипломного проектирования кафедры художественно-компьютерной графики ЛГАКИ.....	131
<i>Звягінцев О. С.</i> Актуальні питання адаптивного WEB-дизайну.....	138
<i>Иванов А. В.</i> Влияние технологических особенностей на образные решения мультимедийных изданий.....	142
<i>Ильин И. В.</i> Эбенезер Ховард – архитектор брендизации капитализма....	146
<i>Касян І. В.</i> Символічні цикли-тексти за структурними домінантами старовинного парку «Олександрія».....	149
<i>Качковська Н. Б.</i> Етносимволізм традиційної народної іграшки.....	154
<i>Коваль О. В.</i> Искусствоведение – искусствознание – искусствознание: перед произведением современного искусства.....	158
<i>Колодко А. І.</i> Теорія медіа. Зарубіжний досвід.....	162
<i>Колпакова Н. Я.</i> Агіографія св. Георгія в пам'ятках книжної писемності Візантії та Київської Русі.....	166
<i>Колясникова Л. В.</i> Конфликт нравственно-этических ценностей и проблемы воспитания в эпоху постмодернизма.....	171
<i>Костюк Д. В.</i> Формирование наружной графики в дизайне.....	173
<i>Котілевський Д. О.</i> Педагогічні методи розвитку естетичного смаку.....	176
<i>Кошель В. М.</i> Историчний розвиток рекламної графіки.....	180
<i>Кузнецова І. О., Оксенюк Ю. О.</i> Особливості формоутворення сучасної круглої скульптури й тривимірних об'єктів дизайну з вторинних матеріалів.....	185

**СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ**

<i>Лагода Н. Б.</i> Потенціал дизайну в розвитку еко-парків.....	189
<i>Лагода О. М.</i> Методологічні підходи в дизайн-проектуванні костюма як соціального об'єкта.....	193
<i>Лагунова Г. В.</i> Формування професійної компетентності майбутніх художників театраль-но-декораційного мистецтва в процесі викладання спецдисциплін.....	198
<i>Малхасян А. С.</i> Художній розпис тканин як джерело натхнення для створення сучасного образу костюма.....	201
<i>Мархайчук Н. В., Марьонкіна В. Г.</i> Монументальна шевченкіана Харківщини 2000-х.....	203
<i>Матвиенко Н. С.</i> Композиция как способ адаптации иностранной рекламы.....	208
<i>Машкова А. В.</i> Композиция в рекламных изображениях.....	211
<i>Минуллина Л. Р.</i> Проблема восприятия текста с иллюстрациями в книгах русских футуристов (на примере книжного издания В. Каменского и А. Кравцова «Нагой среди одетых»).....	214
<i>Нагорна З. В.</i> Використання прийомів трансформації в сценічних костюмах традиційних японських театрів.....	217
<i>Нагорна Н. В.</i> Аналіз чинників, що впливають на стягування швів для виготовлення виробів з плащових матеріалів.....	221
<i>Нікішикіна О. І.</i> Книжкова ілюстрація в сучасній поліграфії.....	223
<i>Німченко К. П.</i> Сади і парки в маєтках представників освіченого дворянства на території України в ХІХ – на поч. ХХ ст. як відображення духу свободи епохи.....	226
<i>Осадця М. З.</i> Мотиви сакральної архітектури Прикарпаття в інтерпретації художників першої третини ХХ століття.....	231
<i>Перетяцько Г. И.</i> Личностно-ориентированные технологии обучения... ..	236
<i>Піпкіна В. В.</i> Колірні асоціації в рекламі: зелений колір.....	239
<i>Пригодін М. Д.</i> Проектна культура сучасного дизайну і впровадження його в навчальних закладах освіти.....	244
<i>Прищенко С. В.</i> Стилiстика постмодерну в рекламі: соціокультурний контекст.....	249
<i>Ракович В. В.</i> Базові принципи-настанови як чинник формування професійної самооцінки в майбутніх викладачів образотворчого мистецтва.....	254
<i>Рибалко Л. О., Черевань О. Г.</i> Застосування інтегративних художньо-педагогічних технологій у навчанні образотворчого мистецтва.....	259
<i>Романенкова Ю. В.</i> Арт-менеджер как «сталкер» современного художественного поля: к вопросу о подготовке специалистов.....	263
<i>Романовская В. Л.</i> Задание по живописи «Этюд головы натурщика на светлом фоне».....	268
<i>Санжаров В. Т.</i> Рисунок в системе профессиональной подготовки студентов-художников.....	272

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

<i>Сафонова Н. В.</i> «Маска-образ» как структурный элемент сценического текста.....	273
<i>Сахаева С. И.</i> Современные направления развития дизайна и образовательный процесс.....	270
<i>Сержантова И. А.</i> Профессиональное образование как синтез знаний, осуществляемых на основе принципа сознательности обучения.....	285
<i>Скринник-Миська Д. М.</i> Класична, некласична та постнекласична парадигми в періодизації художнього процесу.....	291
<i>Скубак В. Г.</i> Проблеми формування художнього мислення й творчості.....	296
<i>Скубак-Залунина А. В.</i> Актуальность акварельной техники в изобразительном искусстве.....	300
<i>Солтисік Р. П.</i> Встановлення професійно-фахових знань у студентів у процесі вивчення дисциплін «Живопис» та «Рисунок».....	303
<i>Стеф'юк Р. Г.</i> Роль Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва в розвитку традицій художнього дереворізьблення.....	307
<i>Суворова Л. П.</i> Виховний потенціал фотографічного знімка.....	312
<i>Сущенко Г. Ю.</i> Афіша на Луганщині кінця XIX – початку XX ст.	317
<i>Тарасова О. В., Пономаренко А. Д.</i> Методологічні та філософські проблеми розвитку сучасного образотворчого мистецтва.....	321
<i>Тимашев А. П.</i> Критерии оценки фоторабот студентов, изучающих фотографию.....	325
<i>Топчій Н. І.</i> Вплив фірмового стилю на успішне просування компанії.....	330
<i>Триколенко С. Т.</i> Формування метафоричного сценічного середовища за допомогою сучасних технологій.....	335
<i>Тютєрєва Д. М.</i> Семантика зображень слов'янської язичницької культури.....	340
<i>Федотов В. М.</i> Условность понимания красоты.....	344
<i>Филь Л. М.</i> «Гофманиада» Михаила Шемякина.....	348
<i>Чайка Н. М.</i> Проектирование критериев и уровней формирования творческой индивидуальности будущего преподавателя изобразительного искусства.....	351
<i>Шачкова Е. В.</i> Формування професійної компетентності майбутніх учителів образотворчого мистецтва в процесі навчання рисунка.....	366
<i>Швидка Т. О.</i> Формування навчального методичного комплексу (НМК) в професійній діяльності викладача ВНЗ.....	361
<i>Шерстинюк А. М.</i> Теорія кольору в методиці навчального натюрморту.....	365
<i>Шилюк А. С.</i> Проблема разработки образа персонажа игры как главного действующего лица. Роль композиции и конструкции.....	370
<i>Шнайдер А. Б.</i> Текстильный арт-дизайн.....	374
<i>Щигельская С. П.</i> Композиция в комиксе.....	377

**СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ**

Юрченко К. С. Проблема ідентифікації сакральних пам'яток у музейній практиці (на прикладі жертovníка XVIII століття).....	379
Юрчишин Г. М. Роль регіональної мистецької школи у формуванні національного культурного простору.....	382
Якимова О. О. Символічність образотворчості Євангелістів у храмовій іконографії Східної Галичини першої третини XX ст.	386
Якіменко І. Л. Художня композиція в системі підготовки студентів з образотворчого мистецтва.....	391
Відомості про авторів	395

УДК 7.769.91

*А. І. Андрейканіч,
м. Косів*

**УКРАЇНСЬКИЙ КІНОПЛАКАТ – УНІКАЛЬНЕ ЯВИЩЕ
В МИСТЕЦЬКОМУ ЖИТТІ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ
XX СТОЛІТТЯ**

Плакат ввібрав у себе найкращі досягнення станкової та книжкової графіки, фотографії та типографіки, сьогодні він є невід'ємною частиною візуальної культури, потужним засобом масової інформації та впливу на свідомість людей. Ми зустрічаємо його навколо нас, як і на вулицях міст і сіл, в навчальних закладах та підприємствах, при вході у кінотеатр, чи у вітрині магазину, так і на рекламних щитах вздовж вулиць та доріг. Він може бути досить великих розмірів в кілька метрів і зовсім маленьких у вигляді сірникової етикетки та поштової марки, яку часто справедливо називають мікроплакатом, що поміщається на долоні.

Аналіз опублікованих праць дозволяє зробити висновок про односторонність при дослідженні жанрового різноманіття плаката, як в радянському так і сучасному українському мистецтвознавстві. Окремі статті та монографії звертали увагу в основному на пропандистський та частково рекламний плакат (торговельно-промисловий та театральний).

Такий жанр рекламного плаката як кіноплакат просто ігнорувався і в мистецтвознавчій науці та практично зовсім не досліджувався. Хоча незважаючи на те, що він досить стрімко розвивався в тісному зв'язку з іншими видами та жанрами плаката саме в цей період, а унікальні зразки цього виду графіки зберігаються у фондівих колекціях найбільших бібліотек та музеїв по всьому світу.

Початок XX століття становить цілу епоху в мистецько-культурному житті України. В цей період істинно ренесансного злету Україна показала, яке багатство талантів і обдарувань має наш народ. Митці й науковці натхненно, наполегливо працювали у різних умовах – і колоніального існування в останні імперські роки, і в суворі, жорстокі часи війни й революції, і в перші – ще сприятливі для розбудови національної культури – пореволюційні роки; творили надзвичайно інтенсивно і плідно науку і мистецтво найвищого рівня. Тому таким вагомим став тогочасний вітчизняний доробок і такий значний його внесок у світову культуру [2].

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Плакат завжди віддзеркалює час і створюється ним. Відмінною його рисою є його тісний зв'язок з ідеологією та історією, він є своєрідним документом суспільного, політичного і культурного життя. Авторами плакатів часто були визначні митці, тому і не дивно, що їх участь у створенні плакатів вивела цей вид графічного мистецтва на високий мистецький рівень. Як ефективний засіб візуальної комунікації, він постійно привертає увагу дослідників, мистецтвознавців, графіків, дизайнерів, рекламистів.

Виникнення кінематографу в кінці XIX століття стало визначною подією в історії світової культури. Україна не стояла осторонь цього процесу, більше того, в 90-х роках XIX століття наші співвітчизники досягли значних результатів у кінематографічній справі. Характерною особливістю дореволюційного кіно був тісний зв'язок з театром. А точніше, український кінематограф екранізував відомі п'єси національно-культурної спадщини [4].

Всеукраїнське фото-кіноуправління (ВУФКУ), створене у 1922 році на базі Всеукраїнського кіно комітету. Державна організація об'єднала всю галузь, включаючи кіностудії, кінопрокат, кінопромисловість, кіноосвіту та кінопресу України та Криму у період з 1922 по 1930 рік. Через 3 роки ВУФКУ стає другою за потужністю державною кінофірмою в СРСР після «Совкіно» [5].

Одна з найбільших колекцій українського кіноплакату 20 – 30-х років знаходиться у фондах Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського, в якій зустрічаємо роботи таких відомих художників: К. Болотова, А. Бондаровича, М. Длугача, М. Івасюка, Ю. Кордиша, І. Літинського, С. Менделя, А. Фіногенова, О. Довженка, В. Кричевського та інших невідомих митців, які залишили нам у спадок зразки плакатного мистецтва високого художнього рівня.

Українське мистецтво першої третини XX століття є надзвичайно багатогранне, незважаючи на складний період в історії України. Саме в цей, доволі складний для розвитку мистецтва, період активно розвивається та формується українське кіно. Воно охоплює широкі кола глядачів, приваблює більше, ніж театральні постановки. Кіно впливало на виховання смаку, стиль життя, поведінки. Усі ці чинники дали поштовх для стрімкого розвитку кіноплаката, що був тісно пов'язаний із національним кіновиробництвом та кінопрокатом. Він не лише розкривав зміст фільму, найважливіші риси мистецької індивідуальності його творця, але й

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

демонстрував особливості реклами фірми-виробника кінострічки, кінопрокатного об'єднання або художньої школи.

Як галузь друкованої графіки, кіноплакат ґрунтується на досягненнях поліграфії та стилістично об'єднаний з іншими видами образотворчого мистецтва. Кінематограф народився на рубежі двох сторіч, увійшов у наше життя в той час, коли реклама масових видовищ набула усталених форм, а кольорова поліграфія досягла надзвичайних успіхів. Кожний плакат обов'язково орієнтований на передбачуваний успіх фільму у глядачів. Хоча кіноплакат виконує, в першу чергу, інформаційне завдання: заявити тему, повідомити назву фільму, імена його творців і виконавців головних ролей, разом з тим, він має також сильний емоційний вплив [1]. Саме розвиток кіноплаката в 1920 – 1930-ті роки став важливою ділянкою агітаційного мистецтва. Кіноплакати тих часів створювались на основі перемальовування окремих кадрів, а згодом набули образного характеру, намагаючись показати головних героїв, щоб дати уявлення про жанр фільму та зміст сюжету. Власне, саме такий спосіб їх оформлення був основним у всі наступні роки.

Кіноплакат 20-30-х років – окремий жанр українського авангарду, один із перших досвідів у дизайні та рекламі в сучасному розумінні. Техніка монтажу, як важливий художній прийом конструктивізму, визначила один із принципів авангардистського плакату – колажність. Тодішній кіноплакат – це своєрідне дзеркало суспільних думок, сподівань та ідей. Особливу увагу до цього жанру графічного мистецтва засвідчує Перша виставка кіноплаката, що відбулася в Москві у квітні 1925 року, на якій експонувалися вітчизняні твори та роботи з Німеччини, Франції, Англії, Швеції, Італії, Америки. Невдовзі, у лютому 1926 року, відкрилась й Друга виставка кіноплаката, на якій була представлена кінопродукція Радянського Союзу; Україна, зокрема, експонувала роботи ВУФКУ. Виставки кіноплаката відбулися в Харкові: велика експозиція була відкрита наприкінці 1926 року, а в 1927 р. на виставці «Художник сьогодні» в розділі кіноплаката демонструвалися друковані твори, оригінали й ескізи. В своїй статті «За український кіноплакат!» К. Болотов: «Коли-ж висунути питання про якість українського плакату, то й художники Москви особливо великими досягненнями похвалитися похвалитися не можуть. Український-же плакат може і якісно вирости лише тоді, коли на нього будуть дивитись, як на велику, потрібну, культурну справу. Кіноплакат у нас на Україні тепер не тільки не зростає,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

але «повільно та вірно» вмирає, хоч ще рік тому, Всесоюзній виставці в Москві, наші українські плакати мали одне з перших місць, а одного з них («Еспанська танцюристка») було одзначено на Ляйпцігській виставці» [3].

Несумнівний вплив на графічну мову кіноплаката справили ті ідеї, які надихали вітчизняний кінематограф у 1920-ті роки: теорія інтелектуального монтажу С. Ейзенштейна, теорія динамічного монтажу Л. Кулешова, концепція публіцистичного фільму Д. Вертова. Значний внесок у розвиток кіноплаката зробили українські художники, які працювали на замовлення ВУКФУ – А. Бондарович, А. Фіногенов, К. Болотов, І. Літинський, О. Довженко та інші. Кіноплакати українських художників-графіків не раз експонувалися на міжнародних виставках радянського кіно в Німеччині, Франції, Іспанії, Чехії, Голландії, США.

Отже, аналіз творчого доробку митців в царині кіноплаката дозволяє говорити про те, що вони є одними із найкращих авторів, їх творчість у цьому жанрі залишила великий слід в історії розвитку авангардного українського мистецтва 20-30-х років. У своїх роботах художники використовували широкий спектр художніх засобів для створення плаката, вперше ввели техніку колажу. Їх методи композиційного вирішення зображення та шрифтового напису стали орієнтиром для багатьох поколінь українських графіків-плакатистів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гутник Л. М. Науковий каталог українського кіноплаката 1960–1990-х років: проблеми створення і використання (на матеріалах колекції НБУВ) / Л. М. Гутник // Наук. пр. НБУВ. – Вип. 13. – Київ, 2004. – С. 265–274.
2. Закович М.М. Культурологія: українська та зарубіжна культура. – К.: Знання, 2007. – 567 с.
3. Кіно : журн. укр. кінематографії. - [X.] : ВУФКУ, 1928. - №9 (45).
4. Бібліотека online//Самойленко Т.І. Українське кіно в умовах тоталітарного режиму – Режим доступу: <http://book.net/index.php?p=achapter&bid=22231&chapter=1>
5. Вікіпедія // Вільна енциклопедія. Всеукраїнське фотокіноуправління – Режим доступу: http://uk.wikipedia.org/wiki/Всеукраїнське_фотокіноуправління

**ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СТИЛІСТИКИ
В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ ТА РЕКЛАМІ**

У сучасних умовах розвитку світового графічного дизайну і реклами сформувалися певні моделі стилістичних тенденцій даних напрямків мистецтва. У них є своя історія і витоки, що вплинули на формування української національної моделі дизайну і реклами. Йдеться про класичні та нестандартні методи впливу на соціально-економічну ситуацію та державний менталітет України. Серед глобальних проблем дизайну і реклами в Україні постає питання поєднання традиційних національних мотивів з найкращими світовими зразками дизайнерського і рекламного продукту.

Мета дослідження – на основі існуючих тенденцій графічного дизайну і реклами виявити особливості української національної моделі.

Актуальність поданої роботи визначається загальносвітовим зацікавленням проблемами національних різноманітностей і глобалізації графічного дизайну. Як відомо, галузі графічного дизайну і реклами безпосередньо пов'язані з дослідженням ергономіки та практичного застосування графічних символів та елементів. А отже, головним завданням цих галузей є вирішення питання проблеми впливу технологічних, економічних, соціальних та національних чинників на стилістику творів графічного дизайну і реклами. Актуалізація питання графічних та рекламних особливостей і глобалізаційних тенденцій пов'язана з розвитком процесів національного відродження в Україні та загальноприйнятого культурного менталітету, образу мислення і світосприйняття.

Проблемами розвитку та інтернаціоналізації національних культур займалися радянські автори Є. Зінгер, Ю. Петров, Е. Акопджанян, М. Пархоменко, І. Ляшенко та інші. «Глобальні зміни, що сприяли уніфікації, знайшли висвітлення у роботах зарубіжних авторів (М. Мак-Люен, Олвін і Гейді Тоффлери, Ф. Фукуяма, Т. Фрідман, Л. Колаковський), де визнавалися об'єктивними наслідками цивілізаційного розвитку» [5, с. 67].

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Кожна країна мала конкретні моделі, сформовані на основі національних традицій. Передумовами виникнення цих моделей були відповідні характеристики національного мистецтва, що стали основою творів графічного дизайну і реклами. «Наприклад, японська модель графічного дизайну і реклами містила впливи таких традиційних видів мистецтва, як «моншо» (родинні та корпоративні емблеми), «укійо-е» (кольорова гравюра), «манга» (розповіді в малюнках) і каліграфія, однак більшість робіт, створених у рамках моделі, відзначалися національним підходом до проектування при повній відсутності формальних елементів національного мистецтва» [Там само, с. 69]. Традиції національного мистецтва характеризувалися ілюзією руху, уявна кульмінація якого проминула або ще не наступила. Японські автори передавали простір, глибину, використовуючи кольорові та тональні розтяжки; виявляли особливе ставлення до незаповненого поля. Композиції будувалися за принципом асиметричного балансу, створюючи додаткову напругу образу.

«Корейська модель характеризувалася використанням традиційної системи письма «хангул» як національно-ідентифікуючого елемента» [Там само]. Писемні символи накладалися на зображення як фактура, уподібнюючись до традиційного орнаменту. При використанні національної системи письма як ідентифікуючого елемента, проектні прийоми звужувалися лише до типографіки. Але у такий спосіб корейський дизайн відтворював формальну сторону національної моделі, де унікальна графіка письма певним чином ототожнювалася з національним стилем у графічному дизайні та рекламі, оскільки вони однаковою мірою є засобами візуальної комунікації.

«Іранська модель графічного дизайну і реклами сформувалася під впливом мистецької традиції давньої Персії, свідомо впроваджуваної авторами, що відобразилося у самоідентифікації професійної спілки» [Там само, с. 70]. Симетрична збалансованість композицій, ажурне членування елементів, фактурна ритмічність площин – ці особливості перського мистецтва відобразилися у творах графічного дизайну.

Також існували моделі, сформовані на основі стильових особливостей. Дані моделі були відтворені у європейських країнах. Модерністична скерованість західного мистецтва спонукала дизайнерів та рекламистів шукати нові, відмінні форми візуалізації повідомлення.

Швейцарська модель графічного дизайну і реклами сформувалася навколо осередків у Базелі та Цюріху, де працювали Тео Балмер, Макс

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Білл, Еміль Рудер, Армін Гофман та інші автори. Принципи функціоналізму, об'єктивного структурування інформації втілилися у побудові композицій за модульними сітками; останні визначали типографіку, фотографію та ілюстрації. Швейцарські дизайнери переважно використовували літери без засічок; у рамках цієї моделі були створені нові шрифтові сімейства. Фотографія трактувалася як об'єктивне зображення, яке ілюструє зміст, не визначаючи композицію, а вписуючись у наперед задану структуру. Окреслені принципи поширилися за межі країни і стали основою «інтернаціонального стилю» у графічному дизайні.

Італійська модель графічного дизайну і реклами проявилася переважно у творах, пов'язаних з промисловістю. Джованні Пінторі, Джуліо Конфалоньєрі та інші автори відтворювали технологічні особливості абстрактними зображеннями, котрі не були ілюстраціями продукту, а символічно показували відлагодженість, ергономічність, нові технології. Дизайнери організовували аркуш відповідно до суб'єктивного чуття композиції; колірна гама диктувалася не стільки функціональними завданнями, як емоційним сприйняттям. Роботи відзначалися великими, виразними формами, активним колоритом, динамічною взаємодією прямокутника формату та зображення.

Польська модель відзначилася нетрадиційними для графічного дизайну і реклами техніками, індивідуальними рисами, використанням стилістики модерністичних напрямків образотворчого мистецтва, «народного примітиву», що було викликане, зокрема, невисоким рівнем додрукарських технологій. «Генрик Томашевські, Ян Леніца, Роман Цеслевіч, Лех Маєвські формували «концептуальні зображення», застосовуючи техніки акварелі, пастелі, аплікації, колажу, працюючи акрилом і крейдою, використовуючи рукописні шрифти, які інтегрувалися у зображення» [6, с. 103]. Польська модель відзначалася логічними прийомами візуалізації повідомлення, що полягали у використанні метафор, метонімії, почуття гумору, а також у ставленні до глядача, як рівноцінного партнера.

Згідно із визначенням поняття «національної моделі» зазначено, що «графічний дизайн в Україні не сформувався як національна модель, оскільки не відзначався ані унікальними стилістичними, ані комунікативними особливостями. Частина українських прикладних графіків працювала згідно з ідеологічними обмеженнями. Інші формували свій почерк під впливами «інтернаціонального стилю», польської моделі

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

графічного дизайну, а також синхронних загально мистецьких течій» [Там само, с. 104]. Більшість авторів вирішувало конкретні комунікативні завдання, використовуючи ілюстративні прийоми образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Протягом 90-х років графічний дизайн і реклама в Україні користувалися спадщиною «радянської стилістики», а також були під впливом російського дизайну. Це проявилось у великих геометризаних формах, заповнених локальними кольорами, а також в особливостях суті передачі повідомлення. Іншою тенденцією були спроби конструювання «національного стилю». Поширеним засобом «національного забарвлення» графічного дизайну було використання шрифтів з елементами рукописного уставу і барокового скоропису, котрі були переважно декоративними і мали акцидентне застосування. У пошуках національного виразу більшість авторів звертали увагу на проблеми форми і формотворення, натомість недостатньо уваги приділялося комунікативним аспектам. «Пошуки національного стилю проводилися переважно у площині використання зовнішніх ідентифікуючих ознак» [Там само, с. 106].

Розглянемо сучасні тенденції. На сьогоднішній день можна стверджувати, що графічний дизайн і реклама в Україні формуються і поширюються завдяки «інтернаціональному стилю». Його походження визначило основні формальні та комунікативні ознаки: організацію формату за модульною сіткою, використання шрифтів без засічок, а також лаконічність та підкреслену функціональність. Відбувається і спроба поєднання народних традиційних етномотивів зі стилістикою «заходу». Представники такого поєднання прагнуть застосувати раціональний підхід до вирішення проблем комунікації. Пошуки нових форм візуалізації повідомлення призводять до створення власної національної моделі, яка, в першу чергу, передбачає концептуальне вирішення завдання. Концептуалізм виражається через чітке розуміння завдання, створення загальної ідеї, її візуалізації та відповідності певним вимогам.

Результатом глобалізаційних тенденцій у графічному дизайні визначено уніфікацію прийомів проектування. Вона значною мірою зумовлена процесами, що відбуваються поза мистецькою і дизайнерською сферами. Формуванню національного графічного виразу на сьогоднішній день сприяють: транснаціональна економіка, політика інтеграції, розвиток засобів інформації та комунікації, міжнародне спілкування професіоналів та розвиток нових технологій.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Висновки. Окреслено історичні моделі розвитку графічного дизайну і реклами. З'ясовано, що на основі вже існуючих моделей відбувається спроба формування української національної моделі. Перспективи подальших розвідок полягають у дослідженні процесу формування української національної моделі графічного дизайну і реклами у контексті інтеграції до європейського мистецького простору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бове К. Л. Современная реклама / К. Л. Бове, У. Арнс. – М. : Изд. Дом «Довгань», 1995. – 704 с.
2. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури : монографія / В. Я. Даниленко. – Х. : ХДАДМ, Колорит, 2005. – 244 с.
3. Земпер Г. Практическая эстетика / Г. Земпер. – М. : Искусство, 1970. – 320 с.
4. Кафтанджиев Х. Гармония в рекламной коммуникации / Х. Кафтанджиев. – М. : Эксмо, 2005. – 368 с.
5. Косів В. Глобалізація і національні моделі в сучасному графічному дизайні / В. Косів // Пластичне мистецтво. – 2002. – № 1. – С. 66 – 71.
6. Косів В. Національні мотиви як засіб візуальної ідентифікації у графічному дизайні другої половини ХХ ст. / В. Косів // Наук. зап. Терноп. держ. пед. ун-ту імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль : Терноп. держ. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2002. – № 1 (8). – С. 101 – 107.
7. Назайкин А. Н. Иллюстрирование рекламы / А. Н. Назайкин. – М. : Эксмо, 2004. – 320 с.
8. Прищенко С. В. Теорія та методологія дизайну : навч.-метод. посіб. / С. В. Прищенко ; за ред. проф. Є. А. Антоновича. – К. : Альтерпрес, 2010. – 208 с.

УДК 726.591:748.5

*М. С. Асташова,
г. Луганск*

РОЛЬ КОМПОЗИЦИОННОЙ СТРУКТУРЫ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ СИМВОЛОВ ВИТРАЖА «СВЯТОЙ КОНСТАНТИН И СВЯТАЯ ЕЛЕНА» В ЛАТИНСКОМ КАФЕДРАЛЬНОМ СОБОРЕ УСПЕНИЯ ПРЕСВЯТОЙ ДЕВЫ МАРИИ В Г. ЛЬВОВЕ

Иллюзорная игра оттенков девяти витражных произведений наполняет интерьер львовского Латинского кафедрального собора атмосферой таинства и торжества. Витражи соответствуют католической семантике и ориентированы на сакральную функцию, выступая в качестве

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

декоративно-изобразительного инструмента создания храмовой атмосферы и особого психологического состояния. И. Гах в статье «Свет витражного «Окна»» пишет: «витраж – вид искусства, который многогранностью выражения, непревзойденностью ассоциативно-образного звучания, универсальностью способов творения способен создать особенную атмосферу любого интерьера» [1, с. 66 – 67].

Львовские витражи вызывают большой интерес в контексте исследования истории украинского искусства. Актуальность исследования этих окон обоснована их ценностью как уникальных артефактов в контексте культурного наследия.

Витраж «Святой Константин и Святая Елена» был выполнен на основе картона Юлиана Макаревича в конце XIX века [3, с. 73] и является ярким образцом монументально-декоративной композиции с элементами готики. Произведение формально иллюстрирует два сюжета – открытие Елене Креста Господнего и божественное предзнаменование императору Константину под знаком лабарума, согласно Лактанцию, явленному накануне битвы у Мульвийского моста в 312 году [5, с. 41]. Очевидна абстрогированность персонажей, их отстраненность от бренности и неустойчивости реальности; не возникает даже ощущение их присутствия, звучит только вечная истина, открытая великим предзнаменованием.

Опорную композиционную точку левой части витража формируют скрещенные кисти рук Елены – средоточие мысли, обращенной вовнутрь, знак молитвы. Золотые драпировки тонально связывают эту точку с правой рукой нищего, возложенной на крест. Подобные детали устанавливают порядок трактовки, усматривающей этапы «взгляда вовнутрь», молитвы, открытия истины и жертвования. Цветовое и тональное единство силуэта святой делает его цельной паузой, уравнивающей динамику мелких разнонаправленных масс, а преобладающий вишневым цвет хитона в соответствии с традицией воспринимается как совмещение начала и конца спектра, и, следовательно, как знак Христа, Который есть начало и конец всего сущего [7, с. 299].

Кроваво-алое доминантное пятно плаща на плечах Константина в контексте сакральной интерпретации цвета выражает Божественный огонь [Там же], пламенеющую любовь к Христу и Воскресение. Этот символ победы жизни над смертью, цвет животворной энергии, венценосности и царственности. Агрессивный красный цвет и жесткие складки формируют типаж воителя, но лицо императора – лицо юноши, лицо сына, сродни тем,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

что взирают здесь из-под храмового свода под своими золотыми и красными крыльями.

Витраж разделен по вертикали на две равные части, каждая из которых состоит из шести блоков, но единство двух вертикальных структур достигнуто путем выделения трех горизонтальных ярусов (ярус геральдических форм светского порядка, ярус сцен из жизни святых Елены и Константина и ярус Царства Небесного). Левая и правая вертикальные части витражного полотна полярны в контексте смыслового содержания и ритмов. Умиротворенный образ Елены олицетворяет смирение и поиск истины посредством самопознания, но воинствующий образ Константина воплощает решительную готовность принять вызов. Агрессивные и резкие ритмы нижней правой части композиции устремлены к небесным сферам, где восседает Вседержитель, но композиционные массы верхней левой части витража сами «нисходят» к мягким и округлым линиям образа святой. За счет подобной организации ритмов правая часть композиционной структуры полотна визуальнo тянется вверх, а левая – в противоположном направлении, что создает эффект невесомости витража и усиливает звучание его вертикальной оси.

Пирамида золотого луча исходит от «Альфа» из книги бытия в руках Христа, подающего благословляющий жест, символизирует начало истинной веры. Ангел несет ветвь лавра – высший знак императорской славы и победы над смертью, и пальмовую ветвь - символ Воскресения. Нимбы персонажей поданы строго в соответствии с формой правильного круга, что сближает их с православной традицией и устанавливает тождество «окружность – вечность».

Изображение подчинено пространственной перспективе по мере «взлета» к сводам собора, что визуальнo делает витраж более вытянутым и увеличивает высоту храма. Это свидетельствует о некоторой свободе католического сакрального искусства от жестких изобразительных канонов, ограничений и предписаний. Устремленность композиции вверх обеспечена длинными наклонными «сталкивающимися» ритмами (ленты с именами, древко знамени, подол императорского убранства, оружие и руки властителя, пирамида золотого луча, декоративные архитектурные элементы и т. д.). Горизонтальные ритмы радуги, облаков и серафимов выполняют функцию пауз, сосредоточенных вокруг устойчивой фигуры Христа и останавливающих взгляд зрителя на гипнотическом образе Вседержителя.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Для архитектурных элементов характерно изобилие краббов в виде миниатюрных трилистников на золотых фиалах, увенчанных крестоцветами. Изображения изогнутых вимпергов густо декорированны массивными акантовыми листьями. Поперечные жерди крестов подчинены растительным мотивам, а вертикальные изображены в виде копий. Нарочитая тяжесть растительного орнамента компенсирована незамысловатой легкостью масверка и аркады на дальнем плане. Обрамляющий декор введен в качестве вспомогательного поля, обеспечивающего органичную связь композиции через изображение архитектуры с реальным интерьером храма.

Таким образом, в процессе анализа художественных характеристик витражного полотна «Святой Константин и Святая Елена» и прочтения его сюжетного содержания была выявлена обоснованность пропорционирования тона, выбора колорита и характера динамики композиционных масс спецификой сюжета и системы сакральных символов. Витражное произведение в структуре интерьера обладает способностью воздействовать на психологическое восприятие зрителя посредством цветового и тонального решения, а также разнонаправленных ритмов, подчиненных сюжетному наполнению. Две религиозно и исторически значимые сцены гармонично раскрыты в контексте цельной композиции, выразительность которой обеспечена за счет богатства колорита, тонального контраста и столкновения активных динамичных масс.

Специфической особенностью витража является главенствующая роль сквозного освещения, приобретающего значение концептуального символа при прочтении и эмоциональном восприятии сюжета. В процессе созерцания изящных полупрозрачных ликов Елены и Константина, ангелов и Христа, выразительно контрастирующих с насыщенными цветами благородного колорита, возникает ассоциативное отождествление их мягкого свечения с божественным сиянием. Подобным образом проявляется исключительная способность искусства изобразительными методами материализовать воображаемое и творить абстрактное духовное состояние, когда пигментированное стекло являет человеческому восприятию иллюзию чуда.

Витражное окно «Святой Константин и Святая Елена» является одним из девяти образцов витражного ансамбля Латинского кафедрального собора и воспринимается зрителем в контексте целостного

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

композиційного і стилістического рішення декоративного оформлення внутрішнього простору храму. Сочетання пафосної монументальності архітектури собору і розкоші його інтер'єра з калейдоскопічною грою насичених відтінків вітражних композицій орієнтовано на внутрішнє відчуття близькості Царства Небесного і восторгу від його абсолютного величчя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гах І. Світло вітражного «Вікна» / І. Гах // Образотворче мистецтво. – 2007. – № 2. – С. 66 – 67.
2. Грималюк Р. Храмові вітражі / Р. Грималюк // Вітражі Львова кінця ХІХ – початку ХХ століття : монографія / під ред. О. Козакевич. – Л. : Інститут народознавства НАН України, 2004. – С. 73 – 75.
3. Лактанцій. О смертях преследователей / Лактанцій ; пер. с лат. В. М. Тюленева. – СПб. : Алетейя, 1998. – 279 с.
4. Православный словарь / под ред. Н. В. Будур. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2003. – 384 с.

UDC 004.738.2:378.147

*A. Azzaari,
Lugansk*

WIRELESS TECHNOLOGY AND EDUCATION THEORETICAL APPROACH

Our researches are concentrated on the advantages of ad-hoc wireless networks that seem to be more valuable considering the time and place restrictions, in an educational system. An ad-hoc wireless network is a collection of nodes participating in a covered area of transmission and cooperating to exchange data wirelessly. The topology depends on the movement of the nodes and the gain of bandwidth of the routing protocol and the type of communication. A major component that predefined the type of transmission concerns whether the transfer of data is designate unicast, multicast or broadcast communication. In each case the routing protocol defers according to rules and objectives of a successful communication and minimum allocation of bandwidth and power restrictions of wireless nodes. Ad-hoc wireless networks facilitate a dynamic educational system where participants enter or leave a training session without notifying a centralized manager of the network. The lack of infrastructure gives a model of communication nodes that are adaptive in continuous changes. Factors such as power expended, variable wireless link

quality, and topological changes, become relevant issues during the survey of the shortest path from source to destination.

Models and implementation of an ad-hoc wireless network can solve different necessities in an educational environment where the challenges are increasing. These networks provide flexibility, collaborative training, dynamic interaction, and adaptive architecture for group communication. In an ad-hoc or multihop network each computer is equipped with a wireless networking interface card covering a transmission area where each computer (node) which interferes in this area can constitute the bridge to the rest of the network operating either as a destination or a relay. Another model of multihop networks concerns the interaction of a group of nodes with a wireless access point using one node as the bridge which is determined to communicate through this point with the wired network of the campus or the educational institute. In this case the topology and the range of the wireless network are dependent also on the range and the transmission rate of the access point.

Multicasting has naturally been considered the ideal technique to be used with multimedia communications, mainly because its inherent nature is to minimize the network resources needed to support this type of transmission (Tony Larson & Nicklas Hedman 1998). Multicast in ad-hoc networks is based in structure of tree. One node initiates the group and becomes the group master of the network. It works as the base node in a multicast tree and conserve a list of all nodes joining the network. This list is being kept in a dynamic table which is updated continually. Its task is to periodically send hello messages in order to be informed about the condition of the network. Every node in a group must send an acknowledgement (ACK) to inform the master node concerning the packets that have received or a negative acknowledge (NACK) if a transmission failed. Nodes in a multicast network function either as destination or as relay to transmit messages to the rest of the network. In cases where a failure of acceptance of a message occurs from one node during transmissions a request of retransmission must be forwarded only to the specific node. Consequently, the other nodes of the group when they realize that a retransmission occur they ignore the content of the message and they forward it to the destination node where the failure happened.

In a multicast network an amount of messages concerns the joining or leaving a group from a node, the rearranging of the network topology and the failures that occur during transmissions. The master of the group is being informed for every condition of the wireless network and this implies the normal

function of it. Focusing in an educational environment the transmission of a video conference or a multimedia presentation from an instructor facilitates the forward of the packets and reducing the consumption of the resources especially the battery power. Students and staff also can utilize multicast structure to communicate with database systems in the campus and attend e-learning courses, or to keep notes and guidance for projects and group co operations. The place restrictions does not limit the multicast transmission as the members – nodes can work dispersed within the bounds of range of communication. Ad-hoc wireless networks and especially multicasting function additively to the training models and enhance them to new educational forms. The ability to work with wireless multicasting technology reduces the cost of resources and increases the edutainment capacity of members.

Wireless networks can give network access in every classroom with no or minimal renovation costs. The Wireless Classrooms require only the installation of the access points, which can be placed strategically throughout the building and can usually be installed without interruption of the regular classroom schedule. Additionally, it is a valuable factor since without any modification (or visible wiring) to the existing physical structure/classroom we can provide network connectivity (Prakash Nair 2002).

The difference between wiring laboratories in a campus and wireless classrooms is in their roles and objectives. In a wireless network where mobility and roaming are supported, students can move from class to class and remain connected to the network without any interruptions. The information and educational material is available consecutively by using database technology and metadata which maximize reusability and maintenance of existing system. For example, suppose you have a wireless access point that connects the wireless network to the backbone of the campus. The covered area of this point is satisfactory enough to connect every node in the campus area and permitting according to predefined rules. Security is also defined such as communications among groups. The mobility is not as large as it would be expected like in an ad-hoc network where nodes are moving without a predefined manner. Furthermore, during time breaks or free time they can be connected to the school backbone and search to the library wirelessly, or exchange information and cooperate with each others. Another usability of the ad-hoc wireless networks can be found in environmental courses where students should be in the forest or sticks. By using PDAs or notebooks can be connected to the backbone of the campus and transfer the results of their surveys. A user friendly environment

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

will help users to exchange data with a local database and communicate with a supervisor to take guidance. As the most critical factor for the implementation of a network is cost saving it has been proven that educational environments which make use of a wireless infrastructure can be less expensive than a wiring network installation. The equipment that will be used will be limited to the minimum as it can be arranged to be transferred from classroom to classroom according to course needs. Another important factor is that ad-hoc wireless networks can develop and evaluate communication patterns and possible infrastructure for interconnected embedded technologies among devices.

A major advantage in a wireless network is the multicasting approaches of communication. Wiring networks have been used to exchange data and to communicate through the Internet. Wireless networks provide another type of communication especially in education where someone can multicast data to a group community. Multicast applications provide a variety of options for supporting a collaborative and individual teaching environment. A major problem in ad-hoc wireless networks is to minimize the unnecessary messages that transmit one computer to another especially during multicasting transmissions. Many efforts have shown remarkably results concerning the way of communication in ad-hoc wireless networks where nothing is stable. Especially in an ad-hoc network the educational model is being enhanced and supplemented with efficiency of moving around the campus and interfering with educational material beyond time and place restrictions.

Ad-hoc wireless networks can be used as a platform to distribute distance learning and to provide wireless learning environment services. The distance learning and wireless learning environment could include, for example, videoconferencing between mobile phone, PC, VoIP-phone and traditional phone or streaming video content from a learning content database. Ad-hoc networks could be used in educational purposes by including

- Access to searchable databases,
- Administrative services (timetables, student records),
- Small text-based simulations,
- Dictionaries, vocabularies, thesaurus,
- Presentation (video, multimedia applications) and
- Control of the status of a machine (i.e. robot).

An advanced-user interface will help users to log in to the backbone of the school or to the server through the access points. The wireless network will be monitored in order to permit access to the databases and facilitate users by

allocating laptops or other mobile devices to the access point. Many projects are developing especially in providing information to users who travel and inform them for sightseeing and online language translations. The educational content can be designed properly in the same way by using modules so that to be shared in text mode or graphical or multimedia mode and help users to use any type of wireless devise.

The architecture of an educational environment using wireless technology can be based to its current infrastructure of the wiring backbone network and be enhanced in the future by replacing computers lab with wireless devices. The replacement of the existing personal computers with notebooks will maximize the usability of the classrooms by using the so far traditional laboratories. The wireless access points will be the only medium to facilitate the communication between mobile computer laboratories with both Internet and local servers. Thus, the education will be continued and enhanced even when the school is closed with the assistance of proper software which will be developed to provide courses or other helpful facilities.

Mobile wireless ad-hoc networks are highly dynamic because of node mobility, unreliable wireless links, and frequent outages. Furthermore, they are sensitive to network load and congestion. For ad-hoc network protocol design, the key of their success is that the protocols are adaptive and generate minimal control message overhead. The ad-hoc network is a fairly new idea which addresses to the problem of forming mobile networks in dynamic fashion. In contrast to the infrastructure network ad-hoc networks provide true ad-hoc features with no need of base stations. However, there is no way of assuring network coverage. It is said that these kinds of networks will be deployed in educational application where the community is dynamic according to courses and groups communications. The utilization of wireless ad-hoc networks compared to traditional cellular systems make ad-hoc networks very appealing in many applications (video, audio, multimedia transmissions). The advantages of ad-hoc networks include the continuously function of the network as there isn't a base station which is the only responsible for the transferring the messages like in cellular systems. Moreover, ad-hoc wireless networks don't rely on wired base stations and therefore are capable of being deployed in places with no existing infrastructures.

Wireless ad-hoc networks take advantage of the nature of the wireless communication medium. In other words, in a wired network the physical cabling is done a priori restricting the connection topology of the nodes. This restriction

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

is not present in the wireless domain and, provided that two nodes are within hearing distance of each other, an instantaneous link between them is automatically formed.

The advantages in educational systems stems from the needs of dynamic networks with cost reduction in technology investments, as laptops can be transferred in every classroom thought to be necessary, with easy instalment of a group communication, with fewer requirements in a campus area and the ability to communicate all the members without being restricted of place and time. Models of education like-learning or multicasting services give advantages to the ad-hoc networks as the collaboration and the communication with database systems of the campus even outside the classroom and laboratories facilitate the transmission of knowledge. Many efforts have been done in USA and Australia concerning schools and universities and the effects in faculty and students but still the utilization of ad-hoc multicasting wireless networks remains immature to ride high.

LITERATURE

1. Gupta P. P. The capacity of wireless networks transaction of information theory / P. P. Gupta, P. R. Kumar. – Vol. 2012. – P. 388 – 404 .
2. Grossglauser Matthias M. Mobility increases the capacity of ad-hoc wireless Networks, 2010, IEEE/ACM TRANSACTION ON NETWORKG. – Vol. 10. – P. 477 – 486.
3. Diggavi S., Grossglauser M. Even one- dimensional Mobility increases ad-hoc wireless capacity. In proceeding of the IEEE int.Symp. Information theory (ISTT). – Lausanne, Switzerland. – June 2009. – P. 320 – 389.
4. Broch J. Aperformance comparison of Mulit-Hop wireless ad-hoc networking routing protocol in proceeding Mobicomm, 2006. – P. 218 – 255.
5. Prakash N. The role of wireless computing technology in the Desing of schools national clearing house for educational facilities / October, 2002. – P. 508 - 565. [//www.edfacilities.org](http://www.edfacilities.org), referred
6. Tschudin C. Active routing for ad.hoc networks IEEE Communication magazine, 2000 . – April, 2000. – P. 122 – 127.
7. Zhengsping Z. In-building wireless LANs, 1999 [//www.cis.ohio-state.edu](http://www.cis.ohio-state.edu)

ПРИНЦИПИ КОМПОЗИЦІЙНОЇ ПОБУДОВИ В ПЛАКАТІ

З точки зору сприйняття людиною навколишнє середовище, зорове сприйняття дуже важливе. За допомогою візуального відчуття людина пізнає оточуюче середовище. Тому один з найефективніших видів реклами є плакат. Плакат зображують безпосередньо товар, що рекламується. Більшу частку інформації людина сприймає тоді, коли побачить на власні очі, в такому разі найбільший відсоток що людина запам'ятає побачене. Для великої кількості людей саме візуальні образи визначають світ. Треба брати до уваги, що візуальні образи інтернаціональні. Існують загальні закони сприйняття. Та існують певні закони сприйняття на різних територіях. При створенні плакату завжди треба їх урахувати [3, с. 12]. Плакат завжди віддзеркалює час і створюється ним.

Мета дослідження – сформулювати визначення композиція, проаналізувати принципи композиційної побудови у плакату, проаналізувати різновиди плакатів.

Плакат – це один з найважливіших видів реклами. Це невід'ємна частина реклами. Плакат професійно передає інформацію, передає професійні, переконливі повідомлення про продукт, послугу або подію.

Плакат – це зображення, що супроводжується коротким текстом. Плакат повинен бути яскравим, помітним і незабутнім. У сучасній рекламі основна функція плаката – спонукати до дії. Зображення на плакаті може бути як мальованим, так і фотографією, а для тексту важливі шрифт, колір і розташування. Виготовлення плакатів здійснюється в рекламних, агітаційних, політичних і навчальних цілях. Тому він повинен бути лаконічним, яскравим, добре сприйматися на відстані [5].

Плакати мають різні види, а також різні техніки виконання. Від стилю плакату та його функціональної направленості (комерційний соціальний, плакат до культурних заходів), або рекламованого продукту, залежить, в якій саме техніці буде виконано плакат. Залежно від того, які обрано принципи візуалізації, буде «працювати» плакат як реклама чи ні. Технік виконання безліч, але всі вони ґрунтуються на принципах композиційної побудови. Основна функція плаката – інформаційна. Плакат – це спосіб візуальної комунікації між художником та споживачем.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Художник-плакатист завжди повинен враховувати закон запам'ятовування. Якщо плакат композиційно буде перевантажений, тоді він буде гірше сприйматись. Не потрібно перевантажувати зображення дрібними деталями. Якість ефекту такого рекламного плакату одразу знижується. Загальних елементів не повинно бути більше дев'яти [3, с. 14].

Композиція плаката є виразником гармонійної цілісності твору і одночасно засобом побудови цієї цілісності. Важливим етапом роботи над композицією є пошук образотворчих засобів втілення ідеї твору шляхом виконання ескізів [2, с. 67 – 68].

Композиція – це цілісність окремих елементів графічних та колірних вирішень. Цілісною буде сприйматися лише та композиція, що є взаємопов'язаною, всі елементи мають бути в правильному співвідношенні один до одного. Для всіх видів зображень обов'язкова завершена композиція, що буде викликати у споживача асоціативний ряд.

Існує декілька видів композиції: фронтальна, об'ємна і просторова [6]:

³⁵₁₇ фронтальна – композиція на площині (плакат, книжкова ілюстрація тощо);

³⁵₁₇ об'ємна – тривимірна композиція. Простір оточує композицію (пам'ятники, скульптури тощо);

³⁵₁₇ просторова – композиція велика, масштабна за розмірами. Мається на увазі ландшафтне проектування, наприклад.

Графічний дизайн, і зокрема плакат, відноситься до фронтальної, тобто площинної композиції. Площинна композиція є самостійним елементом, який не залежить від об'єктів, що її оточують. Межі зображення відділяють його від навколишнього середовища. Формат зображення має велику роль у сприйнятті споживачем такої візуальної комунікації, як плакат. Горизонтальний формат – розслабляє почуття та сприйняття. Послаблює ефект від зображення. Для плакатів, що використовуються в якості білбордів, найчастіше використовують прямокутний формат, за правилами золотого перетину. Формати, що мають квадратну або круглу форму, дуже важкі для компоновання графічних елементів. В круглому форматі логічно використовувати радіальну симетрію або осьову.

Композиція буває закритою, замкненою. Вона ніби обмежує своєю формою, диктує свої композиційні правила. Така композиція завжди статична. Композиція також буває відкритою, всі елементи пов'язані між

собою таким чином, що виникає ефект динамічності і руху. Для цього найчастіше використовують принцип повторення певного елемента зі зміною розміру, кольору або насиченості. Треба враховувати, що вільне поле, яке оточую композицію може бути активним, тобто працювати як самостійний елемент композиції.

Принципи, якими керуються дизайнери-графіки при розробці композиції включають до себе пропорції, баланс, єдність, акцент, і ритм. Деякі зарубіжні дизайнери-графіки використовують такі принципи або правила проектування [7]:

³⁵₁₇ акцент – «центр уваги». Йдеться про домінування і вплив. Більшість художників кладуть акцент трохи від центру щоб збалансувати його, для підтримки нашого інтересу. Деякі художники уникають акценту, намагаючись, щоб всі частини роботи, були однаково цікавими;

³⁵₁₇ гармонія – як у музиці, додаткові шари і ефекти які можуть бути об'єднаними для створення більш привабливого в цілому ефекту від композиції плакату;

³⁵₁₇ єдність – це коли нічого не відволікає від головного. Єдність без контрастів може бути нецікавою;

³⁵₁₇ опозиція – використовує контрастні візуальні концепції;

³⁵₁₇ баланс є візуальною вагою і значимістю. Це спосіб для порівняння правого і лівого боку композиції.

Асиметричний баланс більш цікавий – обидві сторони схожі з візуального, але не відображаються. Він більш випадковий, динамічний і пом'якшений, його часто називають «неофіційним» балансом.

Радіальний баланс є не дуже поширеним прийомом в композиціях художника . Предмети розташовані за принципом пелюсток квітки , всі графічні елементи розташовані навколо центру. Вікна роз соборів використовували цю дизайн-систему.

Різноманітність – можливо створити різноманітність , але елементи не будуть змінені. Повторюючи аналогічну форму, але змінюючи розмір можна зобразити різницю і єдність одночасно. Підтримання такого ж розміру, але зміна кольору може також дати різноманітність і єдність одночасно.

Глибина – вплив глибини, простору, проекції додає інтерес глядача. Лінійна перспектива в реальному світі робить речі менше на відстані. Деякі художники намагаються уникати глибину, роблячи великі речі

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

нудніше і невеликі речі навпаки яскравими, щоб об'єкти суперечили реалістичним співвідношенням [8].

Повторення – спосіб повторення візуальних елементів. Види елементів при повторенні можуть змінюватись, наприклад:

- зміна інтенсивності кольору;
- зміна розміру графічного елемента, щоб створити ілюзію відстані;

Колір у плакаті має принципове значення. В колірну композицію включається один або два - три кольори (рідко більше) однієї сили тону. У плакатному мистецтві величезна роль належить символіці кольору і умовним символам, давно сформованим загально визнаним позначенням будь-якого поняття, явища, ідеї. Символіка кольору ґрунтується на його здатності викликати певні емоції у глядача. Крім того, колір має здатність до передачі враження вагомості предмета. До колірної рівноваги плакатної композиції включається і розмір, розташування і малюнок шрифту [4].

Отже, плакатний образ повинен відразу сприйматися узагальненим і в той же час багатозначним при всій лаконічності формальних засобів. Головною якістю композиції є гармонійна цілісність форми. Досягти цього можливо тільки якщо всі частини цілого взаємопов'язані [1, с. 69]. У плакатній композиції з усією очевидністю виконують свою роль контрасти, в першу чергу колірні, контрасти малого і великого, аж до перебільшення (або применшення) малої форми. Нерідко в плакаті порушується єдність часу, зміщуються просторові плани. І щоб досягти дієвості образу, необхідно знайти відповідну переконливу художню форму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Сомов Ю. С. Композиция в технике / Ю. С. Сомов. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М. : Машиностроение, 1977. – 271 с.
2. Шевченко В. Я. Композиція плаката : навч. посіб. / В. Я. Шевченко. – Х. : Колорит, 2004. – 124 с.
3. Яцюк О. Основы графического дизайна на базе компьютерных технологий / О. Яцюк. – СПб. : БХВ–Петербург, 2004. – 240 с.
4. www.alkor-4.ru.
5. www.centralprint.ru.
6. www.coposic.ru.
7. www.digitalsteam.autodesk.com.
8. www.goshen.edu.

**ПРЕДНАЗНАЧЕНИЕ ХУДОЖНИКА
В КОНТЕКСТЕ «СПОРА О ДРЕВНИХ И НОВЫХ»**

В современной эстетике и искусствоведении до сих пор не утихают споры о том, какова природа искусства, как возникло искусство и как оно развивается. Искусство существует в самых разных формах, для него характерна изменчивость и непредсказуемость дальнейшего развития. Художник, как правило, не может оградить свой творческий процесс от воздействия всего того, что уже было создано до него, и создать произведение, где отсутствовало бы влияние каких-либо традиций и школ. Однако, несмотря на всяческие влияния и детерминацию художник может и должен создавать то, что еще не было создано до него. Отсюда следует, что наиболее актуальным вопросом теории искусства окажется проблема развития современного искусства. Наиболее интригующим и противоречивым в современной теории искусствоведения остается вопрос взаимодействия между классическими и ставшими традиционными формами искусства и новыми течениями, подходами и концепциями.

Одним из главных примеров такого противостояния стала крупнейшая эстетическая дискуссия конца XVII — начала XVIII в., в работах учёных и исследователей обычно называемая «Спором о древних и новых», по сути дела, является первым фактом в истории эстетики, когда идеологический «раскол» произошел в пределах одной художественной системы. Формально начавшись 27 января 1687 г. во Франции, на одном из заседаний Французской Академии, «Спор о древних и новых» продолжался около тридцати лет, то угасая, то возрождаясь, и постепенно перерос в полемику общеевропейского уровня и значения. «Спор о древних и новых» занимает в истории искусств особое место, по мнению В. Я. Бахмутского он позволяет уловить явления, обычно ускользающие от взгляда публики, — то, «как формируется “силовое поле” новой культуры» [1, с. 7].

Как известно, главным предметом этого «Спора» стало отношение к античному художественному наследию. До этого времени сплоченный лагерь классицистов впервые разделился на две большие идеологические группировки — на ортодоксальных классицистов, приверженцев

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

«древних» (т.е. античних) авторов, и «классицистов-ревизионистов», сторонников «новых» (т.е. современных им) авторов.

Первые (во главе с Николой Буало) считали античное искусство безусловным авторитетом, или, если воспользоваться точной формулировкой К.Маркса, «нормой и недостижимым образцом» [3, т. 12, с. 352], на который следует всегда ориентироваться в собственном художественном творчестве. Дело в том, что творчество как отбор лучшего во имя идеала – так можно было бы выразить девиз этого направления – предполагало моральную автономию, духовный аристократизм и личную преданность идеалу. Наряду с этим одним из ярчайших представителей второй стороны был Шарль Перро, который считал что античная культура — это пройденный этап, оставшийся в далеком прошлом, а современный человек нуждается в современном (и потому — понятном и близком) ему искусстве. Он считал античность временным, историческим феноменом, а целью художника — движение вперед, к идеалу прекрасного. Перро, сравнивая произведения античных живописцев с картинами Рафаэля, доказывал, что Рафаэль и его современники изображают прекрасное сложнее, тоньше и многообразнее, чем это умели делать древние [4, с. 40].

Подобная схема является весьма упрощенной. С одной стороны, ортодоксальные классицисты признавали определенную эстетическую ценность западноевропейского искусства Нового времени, хотя и считали его всего лишь более или менее удачным подражанием античному искусству. С другой стороны, «классицисты-ревизионисты» ни в коем случае не отрицали высоких художественных достижений античной цивилизации, наилучших для того времени. Кроме того, многие деятели рубежа XVII — XVIII вв. занимали в «Споре» промежуточную, «центристскую» позицию: они в равной мере ценили и античное, и современное искусство.

«Спор древних и новых» имел колоссальное прогрессивное значение, явившись первым «внутрисистемным восстанием» классицизма против классицизма; нечто подобное наблюдалось в начале XVIII в. в Англии, а еще столетие спустя — в России. «Классицисты-ревизионисты» стали непосредственными предшественниками просветителей, а весь «Спор» в целом — родоначальником «просветительского классицизма» и эпохи Просвещения. «Положительный опыт» «Спора о древних и новых» в полемике с классицизмом был впоследствии освоен идеологией романтизма; тогда же произошло углубление и расширение идеи прогресса

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

в искусстве, впервые выдвинутой «классицистами-ревизионистами», трансформировавшейся в типично романтическую идею историзма.

Несмотря на все попытки отмежеваться от какого-либо влияния предшественников, новые представители ультрасовременного искусства, которым чуждо все «устаревшее», черпают свое вдохновение из тех образцов прошлого, которые им близки по духу. То есть любая, даже самая смелая попытка оторваться от всего «старого», в сущности, раскрывает идею преемственности, если не классических то других форм, также являющихся достоянием истории искусства. Идея преемственности универсальна, проблема заключается в вопросе выбора - чему следовать, а что отвергать. По критериям вкуса отдельных художников или группировок невозможно составить общую концепцию современного искусства. Дело в том, что, как современному искусству, так и искусству любой другой эпохи не свойственно бытие в виде абсолютного монолита, лишенного каких-либо противоречий между школами и направлениями. О. Кривцун, рассуждая о важности творческих исканий эпохи модернизма, говорит о невозможности «рождения в начале века нового всеобъемлющего стиля, о становлении новых приемов художественной выразительности, ведущих к сложению устойчивых и общезначимых художественных форм. Напротив, мы являемся свидетелями мозаичных, не укладывающихся в единую формулу художественных поисков» [2, с. 111].

Так или иначе, художник той или иной школы, отдавая предпочтение чему-то определенному, неизменно остается подверженным и всяческим другим влияниям, которые он пытается избегать. Влияние современной культуры на художника происходит не только в горизонтальной плоскости, (в плоскости, которая находится в пределах досягаемости художника, то есть в настоящем) но и в вертикальной плоскости. Вертикальная плоскость, если говорить на языке символов, представляет собой плоскость прошлого и будущего, на которые человек не может влиять и, в которых человек не может спокойно пребывать, оставаясь в настоящем. Человек пребывает в потоке настоящего, которое заставляет художника жить теми идеями и проблемами, которые характерны для данной точки вертикальной плоскости, где возможно лишь одно направление. Главная задача современного искусства как символической формы заключается в том, чтобы жить проблемами современности, отражать все то, что происходит сейчас, одновременно связывая себя с

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

тем, що на мові метафізики іменується вічність. Це є проблема сучасності в мистецтві, в першу чергу, визначена часовими рамками і представляється інтегрованою в життя суспільства і окремого індивіда. Мистецтво лише відображає час або представлення про нього.

На сьогоднішній день призначення художника і всього сучасного мистецтва не в тому, щоб відійти в невідоме майбутнє, і не в тому, щоб залишитися назавжди в прекрасному, ідеалізованому минулому, а в тому, щоб бути причасним сучасності. Для цього потрібно розуміння того, що сучасний стан всіх форм культури складався досвідом минулого, а теперішнє – це неперервна нитка, тягнута з глибини віків.

Як би мистецтво ні розвивалося, ми завжди повинні пам'ятати, що в мистецтві завжди найбільш важливим залишається саме мистецтво в гармонічній зв'язі з тим, що хвилює людство, адже всі твори мистецтва символізують людину і його прагнення.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахмутський В. Я. На межі двох віків / В. Я. Бахмутський // Спор про старі і нові / склад. В. Я. Бахмутського ; пер. з фр. Н. В. Наумова. – М., 1985. – 40 с.
2. Кривцун О. А. Естетика : навчальник / О. А. Кривцун. – М. : Аспект Прес, 2000. – 262 с.
3. Маркс К. Твори. Т. 12 / К. Маркс, Ф. Енгельс. — Вид. 2. — М. : Політгиздат, 1958. — 737 с. — (Інститут марксизма-ленінізму при ЦК КПСР).
4. Перро Ш. Вік Людовика Великого / Ш. Перро // Спор про старі і нові. – М. : Мистецтво, 1985. — 47 с.

УДК 7.012

*С. О. Бердинських,
м. Київ*

СУЧАСНІ АСПЕКТИ ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ ДВОВИМІРНОЇ ГРАФІКИ В ХУДОЖНЬОМУ ФОРМОУТВОРЕННІ

При всьому розмаїтті сучасної програмної продукції двовимірної графіки, за способом формування зображень її поділяють на три види: векторну, растрову і фрактальну. Фрактальна графіка не дає можливостей щодо проектування просторових форм, тому йтиметься про векторну і растрову графіку.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Векторна графіка дає зображення як набір геометричних примітивів. Зазвичай такими примітивами є точки, прямі, кола, прямокутники, а як загальний випадок – сплайни певного порядку. Об'єктам присвоюють деякі параметри, наприклад, товщину ліній, колір заповнення. Оскільки зображення складається з окремих об'єктів, де кожен має свої характеристики, векторну графіку часто називають об'єктно-орієнтовною.

Зображення у векторному форматі дає простір для редагування: воно може без втрати якості масштабуватися, обертатися, деформуватися. Справа в тому, що таке перетворення фактично виконується таким чином: старе зображення стирається, а натомість формується нове. Математичний опис векторного рисунку залишається колишнім, змінюються лише значення деяких змінних (наприклад, коефіцієнти). Усе це дозволяє під час ескізування уникнути перерисовки і за короткий час обробляти більшу частину варіантів зображення.

Можна стверджувати, що векторна графіка близька за своєю графічною мовою до традиційного креслення, де основним конструктивним елементом є лінія сталої товщини, спрямована за певною траєкторією, тому нема сумнівів, що метод роботи в системах двовимірної векторної графіки багато в чому споріднений з методом створення традиційного креслення, всі напрацьовані прийоми та графічна мова якого можуть бути без винятку використані у двовимірних векторних програмах на новому якісному рівні та з новими функціональними можливостями.

При цьому кожен графічний елемент векторної графіки зберігає свої параметри форми та положення у просторі з високою точністю, тому даний спосіб побудови відкриває ряд можливостей у графічному конструюванні форми на якісно новому рівні, з використанням традиційних методів побудови зображень на площині (центральної та паралельної проєкції). Точність векторної графіки надає пріоритет графічним способам розв'язання проектних завдань.

Властивістю векторної графіки є те, що при збільшенні або зменшенні зображення не втрачає якісних характеристик, тому під час проектування складних геометричних та пластичних утворень не потрібно виконувати декілька зображень однієї проєкції різного масштабу. Векторна графіка є основою більшості систем автоматизованого проектування, де не існує потреби перераховувати розмірності за масштабом із зображення в реальні одиниці виміру та навпаки, як це відбувалося в традиційному масштабному кресленні. Натомість проектування відбувається в реальному

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

масштабі, розмірність вказується автоматично, що безперечно унеможливило випадкові помилки та звільняє мозок від напруження і тримання в пам'яті зайвої інформації.

Простір векторної графіки не має фізичних меж, що є дуже зручним для вирішення завдань формоутворення просторових об'єктів: в процесі проектування не потрібно вирішувати зайві компоувальні задачі, пов'язані з організацією простору носія.

Поява комп'ютерних технологій у проектуванні дозволила на практиці реалізовувати ідеї площинної комбінаторики, розширити спектр творчого пошуку, за певний проміжок часу створювати і розглядати порівняно більшу кількість можливих формальних варіантів відповідного вирішення. На відміну від традиційного креслення, де кожен елемент зображення (точка, лінія, пляма) є фіксованим на матеріальному носії, векторна графіка дозволяє в реальному часі пересувати, обертати та множити графічні елементи у площинному просторі, змінювати їх розміри, поєднувати в групи: таким чином вільно комбінуючи знаходити найкращі поєднання. Все це дає можливість не тільки прискорити, а й якісно покращити процес творчого пошуку та ескізування, і водночас швидше збагачувати візуальний досвід.

При моделюванні властивостей форми засобами векторної графіки, проектувальники отримали більше свободи експерименту, перестала існувати загроза втрати або псування зображення, так як всі можливі напрацьовані варіанти легко можуть бути збережені у пам'яті, завжди існує можливість повернутись до попереднього, співставити з будь-яким варіантом.

Програми двовимірної векторної графіки використовуються в проектуванні не тільки в якості інструментів моделювання, а й як інструменти створення демонстрації проектної ідеї. Графічна мова зображень, створених засобами векторної графіки, відрізняється певною умовністю та формалізованістю, з іншого боку, ця мова є інформативною і лаконічною. Тому спектр застосування програм векторної графіки включає в себе також створення певної продукції графічного дизайну – знаків, логотипів, шрифтів, ділової графіки, схем, площинних орнаментів тощо. Через простоту роботи з елементами векторний спосіб часто застосовується для створення мультфільмів та роликів.

Растрова графіка, на відміну від векторної, завжди оперує двовимірним масивом (матрицею) пікселів. Хоч графічні редактори

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

дозволяють змінювати розміри основи в процесі роботи, якість та розмір зображення безпосередньо пов'язані з розміром матриці (роздільною здатністю), що позначається на кількості інформації, яку займає певне зображення.

Однак, незважаючи на певні недоліки щодо обмежень розміру, растрова форма описання має низку переваг у графічних засобах. В растровому вигляді можна представити будь-яке зображення. Щоправда, інструменти роботи з векторними та растровими зображеннями істотно відрізняються. Якщо інструменти векторного моделювання мають аналогію з інструментарієм традиційного креслення, то растрова графіка ще й поєднує в собі можливості рисунка, живопису, колажу.

Особливі нові функціональні якості в художньому формоутворенні растрова графіка отримала з появою пристроїв введення, що дозволили моделювати форми способом, що найбільш наближений до створення зображень на папері традиційними інструментами. При користуванні графічним планшетом сучасні програми характеризуються можливостями створення «живих» ліній змінної товщини, фактури, насиченості.

Окрім створення живописних ліній та форм, растрові редактори мають можливості створення раціональних формоутворень, що визначається наявністю геометричних інструментів моделювання, які мають векторну основу роботи.

Особливістю растрових редакторів є можливість роботи з будь-якими реалістичними зображеннями, утвореними різноманітними способами (скануванням рисунка, цифровою фотозйомкою, продуктом фотовізуалізації тривимірної моделі тощо). Існує також можливість вичленовувати будь-яку частину зображення, певний фрагмент, при чому алгоритми розпізнання виконують ці процедури автоматично і з високою точністю. Можливість поєднання певних фрагментів різних зображень в одне ціле (цифровий колаж) надає растровим редакторам великий спектр можливостей у засобах презентації проектних ідей: створення зображень об'єктивної реальності шляхом поєднання вигляду середовища з майбутнім об'єктом, внесення реальних форм у візуалізоване середовище тощо. При цьому інструменти кольорової та тонової корекції дозволяють створювати такі зображення візуально цілісними.

Окрім вище згаданих можливостей растрові редактори дають низку можливостей площинних трансформацій певної виділеної плями. Одні з них стосуються роботи з формою: викривлення за різноманітними

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

напрямами, розтягування, скручування, імітації ефектів різноманітних оптичних лінз, перспективні скорочення тощо. Інші уможливають роботу з наповненням плями: накладання різноманітних градієнтів (кольорові та тонові розтяжки), ефекти фокусування, «розмивання». При цьому весь перелік інструментів складно описати, оскільки в результаті практичного досвіду користувачів цифрової продукції перед розробниками виникають нові актуальні завдання: інструментарій постійно удосконалюється, розширюючи кількість та якість можливостей формоутворення.

Ще один напрям використання растрових редакторів у проектній графіці – обробка зображень. До неї відноситься як кольорова та тональна корекція, так і надання певного художнього ефекту шляхом використання «фільтрів» – певних алгоритмів, що перетворюють вихідне растрове зображення, в результаті чого з'являється або фактура рельєфу, або імітується певна рисувальна техніка виконання, або зображення узагальнюється до обмеженої кількості плям, контурних ліній тощо.

Окрім «фільтрів», існують інші інструменти растрових редакторів (автоматичне виділення зон), що дозволяють здійснювати формалізацію зображень шляхом узагальнення деяких складових, коли надмірна деталізація не бажана.

Програми обробки та створення растрових зображень дозволяють створювати високоякісну художню презентацію, відкривають спектр широких можливостей художньо-творчих засобів: коригування кольору та тону зображення і його частин дозволяють гармонізувати композицію зображення, площинні трансформації елементів дозволяють створювати монтаж, інструменти введення – створювати рисовані лінії.

Можна стверджувати, що растрові редактори поєднують у собі можливості всіх традиційних (рисунок олівцем, аквареллю, аерографом) і комбінованих (аплікація, фотомонтаж) графічних технік, додавши нові функціональні можливості для створення візуальних моделей проектних образів.

Проаналізувавши та порівнявши операційні можливості векторної та растрової графіки, слід зробити висновок, що векторна графіка має пріоритети в створенні геометричних моделей форми, а растрова – візуальних. У способах створення зображень векторна графіка вирізняється раціоналістичним підходом, тоді як растрова – ірраціональним, живописним, здатним виражати певну емоцію.

Однак, як свідчить дизайн-практика, нерідко кінцевий результат проектування дає зображення, що синтезує в собі одночасно продукти роботи в програмах векторної графіки і растрових редакторів.

УДК 7.011.09.04

*С. Н. Бондарь,
г. Рубежное*

ЭТНОКУЛЬТУРА В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Одной из важнейших задач современного художественного образования является создание необходимых условий для формирования творческой самобытной личности, способной к национальной самоиндификации в условиях мировой культурной глобализации.

Система народных традиций, знаний и умений, эстетический опыт предков – это наш неисчерпаемый потенциал в воспитании молодых поколений.

Формирование этнического самосознания, оригинального типа национального мировосприятия невозможно без глубокого систематического познания народной духовной и материально-бытовой культуры.

В 70-х гг. XX ст. в западной культуре произошел переход от модернизма к постмодернизму. Его импульсы ощутимы в формировании различных направлений новейшего украинского искусства, создавая пеструю картину из разнообразных стилей. В то же время распространение массовой культуры привело к засилью рекламы и индустрии развлечений, пропаганде прагматизма, меркантильности, как следствие, бездуховности. С помощью мощных каналов средств массовой информации происходит манипулирование сознанием, насаждается язык рекламных стереотипов, штампов и клише. Образцы новой виртуальной культуры заслоняют традиционные художественные образы. В таких условиях именно искусству предназначено стать опорой человеку в поисках смысла жизни, а художнику – морально-эстетическим камертоном в становлении ценностных ориентиров личности [2, с. 181 – 182].

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Обращение к духовным основам нации формирует национально-культурные координаты не только эстетического, а и морального пространства, что имеет важное педагогическое и общественное значение.

В Украине действует многоступенчатая и непрерывная система подготовки творческих кадров, включающая начальные специализированные художественные заведения: школы эстетического воспитания, художественные школы – внешкольное образование; школы-интернаты – общее среднее образование и профессиональная подготовка; высшие учебные заведения [5, с. 2].

Ведущим принципом в художественно-педагогической практике нашего государства является академизм. Усваивая по этому методу отдельные каноны и учебные догмы, юные художники в первую очередь овладевают техническим мастерством. Следующим этапом становления творческой личности является развитие культуры творческого мышления. Достижению высокого развития в данном направлении способствуют, в частности, знания, умения и навыки этнокультуры [4, с. 48].

Образовательно-воспитательная практика учебных заведений в течение длительное время была лишена возможности опираться на прогрессивные национальные традиции и народно-культурное наследие. Однако за последнее десятилетие, когда значительно возрос интерес к этнокультурным ценностям, эти противоречия постепенно сглаживались. Влияние народной культуры на систему художественного образования становилось все более гибким, наполнилось новым смыслом.

Национальную культуру, часто понимают узко, однобоко, ограничивая ее фольклорными образцами: народными промыслами, песнями, танцами, но культура народа – это весь уклад его жизни, определенная система ценностей, мировоззренческих ориентиров и взаимоотношений [3, с. 14].

Если из прошлого в современность переносить культурно-исторический опыт в буквальном смысле и приспособлять его к новым условиям – это, как правило, обречено на неудачу. Поэтому задача современного художественного образования заключается в воспитании молодого поколения, способного в своем творчестве к переплетению этнических традиций своего народа с новаторскими течениями современности [1, с. 27].

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

ЛИТЕРАТУРА

1. Дичковська І. М. Основи педагогічної інноватики / І. М. Дичковська. – Рівне, 2001.
2. Масол Л. М. Художня культура : підруч. для 10 кл. загальноосвіт. навч. закл. Профільний рівень /Л.М. Масол, О.І. Оніщенко, С.А. Ничкало, О.В. Гайдамака. – К.: Видавничий дім «Освіта», 2011. -240 с.: іл..
3. Міщенко Г. Витинанка – від традицій до сучасного образу творення / Г. Міщенко // Нар. мистецтво. – 2004. - №1-2. – с. 28-29.
4. Ростовцев Н. Н. Очерки по истории методов преподавания рисунка / Н. Н. Ростовцев. – М. : Изобр. искусство, 1989.
5. Художественное воспитание. – Л. : Наука, 1971.

УДК 741

*П. Н. Борисенко,
г. Луганск*

ТЕХНИКА РИСУНКА КАК ОСНОВА МАСТЕРСТВА

В задачу учебного академического рисования с натуры входит не только усвоение правил реалистического рисунка, но и художественного мастерства. Рисование с натуры не должно ограничиваться только усвоением законов реалистического рисунка, оно, прежде всего, должно подготовить будущего художника к его практической творческой деятельности. Знание основ изобразительной грамоты дает художнику возможность правильно видеть и понимать законы строения форм природы и точно изображать виденное. Однако этого еще недостаточно, чтобы стать художником. Рисовальщик может хорошо понять и запомнить основные правила рисования с натуры, но не уметь приложить полученные знания к делу. Помимо знаний, художник должен овладеть мастерством. Одним из решающих моментов приобретения художественного мастерства является техника. От рисовальщика требуется техническое совершенство, большой навык и вкус в пользовании различными рисовальными материалами — орудиями его труда. Основная причина робости в рисовании заключается в отсутствии технического навыка. Художник, слабо владеющий изобразительной техникой, оказывается скованным и не может выразить свои замыслы в полную силу. Техническая виртуозность в руках одаренного художника — залог его успеха, высокого мастерства. Поэтому, обучаясь рисованию с натуры, необходимо обучаться и художественному мастерству. И в этом плане надо отдать должное старой художественной школе, которая технике рисунка уделяла большое

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

внимание. По сути дела, обучение рисованию начиналось с обучения техническим приемам работы — копирования образцов, оригиналов.

Не следует думать, будто бы техника приходит сама собой. Техника рисунка — это сумма рациональных приемов работы, это искусство, которому надо учиться. В результате правильно проводимых занятий и внимательного обдумывания методики работы можно овладеть необходимыми техническими навыками. Техника — это искусство выполнения, это предугадывание тех эффектов, которые могут получиться при использовании данного приема. Это не только особая манера изящно проводить штрих к штриху, но и толковое выражение, передача характера формы. При техническом воспроизведении рисунка происходит рефлекторное действие руки и глаза, которое дает возможность художнику не задумываться над средствами изображения, а производить над натурой более глубокий анализ. Техническое мастерство должно быть органически связано со всем процессом построения рисунка. Только та техника рисования может считаться удовлетворительной, которая вытекает из органического понимания сущности рисунка, когда каждый штрих, каждая линия, пятно выражает форму, объем, характер более убедительно и реально. Поэтому технику рисунка не следует понимать как шаблон, раз и навсегда свойственный данному художнику. Основная задача техники — это как можно выразительнее донести до зрителя то, что видел и чувствовал художник, но никогда техника не должна быть самодовлеющей. Она необходима как средство для достижения цели. Целью же является правдивое реалистическое изображение.

Существует множество технических приемов работы карандашом, сангиной и другими материалами. Овладеть определенной техникой рисунка студент может только в процессе упорных и длительных занятий. Каждый вид техники имеет свои специфические особенности, и художник должен знать, что можно извлечь из угля, сангины, карандаша и как одним и тем же материалом можно добиваться различных эффектов. Перо дает тонкую, красивую линию и позволяют четко прорисовывать детали. Кроме того, работа пером с первых же шагов приучает рисовальщика внимательно относиться к делу, наносить линии очень обдуманно и с большим расчетом, так как малейшее невнимание влечет искажение формы, а при исправлении рисунка — грязь и кляксы. Перо очень дисциплинирует, не дает возможности думать о постороннем, рука приобретает легкость движений. Часто художники применяют в рисунке

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

сангину и черный угольный карандаш. Такое сочетание материалов позволяет повысить выразительность рисунка, передать реально материал, его фактуру. Сочетание угля и сангины дает возможность художнику повысить выразительность. Методика использования тональных возможностей карандаша следующая. Вначале ученик работает карандашом очень осторожно, еле-еле прикасаясь к бумаге. Когда основной рисунок намечен и требуется уточнение формы, художник начинает усиливать нажим карандаша на бумагу. Затем он начинает делать акценты, давать карандаш в полную силу, добиваясь наибольшей выразительности. Если художник, достигнув высокого мастерства, перестанет его поддерживать ежедневной работой, то это мастерство быстро исчезнет; и наоборот, если художник после небольшого перерыва станет усиленно работать над собой, то мастерство быстро восстановится. Поэтому не случайно все большие мастера рисунка с древнейших времен требовали от своих учеников ежедневной работы.

Чтобы упражнения достигали цели, они должны удовлетворять следующим требованиям:

1. Учащемуся необходимо ясно представлять себе, чего он должен добиться в результате упражнений: тщательности, скорости и так далее.

2. После каждого отдельного упражнения он должен знать его результаты, чувствовать свое продвижение, знать, чего он достиг и какие недочеты или ошибки ему остается еще преодолеть.

3. Упражнения должны быть как можно разнообразнее, то есть не ограничиваться изучением только одного вида техники рисунка; ученик должен ознакомиться с самыми различными техническими приемами работы. Различные упражнения не только усиливают интерес к рисованию, но и углубляют понимание рисунка вообще, так как через различие форм работы сильнее подчеркивается общность и единство принципов построения реалистического изображения.

4. На образование правильного и устойчивого навыка влияет не только количество упражнений, но и распределение их во времени.

5. К каждому последующему навыку надо переходить тогда, когда твердо усвоены предыдущие навыки, на которые этот последующий опирается.

Повышение технического мастерства, ознакомление с техникой и технологией материалов не следует понимать как окончательное решение проблемы художественного мастерства. В учебном рисунке решение

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

технических задач является лишь начальной подготовкой, начальной ступенью дальнейшего развития мастерства. Школа закладывает основу мастерства, а совершенствование уже зависит от дальнейшей работы художника.

УДК 655+762+766

*Г. В. Брюханова,
м. Київ*

ФОРМУВАННЯ ФАХОВИХ НАВИЧОК СПЕЦІАЛЬНОСТІ «ДИЗАЙН» СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ «ДИЗАЙН ДРУКОВАНОЇ ПРОДУКЦІЇ»

Гравюра на міді, літографія винайдена у 1796 році як і ксилографія з середньовіччя до винайдення в першій половині ХІХ ст. фотомеханічного способу поліграфічного відтворення зображень – автотипії, була єдиною можливістю репродукції творів мистецтва [3, с. 20]. В умовах розвитку товарного виробництва на Україні поширюються ідеї Відродження. Серед слов'янських народів друкарство поширювалося так: чехи — 1478 року, українці — 1483 року, серби — 1493 року, білоруси — 1564 року, болгари — 1641 року. На Україні вже добре знали друковану книгу. В 1483 р. українець Юрій Дрогобич (пам'ятник якому заснований у м. Дрогобич) став автором друкованої книги, але книга ця — своєрідний календар — була написана й видана латинською мовою в Італії. Вихідці з України та Білорусії брали участь у друкуванні Швайпольтом Фіолем в Кракові в 1483 — 1491 рр. слов'янських книг кирилівським шрифтом [5]. Ці видання були поширені на Україні. У ХVІ ст. тут користувалися книгами білоруського першодрукаря Георгія Скорини. Потрапляли сюди й московські видання, і книги білоруських мандрівних друкарів Симона Будного, Василя Тяпинського.

При використанні способу інтаглію або офорту художник гравірує зображення на мідній, цинковій або сталевій пластині. Потім на пластину наноситься фарба, яка заходить у заглиблення, що виникли під час гравірування або протравлювання. Залишки фарби з незаглиблених частин ретельно витирають і пластина щільно притискається до паперу. Фарба, що зайшла у заглиблення пластини переходить на папір, залишаючи на ньому рельєфний рисунок [1, с. 7].

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Зараз в Україні в індустріальних масштабах використовують цей спосіб, використовуючи різні додаткові методи гравіювання, щоб одержати спеціальні оригінальні ефекти.

Комбінуючи традиційні та нові технології, наприклад тиснення фольгою, лаковий друк, ми одержуємо величезні можливості різноманітного оздоблення поліграфічної продукції. На жаль масове виробництво такої продукції потребує співпраці видавництва і дизайнера що має високий рівень професіоналізму. Крім того, тісної співпраці з поліграфічним виробництвом що має бути укомплектоване досвідченими і професійними спеціалістами та необхідним сучасним обладнанням. Типографій, що виконували б на бездоганному рівні таку продукцію по Україні небагато, в основному у Києві, Львові та Харкові.

Для розуміння процесу друку та поліграфічного процесу студентам що навчаються по спеціальності «Дизайн» вважаю необхідним введення предмету «Естамп». Продукція, що виконується різними способами естампу не дуже широка за асортиментом, це в основному листівки, конверти, презентаційні буклети. Тобто продукція невеликих розмірів і невеликих тиражів. До оригіналів зображень, що надаються до друкарні, пред'являються спеціальні вимоги щодо розміру, масштабу, виду і товщині ліній малюнка. При роботі художника-графіка необхідно враховувати стандарт, де передбачені важливі вимоги, що пред'являються до оригіналів макетів для друку із сталених гравюр.

З вищесказаного видно, що це дуже корисно і навіть необхідно ввести в програму навчання студентів ВНЗ напрямку «Графічний дизайн» практичне засвоєння способів виготовлення та друкування гравюр зі сталевих, мідних, латунних пластин і повний цикл виготовлення спеціальних друкарських виробів. Знання, що одержать студенти, виконуючи на практиці такі роботи, накопичений досвід вони зможуть використати для виготовлення унікальних видів поліграфічної продукції, сучасних зразків графіки, таких як вітальні листівки, офорти, естампи, екслібриси тощо.

На протязі перших двох років навчання студенти засвоюють необхідні художньо-практичні навички, розглядають різноманітні прийоми організації простору на площині аркуша паперу, навчаються зображувати предмети навколишнього середовища, шрифтові елементи, втілюючи свій творчий задум. Для оволодіння теоретичними та практичними знаннями студенти вивчають основи спеціальності проходячи загальний курс

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

композиції, шрифту, проектування. Вибравши спеціалізацію, на третьому курсі відбувається більш істотне, поглиблене вивчення засобів та методів втілення творчого задуму та розкриття теми. На цьому етапі більш яскраво проявляються здібності студента до образного мислення, здатність до лаконічної та влучної манери передачі основної ідеї.

Для розвитку творчих здібностей та здатності точно і лаконічно виражати на площині паперу свій задум є необхідним розробити та ввести в спеціалізацію програму з композиції та друку естампу. Практичні завдання треба побудувати таким чином, щоб стимулювати мислення, тобто дати тільки основний напрям теми. Таким чином, в процесі пошуку рішення, конкретизації ідеї студент докладає максимальних зусиль і виступає не просто виконавцем, а автором художнього твору.

Завдання з вивчення програми треба починати з простих композицій: наприклад, з предметів навколишнього середовища, ужитку, елементів рослинного світу, натюрморт. Далі ступінь завдань має ускладнюватися, до композицій вводяться предмети тваринного світу, складні природні форми. Для цього необхідно ввести пленерні заняття в зоопарку, для того, щоб можна було зробити замальовки з натури, вивчити динаміку руху різних тварин, особливості будови. Найскладнішим рівнем завдань має стати створення багатофігурних композицій, тематичних композицій з участю людей. Виконання цього ряду завдань розраховано на весь п'ятий семестр [4, с. 102]. Усі задані напрямки вимагають від автора ретельно обдумувати кожен етап завдань, шукаючи оригінальний підхід. При цьому викладач має можливість ненав'язливо впливати на хід роботи, виховуючи образність та підтримуючи індивідуальність мислення.

Під час виконання практичних завдань студент може дослідити вплив та економічну, практичну або художню доцільність тих чи інших засобів творчого виконання задуму. Серед них: композиційна організація площини, вибір матеріалу, вибір техніки виконання тощо.

Доцільно дати можливість студенту виконати графічну роботу у матеріалі, використовуючи сталеві, цинкові, латунні або мідні пластини. На жаль, технологічні особливості роботи по виготовленню готових до друку пластин потребують спеціального приміщення, оснащеного витяжною шафою та іншим не зовсім розповсюдженим обладнанням. Шафи для зберігання хімічно-активних реактивів, інструменти, офортні станки і ще багато маленьких і великих нюансів потребує практичне впровадження цього вельми цікавого і вкрай важливого предмета.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

У деяких навчальних закладах здавна існують такі майстерні, але більшість ВНЗ, особливо створених або реорганізованих не так давно, після 1991 року, таких майстерень немає, і необхідно піднімати питання про їх створення в подальшому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Немировский Е. Л. История глубокой печати. Иван Федоров и углубленная печать на меди / Е. Л. Немировский // ФлексоПлюс. — 2002. — № 4 (28). — С. 60—64.
2. Даниленко В. Я. Основы дизайна. — К., 1996.
3. Кузьменко А. Матеріали науково практичної конференції професорсько-викладацького складу... — Х., 1997.
4. Шевченко В. Матеріали науково практичної конференції професорсько-викладацького складу... — Х., 1997.
5. Лихтенштейн Е. С. Великая книжная держава / Е. С. Лихтенштейн // Советская книга на службе мира, прогресса и гуманизма. — М., 1972.

УДК 7.74:01

*В. В. Вдовченко,
м. Київ*

ПЕЙЗАЖНИЙ ПАРК «ОЛЕКСАНДРІЯ» ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТИПУ В БІЛОЦЕРКІВСЬКІЙ РЕЗИДЕНЦІЇ ГРАФІВ БРАНИЦЬКИХ

Для обґрунтування високого рівня проектного задуму парку «Олександрія» європейського пейзажного типу в білоцерківській резиденції гр. Браницьких перш за все слід прийняти до уваги стан і місце його власників у державній ієрархії Польщі, Речі Посполитої, а згодом і в Російській імперії. Однозначним є той факт, що навіть за наявності матеріальних коштів і трудових ресурсів гр. Браницькі не осмілилися б навіть планувати такий парк – рівний імператорському, коли б не мали таких високих покровителів, які, одночасно, в значній мірі сприяли фінансуванню проекту і надали відповідні посади з оплатою станового положення, достатньою для проведення великих витрат на планування, створення та утримання пейзажного парку, що увібрав у себе найкращі художньо-проектні концепти ландшафтного проектування Європи. Не просто значну, а основну роль в художньо-естетичному сенсі державного рівня відіграли високі покровителі гр. Браницьких – Станіслав II Август Понятовський, останній польський король і король Речі Посполитої;

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

російська імператриця Катерина II та її, спочатку фаворит, а потім і єдиний чоловік, Г.О.Потьомкін, державний і військовий діяч, дипломат, генерал-фельдмаршал, світл. кн., дядько О.В. Енгельгардт (Браницької). Участь у цьому проекті імператриці Катерини II була не безкорисною – це був своєрідний дипломатичний крок для втягнення в свої політичні прихильники і виконавці гр. Браницьких, з їх становим впливом в Польщі та на території України. Особливо яскравою сторінкою в історії парку є перебування в ньому імператора Олександра I та створення пам'ятних споруд на його честь, збереження реліквій, пов'язаних з ним.

Передача білоцерківських земель Ф.К.Браницькому теж мало політичний характер. 1774 року польський король Август Станіслав Понятовський отримує у довічне володіння від Речі Посполитої тоді найбагатше в Україні Білоцерківське староство, яке 13 грудня того ж року передає разом з будівлями у Варшаві великому коронному гетьману Польщі Францишеку Ксаверію Браницькому, герба Корчак [6]. Ці землі К.Браницький отримав у нагороду за придушення хвилі селянсько-козацьких повстань — Коліївщини. Передачі земель сприяли також особисті товариські взаємини графа і короля, а також близькі стосунки рідної сестри К.Браницького із королем Станіславом Августом. До його нових володінь входили міста Біла Церква і Сквиря, а також 134 села з населенням понад 40 тис. чол. З цього часу Біла Церква стає приватним містом графів Браницьких [3].

1781 р. у Санкт-Петербурзі гетьман узяв шлюб з улюбленою камер-фрейліною імператриці Катерини II, племінницею світлішого кн. Григорія Потьомкіна, Олександрою Василівною Енгельгардт. Шлюб Ф.К.Браницького з О.В.Енгельгардт відповідав політичним реаліям того часу. Катерина II бажала стабільного миру з Польщею і заохочувала шлюби між російськими дворянами і польською шляхтою. За О.Браницькою гетьман отримав пристойний посаг — 600 000 крб. сріблом і велику ділянку землі. Катерина II подарувала подружжю на весілля Шувалівський палац у Петербурзі. Доход К.Браницького з самої тільки Білої Церкви приносив 750 000 золотих. Разом з маєтками — Ставище, Рокитне, Лисянка та ін. він становив приблизно 2 млн.

Зиму Браницькі проводили при дворі Катерини II у Петербурзі, а влітку переїжджали у свої маєтки в Україні, найчастіше у Білу Церкву. Згодом, 1784 р. О.В.Браницька отримала цей маєток в дарунок від свого чоловіка і почала наводити в ньому лад. За характером графиня була

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

вольовою, цілеспрямованою жінкою, яка вміла самостійно вирішувати питання керівництва маєтком. Незважаючи на величезні статки, вона була дуже ошадливою господаркою [2].

Парки європейських столиць, де графиня неодноразово бувала, надихнули О.Браницьку на створення не менш вишуканого парку у своїй головній резиденції. Спочатку вона мала намір збудувати парк у Шкарівському лісі (за 10 км на південь від Білої Церкви), але згодом, детальніше ознайомившись з навколишньою місцевістю, зупинилася на ділянці віковичної діброви у західному напрямку, за 3 км від Білої Церкви, в урочищі Гайок. Назву парку дала на свою честь — «Олександрія».

1791 р. помирає кн. Г.Потьомкін. Після його смерті графиня, за підтримки Катерини II отримує більшу частину спадщини князя. Зважаючи на ту роль, яку зіграв в її житті найясн. кн. Г.Потьомкін, О.Браницька вирішує присвятити будівництво майбутнього парку його пам'яті, а також збудувати в парку його мавзолей. Проект мавзолею виконав 1795 р. відомий архітектор, автор Таврійського палацу найясн. кн. Г.Потьомкіна у Петербурзі – Іван Старов. Мавзолей мав стати домінантою всієї нової композиції парку «Олександрія» і розповідати про життя та велич Г.О.Потьомкіна.

Після смерті Катерини II, російський трон успадкував її син Павло I, який вкрай негативно ставився до всього, що пов'язано з ім'ям кн. Таврійського. Графів Браницьких перестали приймати при дворі, за ними був встановлений негласний нагляд. Через це графиня вимушена була відмовитись від будівництва мавзолею. Замість нього, спираючись на композиційні частини проекту І.Старова, було збудовано декілька інших споруд. Для будівництва парку із Європи були запрошені спеціалісти-паркобудівники.

Автором генерального плану забудови парку став французький архітектор Мюффо. Пізніше в парку працювали архітектори та садівники Ботані, Станге, Бартецький, Вітт, Єнс, які втілили в життя проект генплану та заклали основу паркових композицій, використовуючи існуючий лісостеповий ландшафт та природні насадження діброви.

Протягом 1796 – 1807 рр. на службі гр. Ф.-К.Браницького працював архітектор Домінік Ботані й 1807 р. згадується садівник Август Станге [5, с. 74 – 75]. Е.-Л. Руліковський називає п'ять перших садівників в "Олександрії": Muffet, Sztunge, Bartecki, Witt, Jens [7, с. 179]. Згадані садівники та їхні наступники постійно працювали над вдосконаленням

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

"Олександрії" та над змінами в парку, викликаними тими чи іншими причинами.

Одночасно зі створенням паркових насаджень почалося будівництво резиденції та інших архітектурних влаштувань. Перші роботи розпочалися 1793 року. Багато рослин для парку завозили з Польщі, інших країн Європи і світу. Паралельно розпочалась робота з будівництва літньої резиденції гр. Браницьких. «Аустерія» спочатку була лише літньою резиденцією, а пізніше стала і зимовою. Поруч з нею було розташовано комплекс павільйонів, в тому числі Монарший павільйон, Бальна Зала та інші. З північної, східної і західної сторін головний палац оточували адміністративно-господарські будівлі, які замикалися внутрішнім майданчиком розмірами 92х74 м.

Дуже важливими для реконструкції структури старовинного парку й резиденції в цілому є свідчення про витрату 10 000 руб. на прикрашення "Олександрії" з нагоди перемоги над Великою армією 1812 р. (йдеться про засклення альтанок). Графиня вказала й загальну суму своїх витрат на створення "Олександрії" – 4 млн руб. [1, с. 74]. Очевидно, йдеться лише про витрати, здійснені в початковий період будівництва й тільки самого саду, а не всієї резиденції. Сама графиня вказує цю суму, коли говорить про "цей сад". Крім того, вона наводить схвальний відгук імператриці Катерини II щодо доцільності витрачених коштів [Там само]. 1816 р. відбулася купівля Браницькою знаменитих "наполеонівських" бронзових статуй в Італії та їх розміщення по алеях парку.

Три покоління гр. Браницьких розбудовували парк. Після смерті О.Браницької 1838 р. у віці 84 р. парк та маєтки успадкував її син Владислав Ксаверійович (1783-1843). Наступним володарем був Владислав Владиславович (1826-1884). Останньою володаркою маєтків до 1917 р. була дружина гр. Владислава — Марія Євстафіївна з роду Сапег. Графиня Марія-Роза Браницька, дочка власників Білої Церкви гр. Владислава-Міхала і гр. Марії-Анелі-Рози з кн. Сапегів, вийшла заміж за князя Єжи-Фрідеріка Радзівілла. За свідченням сучасників — це була дуже милосердна людина, яка з добротою і повагою ставилася до простих людей.

За результатами аналізу Б.Репрінцев дійшов висновку, що в період з 1884 р. до 1912 р. за володіння резиденцією гр. М.Є.Браницькою утримання резиденції коштувало у середньому 150 000 руб. щороку. "Багато грошей ішло на модернізацію парку, конюшень та самої

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

резиденції", обчислюючи витрати такого типу в середньому по 211 600 руб. на рік [3].

У сукупності гр. Браницькі в останні 30-40 рр. свого панування на Білоцерківщині витрачали на "Олександрію" біля 361 600 руб. на рік. Які були масштаби модернізації резиденції можна уявити, коли взяти до уваги, що в 1900-1901 рр. "була проведена повна реконструкція палацу в "Олександрії", після якої змінився як зовнішній вигляд, так і внутрішнє планування", а 1908-1909 рр. побудовано "новий каретний двір і конюшня недалеко від будинку головного управителя маєтками гр. Браницьких". Є очевидним, що одним з найбагатших аристократів Європи не було потреби рахувати копійки, перетворюючи "Олександрію" на ще один прибутковий маєток, яких вони мали й так достоту [2].

Не випадковим для нашого дослідження є той факт, що вже після одруження з Єлизаветою Ксаверівною Браницькою гр. Михайло Семенович Воронцов (1782-1856) був призначений 1823 р. новоросійським генерал-губернатором і намісником Бессарабської обл. На цій посаді, яка 1828 р. була перейменована на новоросійського й бессарабського генерал-губернатора, він пробув до 1844 р. [3, с. 127]. Слід відмітити, що гр. Воронцов обійняв ту ж само посаду, на якій перебував останнього періоду свого життя найясн. кн. Г.О.Потьомкін-Таврійський, та продовжив справу останнього щодо розвитку місцевого сільського господарства й торгівлі [Там само, с. 128]. Паралелі посилюються ще й тою обставиною, що в 1845 та 1852 рр. Воронцов, на той момент намісник Кавказу, отримав спочатку титул князя, а потім найяснішого князя. Так само як і Потьомкін, Воронцов належав до числа найбагатших поміщиків Російської імперії свого часу.

З вище проведеного своєрідного екскурсу в історію, що науково обґрунтовує геополітичне місце пейзажного парку "Олександрія" білоцерківської резиденції гр. Браницьких в політиці двох імперій – Речі Посполитої та Росії, ми усвідомлюємо політичну, а відтак і фінансову вартість цього ландшафтного проекту, що досить змістовно і професійно змінювався від кінця XVIII до XX ст. спочатку гр. О.Браницькою, а потім і її нащадками. Рівень проектного задуму ландшафтного проекту гр. О.Браницької, проектних пропозицій та вирішень в планах архітектора І.Старова не міг би бути реалізованим, коли б Станіслав II Август Понятовський, останній польський король і король Речі Посполитої та російська імператриця Катерина II не надали б такого високого положення великому коронному гетьману Польщі Ф.К.Браницькому, а князь

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Г.О.Потьомкін, дядько гр. О.В.Браницької, не сприяв фінансово племінниці за життя, а після смерті не залишив їй більшу частину спадщини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Племянница Потемкина // Киевская Старина. Ежемес. ист. журн. – К. : Типография Г.Т.Корчак-Новицкого, 1888. – Т. XXIII. – С. 72.
2. Галкін С. І. Структура та символіка старовинного парку "Олександрія" в білоцерківській резиденції графів Браницьких/ С.І. Галкін, О.Л.Гурковська, Є.А.Чернецький. – Біла Церква: Вид. О.В.Пшонківський, 2005. – 96 с: іл.
3. Дворянские роды Российской империи. – СПб. : Вести, 1995. – Т. 2. – 264 с.
4. Репрінцев В. Організація правління та ведення господарства в парку "Олександрія" та Зимовому палаці, витрати на їх утримання з кін. ХІХ ст. по 1918 р. // П'яті краєзнавчі читання ім. О.П. Лебединцева. – Біла Церква : Вид-во ТОСК, 2000. – С. 18-28.
5. Чернецький Є. Браницькі герба Корчак / Є. Чернецький. – Біла Церква : Видавець О. Пшонківський, 2003. – 134 с.
6. Чернецкий Е. Мемориал светлейшему князю Григорию Потемкину-Таврическому в Белой Церкви / Е. Чернецкий. – Белая Церковь : Мустанг, 1997. – 44 с.
7. Rulikowski E. Bialacerkiew / E. Rulikowski // Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. – Warszawa, 1880. – S. 174 – 180.

УДК 655

*С. В. Вейда,
м. Луганськ*

ПРОБЛЕМИ ВЕРСТКИ СУЧАСНИХ КНИЖКОВО-ЖУРНАЛЬНИХ ВИДАНЬ

Розвиток ринкових відносин в Україні після 1991 року сприяв більш активному розвитку видавничої діяльності, ніж в попередні роки. Процеси друку різноманітних видань почали зазнавати значних змін. Розвиток комп'ютерних технологій почав сильно впливати на видавничо-поліграфічні процеси. Багато з них вже стають історією. Змінюються друкарські верстати, та процес створення видань.

Підготовка образотворчого матеріалу, створення смуг, набір тексту, редагування тексту та інше все це створення оригінал-макету. І там, де раніше потрібно було декілька спеціалістів в цій галузі, тепер з цим може справитись одна людина. Однак це стало носити не тільки позитивні зміни.

Наявність досвідчених, висококваліфікованих фахівців, сучасного поліграфічного обладнання та новітнього програмного забезпечення дозволяє друкарні якісно і оперативно виконувати верстку книжково-журнальної продукції. Професійна верстка книжково-журнальної

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

продукції є одним із запорук успіху і популярності видання. Крім того, це досить трудомісткий, кропіткий, творчий процес, який по праву вважається долею фахівців найвищого рівня.

Верстка книжково-журнальної продукції повинна здійснюватися відповідно до правил книжкової верстки. В останні роки цими правилами стали нехтувати. В якості експерименту, з метою доказу, довільно були взяті десять літературно художніх видань. Після ретельного їх перегляду з різною кількістю було виявлено порушення таких правил:

Перенесення слів і символів:

1. У тексті не повинно бути більше чотирьох переносів підряд (на малих форматах п'яти), за винятком тих випадків, коли виправлення цієї помилки тягне за собою погіршення якості виключки слів.

2. Знак тире не повинен стояти на початку рядка, якщо це не початок абзацу.

3. Однолітерні слова, з яких починається пропозиції, тобто прийменники частинки і вигуки, набрані прописними, не повинні стояти в кінці рядка.

Основний текст:

1. Концева рядок абзацу по довжині повинна перекривати абзацний відступ (зазвичай мінімальна довжина останнього рядка — 3 знаки плюс знак пунктуації). Рекомендується, щоб вона була в півтора рази довше абзацного відступу.

2. Відстань між буквами (за винятком кернінга пар) має бути однаковим по всьому тексту — зменшення прогалін між букв у рядку за рахунок відстані між ними не припустимо. Трекінгом (кернінгом) можна користуватися тільки в крайніх випадках для розгонки/вгонки тексту, якщо неможливо це зробити за рахунок межсловних прогалін, і відрізнитися від нормального він повинен не більше, ніж на 0,02 (у деяких шрифтів це значення може бути іншим).

3. Інтерліньяж на одній смузі біля набраних однаковим кеглем рядків повинен бути однаковим, але у кожного кегля свій. При приводній верстці інтерліньяж повинен бути однаковим у обох сторінках книжкового листа. При цьому тексти дрібного кегля набираються на шпони (з інтерліньяж основного тексту). Розмір інтерліньяжу залежить від гарнітури. У більшості випадків – 110-120% від кегля.

4. Висячих строк не повинно бути ні верху смуги, ні внизу.

5. Текст повинен як мінімум на чверть (приблизно 10-15 рядків

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

основного тексту) заповнювати кінцеву смугу. При повному заповненні кінцевий смуги текст не повинен доходити до низу смуги на 3-4 рядки, підкреслюючи цим, що це кінцева смуга.

Заголовки:

1. Не допускаються прийменники, сполучники і прислівники в кінці рядків заголовків.

2. Тема розбивається на рядки за змістом.

3. Розмір інтерліньяжу повинен бути приблизно 110-120% від кегля. Якщо заголовок набрано прописними, то інтерліньяж трохи збільшується (120-130% від кегля).

4. Відбиття зверху заголовка повинна бути більше, ніж знизу.

5. Над заголовком повинно бути не менше 4 рядків основного тексту. Допускається 3 рядки, але останній рядок повинна бути не менше 2/3 від ширини смуги набору.

Ілюстрації:

Підпис набирається під ілюстрацією, тим же кеглем, що й основний текст або на 1 пункт менше, зазвичай курсивом, по центру. Якщо виключка заголовків у виданні вліво, то і підписи набираються вліво, причому друга і наступні рядки набираються зі втяжкою і дорівнюють по першій букві назви малюнка.

Також слід зазначити що розрахунок смуги, в останній час, повністю почав не відповідати естетичним засобам розрахунку. Усі поля стали створюватися однаковими, що також почало впливати на читабельність та засвоювання тексту.

Правильно зверстані смуги повинні мати абсолютно точні розміри як по ширині (формату рядка), так і по висоті; не містити без будь-яких перекосів або „розпоровши”; зберігати однаковість (однаковий вигляд смуг, що містять однакові елементи) і приводився (збіг парних і непарних смуг за загальними розмірами) верстки по всьому виданню.

Усі ці проблеми мають коріння в наступному:

1. Економічні витрати на видання, яке має естетичний формат та розрахунок полів не вигідні власнику видавництва.

2. Незнання верстальником правил грамотної верстки, або їх ігнорування, яке пов'язано з причинами економії часу на перегляд та редагування тексту.

3. Відсутністю у видавництві професійного коректора.

Рішення цих проблем полягає в більш ефективній підготовки

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

висококваліфікованих фахівців в даній галузі. Збільшенню контролю учнів в учбових закладах, де є викладання предметів, пов'язаних з версткою видань, де крім уваги до кінцевого продукту, слід звертати увагу на редагування тексту самого видання.

Крім того не останню роль грає вміння фахівця в даній галузі аргументувати замовнику використання в оригінал-макеті естетичних вимог верстки. Верстка книжково-журнальної продукції ще на етапі підготовки до друку дозволяє побачити логічну структуру і візуальну композицію сторінок видання, розділити компоненти тексту на головні і другорядні. Крім цього, вона сприяє компактному розташуванню матеріалів і раціонального використання корисної площі паперу. Грамотно виконана верстка газет і журналів дозволяє отримати друковане видання, яке приверне увагу і викличе непідробний інтерес у великої кількості людей. До відмінних рис такої продукції можна віднести: хорошу читабельність; чіткі і барвисті ілюстрації; продуманість і єдність стильового рішення; прихильність всіх графічних елементів до концепції видання. Зрештою верстка книжково-журнальної продукції сприяє наданню їй привабливого, виразного і незабутнього зовнішнього вигляду.

**ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ
ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ СТУДЕНТІВ
СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ «ЖИВОПИС» ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ
ДИСЦИПЛІНИ «КОМПОЗИЦІЯ»**

(з досвіду роботи викладачів Донецького художнього училища)

Теоретичні напрацювання та освітня практика останніх років свідчать, що компетентнісний підхід до навчання набуває характеру концептуальної основи сучасної освіти. Фахівці відносять компетентнісний підхід до освітніх інновацій, що певною мірою протистоїть традиційній системі навчання. Адже, як зауважує О.С.Заблоцька, традиційні підходи здебільшого зорієнтовані на знання. У меншій мірі увага приділяється оволодінню практичними навичками та ще в меншій – формуванню особистісних якостей і адекватної поведінки, необхідних для професійної діяльності [2, с. 63]. Внаслідок цього майбутні фахівці не в достатній мірі вміють використовувати знання для виконання практичних дій. Спільною ж рисою всіх освітніх інновацій є перехід від інформаційно-описового навчання до змістово-процесуального. При цьому студент стає суб'єктом власної освітньої діяльності та професійного становлення. Тому компетентнісний підхід переміщує акценти з процесу накопичення нормативно визначених знань, умінь і навичок в площину формування й розвитку в студентів здатності практично діяти і творчо застосовувати набуті знання і досвід у різних ситуаціях. [3] Задачею компетентнісно орієнтованого навчання є формування компетенцій. Компетенція - це інтегрована особистісно-діяльнісна категорія, яка формується під час навчання в результаті поєднання початкового особистого досвіду, знань, способів діяльності, вмінь, навичок, особистісних цінностей та здатності їх застосування в процесі продуктивної діяльності стосовно кола предметів та процесів певної галузі людської практики [2, с. 64]. За майже загально визнаною структурою компетенція включає знання й розуміння (теоретичне знання академічної області, здатність знати й розуміти), знання як діяти (практичне й оперативне застосування знань до конкретних ситуацій), знання як бути (цінності як невід'ємна частина способу сприйняття й життя з іншими в

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

соціальному контексті). Також компетенція може ототожнюватись з предметною областю, у якій індивід добре обізнаний і в якій він проявляє готовність до виконання діяльності. У якості кінцевого результату навчання постає компетентність – інтегрована характеристика якостей особистості, здатність до виконання діяльності в певних професійних та соціально-особистісних предметних областях, яка визначається необхідним обсягом і рівнем знань та досвіду у певному виді діяльності.

Отже, в контексті розглянутого підходу до навчання підготовка художника-виконавця повинна бути спрямована на формування компетентного фахівця, що здатний вільно орієнтуватися і професійно діяти у галузі сучасного образотворчого мистецтва, бути затребуваним в умовах комерціалізації культури, в той же час не втрачаючи високих професійних, морально-етичних та естетичних орієнтирів, постійно самовдосконалюватись і проявляти яскраву творчу індивідуальність. Така комплексна мета досягається усією системою підготовки у вищому навчальному закладі, але все ж особливу роль відіграють фахові дисципліни.

У підготовці студентів спеціалізації «Живопис» в Донецькому художньому училищі ключовою профілюючою дисципліною є композиція, тому вся організація її вивчення особливо спрямована на становлення компетентного фахівця-художника, що працює в галузі станкового живопису.

Зміст дисципліни побудований таким чином, щоб студент опанував увесь спектр професійних завдань у галузі створення реалістичної станкової композиції. Послідовність навчальних завдань покликана – шляхом поглиблення та ускладнення – мотивувати студента до подальшого професійного зростання, а також забезпечити наступність і міжпредметні зв'язки з іншими дисциплінами професійного циклу. Вивчення дисципліни розпочинається на другому курсі, навчальні завдання якого є переходом від графічних вправ і формальної композиції, що виконуються в межах основ композиції, до освоєння живописного простору реалістичної картини за допомогою вивчених раніше композиційних засобів і прийомів. Тому студентам другого курсу послідовно пропонуються завдання на виконання ескізів пейзажу з обмеженим простором зі стафажем, тематичного натюрморту в інтер'єрі, тематичного багатопланового пейзажу, автопортрету. Змістом завдань третього курсу є фігуративна композиція у різних її варіантах (одно-, дво-,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

три – і багатофігурні композиції у пейзажному та інтер'єрному оточенні). Завдання четвертого курсу спрямовані на поглиблення та узагальнення набутих знань, умінь і навичок, пошуки композиційного рішення теми дипломної роботи.

У межах курсу композиції формується первина досвідченість студентів у професійній діяльності. Саме на концептуальному оформленні терміну „компетентність” як досвідченості суб'єкта у певній життєвій сфері наголошує І.Д. Бех [18]. При цьому дослідник протиставляє стихійний спосіб формування досвідченості і компетентнісний підхід у сучасній освіті. Перший формує компетентність нижчого рівня, для якого характерні «недостатня узагальненість та обмеження у перенесенні засвоєваних практичних способів дій на інші об'єкти, враховуючи специфіку нових обставин» [там само]. В той же час другий забезпечує формування компетентності вищого рівня як «єдності, де науково орієнтована основа дії визначає логіку її практичного виконання...» [там само]. Тому всі завдання курсу композиції містять теоретичну проблему, рішення якої невідривне від практичного втілення. Це визначає відповідну тематичну структуру і зміст дисципліни. Кожна тема включає дві частини – як безпосереднє формулювання завдання, так і вказівку на теоретичні положення, на основі якого воно має виконуватись. Наприклад, «Тема 1: Використання контрасту, нюансу та акценту для виявлення художнього замислу у композиції: контраст форм, величин, мас, фактур. Завдання: «Індустріальний, міський, або сільській пейзаж з обмеженим простором зі стафажем».

Таким чином, студенти не просто виконують навчальні завдання, а практично опановують теоретичні основи композиційної творчості. Кожне завдання представляє собою ситуацію, в якій відбувається «синтез набутих навчальних знань і умінь та способів практичної діяльності» [там само]. При цьому студенти не стільки отримують готовий набір прийомів образотворчої діяльності, скільки засвоюють спосіб композиційного мислення. Вони опановують діалектичну логіку розв'язання професійних завдань як протиріч – між формою і змістом твору, авторським задумом і засобами його втілення, безмежністю творчої фантазії та обмеженим часом для виконання завдання, творчою індивідуальністю та універсальними законами композиції тощо. Крім того, виконуючи завдання з композиції, майбутні художники сповна отримують індивідуальний досвід діяння, який, на думку І.Д. Бека, складається з досвіду знання та досвіду

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

перетворення ЇГам самоЇ Це, у свою чергу, підсилює мотивацію до творчої художньої діяльності, сприяє знаходженню свого «Я» у професії. В контексті компетентнісного навчання і відповідно до творчого характеру професії художника, на заняттях з композиції здійснюється індивідуальний підхід до кожного студента. Тому організація навчання відбувається з урахуванням характеру, темпераменту, рівня художніх здібностей студентів, темпу і способу сприйняття ними навчальної інформації. Викладачі композиції скоріше організують і скеровують навчально-творчу діяльність кожного студента, ніж виконують функцію «ретранслятора знань» ЇЇ

Студент може розкрити власну творчу неповторність у вільному виборі і художньому вирішенні теми у межах завдання. При цьому викладач м'яко скеровує студента на обрання теми, відповідної, з одного боку, рівню його художніх здібностей, з іншого - завданням професійної та особистісної соціалізації. Зокрема, для композиційної розробки пропонуються сюжети, пов'язані з професією художника або взяті з інших сфер сучасного життя (музика, спорт, родина, навчання, дозвілля, життя рідного міста тощо). Крім іншого, розробка подібних тем дає широкі можливості для роботи з натурою, сприяє постійному професійному самовдосконаленню при виконанні начерків, зарисовок та етюдів. В той же час викладач тактовно та аргументовано може відмовити студента від опрацювання сюжетів, пов'язаних з проявами насильства, девіантної поведінки, шкідливих звичок тощо. Вже на етапі навчання в студентів мають формуватися моральна та соціальна відповідальність за власну творчість, духовно-ціннісні орієнтири, єдність інтелектуального, морального та естетичного сприйняття світу як невід'ємні компоненти професійної компетентності.

Велика роль належить самостійній роботі студентів як сфері прояву ініціативи й творчої активності особистості, засобу формування її інтелектуальних, психологічних, фахових якостей в їх органічній єдності. Самостійна робота в межах курсу композиції впливає на формування у майбутнього спеціаліста потреби і здатності до опанування методологічних принципів своєї майбутньої фахової діяльності, розвитку самоорганізації й самоконтролю.

Професійна компетентність включає організаційні та комунікативні компоненти. На заняттях з студенти вчаться правильно розподіляти час на етапи створення композиції - накопичення інформації, вивчення аналогів,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

пошук ідеї і задуму, ескізний пошук, розробку остаточного композиційного рішення. Навчання відбувається у постійному професійному діалозі між студентом і викладачем, а також між студентами всередині академічної групи. В ньому майбутні художники вчать формулювати і відстоювати своє творче рішення, обґрунтовувати застосування певних композиційних прийомів. Захист курсових і дипломних робіт сприяє вдосконаленню навичок професійної комунікації.

Таким чином, система викладання дисципліни «Композиція» в Донецькому художньому училищі сприяє формуванню професійної компетентності майбутніх художників.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бех І. Д. Компетентнісний підхід у сучасній освіті [Електронний ресурс] / І. Д. Бех // Сайт Інституту проблем виховання Національної академії педагогічних наук України. – Режим доступу : <http://ipv.org.ua/component/content/article/8-beh/56-2012-09-04-22-32-01.html>
2. Заблоцька О. С. Компетентнісний підхід як освітня інновація: порівняльний аналіз / О. С. Заблоцька // Вісн. Житомир. держ. ун-ту. Вип.40. Педагогічні науки. – С. 63 – 68.
3. Савченко О. П. Компетентнісний підхід у сучасній вищій школі [Електронний ресурс] / О. П. Савченко // Педагогічна наука: історія, теорія, практика, тенденції розвитку. Вип. № 3 [2010]. – Режим доступу : http://intellect-invest.org.ua/pedagog_editions_e-magazine_pedagogical_science_vypuski_n3_2010_st_16/

УДК 378

*М. В. Воронина,
г. Луганск*

АНАЛИЗ ОПЫТА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ ХУДОЖНИКОВ-МОДЕЛЬЕРОВ ОДЕЖДЫ В ПРОФИЛЬНЫХ ВУЗАХ УКРАИНЫ И ЗАРУБЕЖЬЯ

В процессе изучения опыта работы творческих и технических вузов по подготовке будущих художников-модельеров одежды в первую очередь анализировались перечень специальных дисциплин и содержание образовательных (учебных) программ по этим дисциплинам.

Система высшего специального образования Украины во многом является производной от системы образования бывшего СССР. Плановость в управлении и интеграция экономик большинства республик Советского Союза привела к отраслевой или региональной специализации, в том числе

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

вузов по профілю «художественное оформление и моделирование одежды». Концентрация или централизация отраслевых производственных баз (выращивание и переработка натуральных текстильных материалов; текстильное, швейное или трикотажное производства; центры народных промыслов) сформировала устойчивый образовательный комплекс данной специализации, который использовался на первых порах как фундамент, и в дальнейшем получил самостоятельное развитие в каждой из постсоветских республик.

В советских вузах подготовка художников-модельеров одежды относилась к двум специальностям «Текстильная и легкая промышленность» и «Декоративно-прикладное искусство». Название специализации звучало как «художественное оформление и моделирование одежды». В настоящее время в постсоветских вузах (в том числе украинских) используются сразу несколько названий при определении специализации - «художественное оформление и моделирование одежды», «дизайн одежды», «художественно-костюмерное оформление театральных спектаклей и кино».

С прежних времен сохраняется достаточно широкий перечень производств, на которых используются специалисты по художественному оформлению и моделированию одежды:

- массовое производство полного ассортимента одежды (швейное, трикотажное и бельевое, головные уборы),
- индивидуальное производство полного ассортимента одежды (бытовое обслуживание и народные промыслы),
- производство специальной и рабочей одежды (МОЗ, МВД, МО, МЧС, МУП, МПС, Минспорта, Минэнерго, ИТК и т. д.),
- производство сценической одежды (швейно-декорационные мастерские в заведениях культуры и искусства).

Учитывая такое разнообразие мест трудоустройства, отличительной особенностью выпускников специализации «художественное оформление и моделирование одежды» всегда являлась универсализация специальных знаний и умений, которая собственно и обоснована спецификой производства различного ассортимента одежды. При этом сам процесс производства изделий любого ассортимента и сложности можно представить в виде определенной логической цепочки: **замысел** → **материально-техническое обеспечение** → **изготовление** →

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

декорирование. Дальнейшим продвижением готового изделия призваны заниматься специалисты по рекламе (учитывая специфику рекламируемого продукта).

Достаточно низкий на сегодняшний день уровень развития индустрии моды является для Украины одной из серьезных проблем с точки зрения разграничения и фокусировки «профессиональных обязанностей» между первыми тремя участниками процесса производства одежды (художник – конструктор – технолог). Споры продолжаются до сих пор. Именно поэтому в ряде случаев обязанности объединяются и появляются профессии «модельер-конструктор» или «художник-технолог».

Сформировавшиеся мировые и европейские традиции модной индустрии находят отражение в организации профильного образования. Принципиально иной подход к подготовке всех участников процесса создания нового изделия предусматривает более «дробную специализацию». Например, в странах-законодателях моды (Италия, Франция, Великобритания, США) учебные заведения готовят специалистов по очень узким во многом для нас непривычным специализациям – «художник-иллюстратор моды» или «художник рекламы модных изделий».

В свою очередь любой из видов производства одежды (массовый пошив, индпошив, театральный или сценический костюм, эксклюзивное или выставочное изделие) можно условно разделить на 2 этапа – творческий и инженерно-экономический, которые между собой очень тесно связаны. Поэтому комплекс профильной подготовки специалистов по художественному моделированию одежды обязательно включает блок художественно-искусствоведческих дисциплин и блок инженерно-экономических дисциплин. Обращаем внимание на то факт, что именно «удельный вес» означенных блоков специальных дисциплин и определяет различие в определении существующих специализаций, а также значительно «расширяет площадку для подготовки» будущих профессионалов модной индустрии. Такая ситуация позволила организовать и проводить подготовку специалистов в сфере моды не только в художественных вузах, а также в политехнических и педагогических вузах.

В технических и педагогических вузах направление подготовки специалистов данного профиля может проводиться одновременно по

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

нескольким специальностям – «Текстильная и легкая промышленность» или «Педагогическое образование (по профилю)». Тогда как направление «Искусство» позволяет использовать одновременно специальности «Дизайн (по видам)» и «Декоративно-прикладное искусство».

Оценивая количество и разнообразие знаний необходимых в области создания новых форм одежды, мы понимаем, что по сути это очень объемный комплекс специальных знаний и только универсал может считаться конкурентоспособным профессионалом в этой отрасли.

Этим фактором можно объяснить, во-первых, стандартность и в то же время многогранность специальных знаний (которые находят свое отражение в типичном перечне специальных дисциплин и содержании учебных программ), а, во-вторых, высокие «ожидания» от специалиста данного профиля (как возможность и легкость дальнейшей более узкой специализации или переквалификации внутри отрасли).

Нами было проанализированы учебные планы более десятка российских государственных высших учебных заведений из Москвы, Санкт-Петербурга, Тюмени, Краснодара, Омска, Шахт, Тулы и Иваново, а также ряда московских негосударственных вузов [3; 11 – 19; 22].

Дополнительную информацию об особенностях образовательного процесса в сфере моды мы почерпнули при знакомстве с работой белорусских вузов (Минск, Витебск) [1; 2].

Вопросы организации учебного процесса специализаций «художник-модельер одежды» и «дизайнер одежды» в Украине можно охарактеризовать на примере вузов Киева, Харькова, Ивано-Франковска, Львова, Луганска, Херсона и Хмельницкого. Учитывалась также информация, полученная от профильных частных вузов Украины (Киев, Донецк, Львов) [4 – 10; 20; 21].

Учебные планы всех из перечисленных вузов представляют собой типовой список родственных профильных дисциплин, который включает 18-20 дисциплин. Название дисциплин, как правило, варьируется в зависимости от изменений требований реального рынка товаров и услуг.

При этом цикл естественнонаучной подготовки обязательно включает такие дисциплины как: «Пластическая анатомия», «Материаловедение», «История искусств (по жанрам искусств)», «Начертательная геометрия», «Цветоведение».

Профессиональная и практическая подготовка будущих «художников-модельеров одежды» основана на изучении нормативных

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

дисциплін «Рисунок», «Проектирование одежды», «Конструирование одежды», «Технология изготовления одежды» и «Академическая живопись».

Дисциплины по выбору учебного заведения и студента помогают дополнить и завершить полноценную профессиональную подготовку – «Композиция и спецграфика», «Скульптура», «Аксессуары», «Работа в материале», «Художественная роспись тканей», «Оформление одежды», «Рекламная графика», «Основы экодизайна», «Визаж», «Компьютерные технологии в дизайне одежды» и т.д.

Незначительные различия, как правило, состоят в продолжительности изучения той или иной дисциплины. Содержательное наполнение учебных программ зависит от специфики проектирования различного ассортимента одежды (единичное изделие, серия или коллекция) и материаловедения в каждой конкретной отрасли (текстиль, кожа, мех), а также особенностей технического, технологического и организационного оборудования, которым оснащены выпускающие кафедры.

На основании исследуемого материала можно сделать следующий вывод - в аспекте содержательного наполнения образовательных программ и списка специальных дисциплин учебного плана подготовки по профилю «художественное оформление и моделирование одежды» («дизайн одежды») в вузах Украины и ближнего зарубежья наблюдается полная аналогия.

ЛИТЕРАТУРА (СПИСОК ИНФОРМАЦИОННЫХ ИСТОЧНИКОВ)

1. Белорусская государственная академия искусств [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.bdam.by>.
2. Витебский государственный технологический университет [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.vstu.by/>.
3. Ивановская государственная текстильная академия (ИГТА) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.igta.ru/>.
4. Институт искусств художественного моделирования и дизайна им. С Дали (Киев) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.mixmd.edu.ua/>.
5. Киевский государственный институт декоративно-прикладного искусства и дизайна им. Бойчука [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.boychukart.kiev.ua/>.
6. Киевский национальный университет культуры и искусств [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://knukim.edu.ua/>.
7. Киевский национальный университет технологий и дизайна (КНУТД) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.knutd.com.ua/>.
8. Львовская национальная академия искусств (ЛНАИ) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.lnai.lviv.ua/>.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

ресурс]. – Режим доступа : <http://www.lnam.edu.ua/>.

9. Луганская государственная академия культуры и искусств [Электронный ресурс]. – Режим доступа : (ЛГАКИ) - <http://lgiki.com.ua/>.

10. Международный институт моды и дизайна (Киев, КАПИ) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.kapi.com.ua/ua/>.

11. Московский государственный университет дизайна и технологий (МГУДТ) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.mgudt.ru/new/>.

12. Московский государственный университет культуры и искусств (МГУКИ) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.msuc.org/>;

13. Московский государственный текстильный университет им. А.Н. Косыгина (МГТУ) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.msta.ac.ru/>.

14. Московский художественно-промышленный институт (МХПИ) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.mhpi.edu.ru/>.

15. Национальный институт моды [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.fashioninstitute.ru>.

16. Негосударственный Институт современных знаний им. А.М. Широкова (ИСЗ) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.isz.minsk.by/>.

17. Омский государственный институт сервиса (ОГИС) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.omgis.ru/>.

18. Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна (Институт дизайна костюма этого университета, СПГУТД) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://sutd.ru/>.

19. Тульский государственный университет (ТГУ) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.tsu.ru/hum/depts/design/>.

20. Украинская академия дизайна (Львов) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.acadesign.org.ua>.

21. Харьковская государственная академия дизайна и искусств (ХГАДИ) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.ksada.org/>.

22. Южно-Российский государственный университет экономики и сервиса в г. Шахты [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.sssu.ru/>.

УДК 7.05. : 7.036

*М. С. Головіна, А. Д. Пономаренко,
м. Стаханов*

ХАЙ-ТЕК – СУЧАСНА ТЕХНОЛОГІЯ В ДИЗАЙНІ

Сучасний темп життя напрочуд швидкий. Невпинно розвивається медицина, особливо наука. Не припиняє свого розвитку й мистецтво. Визначні досягнення людства у галузі космонавтики та комп'ютерних технологій безпосередньо впливають не лише на соціальне життя населення Землі, а й на його духовний і культурних розвиток: з'являються нові напрямки у мистецтві, зокрема і нові технології дизайну.

Метою нашої статті є розкриття сутнісні сучасного стилю дизайну –

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

стилю хай-тек, бо він як стилістичний напрямок, ще вивчається.

Дослідженнями виникнення та особливостей стилю хай-тек займався Чарльз Дженкс, (американський архітектор, історик архітектури). Відповідно до його класифікації, хай-тек є найвищим проявом модернізму. Головними теоретиками і практиками хай-теку були Кендзо Танге (Японія), Ренцо Піано (Італія), Норман Фостер, Ніколас Грімшоу і Річард Роджерс (Англія). Долучитися до цих досліджень вирішили і ми.

Отже, хай-тек – сучасний стиль дизайну та архітектури, який виник у кінці ХХ століття. Відзначимо, що термін хай-тек утворений злиттям словосполучення «high stile» – «високий стиль» – і слова «technology» – технологія. Найпершим проявом хай-теку в архітектурі вважають культурний центр Жоржа Помпиду в Парижі (Франція), побудований у 1977 році. Над його дизайном працювали Річард Роджерс та Ренцо Піано. Спершу стиль хай-тек було оцінено критиками досить скептично, а принц Чарльз, спадкоємець англійського престолу, взагалі забороняв англійським архітекторам використовувати цей стиль у своїй діяльності, вважаючи, що будівлі хай-теку плюндрують обличчя Лондона. Проте молодь сприйняла новий напрям в дизайні з великим інтересом, вважаючи, що він вносить щось нове і незвичне у наше повсякденне життя.

Сьогодні стиль хай-тек досить міцно закріпився у мистецтві та користується популярністю. Він привносить в життя відчуття світла і простору, акцентує увагу не на кольоровій гамі та малюнку, а на формі і фактурі архітектурних деталей і предметів інтер'єру. Спираючись на класифікацію Чарльза Дженкенса, можна стверджувати, що хай-тек є піком стилю модерн, його логічним продовженням. Але існує й інша теорія, яка стверджує, що хай-тек виник з дизайну промислових приміщень, де всі елементи інтер'єру використовуються за функціональним призначенням, задіяні у виробництві. Елементи індустриальної естетики (труби та арматура назовні, метал, скло та бетон) перейшли в житлове приміщення, де отримали подальший розвиток. Будівлі, виконані у техніці хай-тек, зазвичай мають каркасну металеву основу з огороженнями з поляризованого скла, що приховує конструкцію. Це стиль ідеально підходить для офісних та виробничих приміщень, але не менш популярним він є і в дизайні житлового приміщення [1, с. 93].

Розглянемо головні ознаки хай-теку.

По-перше, це конструктивна відкритість, тобто використання простих геометричних фігур при збереженні виразного силуету

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

приміщення, прагматизм у плануванні приміщення, використання прямих ліній та простих фігур.

По-друге, специфічними є кольори, які використовуються в дизайні у стилі хай-тек. Тут переважає використання пастельних, білих, сірих і металевих фарб.

Третьою особливістю цього стилю можна вважати основні матеріали хай-теку. Для нього типовими є пластик, бетон, камінь, метал, шкірозамінник, натяжні стелі, відкрита цегляна кладка і різноманітні сучасні синтетичні матеріали. У той же час, хай-тек передбачає певний політ, легкість і витонченість. Він включає в себе хромовані поверхні, сталеві троси, скло, пластик, нержавіючу сталь, алюміній. В оформленні інтер'єрів їх нерідко використовують у поєднанні з деревом. Хай-тек демонструє високі якості пластиків, легких сплавів, нових композитних матеріалів, кольорових блискучих і прозорих поверхонь.

По-четверте, одного з найголовніших значень набуває в хай-теці освітлення. Воно тут децентралізоване. Вмонтовані в стелю, стіни і навіть в підлогу джерела освітлення створюють ефект просторого, добре освітленого приміщення. Міняючи інтенсивність і режим освітлення можна досягти фантастичного ефекту «живого світла». Крім того хай-тек передбачає й різноманітні види додаткового освітлення. Гармонійно тут будуть виглядати сучасні блискучі світильники на кронштейнах, підставках, а також світильники, вмонтовані в меблі.

По-п'яте, слід виділити і те, що популярними в хай-теці є трубчасті конструкції та сходи, що винесені назовні, які є аксесуарами разом з використанням прийому оголення цегельної кладки та штучного старіння штукатурки. Малюнків і декоративних елементів у стилі хай-тек практично немає.

Слід відзначити і те, що хай-тек – це стиль високих технологій; це дійсний авангард сучасної моди, нерозривно пов'язаний з науковим прогресом. Тому тут широко використовуються комп'ютерні прилади, електроніка тощо.

Ще однією рисою стилю хай-тек є його глобалізація. Він розвивається майже відокремлено від національних культурних особливостей, і тому існує однаковий попит на майстрів хай-теку в будь-якій країні, не зважаючи на їхню національну приналежність.

У зв'язку з виникненням чисельних екологічних проблем та небезпеки глобального потепління, однією з сучасних тенденцій розвитку

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

культури, мистецтва і суспільного життя в цілому є загальна екологізація життя. Проблема збереження навколишнього середовища вплинула і на формування нових особливих форм хай-теку – біо-тек та еко-тек. Представники цих відносно нових форм хай-теку вбачають свою головну мету у пошуку шляхів застосування дизайнерського стилю хай-тек без шкоди для екології, зберігаючи навколишнє середовище. Інформаційні технології дозволяють управляти будинком людини на новому рівні. Ці технології дозволяють нашій оселі знайти нові властивості, пов'язані з комфортом, безпекою, економічністю й охороною навколишнього середовища. Технології поліпшення економії та екологічності будівлі застосовуються усе більш активно. До них можна віднести сучасні екологічні матеріали, енергозберігаючі лампи тощо. Разом з цим автоматизація дозволяє економити додатково від 10 до 60% ресурсів у порівнянні з тим же об'єктом, але без автоматизації. На сьогоднішній день технології дозволяють обирати тільки ті функції «розумного будинку», які дійсно потрібні. Модульна структура дозволяє створювати системи невисокої вартості.

Ще одним особливим проявом хай-теку вважається так званий етнічний хай-тек, який є інтеграцією етнічної спадщини людства у сучасні технологічні дизайнерські рішення. На перший погляд здається нездійсненним завданням поєднати несумісне: суворий мінімалістичний інтер'єр, меблі зі сталі і скла, футуристичний дизайн аксесуарів із виробами з натурального теплого дерева, картини в стилі первісного мистецтва. Тим не менш, саме цей варіант може стати оптимальним компромісним рішенням для тих, хто не може відмовити собі в задоволенні привнести в холодний бездушний світ побутової техніки і комп'ютерів трохи природної безпосередності. Найчастіше етнічна складова подібного інтер'єру зводиться лише до кількох предметів декору, підібраних настільки ретельно, що цивілізація і старовина, майбутнє і минуле зливаються в єдине естетичне ціле. Тому в останні роки в Європі популярності набуває етнічний стиль в інтер'єрі, у створенні якого використовується найбагатша художня спадщина традиційних культур [3, с. 125].

Отже, хай-тек – це одна з найпопулярніших сучасних технологій в дизайні.

Хай-тек – «промисловий стиль», «стиль інноваційних технологій», «залізобетонний стиль»... [2, с. 106-108] Багато епітетів добирають

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

критики, щоб описати цю новітню технологію. Ми б назвали його функціональним стилем, який ґрунтується на засадах оптимального використання простору та елементів дизайну в практичній діяльності. Нічого зайвого в дизайні у стилі хай-тек бути не може. Кожен елемент дизайну має відповідати вимогам практичності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Иконников А.В. Зарубежная архитектура. От «новой архитектуры» до постмодернизма. - М.: Стройиздат, 1982. – 256 с.
2. Популярная художественная энциклопедия / [гл.ред. Полевой В.М.]. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – (Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство.) Т.1. – 476 с.
3. Ренд П. Дизайн: форма и хаос. М.: Изд – во Студии Артемия Лебедева, 2013. – 244 с.

УДК 791.43.049.1.067

*Н. П. Гончарук, А. А. Измайлов,
г. Луганск*

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КООПЕРАТИВА «МАГNUM» КАК ПРИМЕР НЕЗАВИСИМОЙ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ В КОНТЕКСТЕ ИЗУЧЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «РЕПОРТАЖНАЯ ФОТОГРАФИЯ»

На сегодняшний день репортажная фотография является популярным видом профессиональной деятельности и способом творческой реализации, актуальной и востребованной как в области масс-медиа, сфере утилитарной фотокоммерции и визуальной коммуникации, так и в искусстве (права документального образа на художественность декларирует в 1967 г. Сергей Морозов (1905-1983) – историк, теоретик отечественного и зарубежного фотоискусства, в статье «Против устарелого понимания художественности»). «...Репортажи...в лучших своих образцах поднимаются до уровня произведений искусства...Именно эстетическое осмысление информации о факте, обращение документа в образ, судя по развитию исследовательской мысли в области фотографии, стало одним из коренных вопросов эстетики искусств, связанных со средствами массовой информации. Домысливание образа, рождаемого сочетанием фактов, информативных обозначений в снимке, рассматривается с некоторых пор в плане психологии творчества и эстетического восприятия

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

как присущий фотографии признак» [4, с. 389].

Понятие репортажной фотографии различает «репортаж» как фотожурналистский жанр и «репортаж» как режим фотосъемки, противоположный постановочному. Четкая расстановка акцентов особенно важна при изложении теоретического материала, закрепляемого последующей практикой. Изучению репортажа как основного информационного жанра фотожурналистики (одной из ее отраслей наряду с печатью, радио и телевидением) предполагает сравнительное ознакомление и с другими жанрами как информационными (фотозаметка), так и аналитическими (фотоотчет) и художественно-публицистическими (фотозарисовка, фотоочерк). Рассмотрение репортажного режима прежде всего ставит задачу овладения технологией мобильной фотосъемки в ритме динамики событий, так же путем анализа теории (конкретно, например, теории решающего момента Анри Картье-Брессона – одной из важнейших фотографических идей в целом («...период (с середины 20-ого века проходит под знаком эстетики «решающего момента» [6, с. 125])).

Историю журналистской фотографии традиционно ведут от полевых съемок Крымской войны и гражданской войны в США. В программе учебной дисциплины «История мирового фотоискусства» Санкт-Петербургского гос. Университета кино и телевидения к теме «Фотожурналистика в 19 веке» сформулирован следующий тезис: «Крымская война и гражданская война в США как катализаторы развития фотожурналистики» [3, с. 6].

Нельзя также обойтись без упоминания личности одного из самых рьяных пионеров фотографии (чей псевдоним Надар («юла») вошел в ее историю среди наиболее значимых имен), первым доставившего фотографические документы с высоты полета воздушного шара, глубин парижской канализации и закоулков катакомб. «Организовав интервью с фотографиями (снимал его сын) со 100-летним ученым Мишелем ЭженомШеврелем, он положил начало фотожурналистике» [5, с. 51].

Начало расцвета мировой фотожурналистики совпадает с началом второй половины 20-го века.

Именно в этот период (67 лет назад) и был создан легендарный «Магnum» - ставшее культовым объединение фотографов, чье творчество запечатлилось воплощением объективности, сочувствия и свободы (в том числе финансовой, независимость от издательств, исключение редакторского вмешательства в материал – было одним из

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

основных стремлений основателей кооператива).

Для многих «Магнум» является эталонным воплощением сути журналистской фотографии, ее живой истории и отражением современной действительности.

В архиве «Магнума» более 200 000 фотографий, практически представляющих собой фотоисторию 20-го века.

Ограниченный объем данного материала не допускает подробного изложения истории организации и анализа творчества ее участников.

Девиз «Магнума», размещенный на его официальном англоязычном сайте, в вольном переводе на русский звучит следующим образом: «Магнум» - это размышления, пытливость и уважение к тому, что происходит в мире, передаваемые в визуальной транскрипции».

Имена Анри Картье-Брессона (бывшего одним из основателей) и Роберта Капы (бывшего первым президентом «Магнума», погибшего во время военного репортажа, став символом трагизма экстремальной журналистики) не требуют пояснительных комментариев – без их упоминания не сможет обойтись ни одна претендующая на всеобъемлющий подход работа по истории фотографии или журналистики.

Изучая историю «Магнума», можно встретить упоминание о Анселме Адамсе (признанного одним из наиболее выдающихся фотохудожников мира) как о «ассоциативном члене» - не бывшем в числе совладельцев кооператива; а также – о репортерской деятельности одного из самых известных фотографов моды – Жанлу Съефа.

Современный «магнум» - это актуальная, образная, экспрессивная и лирическая фотография, безукоризненность композиции и глубина проникновения.

Среди фотографов сегодняшнего «Магнума»: Стив МакКури – один из самых популярных и востребованных, автородного из самых знаменитых фотоизображений в современном медиа-пространстве (афганской девочки с отчаянным взглядом, опубликованного журналом «National Geographic», ставшего своего рода визитной карточкой журнала и примером мощнейшего общественного резонанса, бросившего фотографа через годы на поиски дальнейшей судьбы своей героини); Григорий Пинхасов – единственный выходец из СССР, репортажный фотограф высочайшего художественного уровня, мастер композиций и колористических решений, достойных музейных залов; Мартин Парр – фотохудожник, вписывающий репортажную фотографию в контекст

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

современного актуального искусства (неоднократный участник международных фотобиенале в Москве [1, с. 120 – 125, 231; 2, с. 140 - 147], один из авторов, включенных в книгу профессора истории и теории фотографии, директора Исследовательского центра фотографии и архивов Лондонского колледжа связи при Лондонском университете искусств, редактора «Журнала фотографии и культуры» Вэла Уильямса «Фотография. Почему это шедевр. 80 историй уникальных фотографий»), в отношении творчества Парра звучат слова, о том что в его работе «... повседневная сцена превращается в художественное полотно...» [7, с. 99]

История кооператива «Магnum» - чрезвычайно яркая и наполняющаяся новыми красками, но только одна из страниц журналистской фотографии. Большой потенциал для исследования и художественного анализа представляет история советской репортажной фотографии, а также современной отечественной фотожурналистики.

В тезисах темы «Современная фотожурналистика» («...Современные тенденции документальной фотографии. Преломление объективной действительности камерой репортера. ...Джеймс Нахтвей, Александр Максимишин, Александр Чекменев») упоминавшейся выше программы по «Истории мирового фотоискусства» - один из трех предлагаемых к рассмотрению авторов – украинец Александр Чекменев, начинавший фоторепортажное творчество в г. Луганске.

ЛИТЕРАТУРА

1. Восьмая Московская международная биенале «Мода и стиль в фотографии 2013». – М.: Мультимедийный комплекс актуальных искусств, музей «Московский дом фотографии», 2013. – 256 с.
2. Девятый международный месяц фотографии в Москве «Фотобиенале 2012» : каталог. – М. : Мультимедийный комплекс актуальных искусств, 2012. – 296 с.
3. Константинова Е. В. Рабочая программа учебной дисциплины «История мирового фотоискусства» / Константинова Е. В., Ротакин И. А., Мельникова Е. А. – СПб. : Санкт-Петербург. гос. ун-т кино и телевидения, 2012. – 11 с.
4. Морозов С. Творческая фотография / С. Морозов. – М. : Планета, 1989. – 416 с.
5. Поллок П. Из истории фотографии / П. Поллок. – М. : Планета, 1983. – 176 с.
6. Стигнеев В. Популярная эстетика фотографии / В. Стигнеев. – М. : Три квадрата, 2011. – 344 с.
7. Уильямс В. Фотография. Почему это шедевр. 80 историй уникальных фотографий / В. Уильямс. – М. : Синдбад, 2012. – 224 с.

УДК 791.43.049.1.067

*Н. П. Гончарук, В. В. Чайка,
г. Луганск*

АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ ФОТОПРОЦЕССЫ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА СОВРЕМЕННОГО ФОТОТВОРЧЕСТВА

Масштабность распространения фотографии в современном обществе делает излишним поиски доказательств ее актуальности как вида искусства, профессиональной деятельности (в сфере рекламы, журналистики, графического дизайна), утилитарных услуг и любительского творчества.

На сегодняшний день сложно представить выставочные галереи и музеи современного искусства, не экспонирующие фотографию. Аукционная стоимость фотоотпечатков стала сопоставимой со стоимостью живописных произведений (на данный момент самой дорогой фотографией остается проданная в 2011 году на аукционе Christie's в Нью-Йорке за 4,3 миллиона долларов (около 2,7 млн. фунтов стерлингов) фоторабота Андреаса Гурски «Рейн II» (нем. Rhein II), созданная в 1999).

В конце 20-ого века широкое распространение цифровых технологий буквально совершило переворот в фотомире, добившись признания практически во всех сферах применения фотографии и несказанно расширив ее возможности как способа визуальной коммуникации.

В 21-ый век цифровая технология вошла, уже уверенно владея полем деятельности в области прежде всего коммерческой и журналистской фотографии, имея в своем арсенале такие видимые преимущества как мобильность, пользовательская простота, возможность просмотра результата в процессе съемки и обхождения без расходных светочувствительных материалов.

Иная ситуация в поле творческой фотографии. Здесь вопрос выбора аналоговой или цифровой фототехники - не столько вопрос выбора оптимальных результатов гонки за совершенство технологий, сколько – вопрос выбора творческого метода, определяемого индивидуальностью авторского подхода.

Руководствуясь личными приоритетами подобный выбор (также

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

часто в пользу совмещения в качестве инструментов творчества аналоговой и цифровой техники в зависимости от поставленной задачи, либо практикуя параллельную фотосъемку цифровой и аналоговой камерами) делают профессиональные фотографы, фотолюбители и фотохудожники с мировым именем. При этом некоторые обращаются к так называемой гибридной технологии, создающей фотоизображение на светочувствительных материалах (с последующей химической обработкой), используя в качестве исходника цифровое изображение (на мониторе – при проекционной печати, или выведенное на форматную пленку – при контактной).

Кажущееся противостояние аналоговой и цифровой фотографии скорей надумано, чем реально. В подтверждение тому можно привести слова Ансела Адамса (одного из самых значимых авторов за всю историю фотоискусства, наибольшую славу которого составили черно-белые фотоотпечатки, созданные с помощью крупноформатной аналоговой фотокамеры), высказанные в 1975 году: «Вообще, я считаю, что будущее за электронной фотографией» [4, с. 408].

Можно сказать, что один из главных фотографов мира с восторгом предвосхищал широкое распространение цифровых технологий, однако предполагал ли он, что тотальная популярность «цифры» в самом конце 20-ого века породит ностальгию и тоску по уникальности, единичности, неповторимости, непредсказуемости и даже случайности в фотоизображении и подтолкнет, таким образом, к поиску методов творчества, способных отразить подобные ощущения.

Данная тенденция оказалась столь мощной, что немало альтернативных «цифре» и даже традиционной профессиональной «пленке» технологий нашли отклик у широких творческих масс, подарив вторую молодость полароиду, сделав модным пинхол и создав ломографию, и обратив внимание на фотографические технологии 19-ого века не с точки зрения историков и эстетов, а как на метод получения современных уникальных фотопроизведений.

Пока не пришла «цифра» популярность полароида базировалась на максимально доступной (своего рода развлекательной) технологии, позволяющей «моментально» (в течении нескольких минут) получать позитивное фотоизображение, также использовавшейся профессионалами для предварительной, тестовой съемки. С данными функциями цифровая фототехника, естественно, смогла справиться куда совершенней.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Однако возможности полароида как инструмента создания единичного неповторимого фотоизображения создали целое течение в фототворчестве. В качестве приме можно привести следующие современные издания: «Helmut Newton. Polaroids», «The Polaroid Book: Selections from the Polaroid Collections of Photography» (книга полароида, избранная коллекция) Барбары Хичкок и Стива Криста знаменитого издательства «Ташен» и серию полароидов Андрея Тарковского «Растворимый свет», созданных в начале 80-ых и опубликованных в виде отдельной книги на английском языке специализирующимся на литературе по искусству издательством «Thames & Hudson» («Instant Light. Tarkovsky Polaroids»).

«В восьмидесятых годах выпускалось около шести коммерческих моделей пинхол-камер. В настоящее время выпускается более 48 ... восемнадцатью производителями из Америки, Азии, Европы и Австралии...» [3, с. 5].

«Изображение, формируемое пинхолом, обладает уникальными особенностями, отличающими его от линзовых камер. ... наиболее бросающаяся в глаза, - отсутствие понятия «глубина резкости». ... пинхол дает сфокусированное изображение на любом расстоянии... Объекты, расположенные в нескольких сантиметрах от пинхола и объекты на линии горизонта, будут переданы одинаково резко! Эта особенность открывает перед фотографом совершенно неожиданные творческие возможности, недоступные для линзовых камер. Понятия далеко и близко исчезают, сливаясь в одну цельную картину. Изображение ... не похоже на рисунок ни одного из современных объективов. Если попытаться отыскать аналогии, то ближе всего к пинхолу окажется рисунок моногля, еще одного образца оптической простоты. ... такой же мягкий, но более строгий ...

У пинхола получается немного отстраненное изображение, лишённое излишней конкретики и бьющей по глазам резкости современной оптики. Примерно таким же мы видим изображения в наших воспоминаниях, поэтому рисунок пинхола у многих подсознательно ассоциируется с понятием вечность» [Там же, с. 2].

Международное Ломографическое Общество (Lomoographic Society International или LSI) было учреждено в 1992 году в Вене.

Суммируя суть «Десяти золотых правил ломографии» получаем: бери «Ломо» всегда с собой, не думай, не мешкай и никаких правил.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

«Ломо» - «Ленинградское оптико-механическое объединение». Нам есть чем гордиться. Если несколько сотен тысяч жителей планеты снимают именно этой камерой ... , называют себя «лomoграфами» ... умудряются создавать клубы по всему земному шару ... выпускать брошюры и книги ... устраивать вечеринки и выставки», - повествует публикация, посвященная Второму LomoWorld-конгрессу, проходившего в Кельне в 1998 году [6, с. 7].

Ломография ищет образы и художественные эффекты в культивированной случайности и техническом несовершенстве. И современный рынок фототоваров предлагает, к примеру, пленку «лomo» - с искаженной цветопередачей и заведомо нанесенными пятнами и царапинами, стандартизируя результат и по сути противореча ломографической идеологии.

Ломографы, желая того или нет, подчеркивают особую важность технических выразительных средств в создании фотографического образа.

В текущем году поступила в продажу ограниченная партия (2000 шт.) объективов Петсваля (известных своего рода уникальностью оптического рисунка, обусловленного стремлением к нулю его разрешающей способности на периферии окружности), специально заказанных LSI Красногорскому механическому заводу (знаменитому зенитовской оптикой), где объектив был заново рассчитан и выпущен с байонетными креплениями для цифровых фотокамер «Nikon» и «Canon».

Технические выразительные средства фотоискусства (такие как: характер оптического рисунка объектива, экспозиция, фокусировка, скорость затвора и т. д.) доступны и для аналоговой и для цифровой фотографии.

Однако поиски собственного творческого метода и синтеза выразительных средств привели многих современных авторов к фотографическим процессам, практиковавшимся в ранний период развития фотографии, весьма дорогостоящим и трудоемким. Оправданы ли такие усилия и чем привлекательны старинные технологии, кроме моды, ностальгии, эстетства и фетишизации фотопроизведения.

Современные компьютерные технологии предлагают богатейшие возможности преобразования фотоизображения (в частности, его стилизацию в эстетике ранней фотографии) с помощью различных редакторов растровой графики, что позволяет при достаточном наличии мастерства и вкуса получать оригинальные и высокохудожественные

работы.

При этом, так называемые альтернативные фотопроецессы, восстанавливаемые фотохудожниками 21-ого века, наполняемые актуальным содержанием, развиваемые как оригинальный творческий метод, имеют бесспорную ценность в контексте современной художественной фотографии.

Многие фотопроецессы, однако, и вовсе невозможно достоверно симитировать с помощью графических редакторов из-за особенностей характера требуемых технологией материалов.

История фотографии хранит сведения о трех основных фотопроецессах (даггеротипии, калотипии (тальботипии) и мокром коллодионном процессе, наиболее известном в основных своих разновидностях – амбротипии и тинтипии (ферротипии), открытых и практиковавшихся в 19-ом веке, и множестве способов пигментной печати, сближавших фотографию с гравюрой.

Провозглашенный в качестве научного открытия 7-ого января 1839 года (дата, обозначаема как день рождения фотографии) в широком употреблении даггеротип просуществовал чуть больше десяти лет. Рассматриваемые в отраженном свете (становящиеся невидимыми при прямом освещении), хранимые в специальных футлярах фотоизображения «с великолепной четкостью передачи деталей на отполированных медны пластинках» [1, с. 735] не предполагали тиражирования и были весьма дорогостоящи. «Прекрасный даггеротип был обречен» [2, с.32], ему на смену пришли технологические процессы, соответствовавшие потребностям развивавшейся фотоиндустрии и производство «более дешевых стеклянных негативов, с которых можно было делать десяток или более позитивов, стоимость которых не превышала стоимости одного хорошего даггеротипа. Это был конец эры – прекрасное и уникальное искусство умерло. Даггеротип больше никогда не возрождался» [Там же] и не мог возродиться как массовая технология, но возродился в конце 20-ого века как оригинальный творческий метод, в частности, портретного фотоискусства, пускай и крайне ограниченного числа фотохудожников. Сегодня с художественных фотопортретов Чака Клоуза (знаменитого живописца-гиперреалиста [см.: 5, с.94]) и Джерри Спаноли на нас смотрят лица современников и знаменитостей (известны портреты Бреда Пита, Кейт Мосс, Синди Шерман), претворенные уникальным характером изображения даггеротипа.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

«Калотипія (тальботипія) була першим способом отримання негатива з допомогою хімічного проявлення раніше зробленого прихованого зображення на папері. ... цей негативно-позитивний процес був безпосереднім попередником сучасної фотографії» [1, с. 736-737] і, таким чином не може розглядатися як альтернативний традиційній аналоговій фотографії 20 – 21-ого вв.

«Калотипи вимагали більш тривалої витримки і не могли забезпечити стільки точну передачу малих деталей, як дагеротипи, тому рідше використовувалися для зйомки портретів, однак калотипія була дуже широко поширена в 1840-их рр. в багатьох інших жанрах фотографії... В основному ... к середині 1850-х рр. поступила на місце коллодійних негативів на скляних пластинах» [Там же, с. 737].

«Амбротипи – фотографії на скляних пластинах, що відрізняються високою чіткістю деталей» [Там же, с. 733], вимагали експонування і наступного проявлення безпосередньо після нанесення світлочувствительного шару на пластину (поки не засох коллодій).

«Амбротипи (і дуже схожі на них тинтип) швидко почали використовуватися замість більш дорогих дагеротипів, і амбротипія стала улюбленим процесом отримання портретних фотографій. ... Однак... популярність виявилася недовгою, ... на зміну... прийшов негативно-позитивний процес з використанням коллодійних негативів на скляних пластинах і відбитків на альбуміновій папері» [Там же, с. 737].

«Тинтипія (ферротипія) – спосіб створення фотографічного зображення на залізній пластинці, покритій темною емаллю. Найбільш часто... використовувалися для зйомки портретів. ... Менш дорогі і більш довговічні, ніж амбротипи і дагеротипи, ... не вимагали захисних футлярів ... і залишалися популярними аж до початку 20-ого в.» [Там же, с. 742].

На даний момент амбротипія – найбільш популярна і навіть комерційно востребована серед відроджених фотопроцесів раннього періоду, що використовується в різних жанрах сучасного фотоискусства (рівно як в натюрморте, так і в портреті і фешн фотографії).

Яскравий приклад тому – творчість Саллі Манн (фотографка з міжнародною славою), художественні спроби отримання амбротипних зображень в Україні і Росії (особливо уваги заслуговує діяльність Олександра

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Алексеева по популяризації амброгипії як сучасного методу фототворчості).

Формування творчого методу сучасного фотохудожника в багатьох визначається вибором технічних виразних засобів як інструменту створення творчості фотографії. В свою чергу пошук цих виразних засобів передбачає звернення не тільки до сучасних досягнень техніки і технології, але і до їх історії, в якій найбільш багатий потенціал для творчого переосмислення і заповнення актуальним змістом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Історія фотографії з 1839 року до наших днів. Збірка творів Джорджа Істмена. – М.: Арт-родник, 2010. – 766 с.
2. Поллок П. Із історії фотографії. - М.: Планета, 1983. – 176 с.
3. Суїлін А. Пінхол: ще одна реальність [Електронний ресурс]. - Режим доступу : www.silverimage.ru/publications/pinhole-reality
4. Хилл П., Купер Т. Діалог з фотографією. – СПб. : Лимбус Пресс, ООО «Іздателство К. Тубліна», 2010. – 416 с.
5. Шедеври двадцятого століття. – М. : Трилистник. Іздателство АСТ – ЛТД, 1997. – 511 с.
6. Foto&video. Журнал з фотографії і фото\відеотехніки. - 1998. - №12.– 98 с.

УДК 745.5

*І. Н. Губин,
г. Луганськ*

ДЕКОРАТИВНА НАСТЕННА ЖИВОПИСЬ, ІСПОЛЬЗУВАННЯ СУЧАСНИХ МАТЕРІАЛІВ

Декоративне і декоративно-прикладне мистецтво передає особливості сприймаемого світу, використовуючи предметно-речовинні образи.

Ярким сторінкою стала декоративна роспись в історію культури українського народу. Декоративні росписі - особлива галузь народного мистецтва, існуюча в Україні з найдавніших часів. Росписі прикрашали стіни хат (орнаментальні фризи під навісами дахів, букети і вазони з квітами, симетрично розміщені між дверима і вікнами), наличники вікон, двері (квіткові гірлянди), внутрішні приміщення (печі, "червоний кут", балки - "матиці"), іноді прості стіни розписувалися під килими.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Настенная живопись сегодняшнего дня отличается новыми технологическими возможностями. Новые материалы, применяемые в производстве художественной росписи, дали нынешнему художнику - декоратору дополнительные техники для создания монументально - декоративных настенных произведений.

В исполнении современной настенной живописи стали широко применяться техники с использованием декоративных (рельефных) штукатурок, таких производителей как; Кнауф, Церазит, Полиминт и т.п. Рельефные художественные работы, панно в технике барельеф, рельеф штукатуркой выполняются непосредственно на стене в комбинации с росписью. Создание настенного панно из штукатурки требует от исполнителя знаний материалов, техники нанесения и выполнения работ, художественного вкуса. Кто бы мог подумать, что из такого, вполне обычного отделочного материала, как штукатурка, можно создавать настоящие картины! Причем, ценность такого декора неоспоримо высока, ибо все еще редка и глубоко индивидуальна. Чем привлекательны панно из штукатурки? Именно своей необычностью. Ни один отделочный материал не способен вызвать столько восторгов и вопросов. Главное преимущество декоративной штукатурки перед другими отделочными материалами - это её универсальность. Используя штукатурку, можно вылепить, вырезать, вычертить, то есть всячески воплотить абсолютно любую задумку. И поскольку сюжеты и формы настенной живописи ничем потенциально не ограничены, то можно с уверенностью сказать: панно из штукатурки идеально подойдет к любому стилю интерьера.

Как другие виды оформления интерьера мы попробуем сделать декоративную штукатурку своими руками. Для выполнения росписи по рельефной штукатурке требуются следующие инструменты и материалы:

- ³⁵/₁₇ малярная лента для сохранения близлежащих поверхностей;
- ³⁵/₁₇ шпатели разной ширины и длины, мастехины, стеки, мастерки разного размера;
- ³⁵/₁₇ металлическая гладилка, крупная и мелкая наждачная бумага;
- ³⁵/₁₇ емкость для штукатурной смеси;
- ³⁵/₁₇ влажная тряпочка для отчистки засохших зерен штукатурки с инструментов;
- ³⁵/₁₇ валик, кисти, флейцы, разнообразные тампоны и штампы, краскопульт или аэрограф; штукатурная шпаклевка, грунт, пигменты, воднодисперсная краска.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Во время выполнения работы все инструменты должны быть под рукой. Работая с декоративной штукатуркой, следует надевать перчатки, что позволит защитить руки от агрессивного воздействия материала и инструмента.

Среди штукатурок можно выделить две основные группы — цементные и гипсовые. Цементная штукатурка подешевле, но гипс удобнее при создании рельефа росписи. Он создает более качественное покрытие, если была хорошая штукатурка, то ее можно не шпаклевать. Гипс создает благополучную атмосферу в середине помещения. Гипс способен координировать влажность, создает хорошую тепло- и звукоизоляцию, с чем цементные материалы справляются гораздо хуже. На данный момент нет универсальной штукатурки или шпаклевки, которая бы решала все задачи, поэтому художники чаще всего работают несколькими составами для решения конкретных художественно - образных задач.

Приемы нанесения штукатурок разными инструментами и приспособлениями очень разнообразны. Обращаем ваше внимание, что технологии нанесения фактурной (рельефной) штукатурки имеет свои особенности. Сейчас мы рассмотрим нанесение фактурной и моделирующей декоративной штукатурки. В том случае если рядом с обрабатываемой поверхностью находятся уже готовые к использованию покрытия, следует наклеить на их границы малярную ленту для их сохранности. Поверхность очищается от жира, пыли, различных масел и загрязнений. Если на стенах есть большие неровности, то стены следует выровнять; трещины замазать и проклеить малярной сеткой(так называемой "серпянкой"); меловые покрытия или обои снять; стены покрашенные масляной краской, необходимо тщательно вымыть мыльным раствором. Стена должна быть ровной, сухой и хорошо впитывать влагу. После обрабатываем грунтовкой и даем ей полностью высохнуть. Грунтовки отличаются глубиной проникновения — чем глубже, тем качественнее и долговечнее будет покрытие. Грунтовка смягчат воздействие различных неблагоприятных факторов, предохранят декоративное покрытие от деформаций и продлят срок его службы. После полного высыхания грунтовки (не менее 6 часов) можно приступать к нанесению декоративной штукатурки. Наносим рисунок, согласно эскиза карандашом. Рисунок рельефа можно наносить на стену способом «аля – прим» или с помощью карты - шаблона, в зависимости от профессиональной подготовки мастера. При использовании "малевок" в

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

своей работе надо учитывать конструктивные особенности архитектуры, в которой планируется размещать декоративную роспись.

Рельефная штукатурка создается разными способами. Один из самых простых вариантов – использовать для этого заранее купленные в магазине или сделанные самим автором фигурные шпатели. Ими можно рисовать как отдельные линии, так и узоры, геометрические фигуры и даже целые живописные композиции. Второй вариант – использование специальных резиновых и пластиковых штампов. Они могут придать вашему рельефу оригинальный вид. Перед тем как наносить декоративную штукатурку с рельефным узором, если не имеете опыта, попробуйте получить результат на небольшом участке стены. Еще один вариант – подручные средства, в ход может пойти все – от плотной губки, до смятой в комок плотной бумаги, детских игрушек, щеток и даже карнавальных масок. Можно вспомнить методы нанесения изображений старых мастеров, использовать эти знания в своей работе.

Поэкспериментируйте, и вы увидите, как много самих удивительных и самых разнообразных визуальных эффектов вам удастся создать. Если по каким-то причинам вам не понравится результат, осторожно заровняйте штукатурку или шпаклевку резиновым шпателем, мастерком, мокрой тканью и начните все сначала. Также отметим, что в готовые штукатурные смеси можно вводить пигменты для создания нужного цветового оттенка, создание предварительного колорита.

Существует два основных метода создания рельефа для декоративной росписи; - первый метод предполагает нанесение штукатурки или шпаклевки на плоскость стены, сразу формируя объем рельефа с его последующим уточнением, второй вариант - наносится определенной толщины декоративный слой штукатурки, в котором удаляется необходимой глубины слой штукатурной смеси. Как правило, для придания большего декоративного эффекта, художнику лучше использовать комбинацию этих двух методов. Затворяется штукатурная смесь в емкости подобной ведру, для смешивания штукатурной смеси с водой используется миксер. Раствор готовый для работы имеет консистенцию густой сметаны. Наносится смесь на стену с помощью шпателя, мастехина и тому подобных инструментов. В зависимости от конструкции и характера растительного элемента выбирается инструмент соответствующего размера и формы. Рельеф росписи желательно не превышать пяти миллиметров. После окончания создания рельефа, надо

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

дать шпаклевке высохнуть, затем желательно подчистить и подправить неудачно выполненные элементы композиции, убрать острые выступы шпаклевки гладилкой или наждачной бумагой. Почистив поверхность рельефа от пыли и грязи требуется вскрыть его грунтом и дать ему высохнуть.

Приступая к покраске, подготовьте требуемые колера, замешенные согласно эскиза. Начинать окрас рельефа требуется с плохо доступных, углубленных участков, в зависимости от задуманного решения краску можно наносить пастоно или разбавленную водой. Рельеф декоративной росписи окрашивается с помощью валика, кисти, флейца, рельеф росписи можно проявить с помощью краскопульта. Нанося краску надо помнить, что в глубинах желательно красить темные цвета красок, светлыми лучше окрашивать выступающие части рельефа. Большое значение играет освещение стены, свет может выявить или уничтожить рельеф, фронтальное освещение поглощает фактуру объема, а боковые подсветки углубляют тональность тени, но при этом убивают цветоносность красок.

Современные лакокрасочные материалы дают возможность создавать различные цветовые покрытия, имитирующие перламутровые, металлические, минеральные свойства, дающие возможность усиливать декоративные качества окрашиваемой поверхности и создавать неординарные элементы композиции. Использование современных материалов в произведениях современной декоративной живописи, программирует их на успех.

УДК 76.477.72

*О. В. Гуляева,
м. Херсон*

ЕСТАМП У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ-ГРАФІКІВ ХЕРСОНА

На Україні естамп почав розвиватися одночасно з виникненням книгодрукування. Київські майстри першої половини XVII ст., виготовляли гравюри для оздоблення стародруків. Пізніше, в кінці XVII й XVIII ст., до жанру естампа почали звертатися такі відомі гравери, як Ілля, Олександр та Леонтій Тарасевичі, І. Щирський, І. Мігура, Д. Галяховський, Г. Левицький, І. Стрельбицький, Д. Сінкевич, Н. Зубрицький.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

На початку XIX ст. внаслідок зростання антифеодального руху народних мас виникають нові революційно-демократичні ідеї, які впливають і на формування мистецтва. Провідне місце займає графіка, в ній на широку дорогу виходять побутовий та історичний жанр, пейзаж та портрет, які в період переважаючих церковних канонів лише частково існували в книжковій та естампній гравюрі.

Для піднесення українського графічного мистецтва другої половини XIX – початку XX ст., велике значення мало відкриття в 60 - 80-х рр. художніх шкіл у Києві, Харкові, Львові, Одесі, а також рисувальних класів при ліцеях та університетах, де викладачами були І.Сошенко, Д.Безперчий, Г.Васько, М.Мурашко, М.Раєвська-Іванова. У Херсоні при Товаристві прихильників красних мистецтв з 1911 року діяли рисувальні класи, в яких викладали А.Грабенко, Д.Бунцельман, Г.Литвинов, І.Феглер.

Таким чином, розглянута мистецька ситуація дозволяє стверджувати, що на історико-культурному ґрунті Півдня України на початку XX століття складаються сприятливі умови для виникнення та розвитку творчих здібностей починаючих художників-графіків та плідної творчості вже знаних майстрів, котрі, взаємодіючи між собою, напрацьовували духовний досвід та закладали формотворчі принципи для подальшого розвитку естампу на Півдні України, зокрема і у Херсоні.

Українській друкованій графіці першої половини XX століття притаманна розмаїтість пошуків. Виникнення нових видавництв, створення спеціалізованих літографічних майстерень, організація художніх товариств та навчальних мистецьких закладів дали змогу художникам працювати в різних графічних техніках – автолітографії, офорті, ксилографії та ліногравюрі.

Мистецтво естампу з 1950-х років переживає певний підйом. У цей час офорт остаточно відходить від репродукційних тенденцій. Майстри вітчизняної гравюри відроджують старі манери і освоюють нові техніки і прийоми офорту. В цей же час відбувається розповсюдження естампних технік з традиційних центрів – Київ, Харків, Львів, Одеса – в регіональні центри та інші міста. Завдяки розвитку художніх учбових закладів, активній діяльності Спілки художників СРСР: організації виставок різних рівнів, практики творчої взаємодії з художниками в регіонах формуються досить потужні графічні школи. У цей час у Херсоні з естампом плідно працюють Д.Катинін, В.Ваганов, Ф.Загороднюк. У 1980-ті роки до естампу звертається нове покоління художників: Ф.Кідер, Р.Браїлов, І.Христинич та

інші.

Естамп 1950 – 1990-х років тематично та концептуально слідує основним напрямом розвитку української графіки даного періоду. В естампі знаходять відображення і жанризм 1950-х років, і теми «сурового стилю» 1960-х – 1970-х, і «ліричне бачення» 1970-х, і концептуальна абстракція 1980-х – 1990-х.

Початком нового погляду на життя стала середина 50-х років. Головний внутрішній сенс творів художників цього часу — гострота соціального зору, відчуття великих змін у житті. Ці особливості в радянському образотворчому мистецтві, що склалися в традицію, прийнято іменувати «Суворим стилем» [1, с. 188]. У роботах «суворих» переважали промислово-міські сюжети. Разом із зверненням до повсякденності, внутрішньою основою стилю було романтичне сприйняття сучасності, де інтонації «доброго дня» і відчуття усвідомленої мети є ядром романтичного аспекту.

Творчим прикладом «суворих» переконано слідували херсонські художники В.Ваганов та Д.Катинін.

Владлен Ваганов працював в техніці чорно-білої і кольорової ліногравюри. Його творам властиві лаконічність, чіткість форми і ясність колірних плям. Херсон – місто кораблебудівників та портовиків, тому в цей період створювались величні образи робітників суднобудівельного заводу та порту, ліричні та епічні пейзажі: «Ранок на судозаводі», «Баржі біля причалу», «Крани в порту», «Херсон. Набережна Дніпра». Його ліногравюри говорять мовою силуетів, великих мас, впевнених ліній, чітких контрастів чорного та білого. У кольорових ліногравюрах сміливе узагальнення силуетів і світлих плям надають творам величну монументальність робітничого ентузіазму людей. У 1970-ті роки художник звертався до графічних серій. «Серія» дає можливість розвитку ідеї творчого задуму художника в просторі і часі. Це добре виражено в маловідомій, у мистецькому колі, серії робіт «На будівництві Каховського магістрального каналу», де автор порівнює трудові подвиги сучасників з героїчним минулим краєм.

Дмитро Катинін працював у техніці кольорового офорту. В поняття офорту ми включаємо не лише поглиблену (виконану способом протравлювання), а й гравюру на металі з використанням механічних манер.

Для офортів Д. Катиніна характерне поєднання поетичності і

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

внутрішньої насиченості образу, уміння в непомітному явищі знайти суть. Головне, що захоплювало уяву майстра – воєнні будні рядових воїнів, їх щоденні справи, виявлення у військових буднях романтичного початку. У офортах «Подвиг», «Розвідники», «Солдати», «Шляхами війни» майстер відтворює події Великої Вітчизняної війни. Характерним є правдивість образів, вірогідність деталей. Автор вирішує їх майже гризально, монохромно, у потрібних місцях знаходить більш активні камертони, тонкі штрихові градації. У роботах Д. Катинін проводив паралелізм минулим і теперішнім часом та стверджував ідею спадкоємності героїко-патріотичних ідеалів радянського народу. Особливо високої оцінки та аналізу заслуговують офорти серії «Вперед» і «Сурмач», де автор зупиняється на одній фігурній композиції, але добивається монументальності, не губить певної лінії романтичного ліризму і узагальнення образів. Роботам Катиніна притаманні життєствердний пафос та глибока гама почуттів.

У творах мистецтва поєднуються в єдине ціле – уявлення і переживання, реальний образ і фантазія, емоції і думки, спогади і мрії. Та або інша грань цієї цілісної системи може домінувати. Цей тип художньої образності в 60-і роки було прийнято називати лірико-інтелектуальним, або «поетичним» [1, с. 304].

Лірико-інтелектуальний образ — образ-роздум, образ-спогад, образ-мрія. В реалістичному мистецтві посилення творчого початку означає не відмову від об'єкту і його довільну деформацію, а підвищення ролі відчуття і думки в наочному зображенні, його ідейну загостреність. У роботах лірико-інтелектуальних, де сильний елемент роздуму, зміст піднімається до рівня філософської концепції. Ці тенденції знайшли своє відображення і у мистецтві естампу. У творчості херсонських художників простежується у 70 - 80-х роках, у творах І. Христича, І. Нечитайло.

Для робіт Івана Христича характерні: безкінечні тонові переходи, срібляста чіткість і ліричне звучання, сприйняття кольору в його чорно-білих градаціях. Головною темою більшості офортних аркушів Христича є пейзаж («На Дніпрі», «Поблизу переправи», «В степу під Херсоном»). Пейзажі, створені художником, різноманітні — в одних роботах переважає споглядальність, в інших — узагальненість, схвильованість, романтична піднесеність.

Серед різних тенденцій у мистецтві естампу другої половини

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

XX століття переважає пряме зображення дійсності — зображення життя у формах самого життя. У таких роботах просліджується фрагментарність зображення, кадровість композиції, приближена плановість образного рішення. В такому ракурсі працював херсонський графік Фелікс Кідер. Ним були створені серії офортів, ілюстрації до науково-популярних та художніх творів. Художник прагнув до створення еквівалента історичної реальності, концентрував у творах уявлення про все коло явищ, пов'язаних з життям Таврії, його минулим та сьогоденням. Світ у його гравюрах стає переконливо-предметним, реальним, але реальність образів ще більше підкреслює ірреальний їх характер.

В офортах Фелікс Кідер користується такими загальноприйнятими прийомами композиційної побудови, як фронтальність, статичність, обмежена глибина зображення, але також винайденими власними прийоми графіки вологого друку. Як стверджує дослідник творчості художника Н.В. Постолова: «Він поєднав засоби штрихового офорту і лавис, використовував додаткове протравлення і відтиски кольоровими сумішами» [2].

Цікавою є серія офортів «Відлуння старого міста», де виділяються основні групи гравюр з використанням подібних засобів обробки «дошки». У серію увійшли такі листи як: «Вид на Катерининський собор», «Вид на Грецьку церкву» та інші. Для деяких офортів серії характерна інтенсивність тонів, що створюється перехресним штрихом, додатково підкреслюючи матеріальність предметів, а для інших, навпаки, штриховка створена тонкими лініями діагонального та хаотичного напрямлення, що при повторному травленні дає тонкі нюанси світлотіні. Майстер вивіреними технічними прийомами створює оригінальне рішення кожної роботи з чітко вираженою власною манерою. У більшості робіт зустрічаються характерні для міста образи, які Ф.Кідер розкриває через пластичну логіку силуету, жесту, деталей.

У естампі херсонських художників кінця XX століття відбувається активне оновлення тематики і художньої мови. І ці явища відповідають загальній проблематиці вітчизняної графіки.

Таким чином, розвиток естампу південного регіону в період другої половини XX століття відбувався досить поступово. Херсонські майстри йдуть по шляху збереження традиційних технік офорту, ліногравюри, літографії; у руслі традиції вітчизняного естампу спостерігається тяжіння до концепції реального бачення теми. Межі нового присутні (окрім

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

проблематики) у використуваних прийомах образного рішення: монтаж, трансформація форм. Творчість херсонських художників є яскравою та малодослідженою сторінкою в історії графічного мистецтва України, тому є актуальним матеріалом для подальших мистецтвознавчих досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Каменский А. Романтический монтаж / А. Каменский. - М., 1989. - 400 с. : ил.
2. Постолова Н. В. Графіка Ф. Кідера : монографія / Н. В. Постолова. – Херсон : Просвіта, 2006. – 91 с. : іл.

УДК 37.013:7.071.4

*З. В. Гуріч,
м. Херсон*

РОЗВИТОК ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ В НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ ПІВДНЯ УКРАЇНИ (середина ХІХ – початок ХХ століть)

Стосовно оцінки сучасного стану художньої освіти і виявлення подальших тенденцій її розвитку важливим є ретроспективний аналіз етапів становлення та еволюції художньої освіти Півдня України середини ХІХ – початку ХХ століття. Критичний підхід має допомогти уникнути помилок і прорахунків минулого, а відтак – максимально використати кращі надбання і досвід та інтегрувати їх у сучасну цілісну систему неперервної освіти.

Проблемі вивчення системи художньої освіти в Україні присвячені численні праці В.Кременя, О.Сухомлинської, М.Ярмаченка та інших. Обґрунтування системи естетичного виховання в контексті духовно-культурного розвитку індивіда знайшло відображення в дослідженнях Є.Антоновича, В.Бутенка, Л.Гарбузенко, питання теорії і методики образотворчого мистецтва – М.Резніченка, М.Ростовцева, С.Свид, В.Шпільчака, О.Яшухіна. Історія розвитку художньої освіти, художньо-естетичного виховання, еволюція форм і методів навчання образотворчого мистецтва, педагогічна спадщина українських мистецьких шкіл аналізувалися у працях І.Зязюна, Л.Масол, І.Небесника, О.Рудницької, І.Полика, Р.Шмагала та інших. Окремі аспекти становлення освіти на Півдні України досліджено в працях М.Левченко, Н.Сапак, А.Форостяна, Н.Шушляннікової тощо. Однак науковці, як правило, лише частково

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

торкаються окремих аспектів еволюції художньої освіти в краї, розглядають педагогічну діяльність поодиноких митців. Отже, мета нашої статті полягає у виявленні основних засад підготовки вчителів і педагогів-художників у навчальних закладах Півдня України.

Досягнення успіху в опануванні молоддю кращих надбань вітчизняного та світового мистецтва, вміння орієнтуватися в сучасних напрямках художньої культури може бути забезпечене вивченням традицій художніх шкіл України, історії української культури. Конструктивний підхід до вирішення проблем підготовки мистецьких кадрів вимагає також вивчення та осмислення історичного досвіду розвитку художньої освіти в Україні.

Процес становлення художнього життя Півдня України сер. XIX – поч. XX сторіччя найтісніше пов'язаний із загальними закономірностями формування національної художньої культури. Водночас він зумовлений і регіональними особливостями, серед яких важливу роль відіграють історія краю, промисловий характер заснованих міст, національний склад населення, культурні контакти зі столицею та європейськими художніми центрами.

Найбільш яскравим цей процес виявився в Одесі – центрі південного регіону, де в силу об'єктивних причин склалися найсприятливіші умови для розвитку культури і мистецтва, визначні події відбувалися і в художньому житті Херсона і Миколаєва. Територіальна близькість трьох міст у межах Херсонської губернії, специфіка їх розвитку (суднобудування і торгівля на Чорному морі) визначили деякі загальні тенденції в розвитку місцевої культури. Так, особливістю суспільного життя сер. XIX – поч. XX ст. стало зростання інтересу суспільства до освіти, мистецтва, вітчизняної історії та культури, що відіграло вирішальну роль у відродженні та збереженні національної спадщини, проявилось у відкритті художніх шкіл та студій, організації музеїв та виставок, діяльності громадських творчих товариств.

У цей час естетичне виховання постало однією із складових навчально-виховного процесу, забезпечуючи мистецьку освіту учнів. Основними навчальними дисциплінами цього напрямку були співи та малювання. Різнився лише термін та наповненість курсу міністерських та приватних навчальних закладів. Значний вплив на розвиток естетичної освіти здійснювали позаурочні предмети художньо-естетичного циклу. Серед них виділялися як найбільш поширені: гра на музичних

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

інструментах, танці, поглиблене вивчення малювання, театральні постановки, літературно-музичні вечори тощо [5, с. 5].

Одним із закладів середньої освіти на Півдні України, діяльність якого стала взірцевою щодо естетичної наповненості навчально-виховного процесу серед навчальних закладів регіону, став Рішельєвський ліцей. Першим його директором було призначено французького діяча освіти абата Домініка Шарля Ніколя. Використовуючи найкращі традиції французької педагогічної думки, було визначені найбільш прогресивні напрями розвитку ліцею. На 1 січня 1827 року у його структурі постало п'ять “внутрішніх” класів (учні жили при ліцеї) та чотири “зовнішніх” (вільне відвідування). До перших належали підготовчий клас із однорічним терміном навчання та гімназійні чотирирічні. Важливе значення надавалося і вивченню предметів естетичного циклу: малюванню, музиці, танцям, які були обов'язковими предметами в кожному з класів, а на їх викладання відводилася значна кількість годин. “Приємні мистецтва” повинні були розвивати не лише зовнішню красу – манери гарного тону, а й формувати внутрішній світ дитини [4, с.18–20].

Значні зміни в становленні Рішельєвського ліцею відбулися в другій половині XIX століття, що відбилося на подальшому розвитку загалом середньої освіти Півдня України. За ініціативою попечителя Одеського учбового округу, видатного хірурга, педагога Миколи Івановича Пирогова, було подано клопотання уряду щодо реформування Рішельєвського ліцею в університет. Однак через фінансові причини лише в 1866 році було відкрито Новоросійський університет, що став центром вищої освіти Півдня Російської імперії. Тут готували не лише службовців, а і здійснювали підготовку вчителів гімназій. Контингент студентів набирали з Одеси, Херсона, Миколаєва, Бессарабії, Дону, Криму, Кубані, а також із слов'янських країн Балканського півострова [6].

Кожний середній навчальний заклад Півдня України поч. XX століття мав сформовані традиції, які визначалися викладанням предметів художньо-естетичного циклу, створенням своєї мистецької атмосфери. Програми з основних предметів художньо-естетичного циклу, з одного боку, враховували специфічні можливості впливу цих дисциплін на загальний духовний та культурний розвиток особистості, а з іншого, відсутність єдиних програм позаурочних предметів створювала умови для творчих експериментів. До того ж діяльність земств, мистецьких товариств, спеціалізованих шкіл та училищ була спрямована на здійснення

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

методичної підтримки вчителів зазначених дисциплін (випуск посібників, підручників; організація та проведення виставок, концертів, методичних семінарів, курсів тощо). Ці перетворення привели до усвідомлення високої сутності мистецтва, необхідності творчого розвитку індивідуальності, забезпечення взаємозв'язку навчання та виховання з життям, що вплинуло на формування та розвиток культури як в регіоні так і в державі в цілому. Але питання якості викладання та педагогічної майстерності кадрових вчителів та ентузіастів залишалося актуальною проблемою ще довго.

Значну роль у цьому питанні відіграла професійна підготовка педагогів-художників Одеської малювальної школи, де була розроблена методика викладання предметів образотворчого циклу (малюнок, живопис) з урахуванням вікових особливостей дитини (початкова та середня художня освіта).

На початку ХХ століття в Україні помітних результатів у підготовці фахівців з образотворчого мистецтва досягли художні школи Києва, Львова, Харкова. Поряд з цими відомими культурними центрами помітним був успіх Одеської художньої школи, яка пройшла своє становлення наприкінці ХІХ та на початку ХХ століття. Сьогодні в ряду класиків українського образотворчого мистецтва поряд з іменами Ф.Кричевського, О.Мурашка, М.Бойчука, О.Новаківського, Р.Сельського, І.Труша гідне місце посідають художники-одесити – К.Костанді, Б.Егіз, І.Бродський, С.Кишинівський, П.Нілус.

Провідна роль у реформуванні Одеської школи у художнє училище із загальноосвітньою системою підготовки належала професорам Н. Кондакову та О. Павловському, художникам К. Костанді і Г. Ладиженському. Методика викладання на двох відділеннях, рисувально-живописному та креслярсько-будівельному, майже повністю передбачала роботу з натури. Курс складав п'ять років: у перших двох класах рисували; з третього – паралельно з рисунком займалися живописом; у п'ятому класі розподілу на рисунок і живопис не було. Перехід з класу в клас здійснювався на основі виконаних робіт [3, с. 15–17]. Завдяки ініціативі Н.Кондакова і під його керівництвом при Одеській малювальній школі було створено загальноосвітнє училище, з атестатом якого дозволялось переходити на навчання до Петербурзької академії мистецтв без вступних іспитів. Зазначимо, що конкурсна система вступу до училища сприяла створенню початкових шкіл, класів, студій. В Одесі відомими були курси М.Манилама (з 1894), які згодом були перетворені на малювальну школу.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Провідною протягом двох десятиліть була також студія Ю.Бершадського (з 1907). Діяла школа малювання і каліграфії І.Ходорова (з 1910). Навчальна програма в них орієнтувалася на вимоги Одеського художнього училища.

Одним із провідних викладачів училища був художник-педагог К.Костанді, який викладав малюнок, дотримуючись методу П.Чистякова. Художник наголошував на головній ролі малюнку, прагнув розвинути у вихованців художній смак, працьовитість, належне ставлення до роботи. В його майстерні було обов'язковим малювати по пам'яті, що, на думку художника, неабияк сприяло розвитку творчої уяви учнів. Високо цінував К.Костанді видатний художник-педагог І.Репін. Лист із особистого архіву І.Репіна до К.Костанді, датований 1910 роком, містить такі рядки: “Ни слова не сказал о восторгах Ваших учеников от Вас как учителя – их хватило бы на три листа самого убористого письма” [1, с. 165]. Про педагогічні прийоми К.Костанді писали його учні Б.Егіз, І.Бродський.

Спосіб викладання Г.Ладиженського, іншого художника Одеського училища, ґрунтувався на наочному показі зображення природи. Він спрямовував працю учнів власним прикладом, але не втручався в їх процес роботи, прагнув розвинути у вихованців “картинне” бачення. Як згадують його учні, виконання завдань відрізнялось вільним вибором і значно більшою свободою.

Першою приватною художньою школою у Миколаєві став заклад з універсальною програмою підготовки, розробленою Петербурзькою академією мистецтв. Засновником Миколаївської художньої школи був художник А. Козаков (з 1899). Випускники школи були орієнтовані до вступу у вищі технічні та художні заклади освіти. У 1908 р. художником М. Вінокуровим відкрито приватний рисувальний клас, в якому учні отримували початкову художню підготовку. Діяльність приватних шкіл сприяла створенню міської художньої школи (з 1913 р.), де викладали художники-педагоги О. Валєвахін, Л. Інглезі, В. Мурзанов. Крім того, у Херсоні діяли рисувальні класи Товариства прихильників красних мистецтв (з 1911), в яких викладали А.Грабенко (Конощенко), Д.Бунцельман, Г.Литвинов, І.Феглер.

Отже, наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть на Півдні України сформувалася ступенева система художньої освіти. Кожний середній навчальний заклад поч. ХХ століття мав розвинені традиції, які визначалися викладанням предметів художньо-естетичного циклу,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

створенням своєрідної творчої атмосфери. Провідна роль у цих процесах належала Одеському художньому училищу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бутник-Сиверский Б.С. Репин и Украина. Письма деятелей украинской культуры и искусства к Репину 1896 –1927г./Б.С. Бутник-Сиверский – К.: Изд. АН УССР, 1962.–210 с.
2. Народное образование в Херсонской губернии//Русская школа: общепедагогический журнал для школы и семьи/Под ред. Я. Гуревича – СПб: тип. И. Скороходова, 1892–1893. – №3. – С. 132–138.
3. Сапак Н.В. Художнє життя Півдня України кінця ХІХ – першої третини ХХ століття: автореф. дис... кандидата мистецтвознавства: спец.17.00.05/Н.В. Сапак. – К., 2006. – 23 с.
4. Съезд в Херсоне учителей и учительниц начальных народных школ Херсонской губернии 7-21 июля 1881 г. – Херсон, 1881. – 196 с.
5. Форостян А.Ф. Розвиток естетичного виховання в середніх навчальних закладах освіти Півдня України (друга половина ХІХ – початок ХХ століття): [монографія] / А.Ф.Форостян – К.: Знання, 2009. – 159 с.
6. Державний архів Одеської області (ДАОО). – Ф. 44. Ходатайство Его Высочайшему Величеству о преобразовании Ришельевского лицея в Новороссийский университет (1861). – Оп. 1. – Спр. 73. – 27 арк.

**БУМАГОПЛАСТИКА КАК НАПРАВЛЕНИЕ
ДИЗАЙНЕРСКОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНСТРУИРОВАНИИ**

Термин «бумагопластика» отражает как художественно-творческие особенности, так и специфику самого жанра, он шире, чем просто «использование складчатых или прочих структур из бумаги в графическом дизайне». С введением этого термина становится возможным исторически выстроить эволюцию бумаги как материала моделирования, развитие приемов и техник моделирования, показать преемственность жанра экспериментального моделирования.

Теоретики и практики дизайна постоянно обращаются к теме объемного моделирования и формообразования из бумаги. В 70–80-е годы издавались книги и учебные пособия, публиковались статьи, в них, как правило, затрагивались лишь изолированные аспекты данной темы. В одних случаях подробно изучаются особенности бумаги как конструктивного материала для упаковки, в других как область постижения формальных законов композиции, методики моделирования, в третьих как инструмент развития творческих способностей.

И, наконец, в наше время бумагопластика приобрела самостоятельное выражение в проектной культуре дизайна, назрела необходимость не просто обобщения творческого опыта художников, дизайнеров, историков и теоретиков, но и выяснения корней современной философии моделирования из бумаги.

Конструирование средствами бумагопластики имеет два направления, технический и художественный вид. Бумагопластика является на сегодняшний день достойной альтернативой классической скульптуре и объемно-пластической организации окружающей нас среды, так как именно пластическое конструирование имеет значительные возможности реализации в современном мире.

Декоративное изображение в основе своей опирается на художественную сторону, создание художественных образов и проявление эстетической выразительности.

В настоящее время художники-декораторы используют в своем твор-

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

честве разнообразные техники бумагопластики такие как:

- Оригами (с японского буквально: "сложенная бумага") — древнее искусство складывания фигурок из бумаги. Искусство оригами своими корнями уходит в древний Китай, где и была открыта бумага.

- Киригами. На японском языке, слово «киригами» означает следующее - "резать+бумага", таким-образом техникой киригами, разрезая, вырезая, сгибая и скручивая, мы делаем из обычного листа бумаги различные фигуры и образы. В технике киригами мы будем не только разрезать бумагу, но и сворачивать и сгибать ее.

- Квиллинг — от слова «quill» («птичье перо»). Искусство скручивать длинные и узкие полоски бумаги в спиральки, видоизменять их форму и составлять из полученных деталей объемные или плоскостные композиции.

- Торцевание из бумаги – несложная техника, в которой можно создать оригинальные декоративные композиции. Технология торцевания заключается в следующем: из гофрированной цветной бумаги вырезают небольшой квадратик, на середину квадратика ставят торцом стержень (например: не заточенный карандаш) и закручивают бумагу вокруг стержня. Получившуюся маленькую торцовку, не снимая со стержня, приклеивают на рисунок, нанесённый на плотную бумагу или картон, и только тогда вынимают стержень. Каждую следующую торцовку приклеивают рядом, с предыдущей, плотно друг к другу, чтобы не оставалось промежутков.

- Айрис фолдинг – можно перевести как «радужное складывание». Рисунок заполняется тонкими бумажными полосками, которые, накладываясь друг на друга под определённым углом, создают интересный эффект закручивающейся спирали.

- Аппликация (от лат. «прикладывание») — интересный вид художественной деятельности. Аппликация - это способ работы с цветными кусочками различной бумаги, очень близко к другому средству изображения – коллаж.

- Папье-маше – оклейка кусочками бумаги или пастой приготовленной из бумаги, заготовленной объемной модели. Затем сушка, разборка и декорирование готовой формы.

Для новых творческих решений многие декораторы объединяют разные техники обработки бумаги в одном произведении, создавая выразительные композиции, получая оригинальные декоративные

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

якості.

В бумагопластиці, як і в інших видах прикладного мистецтва, головне – практика. Майстерство, що ґрунтується на досвіді, дозволяє створювати справжні шедеври з паперу. У світі проводяться конкурси творчих робіт виконаних у техніці бумагопластиці, на яких здобувають широку відомість і популярність багато дизайнерів і митців, присвятивши свою кар'єру бумагопластиці.

Вивчаючи історію бумагопластиці, ми вивчаємо історію проектного мислення, оволодіємо інтелектуальною базою формотворчості.

Мистецькі прийоми трансформації паперового аркуша, в основі яких лежать нетривіальні, вільні, іноді жорсткі підходи є перспективною сферою бумагопластиці. Структура паперового полотна в даному випадку в значній мірі руйнується або перетворюється. Значення цих композицій полягає в пошуку нових мистецьких ідей, інновацій у бумагопластиці та в трансляції технологій формоутворення з суміжних сфер паперовими конструкціями. Такі експерименти розвивають свободу в ставленні студента до матеріалу і, разом з тим, дозволяють зрозуміти специфіку поведінки паперу в різних ситуаціях.

При вивченні предметів «Композиція», «МДО», «Основи макетного мистецтва», «Спеціалізація» широко застосовуються нашими студентами розробка ескізів з використанням технік бумагопластиці, а в деяких роботах стають завершені, самостійними декоративно-мистецькими творами. Самі композиції стають не тільки зразками бумагопластиці, а й аналітичним матеріалом, що дозволяє проникнути в основи формотворчих закономірностей. Це своєрідний сучасний «дизайнерський фольклор», закони і прийоми якого передаються безпосередньо в процесі живої роботи студента і викладача, являючись формотворчим багажем колективного праці.

Недолговечність паперових макетів знімає надмірний пафос у роботі. Умовність подачі ескізів-образів вітрин магазинів, рекламних установок, емблем, площадок, кабінетів шкіл з матеріалу-замінителя надає макетам абстрактність, відводить від натуралізму. Архітектоніка паперових конструкцій надає особливе звучання формальному мові проектів.

Паперові композиції об'ємно-декоративних листів міського

пейзажа, декоративних решіток, структур розкривають особу логіку конструювання з листових матеріалів, створюючи декоративно-художественний ірреальний світ фантастичного досконалості.

Практичний досвід роботи в області паперопластики дав напрямлення багатьом дипломникам нашого коледжу при виборі декоративно-художественного рішення дипломної роботи - апогея всього п'ятилітнього процесу навчання, чим допоміг професійно розкрити ідейно-пластичне зміст зобразительного матеріалу проекту.

УДК 7.74:01

*Н. К. Дашко, О. К. Дашко,
м. Київ*

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ФІРМОВОМУ СТИЛІ

Фірмовий стиль визначається як продуманий комплекс кольорографічних засобів для відображення напрямку діяльності та суті компанії, за допомогою яких можна виокремитися серед інших організацій індивідуальним стильовим рішенням. Головною проблемою унікального образу є легке сприймання та запам'ятовування для того, щоб викликати позитивні емоції та бажання користуватися продукцією даної компанії.

Дизайн – це образ думки сьогоденного життя, який змушує безперервно бачити, відчувати, міркувати, реагувати, прогнозувати, вимагає щоразу нового розуміння реальності. Дизайн, як проектно-художня культура, сформував цілу низку нових понять. Одним з них є "фірмовий стиль", під яким розуміється стильова єдність змістовних форм всіх елементів компанії – від середовища до продукції.

Актуальність даного питання гостро виявляється у появі великої кількості компаній на ринку праці. Для того виділитися з усіх, треба розробити цілісну систему фірмового стилю, важливо створити оригінальний образ за допомогою графічних засобів, шрифтового рішення та відобразити суть, напрямок діяльності, виокремити його серед інших організацій за допомогою індивідуальності стильового рішення.

Фірмовий стиль являє собою сукупність графічних, кольорних, стилістичних і композиційних прийомів і елементів, спеціально і комплексно спроектованих для фірми з метою створення певного і

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

постійного зорового образу, який запам'ятовується з усього, що пов'язано з підприємством, його діяльністю та продукцією [1]. Всі елементи фірмового стилю складають одну цілісну композицію, що створює життєздатне уявлення про компанію. Завдяки цьому, у споживачів народжується цілісний і позитивний образ роботи підприємства. В епоху інформаційної лавини, коли споживачеві доводиться орієнтуватися серед різноманітності ідентичних товарів, актуальність наявності фірмового стилю тільки підвищується. Сучасна зміна комунікаційного поля, поява нових медіа-носіїв, зміна способів і головне, зміна форми спілкування зі споживачем, змінило і підходи до створення фірмового стилю.

Актуальність фірмового стилю полягає у створенні візуальної оболонки, яку наповнюють конкретним змістом. В основі ідеї фірмового стилю завжди повинно бути створення сучасного унікального образу, який би легко сприймався та запам'ятовувався для того, щоб викликати позитивні емоції та бажання створювати свій власний, індивідуальний, не схожий на усі інші, стиль. Фірмовий стиль зокрема, повинен бути дієвим інструментом для того, щоб донести інформацію і пробудити інтерес людей, залучити їх до участі в спільній справі. Поняття фірмового стилю з'явилося не так давно, йому, мабуть, нема й ста років. Що стало найяскравішим символом нової парадигми, що позначили контури великої епохи модернізму, що проголосила необхідність тісної співпраці художників та промисловців, став фірмовий стиль – цей воістину системний феномен модерністської дизайн-форми, що сконцентрував у собі основні проблеми, протиріччя, цілі та цінності проектної культури протягом майже всього ХХ століття [2].

Сфера виробництва і сфера послуг повинні мати свій фірмовий стиль. Першим дизайнером, який створив фірмовий стиль, був Петер Беренс – художній директор світового електротехнічного концерну АЕГ (1906 р.). Продукцію АЕГ було розраховано в основному на експорт, і на думку промисловців, для її успішного просування на світовому ринку було потрібно створити якийсь свій художній почерк. Господарі фірми цікавилися не стільки естетикою речей, скільки завданням завоювання світового ринку. Беренса запросили для створення фірмового стилю, що охоплював би не тільки рекламу, а й виробничі приміщення, транспорт, одяг. Він вперше сформував поняття фірмового стилю як єдиної системи візуальної ідентифікації [1].

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Створення фірмового стилю компанії (бренду, торгової марки) основною метою і першочерговим завданням має побудову індивідуального візуального образу, сприяючого позиціонуванню, ідентифікації та диференціації бренду від конкурентів на ринку, перенасиченому подібними товарами та пропозиціями. Головний принцип фірмового стилю, впізнаваного, що запам'ятовується і однозначно ідентифікується з певним брендом, відображає закони маркетингу, коротко і образно сформульований відомим маркетингологом Джеком Траутом так: «Диференційся – або вмирай». Вплив сучасних форм комунікації на створення фірмового стилю у сучасних ринкових умовах з наявністю суперконкуренції, стрімко розвиваються форми передачі інформації та змін у комунікаційному полі, створення фірмового стилю має слідувати за споживачем, органічно інтегруючись в його медіа-простір і пропонуючи нові форми спілкування та взаємодії [3].

Розвиток цифрових технологій, Інтернету, мобільного зв'язку, супутникового телебачення, соціальних мереж відбивається не тільки на зміні каналів і форм комунікацій, але й на створенні бренду, орієнтованого на нові комунікаційні можливості. Створення фірмового стилю, орієнтованого на Інтернет, стало повсюдним явищем, оскільки Всесвітня мережа стає все більш привабливим каналом для рекламодавців, і обсяги бюджетів Інтернет-реклами стрімко зростають у всьому світі, практично зрівнявшись із зовнішньою і друкованою рекламою [4].

Створення фірмового стилю – найкращий спосіб виділити організацію серед незліченного числа інших. Це індивідуально розроблена схема, яка охоплює все, що стосується створення графічного образу. Наявність фірмового стилю підвищує ефективність реклами. Окрім того, всі об'єкти, які містять елементи фірмового стилю, вже є самі по собі рекламою. Компанія, що вчасно подбала про фірмовий стиль для власного рекламування, має велику перевагу перед конкурентами, що не приділяють рекламі належної уваги.

У сучасному розумінні фірмовий стиль сприймається як «зведене в чітку візуальну формулу повідомлення, призначене клієнту для висновків і конкретних дій». До особливостей жанру можна віднести наступне: фірмовий стиль має бути зрозумілим і добре сприйматися глядачем. У логотипі часто використовується метафора, різномасштабні фігури, контурне позначення предметів. Для тексту важливим є шрифт, розташування, колір [5].

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Фірмовий стиль повинен надавати практичний вплив на результат, адже кожен зараз почуває нагальну потребу хоч чим-небудь безпосередньо виділитись з натовпу. Дотримання компанією фірмового стилю позитивно позначається на довірі споживача, тому вважається, що це показник організованості та порядку, як у виробництві, так і в будь-якому іншому напрямку діяльності [4].

У постіндустріальну епоху сфера послуг зайняла позицію не менш міцну, ніж виробнича сфера. А для організацій, які надають послуги, вже на початку свого існування, наявність фірмового стилю є життєво необхідною. При створенні фірмового стилю необхідно пам'ятати про те, що обраний стиль повинен добре виглядати як на візитці, так і на рекламному щиті площею 18 кв. м, як у кольорі, так і в чорно-білому варіанті. Деталі повинні бути продумані повністю – опис, ідеологія, візуальне вирішення, колірне оформлення. Важливо створити оригінальний образ за допомогою графічних засобів, шрифтового вирішення, та відобразити суть, напрямок його діяльності, відокремити його від інших організацій за допомогою індивідуальності графічних констант.

Фірмовий стиль асоціюється так само з логотипом або знаком. Створення логотипа – досить відповідальне завдання для кожної компанії, яка себе поважає. Логотип або знак призначений, перш за все, для ідентифікації організації або товару на ринку, для того, щоб допомогти кінцевому споживачеві розрізнити продукцію різних організацій у рамках одного ринкового сегменту. Іншими словами: головна функція логотипа – створення у покупців враження, що запам'ятовується. У першу чергу це необхідно тому, що візуально привабливий, якісний логотип не буде нарівні з іншими, а відразу зверне на себе увагу, викличе інтерес, захопить і тим самим сформує сприятливий імідж організації або продукції, виконає естетичну, рекламну функції [5].

В якості підсумку, варто зазначити, що розроблений фірмовий стиль повинен вразити потенційних клієнтів, і сприяти поштовху на майбутнє, мати високий естетичний рівень на сучасному ринку. Фірмовий стиль є носієм певної інформації, а таку інформацію потрібно правильно подавати, враховуючи особливості діяльності організації, виділяючи цільову аудиторію.

Отже, фірмовий стиль – це комплексна система візуальної ідентифікації, що сприяє формуванню сприятливого іміджу компанії та

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

підсилює ефективність її рекламних контактів зі споживачами, що підвищує довіру партнерів і сприяє зростанню репутації та популярності компанії на ринку. Таким чином, це метод, що полегшує процес сприйняття, запам'ятовування, своєрідного кодування інформаційного повідомлення в лаконічну форму, і є комплексним фірмовим стилем. Відтак, розробники фірмового стилю мають найскладніше завдання – розробити незамінний інструмент реклами і маркетингу. Від нього багато в чому залежить, наскільки фірма буде успішною і популярною на ринку. У фірмовому стилі поєднуються різні елементи іміджу, які органічно пов'язуються між собою. Якісно розроблений фірмовий стиль сприяє популярності компанії. Відомо, що будь-яка процвітаюча фірма в чималому ступені зобов'язана своїми досягненнями системі візуальної ідентифікації. У перспективі, у зв'язку з економічними змінами, що відбуваються, фірмовий стиль буде займати своє «законне» місце і служитиме за своїм прямим призначенням. А зростаюча корпоративна та міжнародна конкуренція робить його все більш актуальним і життєво важливим у боротьбі за прибуток і популярність. Нині фірмовий стиль є одним із основних рекламних і маркетингових інструментів будь-якої сучасної компанії. Фірмовий стиль – це ніби оболонка, яку наповнюють конкретним змістом, яка і створює поняття іміджу компанії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Добробабенко Н. С. Фирменный стиль: принципы разработки, использование, оценки : метод. рекомендации / Н. С. Добробабенко. – М. : Внешторгреклама, 1986. – 111 с.
2. Нельсон Р. Секрет фірми, чи... Як створити фірмовий стиль / Р. Нельсон // Техніка реклами, 2005. – № 11. – С. 5.
3. Прокурова Н. И. Фирменный стиль. Руководство / Н. И. Прокурова. – Владивосток : ВГУЭС, 2001. – 56 с.
4. Темлоу Э. Графический дизайн: фирменный стиль, новейшие технологии и креативные идеи. – М. : Астрель, 2006. – 256 с.
5. Ткаченко Н. Креативная стратегия для разработки фирменного стиля торговой марки // Рекламодатель: Теория и Практика. – 2004. – № 4. – С. 14-19.

**ПРОБЛЕМА ВИКОРИСТАННЯ ПРАКТИЧНИХ МЕТОДІВ
У СТВОРЕННІ СТУДЕНТСЬКИХ КОЛЕКЦІЙ ОДЯГУ
В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ**

У пошуках суто української складової в майбутній спільноєвропейській системі вищої освіти, українська вища школа на початку ХХІ століття опинилася перед численними новаціями та проблемами пов'язаними входженням до Європейського Союзу. Сучасна українська педагогіка намагається торкнутися та визначитися найвищих потреб українських педагогів вищої образотворчої школи – самореалізації у демократичному полі та використання практичних методів викладання образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва.

Тому з одного боку ми маємо прибічників довгоочікуваної за європейськими стандартами «Болонської угоди», з іншого – тих, хто наполягає на пріоритеті української освітньої культури. Усвідомлюючи, що європейські стандарти наближаються до наших реалій, українським педагогам необхідно вирішувати, які потенціальні та розвинені цінності має українська освіта перед входженням до Євросоюзу, та прийняття яких європейських цінностей в образотворчому мистецтві ми маємо прагнути та опановувати.

Цим опікувалися та аналізували у своїх дисертаційних дослідженнях Б.І. Додонова, Л.В. Кондрашова, Л.М. Сбітнева, Л.Є. Соколова. Мінливість навколишнього світу постійно зростає, проявляючи себе через небувале раніше різноманіття, що практично стосується всіх сторін сучасного життя суспільства, як в Україні так і в країнах Євросоюзу. З кожним роком ринок інформаційних послуг та технологій стрімко зростає та стає доступнішим. Нові комунікаційні та інформаційні технології поступово заповнюють сучасний світ. Але при цьому відбувається витіснення безпосереднього спілкування, уніфікація культури на регіональному, національному та глобальному рівні. Інформаційно-комунікаційні технології породжують принципово, як нові переваги так і нові загрози суспільству. Виникає загроза маніпулювання громадською думкою за допомогою електронних ЗМІ, тотальний контроль над громадянами, використання інтернету в кримінальних і терористичних цілях, у тому числі як кібертероризм та

кіберзлочинність.

Хвилює те, що інформаційно-комунікаційні технології не завжди позитивно впливають на образотворче та декоративно-прикладне мистецтво. Серйозною небезпекою у цьому є поява культурологічних архетипів, які сприяють моральному розпаду, духовному отупінню людини, вимиванню національних традицій, відмові створення рукотворних предметів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва шляхом рукомесел. Надаючи інформацію у всі куточки земної кулі, інтернет, дешево без зайвих складнощів, дає можливість отримувати користувачам будь-яку інформацію з такою швидкістю та легкістю, яку раніше вони не мали. Але з часом мережа загрожує знищити багато звичайних аспектів. Важливим питанням є збереження практичних методів викладання образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. До того ж, ручна праця та практика є ефективним «гімнастичним знаряддям» для розвитку інтелекту та творчих здібностей молоді, та сприяє вдосконаленню сфери відчуттів, естетичного смаку, розуму та творчих здібностей студентів образотворчого факультету.

Необхідно узагальнювати та аналізувати досвід провідних світових учбових закладів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, таких як знаменита школа «ESMOD» в м. Парижі», що має свої представництва і відділення в Японії, Германії, Норвегії. Яка була відкрита ще в 1841 році відомим кравцем Алексом Лавінем, винахідником манекена та сантиметра, який в Франції і досі має назву «лавіль». «ESMOD»- єдина приватна школа, диплом якої сертифікується державою. І в цьому маємо визнання високого рівня цієї школи в області дизайну та моделювання одягу.

Втілюючи і переймаючи досвід таких провідних шкіл моделювання одягу, як «ESMOD», МДТУ ім. О.М. Косигіна, необхідно зазначити, що у процесі навчання студентів використовується практичний метод створення студентських колекцій. Це допомагає вдосконаленню учбового процесу та надалі більше розвиває творчі здібності студентів.

Головною метою публікації є спроба знайти деякі нові шляхи збереження та вдосконалення практичного методу створення студентських колекцій – що є допомогою студентам кафедри моделювання одягу у відточуванні творчої майстерності, фантазії та професіоналізму за допомогою створення студентських колекцій. **Метою статті** є формування естетичного смаку, художньо-естетичних та творчих

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

здібностей студентів образотворчого факультету кафедри моделювання одягу.

Аналіз досліджень за темою система «колекція одягу» свідчить про приділення значної уваги до цього питання. Проектування системи студентська «колекція одягу» та технологію виготовлення її досліджували: О. Васильєв, Т. Козлова, Л. Кібалова, Л. Орлова, Г. Пітушкова, І. Степучєв.

Включення до низки дисциплін, як-от:

³⁵₁₇ «Проектування одягу» (I курс) - вивчення принципів формоутворення етнографічного одягу народів Африки, Північної та Латинської Америки, Азії, Європи, народів колишнього Радянського Союзу, дає змогу ознайомитися з традиціями та особливостями одягу народів світу;

³⁵₁₇ «Проектування одягу» (III курс)- вивчення принципи формоутворення та проектування головного вбрання;

³⁵₁₇ «Оздоблення одягу» (III, IV курси)- ознайомлення з сучасними стилями одягу, вивчення способів декорування та оздоблення одягу;

³⁵₁₇ «Основи екологічного дизайну» (I курс) - розглядання питання екологічного моделювання та проектування одягу з використанням нетрадиційних матеріалів виготовлення одягу та застосування національного традиційного вбрання України у сучасному моделюванні;

³⁵₁₇ «Історія костюму» (I – III курси)- вивчення історичного костюму.

Усі ці аспекти, вивчаються научно-методичними комплексами даних дисциплін та допомагають студенту у становленні та формуванні естетичних, ціннісних основ особистості митця, розвитку духовного світу, оволодінню способами художнього та творчого мислення, набуття досвіду мистецького пошуку.

Але найбільш ефективним та актуальним у формуванні творчої особистості студента художника-модельєра є відточування своєї творчої майстерності, фантазії та професіоналізму за допомогою створення студентських колекцій та участі у різних студентських конкурсах та фестивалях моди. Це дуже цікаве поле діяльності, яке дає змогу молоді на практиці реалізувати свої задумки та творчі фантазії, втілювати їх в реальність, відточувати свою майстерність та здобувати практичний досвід.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Розглянемо, що являє собою система «колекція одягу». В наш час промисловості не вигідно виготовлення одиночних моделей, набагато цікавіше є створення серії моделей. Створюючи колекцію, зокрема у моделюванні одягу, проєктанту, майбутньому художнику – стилісту необхідно мати знання з перелічених та вище зазначених спеціальних предметів.

Ознаками колекції одягу за визначенням Т. Козлової, є: а) цільність; б) єдність стилю, творчого методу, кольорової гами, структури матеріалу, базової форми, конструкції; в) єдність типів та образів.

Поняття «колекція одягу» вона розглядає як взаємодію системи в системі, тобто моно система-одиночна річ, система-комплект, система-ансамбль, створюють систему - «колекція». Система «колекція»-динамічна система упоряджена людиною та середовищем. Кожний елемент включений до система «колекція» приймає при взаємодії з другими елементами нові якості. Кожний елемент системи проявляється відповідно його місця у система «колекція». Якість «колекції» визначається кількістю складових її елементів, які необхідні для достатнього існування цієї системи.

Система «колекція» може діяти та функціонувати як на внутрішньому рівні (комплект, моносистема, ансамбль), так і на зовнішньому рівні (колекція - середовище).

При аналізі синтезу системного об'єкта - система «колекція», студенту необхідно виконати наступне:

- чітко визначити призначення, побудову та структуру «колекції»;
- відокремити необхідні та достатні складники, що визначають особливість «колекції»;
- виявити спосіб зв'язку основних елементів «колекції»;
- врахувати відносну самостійність компонентів системи (комплект, моно-система, ансамбль);
- знайти характер компонентів системи у вигляді підсистем більш складної системи «колекція»;
- визначити цілісність стильового рішення внутрішніх елементів системи;
- виявити творчий метод рішення всієї системи, обумовлюючий найбільш повне визначення та уявлення всієї система «колекція».

Особливістю творчих студентських колекцій є те, що вони більш усього є практичним втіленням «неносибельних» зразків одягу, за часту які

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

створюються в одному екземплярі в основному для видовищних показів, іноді з елементами стилізації, театралізації, гіперболізації та деконструктивізму та інше. Тому ідеї моделей студентських творчих колекцій, здебільш відзначаються яскравою виразністю, оригінальністю ідей і навіть деякою сценічною екстравагантністю.

Окремі ансамблі одягу об'єднуються у творчу студентську колекцію через єдину обрану тему, образну виразність, а також вибір єдиного художньо-декоративного стилю, знайденого чи вигаданого автором-студентом або декілька авторами. Завдяки авторським та творчим ідеям, за часту студентські колекції мають сміливе та креативне рішення, бо вони вигадані та створені самими студентами і в повній мірі демонструють креативний потенціал студентів-авторів, специфіку, їх професіональний почерк та художню індивідуальність майбутніх митців.

Створюючи творчу систему «колекцію» моделей одягу студент виступає як художник-проектант, конструктор, модельєр, технолог. Як суб'єкт креативного процесу він реалізує свій творчий задум, проводить художні та наукові дослідження, збирає інформацію, аналізує аналоги, матеріали та джерела, що стали відправною точкою для створення авторської колекції. На першому етапі проекту, студент створюючи колекцію намагається знайти «ідею-символ» «колекції», що в подальшому допоможе йому прорекламувати свою індивідуальність художника. Творчу задачу студент-модельєр має реалізувати через індивідуально - суб'єктивне сприйняття навколишнього середовища та свого внутрішнього світу. Його індивідуальне «я» трансформується в предмет мистецтва і стає визначеним. Дуже важливим на цьому етапі є не копіювання моделей одягу відомих брендів світу моди, а спроба створення та прогнозування сучасних моделей одягу маючи власну точку зору, як художника модельєра. Це надає впевненості майбутньому проектанту, навчає його аналізувати та заздалегідь відчувати перспективи розвитку напрямків моди. Не боятися нового, не сліпо копіювати закордонних митців, а сміливо знаходити свій художній почерк.

В творчому процесі, створюючи систему «колекція» на рівні прогнозування моди, студент-художник синтезує об'єктивну реальність зовнішньої діяльності з об'єктивною реальністю внутрішнього авторського зору.

Враховуючи це пропонується студентам застосовувати ті знання які вони вже одержали, прослуховуючи курс лекцій з історії костюму,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

проектування одягу, етнічного костюму та історії декоративно-прикладного мистецтва. Теми визначені цими предметами завжди є популярними та щедро використовуються знаменитими дизайнерами світу. Поява того чи іншого нового елемента або навіть стилю ми завдячуємо використанню історичного або етнографічного одягу стилізованому та трансформованому знаменитим дизайнером у свій стиль.

Колекції на базі етнографічного, історичного одягу є постійним джерелом творчого натхнення. Прикладом цього є використання та трансформація культурних та національних особливостей одягу народів світу чи своєї рідної країни.

Беручи тему того, чи іншого етнічного або історичного костюму, студент має можливість краще ознайомитися з ним та проїнятися духом цієї епохи та часу.

Звернення студентів до теми національних культур не є випадковим. Загадковість, краса, практичність, виразність етнографічного одягу не залишає байдужим нікого. В цьому переконує неодноразове використання всесвітньовідомими дизайнерами теми національного костюму. Це також може захопити та спонукати на нові інтерпретації у моделюванні студентів-модельєрів, що можливо вилитися в створення студентської колекції з застосуванням характерних рис притаманних національному вбранню. Та не тільки деталі, а і крій, кольори, орнаменти, які і до цього часу збереглися та залишаються незмінними в народному одязі, необхідно застосовувати студентам при стилізації національне вбрання у своїх етнографічних колекціях.

Окремо необхідно підкреслити образотворчу та художню спрямованість освітнього процесу у створення екологічних колекцій з використанням нетрадиційних матеріалів. Все ширше використовуються екологічні теми у моделюванні одягу. Це пов'язано не тільки з погіршенням екології, а насамперед з тим, що матеріали, які застосовують студенти у своїх «екологічних – колекціях» є за часту дешевим матеріалом, що знаходиться поруч, та не потребує значних грошових витрат на створення колекції, наприклад: корки пляшок, папір, поліетиленові пакети для сміття, природні матеріали - листва, кукурудза, гілки та інші. Але не тільки це приваблює студентів у створенні «екологічних – колекцій», використання певного матеріалу завжди диктує певну конструктивну, формо-образотворчу та стильову направленість екологічної колекції.

Тому не потрібно відштовхувати та зневажливо ставитися до

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

створення студентських екологічних колекцій, які виявляються виразним прикладом набуття професійного досвіду у створення системи «колекція».

При вирішенні задач збереження практичного методу створення системи «колекція» **необхідно зробити висновок**, що шляхами зазначеними в даній статті є сукупність творчих методів та прикладів створення системи «колекція» різної спрямованості. Вони не тільки формують уявлення студентів про традиційні, національні, історичні та етнографічні напрямки, але й розвивають їх творчі та художні здібності, формують художній та естетичний смак, патріотичність, вивчають методи роботи з різними матеріалами, знайомлять з народним декоративно-прикладним мистецтвом. У ході використання практичного методу створення системи «колекція» підтверджується думка про те, що цей процес має значний **виховний та освітній потенціал, підтримує традиційні та загальнокультурні художні зв'язки**.

УДК 791.43.049.1.067

*Е. А. Дробот,
г. Луганск*

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ И ФИЛОСОФСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА УКРАИНЫ

Знания существуют для того, чтобы их забыть. Знания, которые мы получили, отпечатываются в нашем сознании. И в нужной ситуации они помогают нам. Опыт, полученный человеком в течение жизни, бесценный, ведь получение его методом эксперимента, практики достаточно значимо. То, без чего невозможно искусство по сути - это чувства. Они переполняют и управляют нами. Чувства являются не только физиологической особенностью, но и духовной. Художник не следует определенной методологии в технике работы, направления, жанра. Основы композиции являются обязательными в решении произведения, это некая конструкция на которой держится изображение. Однако художнику дано право синтезировать, отбирать, комбинировать, компоновать безгранично разнообразные изобразительные моменты.

Важнейшие принципы диалектической логики, составляющие научно-методологическую основу показания общественной жизни с ее

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

сложными процессами, отношениями людей и их практической и познавательной деятельностью. Принцип объективности- исходный принцип познания , выражает материалистический подход к исследуемому объекту. Принцип развития - объективное познание этого мира, отдельных его явлений. Человек в следствии убеждается в том, что в природе, обществе, в мышление людей происходят постоянные изменения, развитие. Принцип противоречия - этот принцип исходит из того, что каждый предмет, явление, процесс общественной жизни внутренне противоречив, содержат в себе противоречивые стороны. Принцип диалектического отрицания, этот принцип объективно присущ всем предметам, процессам жизни общества. Принцип диалектического отрицания выражает отрицание вещи самой себя , когда она количественно и качественно меняется, теряет ранее присущие ей свойства, качества, признаки [1].

"Противоположность никогда не перерождается в собственную противоположность ни в нас, ни в природе" [Платон, т. 1, с. 219].

Теоритическое воспитание играет большую роль в систематизации эстетических и художественных знаний личности. Для человека знакомого с основами истории различных видов искусства, все художественное прошлое человечества, выступает в виде единого в своем бесконечном многообразии исторически развивающегося процесса, а не в форме отрывочных впечатлений о каких- либо классических художественных произведениях [3].

Поскольку в сегодняшней гуманитарной науке стало привычным сопоставление культурных феноменов современности с той целостной и идеальной моделью культуры, которую дала человечеству античность [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Скидро М. П. Социальная философия : учеб. пособие. - М. : Инф.-изд. фирма "Триада", 2000г. - 272 с.
2. Массовые виды искусства и современная художественная культура / отв. ред. и сост. В. П. Демин. - М.: Искусство, 1986. - 272 с.
3. Лармин О. В. Искусство и молодежь : Эстетические очерки. - М. : Мол. гвардия, 1980. - 191 с., ид.

СУЧАСНА ХУДОЖНЯ ОСВІТА: ПРОБЛЕМИ ТА ШЛЯХИ ВИРІШЕННЯ

Від будівельників, архітекторів і дизайнерів в нашому житті залежить дуже багато. У першу чергу безпека всіх проєктованих і споруджуваних об'єктів, екологічність, а потім не менш важливі для сучасної людини зручність і краса, причому не тільки свого будинку, виробничих об'єктів, об'єктів соціально-культурного призначення, а й всього міського та селищного середовища.

Положення у вищій освіті в цьому напрямку не можна назвати критичним. Освіта вибудовується під запити суспільства та споживчого ринку, представляючи те, що вони вимагають.

Кризовим є положення архітекторів та дизайнерів у цілому, тому що їх відповідальність і область впливу на якість кінцевого продукту (збудована будівля) мінімізовані законодавчою базою, що залишилася з радянського часу. Застарілий закон про архітектурну діяльність, не орієнтований на ринкову систему, обмежує сферу послуг і професійної відповідальності дизайнера випуском креслень, тоді як на Заході зодчий напряму працює із замовником і здійснює повний контроль, тотальний нагляд за будівництвом (виробництвом (дизайнер), тобто відповідає за результат процесу - зведену будівлю (кінцевий результат діяльності дизайнера). А у нас всім керівництвом займається технічний замовник, представники якого часто навіть не мають профільної освіти. З цим пов'язані і низька якість будівництва в країні (відсутність, або дуже мала кількість проєктів, продуктів роботи професійних дизайнерів «вітчизняного виробництва», що могли б конкурувати, або якісно обслуговувати вимоги сучасного суспільства), і особливості наших освітніх програм. У будівельній галузі (сучасному дизайн виробництві) спостерігається сильне відставання: і за технологіями виробництва матеріалів і конструкцій, і з інженерних систем, і за методами управління вартістю, строками, якістю робіт. Це відставання автоматично проєктується на навчальний процес [6].

Рівень нашої вищої освіти можна порівнювати з закордонним. Доказом тому є успішне участь і численні перемоги наших студентів та

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

практикуючих архітекторів і дизайнерів у міжнародних конкурсах, інтерес і повагу зарубіжних колег до традицій української та російської архітектурної школи, яка дала світові таке унікальне явище як конструктивізм, і зберіг орієнтацію на художні, гуманітарні аспекти професійної освіти [1, с. 108]. Українцям потрібно не відкочуватися назад, скорочуючи годинник і уніфікуючи вузівські програми, а навпаки-зберігати класичні гуманітарно- художні традиції навчання і самотність методик, одночасно розвиваючи конструктивну співпрацю з різними закордонними школами в галузі технологічних та художніх дисциплін. До недоліків сьогоденного вищої освіти можна віднести слабе знання студентами іноземних мов і недостатньо високий рівень навчання за курсами мистецтвознавчих, художніх та інженерних дисциплін [2, с. 192].

Щоб вбудувати художню освіту в європейську систему необхідно:

- Домогтися, щоб українська система організації проектування та будівництва (створення ексклюзивного чи масового дизайн продукту) відповідала сучасним вимогам, і законодавчо закріпити місце архітектора і дизайнера в ній;

- Потрібно за прикладом Європи зберегти індивідуальність кожної вітчизняної архітектурної, мистецької, художньої та дизайнерської школи;

- Ввести в освіту таку істотну складову як ординатура, або стажування після закінчення ВНЗ [3].

Відповідно до міжнародних стандартів в Європі кваліфікація архітектора і дизайнера присвоюється випускнику, якщо він підтвердив свою практичну підготовку, пропрацювавши три роки після закінчення інституту, здавши про це звіт і витримавши іспит. У всіх розвинених країнах це обов'язково. Нашому утворенню такого підходу не вистачає, що в майбутньому може значно ускладнити міжнародне визнання дипломів і кваліфікацій.

Підготовка людей творчих спеціальностей - процес «штучний», індивідуальний, а для архітекторів і дизайнерів, що поєднує мистецтво і технічну складову взагалі унікальний. У закон про освіту необхідно вставити блок, який визначав би засади та враховував особливості державної політики для подібних вузів, інакше ми втратимо переваги, які має наша країна. У проекті закону про освіту не виділені вимоги до вузів творчих професій, не враховано специфіка викладання та підготовки фахівців. Архітектура та дизайн віднесені до природничонаукового профілю, що значно відрізняється від її тонкої системи навчання. Проект

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

закону спрямований на мінімізацію профільності, тоді як у всьому світі спостерігається інша тенденція- урізноманітнити програми. Гнучкість у побудові програм дозволяє художнім вузам дуже швидко реагувати на вимоги і можливості ринку. Ці освітні установи не можна позбавляти можливості готувати магістрів, кандидатів і докторів наук. Якщо вони будуть залишатися інститутами, ми втратимо якість освіти. До переваг проекту можна віднести пункт, який присвячується співпраці з зарубіжними країнами. Співпраця повинна мати більше гнучкості та відкритості. Зараз досить жорсткі вимоги обмежують свободу спілкування українських вузів із зарубіжними [4, с. 335].

Освіта має бути безперервною і не обмежуватися середнім і вищими рівнями. Мистецтвознавець, художник, архітектор, дизайнер повинні вчитися все життя і це не гучні слова. Сьогодні вкрай не вистачає механізмів адаптації студентів до практичної діяльності. Зараз у студентів та викладачів немає можливості участі в реальних проектах, виконання державних замовлень. Дуже ускладнює законодавство створення при архітектурних і дизайнерських вузах конкурентоспроможних майстерень і малих підприємств, в яких студенти могли б і краще адаптуватися до практичної роботи, а також займатися науковими та прикладними дослідженнями.

Дуже важливо звернути увагу на науку. Прогнозування майбутнього- а це невід'ємна частина художньої та мистецької, архітектурної та дизайнерської освіти- неможливо без наукових досліджень: моделювання ситуацій, програмування підходів, обліку або динаміки змін, що відбуваються. Архітектура, мистецтво та дизайн ставлять сьогодні завдання як і дослідники, і непорозуміння цього негативно відіб'ється на конкурентоспроможності нашої освіти по відношенню до світових лідерів [5, с. 183].

Архітектор і дизайнер - професії зрілих людей. Якщо у музикантів, танцюристів балету, художників здібності можуть бути виявлені у віці трьох- шести років, то схильність до архітектури і дизайну, розуміння, чи можу я стати архітектором і дизайнером, не приходить до людини ні в чотири ні в сім, ні навіть у шістнадцять років. Для архітектурної та дизайнерської освіти кластерний підхід неприйнятний. Тим не менш, у нас в країні існують дитячі школи з орієнтацією не тільки на художню освіту. Є середні навчальні заклади, які готують людину вже більш серйозно, і в процесі цього навчання їй вже легше визначити, що їй переважніше:

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

малювати, вивчати мистецтвознавство або бути фахівцем в галузі архітектури та дизайну [6].

Дизайн як професія сформувався завдяки інтеграції та взаємовпливу на його еволюцію багатьох соціально історично обумовлених факторів, що відносяться до науково-технічної, соціально-економічної та соціально-культурної сторонам прогресу. У дизайні знаходять відображення результати взаємодії мистецтва і техніки; масового промислового виробництва і масового споживання виробів- товарів; проблеми взаємозв'язку природної природи і «другої природи»- штучної, предметно-просторового середовища в різних областях життєдіяльності людей; взаємини матеріальної, духовної та художньої сфер культури, з притаманними їм основними формами її предметного буття.

Дизайнерська творчість, будучи включеним в загальний процес проектування об'єктів промислового виробництва, обумовлена системою складно взаємопов'язаних факторів, які відображають вимоги виробництва і споживання виробів, що виражають утилітарно- технічну та духовно-ціннісну (соціально-культурну) сторони сутності створюваних речей (їх наборів, комплексів, систем) і середовища в цілому. Тому дизайнерські розробки повинні бути науково обгрунтованими [4, с. 335].

ЛІТЕРАТУРА

1. Медведєв В.Ю. Роль дизайнера в формуванні культури/ В.Ю. Медведєв. – Учеб. пособие. – 2-е изд. – СПб. : СПГУТД, 2004. – 108 с.
2. Глазычев В.Л. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе/ В.Л. Глазычев. – М. : Искусство, 1970. – 192 с.
3. Вопросы технической эстетики. Вып. 1. (Сборник статей)/ ред. коллегия: Г.Б. Минервин и др. – М. : Искусство, 1968. - (ВНИИТЭ).
4. Вопросы технической эстетики. Вып. 2. Дизайн как предмет научных и социально- философских исследований. (сборник статей)/ ред. коллегия: Г.Б. Минервин и др. – М. : Искусство, 1970. – 335 с. (ВНИИТЭ).
5. Дизайн: очерки теории системного проектирования / Н. П. Валькова, Ю.А. Грабовенко, Е.Н. Лазарев, В.Н. Михайленко. – Л. : ЛГУ, 1983. – 183 с.
6. Баженова Е. Проблемы современного архитектурного образования // Аккредитации в образовании. 2011. № 11.

РОЗВИТОК ДИЗАЙНЕРСЬКОГО МИСЛЕННЯ В МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Програма держави в галузі освіти передбачає підготовку професіоналів в найрізноманітніших сферах фахової діяльності. Перед вищою школою постає завдання підготовки такого фахівця, який повинен не тільки володіти вміннями і навичками реалістичного зображення дійсності, але й глибоко розуміти, відчувати сутність мистецтва, а головне бути творчо активним у всіх життєвих ситуаціях.

Останнім часом збільшується чисельність абітурієнтів бажаючих отримати професійну освіту у сфері не тільки педагогічній, а й дизайнерській, так як ця професія затребувана на ринку праці, а також в зв'язку з деякою зміною мотивації навчання. Основною метою дизайнерської діяльності являється створення нових ідей та реалізація проектів предметного оточення людини. У зв'язку з особливістю професійної діяльності вчителя, який систематизує об'єктивне протистояння науки і практики, формує життєву «майстерність» кожного вихованця з притаманним йому не тільки раціональним мисленням, а в більшості художнім.

У зв'язку із специфікою діяльності вчителя образотворчого мистецтва, який в свою чергу активно поєднує інтуїцію, фантазію, досвід, раціональне мислення проявляються специфічні вимоги до освіти спеціаліста з якісного покращення професійного, практичного супроводу навчального процесу.

Беручи до уваги перспективу інтеграції професійної школи України в європейський освітній простір (що пов'язано з підписанням Болонської угоди) і, таким чином, уніфікацію систем вищої професійної освіти, науково-теоретичне обґрунтування розширення спектру формоутворювальних принципів у навчанні спеціальним дисциплінам, як форми приведення процесу підготовки фахівця в сфері професійно-художньої діяльності у відповідність до вимог часу, стає надзвичайно актуальним [3, с. 3 – 4].

Суміжними навчальними дисциплінами вчителя образотворчого мистецтва та дизайнера є такі як: рисунок, живопис, історія світового та

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

українського образотворчого мистецтва, композиція, кольорознавство та інші, тобто ті, які сприяють розвитку просторового мислення й образної уяви, спонукають до творчості, розвивають спостережливість і, звичайно, залучають до прекрасного.

Мислення та творчість – два процеси, які тісно переплітаються один з одним, хоча переслідують різні цілі та використовують різні розумові операції. Мислення направлено на пізнання реально існуючого світу, а творчість - на його перебудову, оновлення та удосконалення [1, с. 179].

Через те, що мислення спонукає людину на знаходження різних шляхів та варіантів рішень, аналізу проблеми різносторонньо, пов'язуючи з елементами дійсності, саме це і поєднує педагогічну діяльність вчителя та професійну майстерність дизайнера для створення естетично довершених виробів та навчальної діяльності.

Дизайнерське мислення - це активний, складний, комплексний психолого-педагогічний процес, який направлений на поєднання та взаємодію різних сфер творчої діяльності сучасного педагога, який в процесі діяльності намагається справитися з багатьма складними процесами, вчиться швидко реагувати на різноманітні динамічні ситуації як в науці під час навчання так і в професійній діяльності під час фахової роботи.

Мислення володіє високою здатністю пластичності, можливістю адаптуватися до різних особливостей людської діяльності. Саме для розвитку дизайнерського мислення майбутніх вчителів образотворчого мистецтва, необхідно якомога раніше ввести в педагогічну діяльність основу дизайнерської творчості. Реалізація дизайнерських ідей майбутнього вчителя образотворчого мистецтва мобілізує та формує відповідне дизайнерське мислення. Дизайнер в процесі трудової діяльності часто застосовує власну інтуїцію, яка притаманна творчості художника. Художника, який в змозі проявити «готовність» до реалізації теоретичної моделі навчання на практиці під час використання практичних вмінь в потрібний момент. Під час аналізу майбутній вчитель образотворчого мистецтва повинен володіти творчою фантазією, яка розвивається на основі спостережливості та працелюбності.

Яскравою особливістю мислення художника, обумовленого активною участю в творчому процесі зорових образів пам'яті та уявою, являється його асоціативність. Асоціації за контрастом, за схожістю та за суміжністю постійно присутні в розумовій діяльності художника на всіх

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

етапах його творчого процесу. Асоціативні образи в мисленні художника відображають чисельні асоціації, які зустрічаються у самому житті [2, с. 201].

Початкова стадія розвитку дизайнерського мислення майбутнього вчителя образотворчого заключається у формуванні активних творчих роздумів, властивостей зорової пам'яті та власного емоційного сприйняття, в кінцевому варіанті які і будуть визначати власну модель педагогічної діяльності. В образах уяви та фантазії завжди відображаються особисті інтереси, емоційний стан та досвід. Емоційність дизайнерського мислення пов'язана з естетичним відношенням людини до дійсності, сприяє розвитку самостійних суджень та трактувань, критичному ставленню до навколишньої дійсності. У більшості діяльність вчителя образотворчого мистецтва пов'язана із колективною формою роботи, а також роботи у команді, яка вирішує певні проблеми та можливість вироблення власної логічної нової стратегії. У цих умовах і виробляється здатність мислити з метою створення естетично довершеної системи.

Розвиток дизайнерського мислення у майбутніх вчителів образотворчого мистецтва під час навчання вимагає створення належних умов, поетапне здійснення творчого задуму, що значною мірою впливає на прагнення до творчих досягнень, набуваючи навички аналізувати, висловувати власні припущення та виконувати тематичні проекти.

Загальна лінія розвитку дизайнерського мислення – це ряд етапів переходу кількості в якість, постійне, систематичне підвищення рівня змісту мислення. Таким чином, дизайнерське мислення інтегрує в собі досвід минулого та досягнення сучасності а також створення більш сприятливих умов для удосконалення існуючого.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ермолаева-Томина Л.Б. Психология художественного творчества : учеб. пособие для вузов. – 2-е изд. – М.: Академический Проект: Культура, 2005. – 304 с.
2. Кузин В.С. Психология живописи: Учебное пособие для вузов. – 4-е изд., испр. – М.: ООО «Издательский дом «ОНИКС 21 век», 2005. – 304с.: ил.
3. Туманов І.М. Рисунок, живопис, скульптура: Теоретико-методологічні основи комплексного навчання: Навчальний посібник. – Львів: Аверс, 2010. – 496 с.

**МІЖДИСЦИПЛІНАРНА ІНТЕГРАЦІЯ
ЯК УМОВА КОМПЛЕКСНОГО ПІДХОДУ ДО ПІДГОТОВКИ
МАЙБУТНЬОГО ФАХІВЦЯ СПЕЦІАЛЬНОСТІ
«ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО»**

Інтеграція – (встановлення, доповнення) – об'єднання, взаємопроникнення - об'єднання якихось елементів (частин) в єдине ціле; процес взаємного наближення та здійснення взаємозв'язків.

Ідея міжпредметних зв'язків ненова. Вона актуальна для вивчення художньої літератури та історії, математики і фізики, але особливо – для сфери мистецтва.

Проблему міжпредметної інтеграції можна віднести до числа традиційних, що стали вже класичними проблемами педагогіки.

Її вивченню присвячені праці Ж-Ж.Руссо, Й.Г.Песталоцці, Л.Н.Толстого, Дж.Дьюї, П.Р.Атутова, С.Я.Батишева, О.Ф.Федорова, В.А.Кондакова, П.Н.Новікова, І.Д.Зверєва, В.Н.Максимової, Н.А.Сорокіна, П.Г.Кулагіна, В.Т.Фоменка та інших.

Міжпредметні зв'язки в навчанні відображають комплексний підхід до виховання і навчання, дозволяють виділяти головні елементи змісту освіти. Вони формують конкретні знання студентів, розкривають гносеологічні проблеми, без яких неможливе системне засвоєння основ наук. Міжпредметні зв'язки дозволяють студентам долучитися до оперування пізнавальними методами, що мають загальнонауковий характер (абстрагування, моделювання, узагальнення, аналогія тощо).

З метою підвищення якості освіти та оптимізації процесу навчання через здійснення змістовної діяльнійшої інтеграції навчальних дисциплін необхідно розв'язати наступні завдання:

- узгодження з викладачами різних дисциплін можливих тем або питань для їх сумісного вивчення;
- визначення переліку міжпредметних зв'язків між навчальними дисциплінами;
- внесення змін в тематичне та поурочне планування;
- вивчення інтересів студентів з предмету, підвищення їх активності в пізнавальній діяльності;

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

➤ поповнення педагогічного досвіду різними технологіями, методиками, формами і методами організації пізнавальної діяльності.

Організація навчально-виховного процесу на основі міжпредметних зв'язків може торкатися окремих занять (частіше узагальнюючих), теми, що підлягає вирішенню міжпредметної проблеми, декількох тем різних дисциплін, цілого циклу навчальних дисциплін або встановлювати взаємозв'язок між циклами.

Поняття «міждисциплінарна інтеграція» має на увазі об'єднання знань, вмінь та навичок однієї дисципліни через їх взаємопроникнення та доповнення, об'єднання з декількох дисциплін в одне ціле. Процес міждисциплінарної інтеграції відбувається завдяки єдиній системі термінів, понять та завдань.

Для того, щоб наочно прослідкувати міждисциплінарну інтеграцію в процесі підготовки фахівця ДПМ, звернемо увагу на кінцевий результат - отримання кваліфікації «Керівник гуртка (студії) ДПМ, викладач». В основі даної кваліфікації лежать усі види практичного навчання:

- навчальна практика (робота керівником в гуртках ДПМ);
- педагогічна практика (робота викладачем в художніх школах та школах мистецтв);
- професійна практика (робота керівником та викладачем в професійних умовах з відривом від навчання).

Професійний рівень фахівця, тобто керівника й викладача, залежить в свою чергу від ґрунтового засвоєння низки таких дисциплін як декоративно-прикладна творчість, методика керівництва колективом, рисунок, живопис та методика викладання образотворчого мистецтва.

Взагалі дані дисципліни(декоративна творчість, рисунок, живопис) можна умовно вважати «загальними», бо вони доповнюються знаннями та навичками, що їх отримують студенти на дисциплінах – «супутниках» (таблиця 1).

Роздивимося декілька частин загальної системи міждисциплінарної інтеграції (таблиця 2, 2а).

Окрім зв'язків між так званими «загальними» та «супутніми» дисциплінами, існує доповнення та взаємопроникнення між самими «загальними» дисциплінами (таблиця 3).

Використання інтегрованих тем і міжпредметних зв'язків відображається в плануючій документації та в методичних розробках занять.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Важливо розуміти, що принцип міжпредметності можна використовувати на різних етапах сучасного заняття: актуалізації опорних знань, вивчення нового матеріалу, перевірки та контролю набутих знань, вмінь і навичок, закріплення вивченого матеріалу.

При розробці та організації навчальних занять необхідно дотримуватись наступних принципів:

- свободи вибору: в будь-якій повчальній або управляючій дії, де тільки можливо, надавати студентам право вибору шляхів вирішення поставленого завдання;
- відвертості: ставити перед студентами проблеми, рішення яких лежать за межами курсу, що вивчається; використовувати в навчанні проблемні питання та задачі, що не мають однозначної відповіді;
- принцип діяльності: розвивати у студентів вміння набуті знання закріплювати практично (Бернард Шоу стверджував: «Єдиний шлях, що веде до знання, - це діяльність»);
- принцип зворотного зв'язку: забезпечити моніторинг процесу навчання за допомогою розвинутої системи прийомів зворотного зв'язку;
- принцип ідеальності: максимально використовувати можливості, знання, інтереси студентів з метою підвищення результативності навчання та одночасного зменшення витрат часу.

Шляхи здійснення даних напрямів можуть бути найрізноманітнішими. А вибрані форми і методи організації навчального процесу сприяють різнобічному використанню міжпредметних зв'язків. Останні спонукають до пошуку нових методик, що вимагають взаємодії викладачів різних предметів. Викладачі не повинні діяти поодиночці, а працювати в співдружності зі своїми колегами.

Таким чином, використання міжпредметних зв'язків на заняттях дозволяє:

- підвищити мотивацію студентів до вивчення предмету;
- краще засвоїти матеріал, поліпшити якість знань;
- активізувати пізнавальну діяльність студентів на заняттях;
- полегшити розуміння студентами явищ і процесів, що вивчаються;
- аналізувати, зіставляти факти з різних галузей знань;
- здійснювати цілісне наукове сприйняття навколишнього світу;
- якнайповніше реалізувати професійно-освітні можливості кожного студента.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Висновок: рівень та якість знань майбутнього фахівця декоративно-прикладного мистецтва залежить від комплексного підходу до викладання дисциплін спеціальності. Для того, щоб бути фахівцем з декоративного мистецтва, необхідно бути професійним рисувальником, живописцем, знавцем історії образотворчого мистецтва та методистом.

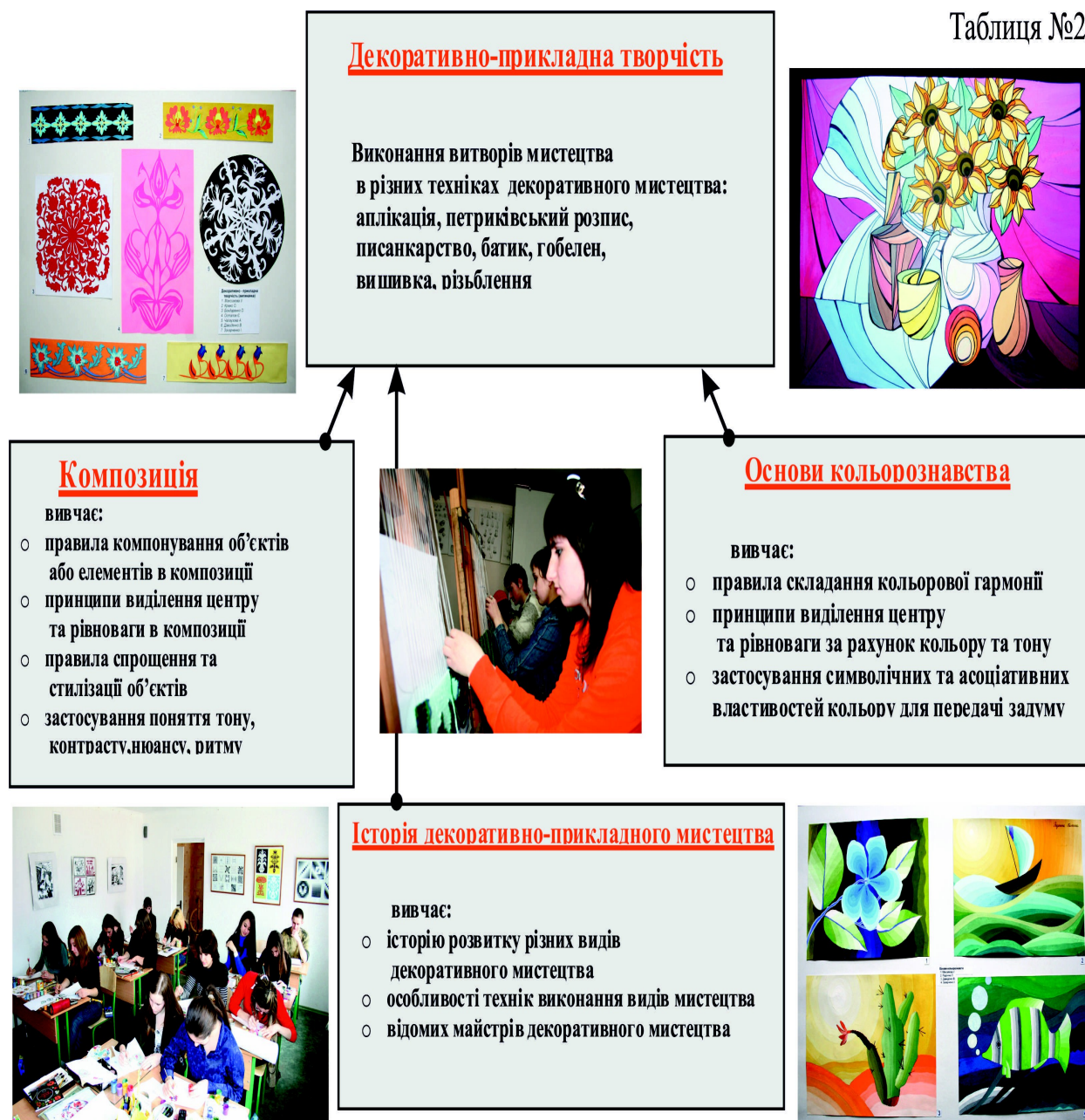
Таблиця 1



СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Таблиця 2

Таблиця №2





Рисунок

вивчає:

- принципи зображення на площині об'ємного та просторового зображення природи
- принципи застосування лінійної та повітряної перспективи для передачі простору
- принципи застосування технічних засобів рисунка (лінія, штрих, тон) для передачі об'єму об'єктів
- принципи вимірювання пропорцій об'єктів, співвідношення розмірів частин об'єкту та розмірність предметів в натюрморті



Пластична анатомія

вивчає:

- будову скелету, черепу, кісткової та м'язової системи людини
- принципи роботи кісток та м'язів
- канони пропорцій фігури людини
- принципи зображення анатомічних схем



Креслення та перспектива

вивчає:

- геометричне, проекційне, перспективне креслення - тривимірне зображення геометричних фігур та їх тіней
- відображення в дзеркалі і поверхні води
- побудова перспективного скорочення інтер'єру та предметів в ньому



Композиція

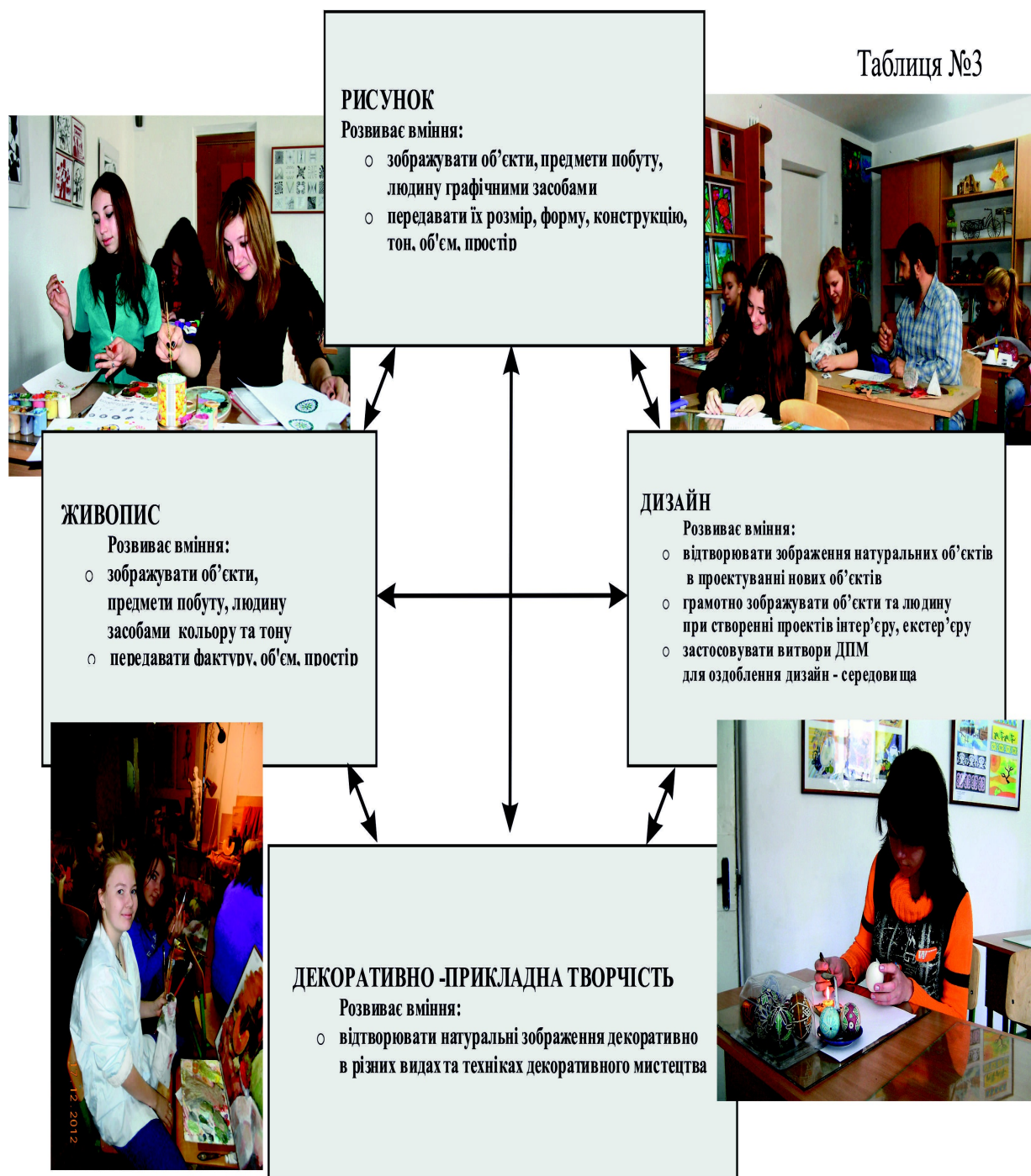
вивчає:

- правила компонування об'єктів на площині
- принципи виділення центру та рівноваги в композиції
- застосування поняття тону, контрасту, нюансу, ритму



СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Таблиця 3



**ЗНАЧЕНИЕ ТЕКСТИЛЬНЫХ ИЗДЕЛИЙ В ИНТЕРЬЕРЕ
ПРИ РАЗРАБОТКЕ КОМПОЗИЦИОННОГО РЕШЕНИЯ
ДИЗАЙН-ПРОЕКТА ПАННО ДЛЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ
В ТЕХНИКЕ «БАТИК»**

Творческий процесс создания композиции – сложное многоаспектное явление. Здесь тесно переплетаются два начала творческой деятельности: эмоционально-интуитивное и интеллектуально-логическое. Художественная идея, первоначальный художественный образ – результат эмоций, интуиции, фантазии и личных представлений. Однако любая первоначальная художественная идея требует обоснования, уточнения, проверки логикой, знанием, практическим опытом. Основной закон создания любого дизайн-проекта – его цельность, единство и согласованность элементов изображения, а также его органичное сосуществование с окружением. Очень важно то, что любое произведение искусства становится наиболее выразительным только в ансамбле с другими предметами. Такой ансамбль создает вокруг человека замкнутую, эмоционально насыщенную среду, активно воздействующую на его чувства. Принцип ансамблевого, комплексного решения современного интерьера является главным в декоративно-прикладном искусстве и дизайне. Под комплексным решением интерьера следует понимать организованную художественную систему, где все обусловлено единым художественным замыслом. Каждый интерьер должен иметь свой композиционный центр – доминанту, главный декоративный элемент, который концентрируя на себе внимание, помогает собрать композицию в единое целое. Таким композиционным центром часто выступает декоративное панно которое вносит в общий строй интерьера определенную смысловую и эмоциональную нагрузку.

Для грамотного решения поставленных целей прежде всего встают вопросы композиционного характера. Во время изучения курса «Композиция» работа направлена на получение теоритических знаний о принципах стилизации и специфике построения изображения для панно в технике «батик». Решение задач композиции направлено на создание решения включающего и художественную выразительность. Одна из

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

основных целей поставленных перед студентами, это овладение знаниями о работе с объектами природы, где очень важно не механически подражать природным формам, а творчески их осмыслить с целью органичного преобразования в дизайн-решение.

Осмысление форм природы может идти в нескольких направлениях. главным из них можна назвать анализ:

- ³⁵/₁₇ морфологии, т.е. строения биоформы;
- ³⁵/₁₇ закономерностей тектонического (конструктивно-пластического) формообразования;
- ³⁵/₁₇ пластики;
- ³⁵/₁₇ окраски и пропорционального строения.

С точки зрения эстетических требований в группу показателей входят стилевая и композиционная выразительность, грамотное цветовое решение, цельность образного решения.

В ходе работы над заданием, а это: подбор иллюстративного материала, подбор иллюстративного материала, подробное изучение аналогов и образцов, студенты учатся выделять в потоке информации лучшие варианты решения, а также в этом процессе принимают участие лучшие работы, выполненные студентами прошлых лет. Этот этап работы является крайне важным для студентов – они учатся видеть недостатки в работе и учатся не допускать их. Следующим этапом работы является разработка авторского эскиза, где проявляется вся сущность накопленного опыта и знаний. Важным требованием является то, что рисунок для панно в технике «батик» должен соответствовать определенным требованиям, а именно – изображение строится из четко очерченных и заключенных плоскостей, это связано со спецификой материала. Краска используемая в технике батика очень текучая, легко растекается и смешивается на поверхности ткани, для создания четкого изображения используется специальный резервирующий состав которым наносится рисунок, и не позволяет краске произвольно смешиваться.

Важно также грамотное цветовое решение проекта, которое следует эффективно использовать в композиционной работе соответственно характеру выбранного объекта.

В процессе работы над созданием композиции были сформулированы основные методы работы над проектом панно, однако еще одним важным аспектом этой работы является формирование у студентов эстетических идеалов, что способствует так же организации и

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

формированию творческого потенциала.

Для более глубокого погружения в тему прослеживается необходимость дальнейшего расширения знаний в области специфики пластической выразительности разных видов батика (горячий, холодный, свободная роспись).

УДК 73.04

*А. Н. Закорецкая,
г. Луганск*

РОТАЦИИ ОБРАЗОВ ВОЖДЯ В ЛУГАНСКОМ МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Образ Ленина, который воплощали в памятниках советские скульптуры, изменялся в течение всего советского периода. Изменялся статус фигуры Ленина в системе идеологии, пропаганды и воспитания – соответственно, на первый план выходили разные его качества. Монументы с изображением вождя стали инструментом идеологического воздействия, пропаганды и воспитания. Образ Ленина в монументальном искусстве не существовал и не изменялся сам по себе. Памятники Ленину оказывались тесно связаны с градостроением, они задавали центр площадям, районам и городам. Вокруг них складывались ритуалы – здесь проходили демонстрации и народные гуляния, принимали школьников в пионеры, сюда приезжали после свадеб молодожены. Здесь же назначались встречи и проходили туристические маршруты. Не исключением стал и город Луганск (Ворошиловград). После распада СССР во многих городах памятники Ленину были демонтированы. Однако в Луганске они избежали такой участи и остались нетронутыми.

Площадь Революции — одна из старейших площадей Луганска. До 1922 года называлась Успенской. В пятилетний юбилей октябрьского переворота она стала называться площадью Революции [1, с. 123; 2]. И в наши дни мы не представляем эту площадь без ее главной доминанты — памятника Ленину. Мало кто знает, но на этом месте в различные периоды истории были установлены и сменяли друг друга четыре различные скульптурные изображения вождя мирового пролетариата.

В прессе и некоторых популярных изданиях раскрывалась история луганского скульптурного феномена [3, с. 11; 4, с. 72-75; 5, с. 48-49].

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Достаточно подробно эта история была описана в статье С. Остапенко и Е. Ерошкиной «Четыре памятника Ленину на площади Революции» [3, с. 11]. Много внимания уделил истории одного из прижизненных бюстов Ленину С. Жданов в своей книге «Верность традициям» [4, с. 72-75].

Однако в последнее время появились новые сведения о луганской лениниане, подтверждающие не только уже известные исторические факты, но и раскрывающие особенности художественной постановки задачи в контексте идеи монументальной пропаганды.

Как пишет О. С. Комарова: «Иконография образа Ленина имела определенную эволюцию. На первом этапе (1920-е гг. — Прим. авт.) ставилась задача увековечивание образа «живого Ленина», такого, каким его знали многие современники. С конца 20-х до середины 40-х гг. (Прим. авт.) господствующей в памятниках была трактовка: «Ленин-вождь», зарождение которой было связано с памятником Ленину у Финляндского вокзала. Выражение призыва, агитационного воздействия на массы сменилось в последующие годы (конец 1940-х—1970-е гг. — Прим. авт.) характерной утверждающей интонацией: образ Ленина стал трактоваться как символ советской эпохи» [7, с. 134]. Концепция Комаровой, с небольшими временными смещениями, хорошо укладывается в эволюцию луганской ленинианы.

Идея создания прижизненного памятника В. И. Ленину возникла у рабочих Луганска в апреле-мае 1922 года. Из харьковской столицы в Луганск была привезена уменьшенная копия скульптуры В. И. Ульянова-Ленина. Модель в натуральную величину сделал модельщик паровозостроительного завода И. П. Борунов [3, с. 11]. Отливка бюста производилась опытными литейщиками завода во главе с мастером меднолитейного цеха Г. И. Штольцером и заняла два дня (подробнее см. [3, с. 11; 4, с. 72-75]). Бюст был подписан: «Луганский государственный паровозостроительный завод, 1922 г.». Кроме того, на нем была выбитая пунктиром надпись: «Обраб. И. Борунов» и инициалы формовщиков Г.С. Кициева и П. Ф. Ивоина [3, с. 11].

В мае 1922 года бюст Ленина был установлен на деревянном постаменте в Саду имени Ленина у второй проходной завода. В январе 1924 года, в день кончины Ленина, бюст вождя был перенесен на площадь Революции, где простоял до 1932 года [3, с. 11]. Сохранились уникальные кадры киноплёнки, запечатлевшие этот бюст на площади Революции в г. Луганске. В 1932 году бюст Ленина передали Ворошиловградскому

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

горкому КП(б) України и разместили в здании горкома на Пушкинской улице [3, с. 11].

Во время оккупации бюст был вывезен из помещения Коммунистической партии г. Ворошиловграда по инициативе 7-й чентурии (т. е. сотни) национальной дорожной милиции 22 июля 1942 года в Италию [4, с. 74].

Спустя 27 лет, луганский бюст был найден в фондах Римской национальной галереи современного искусства. Итальянское правительство передало его советскому народу, и этот бюст некоторое время стоял на территории посольства СССР в Риме. «В дни празднования 100-летия со дня рождения В. И. Ленина (22 апреля 1970 года. — Прим. авт.) скульптура была передана советским посольством в Риме муниципалитету небольшого итальянского городка Кавриаго» [4, с. 73-74]. На памятнике надпись: «Союз Советских Социалистических Республик – жителям Кавриаго. 1970 г.» [3, с. 11]. В 1920-м году муниципалитет этого городка избрал В. И. Ленина своим почетным мэром. Точная бронзовая копия бюста установлена на центральной площади этого итальянского городка, что в полчасе езды от Пармы. «Подлинный бронзовый бюст В. И. Ленина, являющийся исторической реликвией, находится в полной сохранности в помещении секции Итальянской коммунистической партии города Кавриаго» [4, с. 74].

Вопрос о создании памятника Ленину президиумом Луганского исполкома поднимался неоднократно. В январе 1930 года горисполком принимает решение «...Построить в городе Луганске... памятник В. И. Ленину...» [8, с. 271; 9, л. 1]. После долгого поиска исполнителей Луганский горисполком поручает изготовление проекта памятника скульптурной секции общества московских художников (ОМХ). Ориентировочная стоимость составляла 80 тыс. рублей. Установлен срок представления проекта и модели — 01. 09.1930 г. [8, с. 272; 10, л. 17].

16 октября 1930 года проект памятника был изготовлен. Спустя пять дней— 21 октября того же года состоялось рассмотрение этого проекта. Комиссия единогласно одобрила проект памятника В. И. Ленину скульптора Б. Д. Королева [8, с. 272; 11, л. 20]. В своей статье «Мои монументальные работы» Борис Королев рассказывает о собственных творческих принципах и описывает особенности создания памятника Ленину в Луганске. Он, в частности, пишет: «... я всегда остро ощущал ненормальность отрыва скульптуры от архитектуры и в своей работе

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

стремился избежать последствий этой изоляции всех видов искусства путем широкого развития архитектурных частей в проектируемых и выполняемых мной монументальных заданиях...

Те же задачи я ставил перед собой и при работе над памятником Ленину в Луганске (1932), который усложнен прикомпановкой трибуны...

Размеры, движение и форма скульптуры, ее сюжет получают наглядное выражение в объемных построениях архитектурного макета. Пользуясь этим живым методом проверки взаимосвязи скульптуры и архитектуры, я стремлюсь практически найти пути синтезирования обоих искусств» [13, с. 126-127].

Памятник был установлен в 1932 году. На открытии памятника, состоявшегося в 15-ю годовщину Октября, присутствовал и сам автор — скульптор Б. Королев, снявший с памятника красное покрывало [3, с. 11].

Новый памятник стал идейной и архитектурно-пластической доминантой площади и удачно вписался в интерьер старого города. Скульптура в полный рост установлена на бетонном постаменте, верхняя часть которого имеет прямоугольную форму, к основанию постамента примыкают кубы, к одному из которых с лицевой стороны ведет четырехступенчатый подъем к трибуне.

Монумент установлен на возвышающейся площадке, с правой и тыльной сторон которой устроены трехступенчатые подъемы. Скульптору удалось передать характерный ленинский жест, стремительность и подвижность фигуры. Левая рука опирается на трибуну, правая вытянута в сторону. На постаменте - мемориальная чугунная доска с надписью: «Луганські робітники – проводирю світового пролетаріату». На барельефах изображены важнейшие моменты из жизни вождя: Ленин на броневике у Финляндского вокзала произносит речь, Ленин в шалаше в Разливе, Ленин в Смольном провозглашает Советскую власть. И, наконец, — Мавзолей В. И. Ленина и годы жизни: 1870-1924 [3, с. 11]. Сохранились кадры кинохроники, запечатлевшие этот памятник с развевающимся за ним огромным красным знаменем, и фотография площади Революции 1940 года, на которой хорошо виден этот монумент.

Во время оккупации памятник исчез. Недавно найдено уникальное итальянское издание — Attilio Scolari. «dalla Russia noi siamo tornati» (мы вернулись из России) [14, с. 90]. Итальянский военный корреспондент Аттилио Сколари во время Второй мировой войны прошел весь путь с итальянской армией из Италии в Россию и обратно. Спустя 67 лет он

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

опубликовал свои воспоминания и фотографии об этом походе. Побывал он и в Ворошиловграде. На странице 90 этой книги мы видим два уникальных снимка памятника Ленину на площади Революции. Первый, пожалуй, последний снимок этого монумента, датирован 26 июля 1942 г. На втором снимке, датированном 25 декабря 1942 г., памятника Ленину уже нет на пьедестале. Таким образом, определились временные рамки исчезновения памятника Ленину скульптора Б. Королева в Ворошиловграде: с 26 июля по 25 декабря 1942 г. На снимке видно, что вместе с памятником исчезли и уникальные барельефы, украшающие его пьедестал. От старого памятника остался только постамент да барельеф на его правой стороне «Мавзолей В. И. Ленина». Этот же пустующий постамент можно увидеть на фотографии парада советских войск в освобожденном Ворошиловграде 14 февраля 1943 г. В тот же день на этом постаменте «воинами 279-й стрелковой дивизии было водружено Красное Знамя в честь освобожденного Ворошиловграда» [3, с. 11].

В 1943 году на старом постаменте был установлен бюст Ленина. Об этом бюсте мало сведений. В паспорте памятника, в разделе исторических данных про объект узнаем, что 17 марта 1943 года на постаменте был установлен бюст В. И. Ленина, сделанный скульпторами Мухиным В. И. и Федченко В. Х. [15] Известно, что он стоял на этом месте по апрель 1944 года. Сохранилось несколько изображений этого бюста. На кадрах документальной кинохроники 1943 года видно, что послевоенный бюст Ленина существенно отличался от его предшественника 1922 года. Нет поворота головы, увеличена грудная часть и сильно обрезаны плечи. На фотографии из коллекции Луганского областного краеведческого музея запечатлен митинг на похоронах (перезахоронении) И. М. Яковенко на площади Революции в 1944 году. Над митингующими хорошо виден возвышающийся над постаментом бюст Ленина.

1 мая 1944 года бюст В. И. Ленина был заменен на скульптуру. Ее авторами были скульпторы В. И. Мухин, В. Х. Федченко, В. И. Агибалов, И. М. Чумак. Скульпторы изобразили Ленина в момент выступления, правой рукой он опирается на трибуну, в левой держит записную книжку. Постамент был облицован серым гранитом. На его лицевой стороне накладными буквами выложена надпись «Ленін». Были воссозданы и барельефы. Авторы барельефов: «В. И. Ленин провозглашает Советскую власть» (скульптор Мизин Б. В.), «Ленин в Разливе» (скульптор Мухин В.И.), «Приезд Ленина в Петроград и его выступление у Финляндского

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

вокзала» (скульптор Федченко В. Х.).

Скульптура Ленина отливалась на заводе «Монументскульптура» в Ленинграде, барельефы - на Ворошиловградском паровозостроительном заводе имени Октябрьской революции [16].

В личной коллекции Т. Л. Журавлевой сохранилась фотопленка, запечатлевшая этот памятник и некоторые его барельефы.

С появлением памятника Ленину, это место стало главным местом проведения общегородских митингов и демонстраций.

К большому сожалению, в перестроечный период с постамента памятника пропали доски-барельефы. В 2009 году постамент был реконструирован. С его стен исчезли ниши, отведенные под барельефы, чтобы у будущих поколений уже не было соблазна ни восстанавливать эти бронзовые доски, ни, тем более, их срывать.

История луганской монументальной ленинианы подтверждает тот факт, что образ вождя в 1920-1950-е годы являлся главным в монументальном искусстве города. Доминирующая роль этих монументов в организации городской среды была, прежде всего, идеологическая и политическая. Однако они выполняли и важную градостроительную функцию, поскольку находились на знаковом, центральном для того времени, городском пространстве.

Таким образом, политико-массовая скульптурная лениниана стала важной составляющей советского монументального искусства. «План монументальной пропаганды изменил отношение к монументальным памятникам, которые рассматривались не столько как произведения искусства, сколько как средство формирования массового сознания» [6, с. 284-285].

В период 1920-1950-х годов в зависимости от социальных потребностей менялся и тематический образ монументов, изображающих вождя. Все это незамедлительно отражалось и в изменениях в отношении к монументальной лениниане социума в различные периоды времени — от всеобщего поклонения до полного равнодушия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башкина В. Я. Привет из Луганска. История Луганска на почтовых открытках и фотографиях / В. Я. Башкина, А. И. Поболелов, Ю. С. Сумишин. – Луганск : Максим, 2007. – 128 с.
2. Список улиц — переименование 1922 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье : <http://mykrai.ucoz.ru/publ/13-1-0-3>
3. Остапенко С. Четыре Ленина на площади Революции / С. Остапенко,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Е. Ерошкина // Жизнь Луганска. – 2010. – №16(1034). – С.11

4. Жданов Г. В. Верность традициям: Очерк истории Ворошиловградского ордена Ленина и ордена Октябрьской революции тепловозостроительного завода им. Октябрьской революции. — М. : Мысль, 1981. — 200 с, ил., 12 л. ил. — С. 72-75.

5. Жданов Г. В. Первый бюст В. И. Ленину. Первый прижизненный памятник вождю мирового пролетариата в Луганске. Весь Луганск в кармане. Путеводитель 1912–2012. / А. В. Закорецкий, М. В. Ширяев, О. А. Дибас и др. — Луганск : Максим, 2013. — 304 с., ил. — С. 48-49.

6. Комарова О. С. Политико-массовая скульптура вождей советской власти в контексте ленинского плана монументальной пропаганды. Актуальные вопросы истории Сибири. Пятые научные чтения памяти профессора А. П. Бородавкина : сб. науч. тр. / под ред. В. А. Скубневского и Ю. М. Гончарова. – Барнаул : «Аз Бука», 2005. — 287 с.

7. Воронов Н. В. Советская монументальная скульптура. 1960–1980. – М., 1984. – С. 134.

8. Город, ставший судьбой : сб. / под общ. ред. Т. А. Шеремет / [Т. А. Шеремет, А. В. Закорецкий, Н. И. Селезнева, А. Н. Кравченко] — Луганск : Полиграфический центр «Максим», 2012 — 576 с. ил.

9. ГАЛО. Фонд Р-693, оп. 1, д. 48, л. 1.

10. Там же, д. 48, л. 17.

11. Там же, ф. П-7118, оп. 1, д. 214, л. 20.

12. Там же, Ф. Р-693, оп. 1, д. 208, л. 139.

13. Королев Б. Мои монументальные работы. В сб. Вопросы синтеза искусств. Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. М.: ОГИЗ — ИЗОГИЗ. — 1936. — С. 123-127.

14. Attilio Scolari. dalla Russia noi siamo tornati. — Finito di Stampare, maggio 2000. — С. 90.

15. Памятники будут восстановлены // Ворошиловгр. правда. — 11.03.1943.

16. Установлен памятник Ленину // Ворошиловгр. правда.— 04.05.1944.

17. Лисицин В. Любовь безгранична // Ворошиловгр. правда. — 16.03.1980.

УДК 378.14:76.02:004

*А. В. Закорецкий,
г. Луганск*

ИСТОРИЯ И КУЛЬТУРА ЛУГАНЩИНЫ В КОНТЕКСТЕ ДИПЛОМНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ КАФЕДРЫ ХУДОЖЕСТВЕННО-КОМПЬЮТЕРНОЙ ГРАФИКИ ЛГАКИ

Начиная с 2006 года издания краеведческого, культурологического и искусствоведческого характера стали темами дипломного проектирования студентов кафедры художественно-компьютерной графики Луганского государственного института культуры и искусств (ныне – Луганская государственная академия культуры и искусств).

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Одной из первых краеведческих книг, созданных совместно со студентами ЛГИКИ, была книга коллектива авторов «Привет из Луганска. История Луганска в почтовых открытках и фотографиях» (оформление: Ольга Скоркина, Ирина Седашева, 2007) [2]. В книге история города Луганска представлена в открытках, изданных в конце XIX – начале XX столетия. Первоначально предполагалось сделать это издание каталожным, но в процессе работы оно превратилось в популярное художественное издание. Сложность работы состояла в том, что необходимо было не только опубликовать видовые карточки в натуральном размере и выдержать их естественную цветовую гамму, но и поместить их на современные виды города, снятые с того же ракурса, что и на старых снимках. Совместив, таким образом, эти виды стало явно, что значительная часть города, к сожалению, осталась теперь только на почтовых открытках и фотографиях. Книга имела большой резонанс. Член национального Союза художников Украины Константин Могилевский вспоминал о том, что киевские коллекционеры, увидев эту книгу, очень сожалели, что подобного рода изданий нет в Киеве. А национальная библиотека Украины имени В. И. Вернадского попросила авторское разрешение на размещении этого издания в своих электронных фондах.

Пять лет спустя этот же авторский коллектив, подготовил рукопись новой книги «Луганск в трех столетиях» [1], которая была создана также при участии студентов Луганской государственной академии культуры и искусств Татьяны Седловской и Екатерины Чистовой.

Самой яркой книгой по истории Луганска, изданной за последние годы, стала книга «Луганск. Страницы истории. Конец XVIII – начало XIX века» [7]. Эта книга результат многолетних поисков, исследовательской работы сотрудников Городского музея истории и культуры города Луганска. Книга создана в форме исторического календаря, в котором в хроникальной последовательности освещены страницы становления и развития нашего города. Разделами в данной книге являются отдельные столетия и года. На сегодняшний день это наиболее полная работа по истории Луганска, подготовленная научным коллективом музея. Определенный ритм структуре книги придают развороты с видовыми фотографиями старого Луганска. Книга издана в 2012 году под патронатом Луганского городского совета. В разработке книги принимали участие студентки Луганской государственной академии культуры и искусств Александра Гаврилица и Лариса Лавриненко.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Остановлюсь еще на одной удивительной разработке книжного издания. Хотя оно еще не вышло в свет, но уже получило одобрение в самых высоких научных исторических кругах Украины и мира. Речь идет о книге известного украинского археолога Константина Ивановича Красильникова «Диалог культур степного Подонцовья в камнерезном искусстве».

Появление этой монографии, — как пишет директор института археологии НАН Украины академик Петр Петрович Толочко, — бесспорно можно считать позитивным явлением в исторической и культурологической жизни Украины и за ее пределами.

В ходе работы над монографией Красильникову удалось собрать уникальную коллекцию (более 80 единиц), которая сейчас украшает парк-музей каменных скульптур в г. Луганске.

Именно эти статуарные изображения, ранее неизвестные широкой общественности, составляют основу источниковедческой базы исследования.

Нельзя обойти без внимания насыщенность текста иллюстративным материалом и высокое художественное оформление этого научно-популярного издания» — продолжает академик.

К сожалению, работа над монографией приостановлена из-за невозможности финансирования тиражирования этого уникального издания и особой загруженности автора. Оформление этого издания — дипломная работа студентки Луганской государственной академии культуры и искусств Лилии Прядко.

Подобные темы дипломного проектирования приучают студентов учиться ответственности — нравственной ответственности перед людьми прошлого и одновременно перед людьми будущего. Именно о такой ответственности пойдет речь в следующем издании. «М. Матусовский о жизни. И жизнь о нем» [9]. Еще одна книга, изданная под патронатом Луганского городского совета. Книга удивительна по своему подходу и структуре. Она состоит из трех частей: первая часть — автобиографическая повесть «Семейный альбом», рассказывающая о луганских годах жизни известного поэта; вторая часть — сборник наиболее известных его стихов и песен; в третью часть вошли очерки-воспоминания луганчан о знаменитом поэте. Авторы-составители сотрудники Городского музея истории культуры Луганска Ольга Приколота и Анна Зенцева постарались обогатить сборник редким и

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

ексклюзивним ілюстративним матеріалом. Оформили цей збірник студентки Луганської державної академії культури і мистецтв Татяна Седловська і Катерина Чистова. Студенткам вдалося видержати стилістичне єдинство книги і пригласити читача в обстановку провінціального Луганська початку ХХ століття. Книга отримала широкий резонанс не тільки в нашій країні, але і за кордоном. Вдова Михайла Матусовського, Євгенія Акімовна, проживаюча зараз зі своєю дочкою в Америці, побачивши цю книгу сказала, що це найкраще видання з усіх життєвих видань Михайла Львовича, і додала, що була дуже тронута тим, що луганчани так бережливо чнуть і не забувають свого земляка.

25 жовтня 2012 р. луганські студенти-іноземці побували на прийомі у консула держави Ізраїль в Харкові Давида Маміствалова.

В час зустрічі майбутні історики-іноземці презентували панові консулу книгу «М. Матусовський про життя. І життя про нього» виконану студентами Луганської державної академії культури і мистецтв.

Прийнявши подарунок, консул відзначив високу художню цінність книги, а також сказав: «Такі книги просто необхідні. Вони серйозно сприяють зміцненню дружеских відносин між нашими країнами. Творчість Михайла Матусовського — це світове надбання і той факт, що в Луганську чнуть свого знаменитого земляка — відкриває ваш місто для всього світу».

За оформлення книги «М. Матусовський про життя. І життя про нього» студентки академії отримали подяку від Луганського міського голови Сергія Кравченко.

Хочеться зупинитися ще на одній історії. Історії про місто і людину, створивши це місто. Розмова піде про головного архітектора міста Луганська Олександрі Степановичі Шереметі. Він проживав нелегке життя, але завжди залишався вірним своєму справу і місту, створенню вигляду якого він присвятив більше тридцяти років життя. Олександр Степанович був дивовижною неординарною особою. Будучи студентом Київського художнього інституту в 1930 році він уже створював разом зі своїм вчителем, відомим українським архітектором Павлом Алешиним ідеї організації принципово нової життєвої середовища реалізуючи їх в генеральних проектах планування житлового комплексу «Новий Харків».

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Когда я показал проекты Александра Степановича в феврале 2012 г. участникам международной конференции «Украинский архитектурный авангард — изучение и охрана», собравшей ведущих архитекторов мира, занимающихся архитектурным авангардом первой половины XX века. Мне сначала не поверили. Я долго не мог понять такую реакцию. Как оказалось позднее, ранний период проектирования соцгорода Новый Харьков до сих пор оставался белым пятном в истории украинской архитектуры. И материалы привезенные мною стали настоящим открытием. Как стала новым открытием в украинской архитектуре и личность самого Александра Степановича Шеремета. Работа на конференции велась параллельно в двух секциях — англоязычной и русскоговорящей. Когда я делал доклад об архитектурном наследии Александра Шеремета англоязычная секция на время прервала свою работу и пришла послушать и посмотреть на творчество луганского архитектора. А когда в конце своего выступления я еще продемонстрировал макет будущего издания и другие книги, связанные с Луганском — зал взорвался овациями.

Сейчас книга «Город, ставший судьбой» [4], под редакцией Татьяны Шеремет, уже библиографическая редкость и найти ее можно только в библиотеках нашего города и ведущих библиотеках и архивах Украины. На сегодняшний день это — единственное издание, рассказывающее о становлении градостроительного облика, об архитектуре и архитекторах Луганска с начала 1930-х по 1960-е гг. XX столетия. И в оформлении этого издания принимала участие студентка Луганской государственной академии культуры и искусств Анна Зубкович.

Не могу не рассказать еще об одном издании созданным Городским музеем истории и культуры города Луганска совместно с Луганской государственной академией культуры и искусств. Всем известно, что наш город четырежды переименовывался. И переименования эти были связаны со старым названием города и личностью известного государственного деятеля Климента Ефремовича Ворошилова. Сейчас можно по разному трактовать роль этого человека в истории, но то, что он на протяжении всей своей жизни был связан с Луганском-Ворошиловградом отрицать нельзя. В 2011 году под патронатом Луганского городского совета был подготовлен к изданию каталог выставки «В лучах пурпурного заката» [5], авторами-составителями которого были сотрудники музея Ольга Приколота, Елена Ерошкина и Лилия Плешакова. Оформляли книгу

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

студентки Луганской государственной академии культуры и искусств Анастасия Ротару и Марина Глухова.

Каталог представляет биографический очерк о жизни и деятельности Ворошилова. Основу каталога составляют личные вещи, подарки, документы, фотографии, архивные материалы, речи и воспоминания Ворошилова.

Вот как отзывается об этой книге Марина Петровна Сотникова — ведущий специалист отдела нумизматики Государственного Эрмитажа, доктор исторических наук: «Книжка замечательная. Несколько дней рассматривала книгу с большим интересом и удовольствием. Каталог в целом удивительно удачно скомпонован. Вплоть до приложения разделов относительно подготовки выставки и ее открытия. Это просто новшество в современном музейном деле».

Хотелось бы рассказать еще о многих краеведческих изданиях, созданными Луганской государственной академией культуры и искусств: и о коллективной монографии «Очерки культуры Луганщины» [10] (оформление студенток ЛГАКИ Виктории Симоненко и Анны Сущенко) и о уникальном путеводителе «Весь Луганск в кармане» [3] (оформление студентов ЛГАКИ Александра Николаенко и Юлии Ляшун), аналога которому нет в Украине. И все это работы студентов и преподавателей кафедры художественно-компьютерной графики ЛГАКИ!

Тематический спектр дипломного проектирования студентов кафедры художественно-компьютерной графики затрагивает темы творческого наследия известных луганских художников. В 2007 году тогда еще в Луганский государственный институт культуры и искусств обратилась Луганская областная организация национального союза художников Украины с просьбой оформить юбилейный каталог, приуроченный к 50-летию создания организации [6]. Оформила этот каталог студентка ЛГИКИ Анна Зубкович. По оценке правления национального союза художников Украины этот каталог был признан лучшим изданием среди всех областных организаций союза художников Украины за 2008 год. А национальная библиотека Украины имени В. И. Вернадского попросила авторское разрешение на размещении этого издания в своих электронных фондах.

В 2009 году по просьбе директора частного музея луганского художника Александра Александровича Фильберта студенткой ЛГАКИ Натальей Теслей было оформлено юбилейное издание «Свет таланта

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

большого художника» [11]. В этом издании были представлены нигде ранее не публиковавшиеся работы известного луганского педагога и живописца.

В 2013 году студентка кафедры художественно-компьютерной графики Мария Белова оформила книгу, посвященную творчеству известного луганского скульптора Николая Можаяева. В 2013 году Николаю Можаяеву присвоено почетное звание «Герой 2013 года на Луганщине». Книга «Миры скульптора Можаяева» будет издаваться во второй половине 2014 г. под патронатом Луганского областного совета.

Академии стали доверять. Зная высокий уровень оформления изданий студентами кафедры художественно-компьютерной графики, в академию обращаются за помощью многие учреждения и организации культуры и искусств. В прошлом году было оформлено юбилейное издание профессора нашей академии Евгении Яковлевны Михалевой «В постижении красоты» [8], посвященного истории Луганской областной филармонии; совместно с Городским музеем истории и культуры Луганска готовится очередной каталог выставки К. Е. Ворошилова «Восток — дело тонкое» (оформление студенток ЛГАКИ — Анны Данильченко и Ульяны Деминой); с Литературным музеем Даля оформлена книга «Дорогами судьбы В. И. Даля» (оформление студентки ЛГАКИ Анны Больбит); совместно с Украинским геральдическим обществом и Луганским клубом коллекционеров создается уникальное издание «Символика Луганской области», аналога которому нет ни в Украине, ни в ближнем зарубежье.

Мы сейчас все чаще сетуем на молодое поколение. Мол, что можно доверить студентам, да и студенты сейчас не те. Но назовите мне еще какой-нибудь ВУЗ Украины или ближнего зарубежья, который может представить такое количество выпущенных уникальных и эксклюзивных изданий по краеведению, культурологии и искусствоведению, созданных студентами? Не стоит сетовать на современную молодежь, нужно с ней работать и направлять, и только тогда мы сможем внести в окружение молодого человека высокую степень духовности, без которой человек не может осмысленно существовать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башкина В. Я. Луганск в трех столетиях / В. Я. Башкина, А. И. Поболелов. — Луганск: Издательство «Максим», 2012. — 140 с.: ил.
2. Башкина В. Я. Привет из Луганска. История Луганска в почтовых открытках и фотографиях / В. Я. Башкина, А. И. Поболелов, Ю. С. Сумишин. — Луганск : Максим, 2007. — 128 с.: ил.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

3. Весь Луганск в кармане. Путеводитель 2013. / А.В. Закорецкий, М. В. Ширяев, О.А. Дибас, А. А. Николаенко, Ю.В. Ляшун и др. — Луганск : Максим, 2013. — 296 с. : илл.
4. Город, ставший судьбой.: Сборник / под общ. ред. Т.А. Шеремет / [Т.А. Шеремет, Н.И. Селезнева, А.В. Закорецкий, А.Н. Кравченко]. — Луганск : Полиграфический центр «Максим», 2012. — 576 с. ил.
5. Каталог выставки «В лучах пурпурного заката» (из коллекции К. Е. Ворошилова) / О. В. Приколота, Е. Н. Ерошкина, Л. А. Плешакова. — Луганск : Максим, 2011. — 128 с.: ил.
6. Луганская областная организация национального союза художников Украины. Художники Луганщины. Живопись. Графика. Скульптура. Декоративное искусство: Каталог / под общ. ред. Н. А. Монастырской. — Луганск : ООО «Виртуальная реальность», 2008. — 178 с.: ил.
7. Луганск. Страницы истории. Конец XVIII – начало XX века : сб. / под общ. ред. Приколоты О. В., Скворцовой Л. Д. / [Ерошкина Е. Н., Закорецкий А. В., Зенцева А. Ю. и др.]. — Луганск : Полиграфический центр «Максим», 2012. — 496 с. илл.
8. Михалева Е. Я. В постижении красоты. Луганская областная филармония: научно популярная монография / Евгения Михалева. — Луганск : ООО «Пресс-экспресс», 2013. — 452 с. : ил.
9. М. Матусовский о жизни. И жизнь о нем : сб. / под общ. ред. О. В. Приколоты. — Луганск : Максим, 2010. — 400 с. : ил.
10. Очерки истории культуры Луганщины : кол. моногр. / Т.Л. Журавлева, А. В. Закорецкий, А. Н. Закорецкая, И. Ф. Золотарева, А. П. Иванова, А. И. Коденко, Н.К. Литвиненко, Е. Я. Михалева, С. В. Муралов, О. Н. Потемкина, В. А. Саган, Т. И. Теремова. — Луганск : Шико, 2012. — 240 с.
11. Фильберт В. А. Свет таланта большого художника. К 100-летию со дня рождения Александра Александровича Фильберта / под ред. В. А. Фильберта. Альбом. — Киев : София-А, 2001. — 224 с.

УДК 7:74.01

*О. С. Звягинцев,
м. Київ*

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ АДАПТИВНОГО WEB-ДИЗАЙНУ

Спостерігаючи за людьми в громадських місцях, можна помітити нову еволюційну тенденцію в зовнішньої поведінці соціуму. Практично скрізь зустрічаються люди з мобільними пристроями: смартфонами, планшетами. Ринок мобільних пристроїв зростає прогресуючими темпами. Інтернет вийшов за межі світу стаціонарних комп'ютерів. Сьогодні доступ до Інтернету має безліч мультимедійних пристроїв: від «SMART» мультимедійних центрів до музичних кишенькових плеєрів, лідером серед них є смартфони.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

За даними Strategy Analytics, у світі більше мільярда підключених смартфонів, ця кількість подвоїться в найближчі два роки. Згідно з дослідженням аналітиків інвестиційного підрозділу банку Morgan Stanley, 2013 року число користувачів мобільного Інтернету вперше перевищить число користувачів, що виходять в Інтернет через персональні комп'ютери. Аналітики Gartner впевнені, що до 2020 р. до Інтернету буде підключено 30 млрд. різних пристроїв, багато з яких будуть не окремими комп'ютерами, а частинами інших виробів.

Мета статті – дослідити проблематику WEB-дизайну в контексті розвитку технологій відображення WEB-контенту на різних типах пристроїв та основне поняття адаптивного WEB-дизайну, окремо розглянути деякі питання стосовно проектування сприйнятливої макета.

На даний момент більшість сайтів не оптимізовано під мобільні пристрої, виглядають так само, як і на екрані ноутбука, тільки набагато дрібніше, і тому переглядати їх не зручно. У рідкісних винятках сайт має мобільну версію, вона містить ряд недоліків: іншу URL директорію, це ще один дублюючий контент сайт; для бізнесу це подвоєння фінансових і тимчасових витрат за підтримку двох сайтів; негативно позначається на пошуковій оптимізації, що тягне за собою фінансові втрати; зменшує частково функціональність сайту.

Важливість проблеми полягає і в тому, що в контексті розвитку технологій доступу різних пристроїв до Інтернету, WEB-контент повинен адаптуватися відповідно з пристроями, призначеними для його відтворення.

Актуальність даного питання розкривається в невеликій кількості тематичної професійної літератури. Українською література взагалі відсутня. Російською можна зазначити переклад з англійської «Отзывчивый WEB-дизайн» (RESPONSIVE WEB DESIGN by ETHAN MARCOTTE). Дана книга була написана Ітаном Маркоттом (Ethan Marcotte) – людиною, яка придумала саме поняття response web design. Якщо оцінювати вплив, який справила ця книга на Мережу і процес WEB-дизайну, то її можна поставити в один ряд з такими інноваційними книгами минулих років, як книга Джеффри Зельдмана «WEB-дизайн за стандартами». У листопаді 2011 року книга «Отзывчивый WEB-дизайн» була визнана журналом Netmagazine однією з 25 кращих книг для WEB-дизайнерів і розробників.

Також можна відмітити переклад російською з англійської «Сначала

мобильные» Люка Вроблевски (Mobil First by Luke Wroblewski). Ця книга про те, як залучити користувачів мобільних пристроїв на сайт і заробити на цьому.

На цьому список літератури з даного напрямку вичерпується, також є низка статей на тематичному форумі Хабрахабр – найбільший в Рунеті спільноті людей, зайнятих в індустрії високих технологій. Основну частину цих статей засновано на досвіді зарубіжних колег.

29 червня 2007 року Стів Джобс піднявся на сцену і презентував аудиторії перший iPhone, тим самим повністю змінивши світ. Навіть не найбільші шанувальники Apple визнають, що цей пристрій мав неймовірний вплив на розвиток мобільного Інтернету. iPhone виявився першим мобільним телефоном, на якому перегляд WEB-сторінок був не мукою, а, навпаки, приємним заняттям [2, с. 24]. Користувачі смартфонів – одні з основних споживачів адаптивного WEB-дизайну. Однак, стверджувати, що адаптивний дизайн потрібний тільки для коректного відображення WEB-контенту на пристроях з маленькими екранами помилково. Стандарт фіксованої ширини сітки сайту 960 пікселів давно не актуальний в контексті розвитку екранів з шириною більшою ніж 1024 пікселя. Завдання адаптивного дизайну – розміщення WEB-контенту, незалежно від ширини екрану, який відповідатиме всім потребам користувача.

Насамперед, дослідимо поняття і термінологію. Адаптивний WEB-дизайн - це комплекс технологічних і дизайнерських вирішень, які виконують основну завдання щодо поліпшення взаємодії і сприйняття WEB-контенту людиною на різних типах пристроїв. Адаптивний дизайн містить 2 основних рішення: прогресивні покращення і «сприйнятливий»макет.

Прогресивні покращення – це принципи програмування, пов'язані з прагненням надати кращі можливості для максимально широкої аудиторії в розрізі кроссплатформеності пристроїв і різновидів програмного забезпечення, працюючого з відображенням WEB-контенту, в першу чергу ґрунтується на принципах програмування з поетапним додаванням функціональних та візуальних ефектів [4, с. 50–52]. Стівен Хей висловився на користь прогресивного покращення в своєму актуальному есе «There is no Mobile Web» («Немає ніякої мобільної Мережі»): «Замість того щоб вкладати наш контент у різні сайти, призначені для різних пристроїв, ми можемо використовувати прогресивне покращення, щоб гарантувати

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

якісний доступ для всіх, з розширеним поданням для більш «просунутих» [4, с. 63–66]».

«Сприйнятливий» макет – це сітка, шрифти, зображення і медіазапит, які реагують на зміну ширини вікна WEB-браузера. Зображення, сітка і шрифти змінюються без втрати пропорційності, це відбувається за рахунок розмірів, заданих у відсоткових співвідношеннях від однієї величини [4, с. 69]. Медіазапити є низкою правил, що змінюють верстку сторінок при зміні ширини екрану. Варто зазначити, що медіазапити дозволяють не тільки орієнтуватися на конкретний клас пристроїв, а й аналізувати фізичні характеристики пристрою, що використовується для відображення сторінки [4, с. 57]. Медіазапити виводять дизайн за межі світу стаціонарних комп'ютерів.

Процес проектування «сприйнятливого» макету варто розпочинати з мобільного макету. Таким чином, ми визначаємо макет для пристроїв із малими екранами, а потім використовуємо медіазапити для розширення дизайну зі збільшенням роздільної здатності. Завдяки цьому заповнити контентом максимальну ширину екрану буде легше, ніж йти від великої ширини і ховати контент медіазапитами [2, с. 37].

Зупинимося на питанні, якою має бути максимальна ширина сітки. Бажання зробити сітку, що буде розтягуватись на всю ширину вікна браузера є очевидним, однак, тут є кілька питань, які вимагають детального вивчення. Розтягуючи блок з текстом по ширині, отримуємо текстовий блок довжиною, наприклад, 90 символів. При такій ширині блоку важко перейти на наступний рядок, проте існує чіткий критерій ширини текстового блоку, а саме: щоб зберегти читабельність текстового блоку, він повинен бути не коротше 45 і не довше 75 знаків при стандартному інтерліньяжі [1, с. 41]. Частково цю проблему можна вирішити за допомогою збільшення інтерліньяжу, однак, це не саме вдале рішення. Ще одне вирішення цього питання – збільшення шрифту при збільшенні діагоналі екрану. Цей медіазапит позитивно позначиться на читабельності тексту. Чим більшим є екран, тим більшою є дистанція для найбільш комфортного перегляду. Нам найбільш зручно розглядати зображення під кутом зору близько 30°. Компанія Apple рекомендує сидіти на відстані від 18 до 24 дюймів (від 45 до 60 см) від монітора, залежно від его розміру. У рекомендаціях вказано відстань 15 дюймів (37 см) для найновішого iPad, 10 дюймів (25 см) для iPhone 4. Ці значення свідчать про доцільність зміни шрифту, залежно від відстані читача від екрану. Із

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

завданням заповнення вільного простору впорається ефективний медіазапит перекомпонування блоків, ті блоки, які зараз сховані і вимагають прокручування по вертикалі, ми сміливо можемо перенести в іншу вільну корисну площину, додавши ще одну колонку з інформацією. Робота за модульною сіткою дає можливість досягнути таких результатів. У такий спосіб можна поміняти орієнтацію макета з вертикальної на більш горизонтальну. Однак, не завжди варто заповнювати контентом всю ширину вікна. Слід не забувати про вільний простір, який акцентує увагу на потрібній інформації, адже перевантаживши обробкою інформації, можна втратити основні цілі перебування глядача на WEB-сторінці.

Отже, в тенденціях проникнення високих технологій у повсякденне життя людини, а саме потоків інформації через всі можливі пристрої, адаптивний WEB-дизайн є передовим принципом проектування WEB-інтерфейсів. Варто наголосити, що адаптивний WEB-дизайн перебуває на стадії розвитку і становлення, він щільно пов'язаний з інформаційними технологіями, що розвиваються. Принципи його проектування можуть змінюватися відносно розвитку інформаційних технологій. Це вимагає осмислення цінного досвіду зарубіжних здобутків в сфері WEB-розробки, дослідження інноваційних тенденцій, щоб бути максимально конкурентноспроможним фахівцем на ринку праці сфери WEB-дизайну.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брингхерст Р. Основы стиля в типографике; пер. с англ. Г. Северской, А. Семенова, С. Пономаренко. – М.: Д. Аронов, 2006. – 432 с.
2. Вроблевски Л. Сначала мобильные!; пер. с англ. П.Миронова. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2012. – 176 с.
3. Зельдман Д. Web-дизайн по стандартам; пер. с англ. Г.Ковалева. – М.: НТ Пресс, 2005. – 440 с.
4. Маркотт И. Отзывчивый веб-дизайн; пер. с англ. П.Миронова. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2012. – 277 с.

УДК 004.032.6

*А. В. Иванов,
г. Луганск*

ВЛИЯНИЕ ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ НА ОБРАЗНЫЕ РЕШЕНИЯ МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ ИЗДАНИЙ

Мультимедийные издания существуют относительно недавно, при

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

этом развиваются с невероятной скоростью. Первые мультимедийные издания являлись цифровой копией печатного журнала, повторяя все свойства физического носителя (структура, возможность перелистывания страниц), позже в подобных изданиях начали появляться гиперссылки, звук и видеоролики. Со стороны технической реализации функционировали такие издания как обычные компьютерные программы.

В 2005 году компания Adobe покупает Macromedia Flash, технология разрабатываемая с 1986 стала получать все большую популярность среди разработчиков. Это отразилось на создании мультимедийных изданий, появилась возможность удивлять зрителя при помощи анимации любых объектов. Первым делом появилась реалистичная визуализация перелистывания страниц, которую можно было брать курсором за любой угол и перетягивать на другую половину экрана.

В 2011 году с усвоением разработчиков html 5 css 3 и распространением их возможностей на медиа-рынке, мультимедийные издания перешли в веб. Анимирование всех элементов, подключения любых шрифтов, использование векторной графики, трансформация видео, создание игр – все эти приемы нашли применение в современных мультимедийных изданиях. В 2012 году самое консервативное издание планеты New-York Times выпустило экспериментальный интерактивный материал о лавине в туннеле Creek с захватывающей видео инфографикой. Следующим шагом была цифровая версия произведения Катерины Cizek «A Short History of the Highrise» опубликованная New-York Times во второй половине 2012 года. Материал больше напоминал фильм с возможностью в любой момент перейти к более подробному описанию происходящего с интерактивными игровыми элементами. Так в части про вавилонскую башню, пользователю предоставляется возможность разрушить вавилон курсором мыши, с каждым кликом получая новое описание происходящего, а также посмотреть как изображали вавилон различные художники и фотографии археологов с мест раскопок. В этой работе New-York Times отходит от классического понимания веб-страницы, процесс усвоения материала развивается не линейно, зритель производя клики помогает материалу оживать.

Среди отечественных разработчиков на рынке мультимедийных изданий появляется вебзин W-O-S. С 2012 года журнал переосмысливает формат веб издания и применяет широко распространенные приемы верстки печатных журналов, тем самым говорит, что способности

вебформата тільки почали розкриватися. В 2013 році редакція журналу по мимо освітніх і новинних матеріалів починає шокувати читачів графічним оформленням і публікувати експериментальні інтерактивні матеріали, серед яких «Народне єдинство — це...» де читачеві пропонують з'єднати двох стереотипних росіян (гей, козак, мент, бабуся, чиновник, кавказець, поп) в одному вкладуші від жвачки «Love is...» і переконатися в тому, що вони можуть полюбити один одного. Результатом став вкладуш всієї улюбленої жвачки з зображенням двох людей і продовженням слогану «Народне єдинство — це...», який можна було розшарити в одну з популярних соціальних мереж.

Другим прикладом розглянемо розвиваючий матеріал «Угадай тварину по черепу» створений спільно з Державним Дарвіновським музеєм. Слайд за слайдом читачеві пропонують фото черепа з різних ракурсів, які змінюються в залежності від положення курсора миші і три варіанти відповіді, назви тварин. Після вибору відповіді з'являється правильна відповідь, фотографія тварини і текст, що описує особливості будови черепа.

Подібні матеріали принесли вебзону W-O-S велику популярність і показали, як реалізувати інтерактивні ідеї в веб-середі. Ось що говорить арт-директор W-O-S Олександр Івановський з приводу інтерактивних видань: «Сервіси — це ще один крок далі від паперу. Всі звикли, що можна публікувати статті, і всі публікували статті, а зараз всі задалися питанням: що ще, крім статей, можна робити в інтернеті? Перший відповідь на це питання — це можливість робити інтерактивні статті, а другим — це можливість робити інтерактивні нестатті, і так всі прийшли до сервісів. Швидше за все, потім хтось скаже, що інструменти не потрібні, а потрібно щось ще» [2].

В 2013 році інтерактивні матеріали в веб-середі отримують велику популярність. Спеціальні випуски починають робити спільнота вебзона Look At Me Media. Чоловічий журнал «Fur-Fur» регулярно пропонує створити свою колекцію одягу з унікальними принтами і випускає інтерактивний гід по приготуванню бургерів. Компанія «Афіша-Рамблер-СУП» відкриває відділ «*Afisha Specials*» який регулярно створює корисні спеціальні випуски з рекламним підтекстом. Один з них матеріал «Вихідні налегке» присвячений компанії Lenovo, яка поповнила флагманську лінійку легкими ультрабуками. Спеціальний випуск пропонує красиві місця в Європі, куди можна недорого літати на

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

выходные, а также набор самых необходимых и легких вещей, среди которых новые ультрабуки Lenovo.

Стоит отметить отдельную категорию мультимедийных изданий в виде мобильных приложений. Чаще всего это приложения конкретного печатного журнала, с помощью которого пользователь может оплатить подписку и получать свежий номер в цифровом виде на свое мобильное устройство, а также иметь доступ к архиву купленных выпусков. Журнал «Афиша» в 2012 году выпускает ряд приложений для отдельных печатных спецвыпусков, среди которых «Афиша-Еда», «Wine app» и «Лучшие в Москве».

26 ноября 2013 года в аппсторе появляется уникальное приложение Саши Арбадиева «Lie magazine» которое представляет собой интерактивный цифровой журнал главным редактором которого является робот с искусственным интеллектом «IRIS» Представляя свое приложение на официальной публичной странице вконтакте Арбадиев пишет: «Независимый взгляд робота и дух современности представляет вашему вниманию ошибку системы, которой являетесь вы. Добро пожаловать в мир лжи и обмана» [3]. Принцип работы IRIS состоит из соединения статусов из соцсетей с фотографиями или произведениями искусства в коллажи сверстанные в духе веб-панк стилистики.

С ростом количества мультимедийных изданий растет и количество инструментов для их создания. Одним из них является платформа для создания и публикации онлайн материалов «Readymag» Антона Герасименко. Ее создание берет начало в 2010 году и только в первой половине 2013 началось закрытое бета тестирование. Сегодня на сервисе можно свободно создавать и публиковать свои материалы. Readymag представляет собой простой в освоении интерфейс, главным принципом которого есть последовательное отображение новых инструментов. Система предлагает изменить размер или цвет текста, только после того как создан текстовый блок. Вот что говорит о сервисе его создатель Антон Герасименко «Вообще, одним из главных раздражителей были программы вроде Indesign. Если подумать, базовые принципы этих интерфейсов заложены 20 лет назад. Программы и интерфейсы тогда создавались гиками для гиков. [...] Честно, мне каждый раз не по себе, когда я открываю Indesign. [...] зачем мне видеть и думать о кнопке выравнивания элементов, когда у меня на странице ещё нет никаких элементов. Хотелось переосмыслить всё это в Редимэге, и, мне кажется, у нас получилось [...]

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Мне нравится видеть белый лист и минимум контроллов на старте. Как-то легко и правильно от этого» [1]. Выпуск одного издания на платформе стоит 16 долларов или 20 долларов при ежемесячной оплате, создание одного материала без публикации бесплатно.

В 2014 году современные инструменты и технологии позволяют любому человеку без специальной подготовки выпускать свое мультимедийное издание. Для создания простой цифровой версии журнала в веб-среде достаточно загрузить pdf файл на сайт issue.com. Если же недостаточно знаний для создания pdf файла можно воспользоваться сервисом readymag.com. Несмотря на это сегодня нельзя точно сказать что будет происходить в дальнейшем с мультимедийными изданиями, так же как и нельзя выявить композиционные особенности или графические нормы, придерживаясь которых можно создать актуальный материал в веб среде. Разработчикам мультимедийных изданий остается проводить многочисленные эксперименты и делать выводы на их основе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антон Герасименко о том, как создать печатный станок цифровой эпохи — Look At Me - MAG — Режим доступа: <http://www.lookatme.ru/mag/industry/industry-interview/197133-herasymenko>
2. Алексей Ивановский о том, зачем делать статьи интерактивными — Look At Me - MAG — Режим доступа: <http://www.lookatme.ru/mag/industry/industry-interview/196937-art-directors-ivanovsky>
3. Народное единство — это... - W→O→S — Режим доступа: <http://w-o-s.ru/article/2198>

УДК 72.007

*И. В. Ильин,
г. Харьков*

ЭБЕНЕЗЕР ХОВАРД – АРХИТЕКТОР БРЕНДИЗАЦИИ КАПИТАЛИЗМА

Считается, что утопические социалисты XIX века (Роберт Оуэн, Шарль Фурье и пр.) были знамениты лишь социальным прожектерством. Однако стоит отметить, что эти мыслители оказали огромное влияние не только на буржуазный социализм, но и на фундаментальную социально-пространственную трансформацию капиталистического общества,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

которую мы называем брендизацией капитализма [2]. Если суть их проектов заключалась в предоставлении жилья для рабочих, ассоциирования и акционирования собственности и других благ, то есть, одним словом, суть утопического социализма в его разнообразных вариациях в том, чтобы разрешить специфически капиталистические противоречия на основе капитализма, не выходя за пределы его антагонистической природы; если это так, то с большой уверенностью необходимо утверждать, что утопические социалисты объективно способствовали превращению капитализма в эвтопию (благо-местие), в прекрасно организованное пространство буржуазного общества.

Английский архитектор Эбенезер Ховард, спустя десятилетия после громкого провала одиноких социалистических экспериментов в континентальной Европе и в Америке, пишет книгу о городе-саде (1902, второе издание под названием «Города-сады будущего»), в которой высказывает мысль о том, что проблемы города, в числе которых нищета, перенаселенность, моральная деградация и болезни, а также ограниченность деревни с ее неразвитостью и оседлостью необходимо разрешить благодаря пространственному смещению – объединить промышленно развитый город с благоухающей природой, внести элементы деревни в город, а прогресс города в деревню: «в действительности существует не только две альтернативы – городская или деревенская жизни – но также и третья альтернатива, в которой все преимущества подвижного и активного городского образа жизни могут быть объединены в безукоризненной комбинации с красотой и очарование деревни» [4, с. 15]. Ховард создал идею концентрического города-сада, в центре которого размещается парк, затем по кругам – административная, социально-культурная инфраструктура, замыкаемая жильем, далее, все эти круги опоясываются деревней. Благодаря предоставлению жилья и доступности зон отдыха, культуры и близости работы, по видимости, разрешалась проблема капитализма (рабочие) и капиталистического города. В своих центральных принципах проекты утопических социалистов и Ховарда сходятся: «<...> Фурье позволял богатым оставаться богатыми, но также позволял трудящимся улучшить материальную защищенность. Фурье, как и Ховард, не уничтожал капитализм, но делал его способным к распределению блага всего общества на более справедливых началах» [3, с. 187-188]. Видимость разрешения противоречий играет здесь важную роль. Поскольку Ховард,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

будучи архітектором, естетически розподілив видиме в своєму проекті, зробив його сбалансовано буржуазним, позбавленим просторової явленості, броскості, явності імманентної протиріччості капіталізму. Гомогенне просторово місто-сад ідеально вписувалося в загальну тенденцію ХІХ століття – перетворення соціального простору в видимий аватар утопічно організованого капіталізму, в якому робітники перетворені в подоби буржуа, маючи власне житло, буржуазний дозвілля і т.д. Не випадково концептуалізація Ховарда з'явилася після виникнення перших утопічних міст, побудованих буржуа для робітників своїх підприємств. Так, в 1878 році в Англії з'явився місто Бурнвілль [1], а в 1888 році Порт Санлайт, належавши братів Кедбурі і Лівер, відповідно. Уже в цих містах суворо продумана фінансова стратегія, поєднана з естетизацією простору життя і праці робітників, перетворила утопію благо-організованого капіталізму в дійсність. Подібна деталізація соціально-архітектурного проекту розроблена і Ховардом, що і обумовило його успішність і застосовність.

Ховард по праву може бути вважаний архітектором брендизації капіталізму, оскільки він вперше систематично розробив проект капіталістичного міста, в якому завдяки особливій організації протилежних елементів (природа-общество, праця-відпочинок, село-місто) була створена стійка формула розвитку капіталізму. Важливо, що з точки зору виробництва простору не можна було знайти явного вираження протиріччя капіталізму. Політична складова естетического проекту Ховарда як раз і заключалася в тому, щоб приховати неприємну, експлуататорську сутність капіталізму в правильному розміщенні елементів, перерозподіленні надлишкової густоти, конфліктності міських зон в розмірену, просторову просторову форму. Перерозподіл видимості, емоційного вигляду соціального простору є ідеальним, тобто, за визначенням Карла Маркса емоційно-надчутливим, загальнолюдським існуванням брендизації капіталізму. Іншими словами, загальнолюдські стосунки, олюднені в формі (само)руху цінності набули перетворену форму загальнолюдських стосунків на поверхні соціального простору. На справі, самі загальнолюдські стосунки є вираженням буржуазного світогляду, образу життя.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

В заключении необходимо отметить, что усилиями первых буржуазных социалистов-утопистов было концептуализировано решение специфически капиталистических проблем через посредство сбалансированного распределения социального пространства. К концу девятнадцатого века эти идеи превратились в финансово- и организационно- спланированный проект устройства города в творчестве Эбенезера Ховарда.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ильин И. Бренд-город как гетеротопия [Текст] / И. Ильин // Сборник научных трудов SWorld. – Выпуск 2. – Одесса: КУПРИЕНКО, 2013. Электронный ресурс: <http://www.sworld.com.ua/konfer31/341.pdf> (дата обращения: 19.01.2014).
2. Ильин И. Брендизация капитализма / И. Ильин // Сборник научных трудов SWorld. – Выпуск 3. – Иваново: МАРКОВА АД, 2013. Электронный ресурс: <http://www.sworld.com.ua/konfer32/1052.pdf> (дата обращения: 19.01.2014).
3. Batchelor P. The Origin of the Garden City Concept of Urban Form [Текст] / P. Batchelor // Journal of the Society of Architectural Historians, 1961. – Т. 28. – № 3. – с. 184-200.
4. Howard E. Garden cities of to-morrow [Текст] / E. Howard. London: Swan Sonnenschein & Co., Ltd, 1902. – 167 p.

УДК 7.74:01

*І. В. Касян,
м. Київ*

СИМВОЛІЧНІ ЦИКЛИ-ТЕКСТИ ЗА СТРУКТУРНИМИ ДОМІНАНТАМИ СТАРОВИННОГО ПАРКУ «ОЛЕКСАНДРІЯ»

Проаналізовані нами історичні відомості та сучасні дослідження пейзажних композицій у формуванні паркових комплексів України XVIII – поч. XX ст. сприяли обґрунтованому вибору для більш глибокого вивчення палаців і парків України періоду сентименталізму і передромантизму II пол. XVIII – XIX століття. З досліджених об'єктів одне з чільних місць займає старовинний парк „Олександрія” в Білоцерківській резиденції гр. Браницьких частіше за все згадуються в значному числі джерел [1-5]. Актуальність дослідженої теми важко переоцінити, оскільки парк був не тільки одним із кращих об'єктів ландшафтного проектування Європи, а в своїй більш ніж 200-річній історії трансформації і видозмінах основної ідеї протягом 4 циклів, змінюваної за кожним циклом концепції проектування,

форм реалізації проектних ідей архітекторами та садівниками, став своєрідною експериментальною площадкою в образотворенні засобами ландшафтних та архітектурних образів надзвичайної краси і потаємного змісту знаного в Україні парку „Олександрія”. Динамічна видозміна краєвидів пейзажного парку стала своєрідним живим навчальним посібником для ландшафтних архітекторів, садівників, дендрологів, мистецтвознавців, ландшафтних дизайнерів останніх двох століть. Досліджена нами історіографічна інформація розкриває глибинну сутність вишуканих за символічним змістом і художньо-образним вирішення композиційну цілісність дизайнерського задуму замовниці – О.Браницької та ландшафтних архітекторів, майстерність садівників парку.

Для більш глибокого розуміння комплексного ландшафтного вирішення проектного задуму замовників зупинимося на символічних циклах-текстах, які ми визнаємо за структурні домінанти давньої "Олександрії", вже за одним фактом зацікавлення ними тогочасними оглядачами та описувачами парку. Нами враховано ще два типи увиразнених історично важливих складових об'єктів парку: 1) *мени значні*, опис яких призвів би, з точки зору описувача парку ХІХ століття, до надмірної деталізації; 2) *таємні*, яких відвідувачі того часу взагалі не оглядали – оскільки господарі парку не всім відвідувачам їх демонстрували або свідомо не описували, оскільки оглянувши їх – мали зберігати довірену їм таємницю дуже вузького кола.

За відсутності відомостей про ці два типи складових "Олександрії" ми маємо справу з дуже фрагментарною картиною давнього парку. Лише за умов уважного аналізу послідовності, за якою структурні домінанти "Олександрії" мали потрапляти в поле зору оглядача, можемо сподіватися на сформування більш-менш цілісної картини. Мета відновлення первинного образу парку є дуже важливою з огляду на подальші змістово-структурні зміни в образотворчій символіці парку. З проведеного аналізу цілком зрозуміло, що в "Олександрії" *співіснувало чотири незалежні символічні цикли-тексти в ландшафтній, архітектурній та скульптурній образній пластичі*, що були створеними в різні часи та мали різний ступінь втілення в паркових композиціях.

Цикл філософсько-образний у формі Райського Саду – виражений в образному пейзажному первісному символічному парку, створеному в парковій символіці до березня 1787 р., як найвищий на той час рівень статку господарів резиденції за високого покровительства імператриці

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Катерини II та її фаворита найяснішого кн. Г.Потьомкіна.

Цикл Потьомкіна був створений у II пол. 1790-х рр. з метою увічнення пам'яті про дядька гр. О.В.Браницької, найяснішого кн. Г.Потьомкіна-Таврійського. Створення цього циклу настільки змінило вигляд парку в білоцерківській резиденції графів Браницьких, що ми не можемо зараз нічого достеменно сказати про первісний парк, створення якого було закінчене до березня 1787 р. Якщо з того давнього парку й збереглися ті чи інші елементи, то вони були цілком підпорядковані новій ідеї. Остання полягала у відтворенні подорожі Потьомкіна по Дантовому Всесвіту. Цій ідеї певною мірою був підпорядкований не лише парк, але й палацова частина. Мандрівник під'їжджав до Літнього палацу і здалеку бачив напис "Austeria" на доволі скромній двоповерховій будівлі. Цей напис та скромність найважливішої офіційної споруди резиденції свідчив, що мандрівник потрапляє до тимчасового притулку перед своїм сходженням до Пекла. Від Літнього палацу мандрівник ішов алеєю Суму до колони Суму й від неї починав сходження до Пекла сходами від колони вниз у Східну балку до Дзеркального ставу. Далі він мандрував човном, оглядаючи композиції між Дзеркальним та Лазневим ставами, а також "Руїни". Мандрівки човнами та композиції між ставами відтворювали коло за колом Дантове Пекло. Поромом від невеличкого острова поруч з "Руїнами" мандрівник діставався правого берега Росі, де продовжував сходження колами Пекла в підземних композиціях, влаштованих у штольнях Старої Голендерні. По їх огляду мандрівник повертався на лівий берег Росі для сходження до Чистилища - земного раю, яке було втілене в композиціях острова. З острова-Чистилища, можливо, оглянувши павільйон "Джерело Раю", мандрівник потрапляв на алею Великої поляни й рухався в бік Колонади, а потім далі, поки не опинявся майже на протилежному від Колонади боці Великої поляни. Цим маршрутом він поступово сходив все вище та вище небесами Дантового Раю. Кожне небо мало свою символічну композицію, з яких до нашого часу збереглися, або були відновлені після II світової війни, лише кілька: друге небо – Меркурій, втілене в Колонаді, шосте небо – Юпітер, в композиції "Лев", сьоме небо – Сатурн, в колоні "Глобус". Після колони "Глобус", яку мандрівник мав оглянути лише після сходження на схил, що панує над балкою, слід було дістатися до арочного містка, перекинутого над середнім рукавом Східної балки. Очевидно, вершина цього містка символізувала останнє дев'яте небо – кришталеве. З цієї точки можна було оглянути весь

Всесвіт від Пекла до Раю, втілений в парку між Східною та Середньою балками.

Кілька значних композицій парку були призначено лише для втаємничених гостей резиденції. Йдеться про Дружній сад з Ротондою Потьомкіна та про частину Пекла, втілену в підземеллях Старої Голендерні. В обох випадках обмеження щодо цих композицій були пов'язані з містеріями таємних товариств, які сакралізували саму місцевість, рослинність, будівлі та предмети. Поза тим слід вказати щодо "Дружнього саду" з Ротондою Потьомкіна на велику ймовірність збереження в них (або під ними) реліквій, які призначалися лише для дуже обмеженого кола нащадків та родичів гр. О.В.Браницької, а також осіб з найближчого оточення цієї родини [1].

Цикл Олександра I був створений після відвідання цим російським імператором білоцерківської резиденції гр. Браницьких 1816 р. Його створення не мало такого значення для парку, не спричинилося до таких масштабних змін, як створення циклу Потьомкіна. Відправна точка цього циклу, як і попереднього, знаходилася в палацовій частині. Нею слугували два павільйони, в яких відпочивав та, можливо, працював імператор під час свого кількадечного побуту у резиденції Браницьких. Ці павільйони отримали назви Імператорський (Монарший) та Великий. У першому з них був збережений тогочасний інтер'єр. Згодом як інтер'єр цих павільйонів, так і місцина навколо них були доповнені різноманітними пам'ятками, що нагадували як про самого Олександра I, так і про інших членів Дому Романових, які в різні часи відвідували резиденцію Браницьких, або підтримували дружні стосунки з її власниками. В самому парку було створено меморіальні композиції, пов'язані з тими чи іншими пам'ятними подіями перебування імператора: місце, де Олександр I пив чай, спостерігав ілюмінацію тощо. Меморіальні композиції на честь Олександра I склалися із новостворених альтанок, пам'ятника, присвяченого йому, звеличувальних написів, написів-цитат та композицій навколо них (клумб, алей). Крім того, меморіальними були також і дерева, посаджені Олександром I та, згодом, іншими членами Дому Романових [1].

Цикл Воронцова, створений на честь відомого полководця, адміністратора свого часу графа (згодом князя) М.С.Воронцова – зятя гр. О.В.Браницької. Найбільш раннім присвяченим Воронцову елементом парку була статуя "Гладіатор", встановлена між 1819 та 1822 рр., на постаменті якої існував напис "присвяти" Воронцову французькою. Під час

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

російсько-турецької війни 1828–1829 рр. гр. М.С.Воронцов командував облогою та штурмом фортеці Варна, за що був нагороджений золотою шпагою з діамантами та написом "За взяття Варни". Ця подія була втілена в кількох меморіальних композиціях "Олександрії". Вихідним пунктом циклу Воронцова стала композиція, що розташовувалася в палацовій частині резиденції поруч із Літнім палацом та напроти Імператорського павільйону. В самому парку, недалеко від Літнього палацу, на острові був створений сад "Варна". Окрім згаданих тут меморіальних композицій, до циклу Воронцова належить також скульптура "Гладіатор" та кілька плит і камінь з турецькими написами, які надіслав до резиденції Браницьких сам Воронцов.

Створення чотирьох циклів в "Олександрії" мало різне значення для власників резиденції та, відповідно, кожен з циклів набув щодо обсягів і витрат різного втілення. Найбільш масштабним за задумом та втіленням був цикл Потьомкіна. Втілення цього циклу цілком змінило вигляд та символіку парку в резиденції графів. Його створення стало результатом тривалих та масштабних зусиль багатьох фахівців. Значно менш значними були наступні цикли – Олександра I та Воронцова. Значно скромнішим є цикл Воронцова. Вплив обох циклів на планувальну систему парку був порівняно незначним, але, слід відзначити, що меморіальні композиції циклів Олександра I та Воронцова (особливо першого) значно позначилися на символічній стрункості плану "Олександрії", бо внесли чимало нових меморіальних композицій із змістовим навантаженням, яке не передбачалося циклом Потьомкіна. Заплутуючи невтаємниченого відвідувача "Олександрії", композиції пізніх циклів відвертали його увагу від основного маршруту циклу Потьомкіна, хоча більша їх частина й була розташована поза ним [1].

Ідеї та плани, які лягли в основу проектної ідеї "Олександрії" – пейзажний парк у формі Райського Саду, звеличення пам'яті та діянь найяснішого кн. Г.О.Потьомкіна, імператора Олександра I та гр. М.С.Воронцова, свідчать про особу замовника парку – гр. О.В.Браницьку. Проектна ідея замовниці, виражена і реалізована архітекторами і садівниками може бути класифікована в сучасних умовах, як дизайнерська ідея. І не зважаючи на те, що гр. О.Браницька не була архітектором, інженером і навіть художником – вона мала вишуканий смак у виборі та дотриманні всіх системоутворюючих складових пейзажного парку. Подібні ландшафтні парки на той час були тільки у імператриці Катерини

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

та її наступника імператора Павла I. І тільки значно пізніше – подібні парки стали формою наслідування і вираженням високого стану російських, польських та українських вельмож.

Отже, гр. О.Браницька, за характером своєї діяльності проводила і, за сучасною термінологією – дизайнерський нагляд за точним дотриманням проектних ідей у процесі художнього проектування і в процесі втілення проекту на обраному ландшафті. Вражає особлива майстерність та стильова наступність у видозміні парку на кожному циклі, продуманість образної символіки, форм і матеріалів її втілення. Після смерті графині членами родини Браницьких парк тільки підтримувався, але так ніхто і не осмілювався щось змінити в його символічному змісті та формі.

ЛІТЕРАТУРА

1.Галкін С.І. Структура та символіка старовинного парку "Олександрія" в білоцерківській резиденції графів Браницьких / С.І. Галкін, О.Л. Гурковська, Є.А. Чернецький. – Біла Церква : Вид. О.В.Пшонківський, 2005. – 96 с.

2.Данте А. Божественна комедія; пер. з італ. Є.Дроб'язка. – К. : Дніпро, 1976. – 680 с.

3.Заметки и воспоминания русской путешественницы по России в 1845 году. Часть первая. – СПб., 1848. – С. 250–259.

4.Салатич А. К. Парк Олександрія / за заг. ред. О.Л. Липи. – К. : Вид-во Академії архітектури УРСР, 1949. – 105 с.

5.Чернецкий Е. Мемориал светлейшему князю Григорию Потемкину-Таврическому в Белой Церкви. – Белая Церковь : Мустанг, 1997. – 44 с.

УДК 745.5

*Н. Б. Качковська,
м. Кам'янець-Подільський*

ЕТНОСИМВОЛІЗМ ТРАДИЦІЙНОЇ НАРОДНОЇ ІГРАШКИ

Упродовж століть народна іграшка зберігає свою пластичну образність, етносимволіку і є своєрідним віддзеркаленням прадавньої культури українців. Її походження, ритуальне, ігрове та символічне призначення, морфологічні особливості здавна цікавили багатьох науковців. Найвідомішим з них був Марко Грушевський продовжують вивчення сучасні дослідники Олександр Найден, Олексій Доля, Людмила Герус, Роман Чмелик, та інші. Народні побутові ляльки несуть у собі ту пристосованість до гри, що була закладена практикою, досвідом багатьох поколінь. Саме іграшка була одним із дієвих засобів естетичного,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

фізичного, розумового розвитку дітей, першим духовним чинником пізнання довкілля, народної обрядовості, звичаїв, занять та побуту дорослих. Як зазначає автор монографії «Українська народна іграшка» О. Найден було б спрощеним розуміння народних ляльок як лише носіїв функції дитячої гри. Те, змістовне начало, яке вони виражають, містить у своїй традиційні основі більш віддалені в часі значення і образно-сміслові функції, що збережені як рудименти [8, с. 114].

Іграшки в історичному розвитку пройшли шлях від ритуальної до ігрової згодом до символічної. У давніші часи вони були обрядовими атрибутами і, здається, кожний їхній різновид походить від спільного магічного предмета. Народне мистецтво, зокрема мистецтво іграшки, онтологічне в своїй основі – протилежне повсякденній побутовій буденщині. Земні начала в ній, наголошує О. Найден, апелюють до космосу: воно оперує буттєвими космологічно-святковими символами і водночас його зовнішня формальна атрибутика видається досить простою і зрозумілою [7].

Народному мистецтву українців притаманні особливо виражені символізм і метафорика, народжені віковими світоглядними традиціями. Зображені символи відображають передусім уявлення наших пращурів про космос як упорядкований світовий устрій. Загальними особливостями народного мистецтва – феномена людського духу, породженого поетично-оптимістичним ставленням до природи й життєдіяльності, – є психологія хлібороба-сонцепоклонника, яку вже сім тисячоліть відзначає «оригінальне світобачення та світовіображення» [5, с. 6].

Символи – одиниці національні, вони творять таємничу мову смислів, не зрозумілу для представників інших культур, є виразником особливостей національного світосприйняття. Витоки народної іграшки в язичницько-скотарському середовищі, зокрема на території України – трипільському. Остаточно ж народна іграшка сформувалась в умовах сільської хліборобської громади, переважно в XVII–XIX століть.

Українська народна іграшка має такі спільні стильові ознаки: об'ємну повноту, округлість форм, композиційну компактність, міцну статуру важкуватих, присадкуватих постатей, відсутність легких, витончених деталей, плавний перехід одна в одну об'ємних пропорційних форм. З давніх часів дійшли до нас подібні «мотанки», вузлові ляльки, зроблені з куделі, трави, соломи або хустини.

Лялька – символ родючості, материнства, хатній побутовий оберіг.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Обличчя ляльки тривалий час не зображувалося, щоб не наврочити дитині та не дати змоги злим силам оселитись у ляльку. Вузлові ляльки, як і сам вузол, мали, очевидно, захисну силу. Вузли (фактично замкнені магичні кола) допомагали у боротьбі з нечистю. Наприклад, у народній медицині часто використовували амулети (нав'язки, вузли, науки) проти зурочення. Вузол символізує безперервність, долю; він може «зав'язати» те, що надумано. Роблячи ляльку, мати подумки бажала дитині добра і здоров'я. Коли ж дитина народжувалась, баба-повитуха відтинала пупа, зав'язувала його на сім гудзів і давала матері, щоб заховала. У віці семи років дитина мала сама розв'язати той ремінчик позад себе руками. Таким чином, вузлова лялька як незмінна супутниця дівчинки поєднувала у собі декілька функцій, у тому числі захисну і магичну. Найхарактерніші ознаки народних ляльок дають підстави шукати їхні глибинні семантичні витоки у давніх обрядових антропоморфних первообразах. На користь обрядових функцій свідчить наявність хреста на обличчі (символу сонця – хреста, вписаного у коло, символ, що прирівнюється до ромба, кола з витисненими крапками, зерном пшениці на поверхні трипільських берегинь як ознака родючості, засіяного поля, продовження роду), зв'язок із водою (хвилястий мотив на фартушках). За О. Найденом, найголовнішою ознакою є спосіб створення, внутрішня основа ляльки – вузли, отримані способом зав'язування і накручування без допомоги голки [4, с. 61].

Лялька віддавна супроводжувала дівчину в подружнє життя, сприяла народженню дітей, була своєрідним засобом шлюбної магії. Ляльки робили і для лікування дитини піснями-замовляннями мати перевтілювала хворобу сина чи доньки в ляльку, спалювала її, знищуючи у такий спосіб.

Витоки семантики народної обрядової ляльки, можливо, треба шукати із часів матріархату й започаткованого тоді культу Великої Богині чи Великої Матері (Живи, Дани, Діви, Берегині, Житньої Баби, Рожаниці, Лади), який, на думку вчених, набув панівного впливу серед землеробських племен, трансформувавшись згодом у християнстві в образ Оранти, Божої Матері. Корені культу Великої Богині сягають так званих палеолітичних «венер», різьблених з каменю, дерева, кістки або ліплених з глини.

Особливо багато жіночих статуєток, невеличких за розмірами, виготовлених з глини, замішаної на борошні або зернах пшениці, належить трипільській археологічній культурі. За часів матріархату Мати-Богиня мала свої храми, при яких були засіки з хлібом, тобто з життям. За

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

спостереженнями Марка Грушевського, на території Середньої Наддніпрянщини, «щоб ляльку зробити, спочатку пожують хліба у роті, а з нього виліплять кульку, положить її у полотничку, зав'яжуть як вузлик ниткою, сформуєть голівку, а зверху придушать, щоб вийшло таке, як очіпок у молодиці чи стрічка у дівки» [3, с. 114].

Обрядові ляльки з соломи, як і вузлові ляльки, у давній семантичній основі містять найбільш органічне для уявлення хліборобського язичництва про вмираюче і воскресаюче божество. Українська народна іграшка зберігає в собі формально-образні основи первісної матеріальної речі. Водночас у ній закладено місцеві та загальнонаціональні уподобання щодо способу обробки поверхні, мотивів орнаменту, кольорів, декоративності.

На сучасному етапі розвитку та функціонування системи культури народна іграшка не несе первісного символічного призначення. Однак у своєму місцевому традиційному втіленні вона є частиною національної культури, розкриває інформативно-генетичні багатства, які становлять основу національного світопізнання та світорозуміння слов'ян.

ЛІТЕРАТУРА

1. Афанасьев А. Происхождение мифа. Статьи по фольклору, этнографии и мифологии / Сост., подготовка текста, статья, коммент. А. Л. Топоркова. – Москва: Индрик, 1996. – 640 с.
2. Войтович В. Українська міфологія. – Київ: Либідь, 2002. – С.99.
3. Грушевський Марко. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу. – Київ: Либідь, 2006. – 256 с.
4. Кузьменко Н. Родом із дитинства // Народне мистецтво – 2004. – №1-2. – С. 60 - 61.
5. Лащук Ю. Величне, осяяне тисячоліттями // Народне мистецтво – 2000. – №1-2. – С. 36-37.
7. Найден О. Початкова семантика українських народних ляльок та перехід їх обрядових функцій в ігрові // Народна творчість та етнографія. – 1986. – № 1. – С. 13–15.
8. Найден О.С. Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості. – К.: АртЕк, 1999.- 252 с.
9. Орлова Т. Символи та образи крізь віки // Народне мистецтво. – 2000. – № 1-2. – С. 39.

**ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ — ИСКУССТВОВИДЕНИЕ —
ИСКУССТВОЗНАНИЕ: ПЕРЕД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА**

В современных исследованиях визуального искусства XX – XXI вв. наметилась одна тенденция, носящая явно асемиотический характер: установление принципа адекватности по отношению к «непонимающему характеру» его изучения (тезис А. В. Степанова, распространяемый, правда, на традиционные формы изобразительного искусства: «непонимающее отношение к нему адекватно» [см.: 1, с. 80-81]. В этой связи едва ли можно считать случайным факт появления резолюции «Измерение качества в истории искусства» (2011; русск. публикация 2013 [см.: 4, с. 8-20], в которой впервые со всей остротой и в границах научного дискурса поставлен вопрос оценки качества научных исследований в гуманитарной сфере в целом и в искусствоведении в частности.

Однако методы измерения результативности научных результатов в сфере культурологически и семиотически ориентированного искусствознания, направленного на изучение форм современного (визуального) искусства, в особенности его лингвистического направления, т.е. связанного с тем, что есть в нем и чего нет по сравнению с естественным языком, – сильно варьируют по междисциплинарным и внутридисциплинарным, искусствоведческим и культурологическим, исследовательским областям знания, различающимся не только своим объектом и предметом, но и социокультурными мотивационными механизмами, вызвавшими в свое время исследовательский интерес к этим самим объекту и предмету. Здесь искусствоведение предстает как искусствовидение, по-новому проблематизировавшее свой предмет научного интереса. Им, кроме полисемичного визуального нарратива и его художественного языка, стал метаязык самого искусствознания, которое перешло в разряд актуальной гуманитарной практики, – «актуального искусствоведения», озаботившегося исследованием системных аспектов институциональной структуры современного искусства и современного искусствознания: его объекта, предмета, методов исследования и научных аналитических, интерпретационных практик [3; 5; 6; 8, с. 157]. Но каковы

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

артикуляційні можливості актуального мистецтва по продуциванню адекватних своєму предмету інтерпретаційних і атрибуційних інтелектуальних схем і кореспонденцій?

Прежде всего следует отметить, что морфизм языка современного искусства симметричен и прямо отвечает полиморфизму и полистилистике современного визуального искусства. Однако это не значит, что такое искусство отказывается от «азбучных» истин традиционной истории и теории искусства, решаясь полагаться не на общие и верифицируемые понятия, а лишь на реальность и достоверность частных фактов. Такой достоверности в указанной сфере попросту нет и едва ли может быть. Умозрительные, концептуальные построения нисколько не вредят актуальному искусствоведению, а лишь обостряют его инструментарий и обнажают самосозидаемую практику мышления об искусстве. Умея серьезно мыслить о современном искусстве и по Вельфлину и по Пановскому, и по Дамишу и по Баксендаллу, по Арассу и Гомбриху, по Миттчелу и Брайсену, оно не устает проверять и перепроверять свои мыслительные схемы, фиксируемые в обобщаемых монографических и схематизированных статейных исследованиях. Но от чего оно действительно отказывается, так это от герметизма и самоизоляции старого искусствознания, протекающего в средовом поле теории стиля и формы, отвлеченных от их семантики и прагматики. Актуальное искусствоведение с уважением относящееся к искусствоведческим доктринам прошлых времен, всерьез нацелено не на риторический их пересмотр или обрушение, а на создание своей концептуальной основы. И в этом смысле скепсис С. М. Даниэля [2, с. 40-41], направленный в сторону актуального искусства, якобы лишено своей концептуальной новизны, лишен основания. Такая новизна – не плод развитых риторических способностей авторов концепций современного искусства, а следствие осознания того, что исследователь современного искусства лишен привычной для старого искусствознания источниковедческой и социокультурной базы и вынужден искать и находить адекватные своему объекту инструменты интерпретационной объективации своего понимания фактов современного искусства. В этом такой визиолог-актуалист близок, если не родствен, исследователю первобытного и традиционного искусства: адекватная интерпретация его пластических и визуальных форм «невозможна без информации, единственным источником которой является только оно

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

само» (см.: [7, с.13]). В силу этого обстоятельства он и вынужден в большей мере, чем представитель старой искусствоведческой школы натягивать визуальность на скелет слов и дискурсивных практик. Отстаивая большую меру субъектности искусствоведческого знания и мышления, актуальное искусствоведение несет радикальное обновление методологии искусствоведения «старого», хотя это и не значит, что чрезмерная политематичность и гибкость методов не несет за собой изъянов излишнего метафоризма и слабой избирательности исследовательского и терминологического аппарата смежных с современным искусствоведением наук. Просто, по слову С. Даниэля, «объект здесь не противопоставлен рефлексии, а включен в ее сферу, которая становится «лабораторией», где основным средством (или инструментом) исследования является язык» [2, с. 41]).

Скажем больше – не только средством или инструментом, а и областью, в которой формы текущей арт-практики становятся своеобразной визуальной репрезентацией культурно-специфичных концептов и форм естественно-языкового дискурса. Формообразовательные полномочия в сфере современного искусства делегированы не столько зрению и видению, сколько концепту, идее, но это не отменяет наличие в фактах современного искусства своеобразной иконической, индексальной и синтаксической (символической) семантики. Она актуализирована и проблематизирована в этих формах как метанаррация, визуальный нарратив, репрезентация культурных доминант эпохи и лингвистическая фугированность визуальной и пластической формы. Опираясь на лингвистические конструкты, доктрина современного (визуального) искусства стремится стать самоописывающейся системой, модус существования которой обусловлен культурным контекстом и риторикой своего времени. Можно сказать, что доктрина современного искусствознания прямо покоится на тезисе о. П. Флоренского о влиянии символизируемого на символизирующее и на соположение конгломератов знаков разных семиотических систем, в силу чего традиционные формально-стилевые критерии анализа фактов современной практики оказываются к ней слабо применимы. С другой стороны, современное искусствознание слабо защищено от обусловленного привычными ожиданиями и стереотипами прочтения «криптограмм искусства» (У.Эко). Можно даже сказать, что оно уязвимо в силу своей нацеленности на его интерпретацию именно как «криптограмм», в содержательность которых

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

мало хто верит. Но именно в силу названного обстоятельства недостаток оборачивается на достоинство: главной проблемой современного искусствознания становится проблема знаковости иконического сообщения, являющегося как произведением современного искусства, так и визуальным арт-объектом в собственном смысле.

Вследствие сказанного идея, что непонимающее отношение к современному искусству адекватно» наталкивается на контраргумент теоретика современного искусства: произведение современного искусства является своеобразным семиотическим гибридом, а процесс его создания есть процесс тотальной гибридизации в сфере визуального и концептуального, процесс семиотической абстракции заложенных в произведении культурных смыслов.

Сегодня, благодаря искусствоведческой рефлексии современных изобразительных и визуальных форм, в той мере, в какой они являются языком современного мышления о мире и формой смыслопорождения, становится очевидным, что эти формы одновременно являются и означающим современных семантических, семиотических и концептуальных интерпретаций последних. В какой мере эти интерпретации принадлежат к области непротиворечивого искусствоведческого и культурологического знания призвано ответить время.

ЛИТЕРАТУРА

1. Данилова, 2007 – Данилова И.А. Тексты на случай / И. Дангилова. – М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2007.
2. Даниэль, 2013 – Даниэль С.М. Статьи разных лет / С. Даниэль. – СПб.: ЕУ СПб, 2013.
3. Злыднева 2008 – Злыднева Н.В. Изображение и слово в риторике русской культуры. / Н.В. Злыднева. – М.: Индрик, 2008.
4. Измерение качества, 2013 – Измерение качества в истории искусств // Искусствознание. – 2013. – № 3/4.
5. Елина, 2012 – Елина Е.А. Изобразительное искусство в интерпретациях: лингво-семиотический взгляд / Е. Елина. – Саратов, 2012.
6. Коваль, 2013а – Коваль О.В. Отношение языка к живописи, экфрасис и культурные смыслы / О. Коваль // «Невыразимое выразимо»: Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте (Сер.: Очерки визуальности). – М.: НЛО.
7. Куценков, 2007 – Куценков П.А. Психология первобытного и традиционного искусства / П.А. Куценков. – М.: Прогресс-Традиция, 2007.
8. Роготченко, 2010 – Роготченко А. Современное искусствоведение как наука о современном искусстве / А. Роготченко // Вісник ХДАДМ. – 2010. – №. 1.

ТЕОРІЯ МЕДІА. ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД

Із змінами, що відбуваються в сучасному світі, із збільшенням об'ємів інформації та трансформацією віртуального простору, змінюються і функції індивіда, як споживача та користувача медіа. Як наслідок, в науковому середовищі виникає ряд гіпотез, теорій, та наукових підходів щодо вивчення питання медійного простору. Серед таких підходів до розуміння медіапростору можна виділити:

а) *текстоцентричний підхід* – медіапростір розглядається як сукупність всіх медійних текстів, «дискурсивний» простір;

б) *структурний підхід* – медіапростір розуміється як інституційна сфера, соціальне поле, система засобів масової комунікації;

в) *ринковий підхід* – медіапростір характеризується як інформаційний ринок, або медіа-простір регіону (міста, країни);

г) *технологічний підхід* – медіапростір це «віртуальна» реальність, яка підтримується за допомогою матеріальних технологій;

д) *екологічний підхід* – медіапростір показано як глобальне середовище проживання, котре пронизує всі сфери людської діяльності.

Важливим питанням на даному етапі є проблема впливу віртуального інформаційного простору на суспільство. Їх розглядали такі американські науковці, як: *Лалл Джеймс* у праці «*Мас-медіа, комунікація, культура: глобальний підхід*»; *Дженінгз Брайант* та *Сузан Томпсон* в колективному дослідженні «*Основи впливу ЗМІ*», та інші. Вони трактували вплив системи мас-медіа крізь призму практичних застосувань технологічних засобів – трансляторів, відтворювачів. Медіапростір, за їх судженнями, це простір «між», це зв'язки, віртуальні «стежки» комунікації, створювані медіа між різними просторами і часами [5, с. 45].

Медіапростір може піддаватися ідеологічному контролю, але, як і будь-які складні системи він має властивості «плинності», спонтанності і хаотичності, що обмежує чийсь можливості керувати ним [2, с.16-22]. Проблема ідеологічного контролю у медіапросторі, залежність сучасного суспільства від штучно створеного інформаційного середовища, активно вивчалася авторитетними науковцями у сфері культури, соціології та інформації, а саме: канадським вченим і публіцистом *Гербертом*

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Маршалом Маклюеном у праці «*Розуміння медіа. Зовнішнє розширення світогляду людини*»; французьким соціологом і філософом *Жаном Бодрійяром*, в дослідженні «*Симулякри та симуляція*»; японським культурологом та філософом *Френсісом Фукуямою* у праці «*Сильна держава. Управління та Світовий порядок в XXI столітті*»; британцем *Конрадом Лоренцом* в роботі «*Так зване зло*». Їх наукові дослідження користуються великою популярністю у середовищі соціологів, соціальних психологів, антропологів, культурологів, філософів, які вивчають феномен засобів масової інформації у ХХ – ХХІ століттях [6, с. 30].

Ж. Бодрійяр вперше запровадив таке поняття, як «симулякри». Симулякр – це копія, котра не має оригіналу в реальності. Згодом цей термін почали використовувати і інші філософи та дослідники [1, с.47-49].

Подібного висновку дійшов *Ерік Вілсон* – професор англійської мови в університеті Вейк Форест (США). У його праці «*Таємниці кінематографу. Гностичні бачення у фільмах*», читачеві показано секрети впливу на підсвідомість глядача за допомогою показу кінокартин [11, р. 49].

Актуальним дослідженням в цьому плані є колективна монографія американських науковців *Ніка Коулдрі* і *Анни Маккарті* під назвою «*Mediaspace: Place, Scale and Culture in a Media Age*» («Медіапростір: Місце, Масштаб і культура в період ЗМІ»), (2004 р.). У вступі до неї Нік Коулдрі та Анна Маккарті підкреслюють глибинний взаємозв'язок медіа та простору [10, pp.1-5]. Оскільки електронні медіа все більше насичують повсякденне життя образами віртуальних світів і просторових порядків (уявних, або реальних), стає складно говорити про простір, не кажучи при цьому про медіа, і навпаки. На думку авторів медіапростір – це діалектичне поняття, що відображає як медіа-форми створюють і водночас самі створюються існуючим соціальним простором.

Доповнили термінологію мас-медіа поняттям «географія комунікацій» американські науковці *Андре Янссон* та *Джеспер Фолкхаймер*. Ними обґрунтована актуальність розвитку географії медіа-комунікацій в якості нової академічної дисципліни, акцентована увага на тому, що колишні теорії масової інформації та комунікації були породженням «масового суспільства». Вони припускали існування чітких меж між виробниками медіа-повідомлень і аудиторією, між текстом і контекстом і т.п. [9, pp. 9-22].

Іншу концепцію дослідження мас-медіа на відміну від теорій

А. Янсона та Д. Фолкхаймера пропонує американський географ *Пауль Адамс*. В своєму дослідженні «*Geographies of Media and Communication*» (2009) він виділяє **чотири напрямки просторового вивчення комунікації**: 1) «*Media в просторі*» («media in space»); 2) «*Простір в медіа*» («spaces in media»); 3) «*Місця в медіа*» («places in media»); 4) «*Media в місцях*» (media in place) [8, p.1].

Аналізом нормативних теорій преси і масової комунікації займалися: *Ф. Зіберт, Т. Петерсон та У. Шрамм*. Ці науковці виділили **чотири нормативні теорії ЗМІ: авторитарну, лібертаріанську, соціальної відповідальності та радянських медіа**. Кожна з цих теорій відображає певний етап у розвитку суспільства.

Досліднику мас-медіа Денісу Маккуейлу в роботі «Теорія масової комунікації» належить виокремлення та дослідження **чотирьох видів теорії масової комунікації**. Це соціологічна, нормативна, прикладна теорії, та теорія здорового глузду [7, с. 209].

Окремі наукові праці таких авторитетних зарубіжних дослідників, як: *Тоні Беннет* («Теорія медіа і теорія суспільства»); *Деніс Маккуейл* («Теорія масової комунікації»); *Артур А. Бергер* («Наративи в масовій культурі, засобах масової комунікації та щоденного життя»); *Кім Тестер* («Медіа і мораль»); *Уільям Меррін* («Телебачення вбиває мистецтво символічного обміну: теорія комунікації Жана Бодрійяра»); *Девід Крото* і *Уільям Хойнс* («Медіа і Ідеологія») та інші, висвітлюють проблеми впливу інформаційних джерел на споживацьку поведінку як окремого індивіда, так і суспільства загалом. [3, с. 2-4].

Актуальним питанням дослідження зв'язків з громадськістю, або «паблік-релейшнз» з метою запровадження організації і розвитку процесу спілкування з різноманітними соціальними групами є напрямком роботи науковця Астрід Коль. Основна її праця з цього питання має назву «Експрес-курс. Робота з мас-медіа». З одного боку йдеться про сприйняття імпульсів, що надходять від оточуючого світу, та реагування на них. З іншого - ставиться завдання активного впливу на формування громадської думки та позиції цільових груп, яким адресоване відповідне послання. Присутність засобів масової інформації в таких ситуаціях є обов'язковою [4, с. 7].

В Російській Федерації на початку 2000-х років аналізом теорії медіа (медіа-критики, медіа-освіти, інформаційних та математичних вимірів медіапростору, соціології та культури в інформаційному середовищі)

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

займаються такі науковці, як: президент Асоціації кіно-освіти та медіа-педагогіки Росії О.Федоров, кандидат соціологічних наук Євгенія Нім, дослідник у сфері телекритики Роман Баканов, соціолог Борис Дубін, науковець В.Лідовський.

В даній публікації робилися спроби розглянути особливості наукового підходу до вивчення феномену мас-медіа на сучасному етапі зарубіжними науковцями. У їхніх авторських поглядах на дане питання висвітлювався зв'язок медіа та простору, важливість електронних ЗМІ, актуальність розвитку географії медіа-комунікацій, нормативні теорії медіа, «паблік-релейшнз», тощо. Не всі дослідники мають однакову думку стосовно вивчення феномену мас-медіа. Багатогранність аспектів розуміння ними сфери інформаційного простору суттєво розширює поняття теорії медіапростору. Даний досвід, набутий західними та російськими науковцями, може бути використаний як база для вивчення теорії інформаційного простору в Україні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бодрійяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховхун. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 230 с.
2. Брайант Дж., Томпсон Сузан. Основы воздействия СМИ. : пер. с англ. – М. : Изд. дом «Вильямс», 2004. – 432 с.
3. Ерофеев С.А. Контексты современности – II : хрестоматия / сост. и ред. С.А.Ерофеев. – 2-е изд., перераб. и доп. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2001. – 188 с.
4. Коль А. Експрес-курс: Робота з мас-медіа / за заг. ред. В. Ф. Іванова. Пер. Володимир Швед. – К. : Академія Української Преси, 2005. – 69 с.
5. Лалл Дж. Мас-медіа, комунікація, культура: глобальний підхід / пер з англ. – К.: «К.І.С.», 2002. – 264с.
6. Маклюан Г. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева. – М.: КАНОН-пресс-Ц, 2003. – 464 с.
7. Різун В. Теорія масової комунікації. – К.: Видавничий центр «Просвіта», 2008. – 260 с.
8. Adams Paul C. Geographies of Media and Communication: A Critical Introduction. – L.: Wiley-Blackwell, 2009. – 228 p.
9. Falkheimer J., Jansson A. Geographies of Communication: The Spatial Turn in Media Studies / edited by Jasper Falkheimer and Andre Jansson. – Goteborg: Nordicom, 2006. – 387 p.
10. Couldry N., McCarthy A. Mediaspace: Place, Scale and Culture in a Media Age. – New York: Routledge, 2004. – 272 pages
11. Wilson, Eric G. Secret cinema gnostic vision in film. – New York, 2006. – 174 p.

**АГІОГРАФІЯ СВ. ГЕОРГІЯ В ПАМ'ЯТКАХ
КНИЖНОЇ ПИСЕМНОСТІ ВІЗАНТІЇ ТА КИЇВСЬКОЇ РУСІ**

Як відомо, св. Георгій є одним з *найбільш шанованих святих*, а його культ посідав одне з центральних місць в сакральній ієрархії Візантії, а згодом – Київської Русі. Підтверджують це й чисельні варіанти життєпису святого, які розкривають образи вшанування святого як мученика – у ранніх редакціях його житія, так і захисника – у пізніших діяннях святого. Житійні оповіді про св. Георгія належать до корпусу візантійської агіографічної традиції і є особливо вагомими з погляду дослідження їхньої адаптації на теренах Київської Русі.

До найдавніших та найвідоміших жанрів візантійської літератури належить агіографія або життєпис святого (з грец. ἅγιος – «святий» і γράφω – «пишу»). Він зародився в перших століттях нашої ери (епоха пізньої Римської імперії), а в VI ст. набуває класичної, канонізованої форми. Твори візантійської агіографічної літератури були анонімними (народними) та авторськими. Часами автори агіографічних праць запозичували окремі мотиви з пам'яток народної творчості [6, с. 218]. У VIII–IX ст. агіографія стає одним з головних літературних жанрів епохи, і вже простежуються три основні її напрямки: агіографія авторська, анонімна та проміжний напрям (інтерпольований текст), який об'єднував твори невідомих та відомих авторів [6, с. 235]. Отже, у ранньохристиянський період (I–IV ст.) формується основний зміст церковних канонічних творів. В свою чергу корпус релігійно-легендарної літератури, що не ввійшов до християнських канонів та був заборонений Церквою, називався апокрифами (з грец. прихований) [4, с. 5 – 6]. Житійна література св. Георгія довгий час співіснувала у двох формах: канонічній та апокрифічній [1, т. 10, с. 666].

Грецький напис IV ст. з Саккеї у Ватанії (сучасне м. Шакка, Сирія) є найдавнішим свідченням про культ св. Георгія [1, т.10, с. 672]. Найдавніший збережений апокрифічний текст житія св. Георгія, що належить до V ст. – Віденський палімпсест (Bibliotheca hagiographica Graeca, надалі – BHG, N 670). Міфічні оповіді мук св. Георгія (Passio Georgii) засуджувались як приклад діянь мучеників, складених «еретиками

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

та неуками» і були зараховані до апокрифічних творів у Декреті Папи Геласія «*Decretum Gelasianum*» (рання версія V–VI ст.) [9, с. 111]. До нашого часу дійшло «Похвальне слово на честь св. Георгія» (*Bibliotheca hagiographica orientalis*, надалі – ВНО, N 320), що розповідає про вшанування святого в Каппадокії (сучасна Туреччина). Текст «Похвали» V ст. авторства єпископа Феодота Анкирського зберігся лише на коптській мові [1, т. 10, с. 672]. У 1938 р. у пустелі Негев (Ізраїль) були знайдені фрагменти папірусу «Діяння Георгія» (Нессанські уривки) VI ст., які ще потребують додаткового вивчення [1, т. 10, с. 666].

Апокрифічні житія св. Георгія розповідають про муки святого за правління перського царя Дадіана або 72 царів в м. Лідда. Характерним мотивом цих текстів виступає трикратна смерть і воскресіння святого. Окрім апокрифічних творів, що оповідають події з життя Георгія, збереглися численні апокрифічні описи чудес святого («Чудо з поясом», «Зустріч з бісом») та «Одкровення св. Георгія».

Популярність культу св. Георгія вплинула на велику кількість варіантів життєпису святого. Агіографи вносили поступові зміни і доповнення на зламі ранньо-візантійського (IV – поч. VII ст.) та середньо-візантійського періоду (сер. VII ст. – кін. XII ст.). Події були перенесені з м. Лідда в м. Нікомедія (сучасне м. Ізміт, Туреччина). Міфічна постать царя Дадіана, за наказом котрого відбувались катування Георгія, замінена історичною особою Діоклетіана [1, т. 10, с. 666]. Відповідно, історія мучеництва св. Георгія отримала точнішу історичну прив'язку, тобто прикріпилась до конкретної епохи, а саме до періоду останнього найбільшого переслідування християн [3, с. 69]. Житійна література св. Георгія зазнавала змін впродовж усього візантійського періоду (IV – сер. XV ст.) [1, т. 10, с. 666].

Поряд з апокрифами збереглися тексти життєпису св. Георгія без фантастичних деталей, узгоджені з історичною реальністю. Найдавнішою канонічною редакцією житія св. Георгія середньо-візантійського періоду, вважається рукопис 916 р. Vat. gr. 1660 (ВНГ, N 671–672). Житіє св. Георгія слугувало темою для візантійських авторів в жанрі похвального слова: св. Андрія Критського (ВНГ, N 681–682), архієпископа Аркадія Критського (ВНГ, N 684 d), Теодора Квестора (ВНГ, N 684 d) та інших [1, т. 10, с. 673]. Православну агіографію св. Георгія увінчала праця II пол. X ст. систематизатора візантійської літератури – Симеона Метафраста (ВНГ, N 676–677) [1, т. 10, с. 666].

На противагу сучаснику Метафрасту, який слідував середньо-візантійській агіографічній традиції, Теодор Дафнопат об'єднав канонічну і апокрифічну («Історії народження і дитинства») традицію життя-мучеництва св. Георгія (ВНГ, N 678). Таким чином, з'явився інтерпольований текст. Ця редакція є найбільш розлогим твором серед збереженого корпусу візантійської агіографічної літератури св. Георгія. Різні види катувань були запозичені автором з апокрифів. Цей літературний твір важливий і з погляду реконструкції втрачених апокрифічних редакцій життя св. Георгія. Нові деталі катувань св. Георгія зустрічаються у арабських, ефіопських, вірменських, коптських, латинських, сирійських перекладах життєпису св. Георгія [1, т. 10, с. 666 – 667].

Більша частина агіографічного життєпису св. Георгія була подана із підписом очевидця Пасікрата (або Панкратія) та імовірною датою страти Георгія – 23 квітня, яка стала днем його вшанування (ВНГ, N 670 b, 670 с, 671 та ін.) [9, с. 112]. Пасікрат був довіреним слугою св. Георгія, який супроводжував святого в м. Нікомедія, і став свідком його страждань та мученицької смерті. Вірний слуга виконав і останнє його волевиявлення – св. Георгій був похований в м. Лідда, хоча у низці джерел зазначається, що мощі святого перенесла його мати Поліхронія до Палестини. Інтерпольований варіант оповідає, що Поліхронія померла разом з сином [1, т. 10, с. 666].

Агіографічну літературу св. Георгія можна поділити на тексти з описом життя святого та розповіді про його чуда, які іноді були приєднані до життєпису. До окремої групи можна віднести «Чудо зі змієм», оскільки відома легенда про боротьбу з драконом та визволення дівчини стала основою для найбільш розповсюдженого однойменного іконографічного типу. Клейма, що відображають «Чудо зі змієм», переважно входили до усіх житійних циклів святого, зазвичай його дублювали і в середнику ікони. Як влучно зазначає російський дослідник О. Ристенко, мало хто не знає св. Георгія як воїна з драконом, але мало хто знає про нього з легенди життя [8, т. 5, с. 325].

Розвиток культу св. Георгія слугував й популярності оповідань про його діяння. Агіографи доповнили життєпис Георгія розгорнутим циклом чудес. Якщо ранні редакції життя св. Георгія звертаються до образу мученика, то діяння святого розкривають образ спасителя, рятівника. Широко розповсюджені тексти про чуда святого в переважній більшості є

посмертними.

Одним з найбільш розповсюджених мотивів діянь св. Георгія є сюжет про порятунок від небезпеки. Слід зазначити, що у мотивах визволення св. Георгій зазвичай фігурує як вершник. На нашу думку, це також пов'язано зі зміною іконографічного типу пішого воїна образом вершника. «Чудо про порятунок юнака з полону» (ВНГ, N 691 f) належить до найпоширеніших в іконографії св. Георгія після «Чуда зі змієм» [1, т. 10, с. 669]. Об'єднання цих іконографічних типів отримало назву «Подвійне чудо» [5, т. 37, с. 229].

До циклу діянь св. Георгія найпізніше приєднується легенда про боротьбу з драконом та визволення дівчини [3, с. 70]. «Чудо зі змієм» (ВНГ, N 687–687 m) у грецькій традиції вважається єдиним прижиттєвим чудом св. Георгія. Проте у слов'янській та інших агіографічних традиціях, всі діяння святого є посмертними [1, т. 10, с. 667 – 668]. Найбільш відоме діяння св. Георгія про боротьбу з драконом та визволення дівчини налічує понад 200 рукописів [2, с. 269]. Ймовірно «Чудо зі змієм» бере свій початок в Сирії [1, т. 10, с. 668], адже ранні відомості про святого (IV ст.) локалізуються в Малій Азії, Сирії та Палестині [3, с. 68].

Давньоруську агіографічну літературу св. Георгія складають перекладені візантійські канонічні і апокрифічні версії життєпису та оригінальні твори діянь святого. Найдавнішу перекладену агіографічну літературу св. Георгія на теренах Київської Русі датують XI–XII ст. [7, с. 145]. Підтверджують це і мистецькі пам'ятки (північний вівтарний приділ Софії Київської). За припущенням чеського мистецтвознавця Й. Мислівця, житійний георгіївський цикл Софійського собору створений на основі інтерпольованої редакції Теодора Дафнопата, не лише за змістом, але й за послідовністю окремих сцен життя [8, т. 5, с. 327]. В свою чергу, грецька версія діяння «Чудо зі змієм» відома на теренах Київської Русі з XI–XII ст. Свідченням цього слугує фреска «Чудо зі змієм» Георгіївської церкви у Старій Ладозі (Росія), датована 60-ми рр. XII ст. [3, с. 88]. До оригінального староруського твору про діяння св. Георгія належить «Чудо про сліпого», що представлено у розповіді «Оповіді, страсті і похвали святих мучеників Бориса і Гліба» [1, т. 10, с. 675].

Аналіз агіографії св. Георгія у пам'ятках книжної писемності Візантії, дає можливість зробити висновок, що основний ідейний зміст ранніх житій святого – це прославлення ідеального образу мученика, який сприяв поширенню християнства. На територіях, що входили до

візантійського культурного ареалу і потерпали від загарбників, зринають розповіді про вершника-захисника та сюжети, пов'язані з чудесним визволенням («Чудо з юнаком» та «Чудо зі змієм»). Вшанування св. Георгія на найвищому державному рівні, розвиненість життійної літератури та іконографії святого свідчать, що св. Георгій, як покровитель князів, посів одне з центральних місць в сакральній ієрархії східних слов'ян. Оригінальний києво-руський твір про діяння св. Георгія «Чудо про сліпого» формує корпус української писемної агіографічної традиції та засвідчує канонізацію перших українських князів-мучеників Візантійською церквою. Візантійський святий, а саме Георгій, не лише визнає перших мучеників Київської церкви, а й делегує свої повноваження святим Борису і Глібу. Культ перших українських мучеників сприяв сакралізації князівської влади, в свою чергу культ св. Георгія забезпечував її зміцнення та централізацію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Георгий вмч. // Православная энциклопедия. – М. : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2005. – Т. X. – С. 665–692.
2. Кирпичников А. И. Св. Георгий и Егорий Храбрый / А. И. Кирпичников // Журнал Министерства Народного Просвещения. Часть СС. – СПб. : Типография В. С. Балашева, 1878. – С. 268–278.
3. Лазарев В. Н. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия в византийской и древнерусской иконописи / В. Н. Лазарев // Русская средневековая живопись : статьи и исследования. – М. : Наука, 1970. – С. 55–102.
4. Мильков В. В. Древнерусские апокрифы / В. В. Мильков. – СПб. : Изд-во РХГИ, 1999. – 896 с.
5. Овчинникова Е. С. Вновь открытый памятник станковой живописи из собрания Государственного исторического музея / Е. С. Овчинникова // Византийский временник. – 1976. – Т. 37. – С. 228–234.
6. Попова Т. В. Античная биография и византийская агиография / Т. В. Попова // Античность и Византия. – М. : Наука, 1975. – С. 218–266.
7. Творогов О. Житие Георгия Победоносца / О. В. Творогов, А. А. Турилов // Словарь книжников и книжности Древней Руси. – М.-Л. : Наука, 1987. – Вып. 1. – С. 144–146.
8. Myslivec J. Svati Jiři ve Vychodokrstnskem Umeni / J. Myslivec // Byzantinoslavica, Vol. V. – Praha, 1933–1934. – P. 330–356.
9. Walter Ch. The warrior saints in Byzantine art and tradition / Christopher Walter. – England : Ashgate, 2003. – 317 p.

КОНФЛИКТ ПРАВСТВЕННО-ЭТИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ И ПРОБЛЕМЫ ВОСПИТАНИЯ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНИЗМА

В культуре постмодернизма происходят глобальные изменения, как в искусстве, так и во всех остальных сферах жизни и деятельности человека.

Вводятся новые понятия и категории, такие как ризома, симулякр и иные, а старые понятия приобретают новый смысл. Происходит изменение понимания фундаментальных культурологических категорий: сознания (потеря опоры в существующей реальности); «человека и окружающего его мира (они лишаются привычных границ и центров)» [4].

Деструкция охватывает все аспекты этой культуры. Под натиском идей постмодернизма меняется человеческое мировоззрение. Одна из таких идей является демократизацией культуры [Там же].

Выдвигается принцип плюрализма стилей, моделей мировоззрения и языков культуры. С этой точки зрения, все элементы культурного пространства равнозначны. Поэтому не может быть деления элементов на главные и менее важные, они все равны.

Благодаря, появившемся новым техническим средствам массовых коммуникаций (телевидение, видеотехника, компьютерные сети) постмодернизм быстрее просочился и в другие сферы культуры и искусства. За счет этих же средств массовой информации, а также с развитием современных транспортных средств, с формированием мирового рынка и транснациональных корпораций происходит активное заимствование между культурами (стираются границы) [3].

С глобализацией открывается доступ к культурным ценностям разных народов. Негативные моменты глобализации кроются в возможности утраты своей культурной самобытности. Из-за обмена культурными обычаями традициями, либо поглощением малой культуры более крупной приводит к культурному истощению и к распространению одинаковых культурных образцов [Там же].

Происходит отказ от замкнутости культурных концепций, и дестабилизация, прежде всего, классических культурно-ценностных ориентаций. В понимании постмодернизма в мире все равноценно, поэтому не существует иерархии ценностей: морального и аморального,

высокого и низкого [2]. Все дозволено. Постмодернизм сменил роль законодательного «тоталитарного» разума, «который изменяет поиск оснований знания с трансцендентальной субъективности на повседневную обыденную жизненную практику». Теперь основной целью разума становится истолкование мира, а не поиск истины [4].

Современная культура имеет структуру «корневища» — ризому. По словам Ж. Делеза и Ф. Гваттари из книги «Ризома», можно понять, что ризома как организационная модель плюральная и не подчиняется структурной модели. «Ризоматика позволяет рассмотреть искусство в качестве смысловой множественности — бесструктурной, ускользающей, обрывистой, антигенеалогичной и неиерархичной, имеющей непредсказуемый и взрывной характер. В этом случае художественность предстает как постоянно трансформирующееся поле множества смыслов, возникающих на пересечении «культурных линий» [1, с. 58].

В культурных взаимоотношениях появляются новые типы связей, которые не имеют единого начала и являются бесструктурными, множественными, прерывными: любая точка ризомы может быть и должна быть связана со всякой другой, и не имеющие ни какого порядка.

С отсутствием единой идеи в большом потоке информации происходит потеря ориентации в мире культурных ценностей. Этот процесс можно заметить на примере языка, который является чутким индикатором изменением в мироощущении людей: слово «любовь» вытесняется постепенно словом «секс» [4].

Для нахождения единой культурной идеи необходимо возвратиться, изучить и понять национально-исторический опыт.

Культуру наших предков и знания всячески пытались искоренить: уничтожали славянские капища, требища, святилища — места богопочитания; уничтожали волхвов, а с ними их знаний. Священные писания, содержащие многотысячелетний опыт наших предков, были объявлены «чернокнижием» и «бесовским писанием» и также уничтожены, так же исчезло руническое письмо.

Славянский народ существовал многие тысячи лет до крещения, и имел свой огромный опыт нравственной жизни и духовного совершенствования.

Так как все материальные источники всячески уничтожались на протяжении долгих лет, основным источником несущим знания является устное творчество: сказки, песни, обряды, поговорки, пословицы,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

праздники, приметы, игры.

В сказках, в обрядах, песнях и другом устном творчестве проглядывается везде повторяющаяся единая идея, человек, воспитывающийся с малых лет на этих знаниях, всегда будет в гармонии сам с собою и с окружающим миром, как людей, так и природы. Не будет того ощущения пустоты и потерянности. Главная идея нации — продолжение собственного здорового чистого рода.

Как уже было выше сказано, что информация пересекается в разных видах устного творчества, подтверждением этого является сказка о Царевне-Лягушке, где четко описываются все этапы подготовки и проведения обряда заклинания природы. Об этом рассказывает в своей книге «Язычество Древней Руси» [5] академик Б. Рыбаков, занимавшийся изучением славянской символики и обрядов.

В свою очередь понимание традиций предков поможет наполнить смыслом новые современные произведения искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волова Л. А. Постмодернизм в современном изобразительном искусстве [Электронный ресурс] / Л. А. Волова // Философские проблемы информационных технологий и киберпространства. – 2011. – № 2. – С. 55 – 66. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/postmodernizm-v-sovremennom-izobrazitelnom-iskusstve>
2. Кохановский В. История философии [Электронный ресурс] / В. Кохановский, В. Яковлев // Библиотека Гумер. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Kohan/index.php
3. Кравченко А. И. Культурология: словарь / А. И. Кравченко. – М. : Академический проект, 2000. – С. 117 – 118.
4. Культура постмодернизма: основные черты и тенденции развития [Электронный ресурс] // Интерактивная информационно-поисковая карта города Кирова Volium. – Режим доступа : <http://volium.ru/articles/dostoprimechatelnosti/muzei-i-vystavochnye-zaly/kultura-postmodernizma-osnovnye-cherty-i-tendencii-razvitiya-15.php>
5. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси / Б. А. Рыбаков; рецензенты: В. П. Даркевич, С. А. Плетнева. – М. : Наука, 1987. – 790 с.

УДК 7.012:76

*Д. В. Костюк,
г. Каменец-Подольский*

ФОРМИРОВАНИЯ НАРУЖНОЙ ГРАФИКИ В ДИЗАЙНЕ

Графика основана на искусстве рисунка, но обладает собственными

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

выразительными возможностями и изобразительными средствами.

Области применения графики настолько многочисленны и многогранны, что перечислить их практически невозможно. Эта область начинается от простых чертежей и рисунков на школьных уроках и заканчивается вполне реалистичными изображениями профессиональных художников.

В оформлении стен, графикой, которая отличается от просто окраски обособленностью, акцентированностью идеи, скрепляющей целостность дизайна среды, его композиционную завершенность широкие возможности самовыражения находят художники, тяготеющие к масштабному творчеству.

Колористика города не ограничивается средой – природной или рукотворной. Приемы оформления фасадов, подчеркнуто независимые от архитектурных членений, устраняют визуальную незавершенность «пустых» поверхностей, придают новизну видения и проявляют скрытые композиционные возможности пространства, меняя его масштабность, структурные оси, градостроительные акценты. Подбор единой цветовой гаммы окраски зданий отдельного района способствует более четкой его идентификации, отличию от других районов[4].

Графика во многом способствует обновлению старой застройки, небогатой на цвет и изысканность форм (рис. 1).

Роспись стен зданий, которые в силу обстоятельств и исторических причин оказались композиционными инвалидами, отчасти восполняет дефицит формы. Разрушенные дома в ожидании реконструкции можно украшать фигурными или абстрактными росписями. Дети с



Рис. 1. г. Каменец-Подольский. Фото автора

большой охотой играют даже у примитивно раскрашенных павильонов и беседок. Брандмауэр одного из домов в Леоне изображал перспективу улицы и удаляющуюся молодую женщину с девочкой. При обновлении росписи через пятнадцать лет художники изобразили на том же месте взрослую девушку, заботливо поддерживающую постаревшую маму. Такая графика, никому конкретно не адресованная, делает тем не менее более

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

теплыми и гуманными отношения обитателей города [3, с. 306].

Композиционно независимая цветовая отделка многоэтапных секционных зданий с обширными плоскими графическими фасадами снимает унылое однообразие архитектуры, хотя и здесь не стоит переходить границу, отделяющую архитектуру от комикса.

Правда, по большей части эти эксперименты выглядели как способ погашения голода по оригинальным, пластичным объемным формам, которые удачно имитируются цветом.

В связи с появлением во множестве городских сооружений сложной конфигурации наблюдается возврат к использованию цвета в его тектонических функциях, характера вписанности в колористику окружения.

Вплоть до эпохи готики изобразительные искусства Европы было неотделимы от стены, переход к станковой живописи и скульптуре сместил акценты внимания на автономные произведения и оставил стене роль фона.

Современный дизайн вернул интерес художников к стеновой поверхности в качестве носителя графических образов как в интерьере и экстерьере.



Рис.2. г. Каменец-Подольский. Фото автора

Городская архитектура переживает сейчас в этом смысле настоящую колористическую революцию, и должен учитывать эти эстетические тенденции.

К тому же достаточно активно проявляет себя тяга к стенописи со стороны, так сказать, андеграунда, породившая специфический вид неофициального искусства – граффити. Эта современная урбанистика существует на грани запретного по характеру своего проявления и последствиям для организованной городской среды, но его появление объективно подготовлено обстоятельствами теневой жизни города, повальным стремлением

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

городской молодежи к экстремальным занятиям [3, с. 308].

Поле деятельности творцов граффити – поверхности, раскрашивать которые удастся, не привлекая внимания посторонних, чаще всего в роли полотен выступают боковые стены домов и оград железнодорожных путей в пригородной зоне (рис. 2).

С начавшейся реконструкцией и косметикой обстановки эти галереи закрашиваются. Вопрос их сохранения интересует в основном самих творцов и ценителей этого искусства. Скорее всего при официальном предоставлении художникам стен, это сакраментальное занятие тихо умрет.

Возможно, это стихийный способ ухода от мышления и образ жизни общества, помраченного эпидемией потребительства. Возможно, это своеобразный сигнал появления новых форм сознания юного поколения горожан, отличающимися высоким потенциалом интеллекта, необъяснимым успехами обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм / Р. Арнхейм. – М., 1984.
2. Волкова В. А. Дизайн рекламы / В. А. Волкова. – Ростов-н/Д. : Феникс, 1999.
3. Ткачев В. Н. Архитектурный дизайн / В. Н. Ткачев. – М. : Архитектура – С, 2006. – 306 с.
4. Ефимов А. В. Колористика города / А. В. Ефремов. – М. : Стройиздат, 1990.

УДК 378.147:74.01/09

*Д. О. Котілевський,
м. Луганськ*

ПЕДАГОГІЧНІ МЕТОДИ РОЗВИТКУ ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ

Одна з функцій вищої школи - передача молодому поколінню цінностей духовної культури. Практика підготовки фахівців останніх років показала недооцінку завдань естетичного розвитку студентів.

Потреба у вдосконаленні естетичного виховання студентів обумовлена низкою соціально-економічних і психолого-педагогічних причин.

Ми живемо у час інформаційної агресії, коли людина не отримує точних орієнтирів для вибору ідеалів, а мінлива мода (у музиці, літературі, живописі, на телебаченні, в кіно тощо) обрушує на людей потоки насильства, агресії,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

несмаку. Сьогодні царюють «нео-кітч», попса, вседозволеності. Класична музика і високе мистецтво не популярні серед молоді. У зв'язку з цим необхідно вести роботу по залученню молоді до справжнього мистецтва. Освоєння шедеврів світової класики може сприяти розвитку художньо-естетичного смаку, вихованню витонченої сприйнятливості і духовної піднесеності наших студентів. Розвинений художньо-естетичний смак послужить «протиотрутою» проти негативного впливу псевдокультури і стане орієнтиром в освоєнні навколишнього світу і мистецтва, чинником вдосконалення духовної та естетичної культури [7, с. 122].

Актуалізація проблеми естетичного виховання вимагає пошуку шляхів організації, вдосконалення процесу естетичного виховання студентів у виховно-освітньому процесі вузу.

Сучасними дослідниками даються досить суперечливі визначення поняття «естетичний смак». Одні вважають його виразом естетичних поглядів [8, с. 97], інші - естетичних почуттів [11, с. 17], треті - естетичного ідеалу. Естетичний смак визначають і як інтерес, і як схильність, і як здатність особистості оцінювати і розрізняти прекрасне і потворне в явищах дійсності і мистецтва [2, с. 33].

Деякими авторами процес формування смаку розкривається лише в залежності від правильної орієнтації індивіда у сфері природних, суспільних, естетичних цінностей, не завжди враховуючи його роль у розвитку сутнісних сил людини у сфері художньо - естетичної діяльності [6, с. 44; 12, с. 71].

Естетичний смак визначають і як властивість, що включає естетичний ідеал і почуття, що служить сполучною ланкою між соціальним світом, природою і людиною [12, с. 100]. Погоджуючись з подібним визначенням, слід розглядати цю категорію як властивість особистості адекватно сприймати, якісно оцінювати і творчо ставитися до явищ мистецтва і навколишнього світу. Єдність судження і переживання роблять його загально соціальним явищем і в той же час індивідуально неповторною властивістю людини.

Педагогічний аспект розвитку естетичного смаку полягає в тому, що, будучи процесом керованим, він є вираженням естетичних уподобань людини і залежить від якості естетичного сприйняття і переживання, обґрунтованості суджень та оцінок, ступеня творчого підходу до художньої діяльності. Як результат педагогічного керівництва він являє собою інтегральний рівень естетичної культури особистості.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

В даний час першорядне значення надається розвитку естетичного смаку студентської молоді. Будучи динамічною властивістю людини, естетичний смак, його цілеспрямований розвиток передбачає створення педагогічно доцільних форм організації вільного часу студентської молоді.

Художньо-естетичний смак - особлива аналітико-диференційна форма естетичної свідомості особистості, яка фіксує структурні та змістові особливості твору мистецтва, його жанру, стилю і виражається в перевазі тих чи інших характеристик мистецтва відповідно до особистих орієнтаціями і культурою художньої оцінки свого часу [3, т. 1, с. 221; 1, с. 66].

Формування розвиненого художньо-естетичного смаку можливо лише на основі таких компонентів естетичної свідомості, як естетичні емоції, почуття, судження, інтереси, потреби, ідеали, ціннісні орієнтації та ін. Смак містить минулий досвід естетичного сприйняття, переживання і емоційно-образного мислення; при спілкуванні з мистецтвом даний досвід актуалізується, що і є підставою для оцінки. Судження смаку не може бути зведене ні до чистої емоції, ні до чистої думки. Воно включає в себе естетичну насолоду і його раціональну оцінку. Але яка ступінь впливу на сприйняття душі й розуму, що з них є первинним, а що вторинне, кожен для себе вирішує сам [4, с. 54]. Смак - це характеристика особистості і в той же час в художньо-естетичному смаку окремої людини відображаються рівень культури суспільства, його соціальні цілі. Категорія смаку є прикордонною по відношенню до «естетичних» і «художніх» феноменів культури. На думку Шопенгауера - смак виступає як ознака досконалості, як якість, необхідна складова повноцінного естетичного розвитку особистості [10, т. 5, с. 73], безвідносно до того, чи займається ця особистість мистецтвом чи ні. Гегель також визначав смак як витончене культурою почуття [3, т. 3, с. 11].

Багато вчених розглядають поняття «естетичний смак» і «художній смак» як синоніми. Художнім смаком володіють фахівці в різних галузях мистецтва, творці художніх творів, а естетичним – мабуть кожен, хто здатний естетично сприймати навколишню дійсність і мистецтво, співпереживати, оцінювати їх, творити і самостверджуватися через освоєння мистецтва в різних областях діяльності [5, с. 17, 92].

В єдиному виховному процесі між художнім і естетичним компонентами немає «первинності або вторинності» - скоріше, потрібно говорити про взаємозалежність того й іншого. Розвиток естетичного смаку

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

не можна розглядати у відриві від завдань виховання, він пов'язаний з такими духовними властивостями особистості як світогляд, моральність, життєві інтереси, культура, інтелектуальність, духовність, творчість та інші [7, с. 44, 103].

Основою для визначення змісту, форм і методів процесу естетичної освіти і виховання є врахування методологічних, дидактичних, виховних принципів. Наведемо умови, що сприяють реалізації естетичного начала в навчальній діяльності студентів: відбір фактичного матеріалу, об'єктів для аналізу, найбільш естетично виразних, емоційно-привабливих; звернення до прекрасних якостей особистості видатних вчених, діячів літератури і мистецтва; аналіз і оцінка естетичних якостей досліджуваних наукових і художніх творів; виділення та аналіз естетичних понять; постановка навчально-пізнавальних і практичних завдань, спрямованих на формування професійно-естетичних умінь; педагогічна та методична майстерність викладача, дослідника; творчо емоційне ставлення до викладання та дослідження студентської аудиторії; вміння створювати позитивний емоційний фон навчальних занять [5, с. 152].

Необхідними умовами виховання естетичної культури є: засвоєння студентами принципів і норм моральності; розвиток умінь самостійної моральної орієнтації; формування соціально-цінних морально-естетичних переконань і поведінки; чітка, раціональна і емоційно-приваблива організація студентського життя в умовах навчального закладу, гуртожитку, домашнього побуту; освоєння теоретичних проблем педагогічного такту і педагогічної техніки; розвиток умінь і навичок педагогічного спілкування [9, т. 3, с. 144].

У своїй практичній діяльності ми активно застосовуємо комплекс педагогічно-виховних заходів спрямованих на виховання і розвиток естетичної особистості. Він включає в себе методи евристичної бесіди щодо різних культурних проявів соціуму; обговорення новин кінематографа, літератури, музики; відвідування музеїв з подальшим написанням критичних розборів творів пластичного мистецтва. На предметних заняттях за фахом обговорювалися особливості притаманні творам пластичних мистецтв належних одному автору, або однієї національної групі чи тимчасової епохи. Творчо переосмислювались, а потім у своїй роботі студентами актуалізувалися стилістичні підходи, засвоєні на попередніх мистецтвознавчих та естетичних розборах. Суб'єктивно студенти відзначали величезне почуття задоволення від

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

виконаної роботи, особливо коли результати їх естетично переосмисленого творчого процесу мали хороший і активний відгук з боку колег, глядачів та професорсько-викладацького складу.

Отже, естетичне виховання - невід'ємна і найважливіша частина вищої освіти і формування особистості сучасної людини. Ефективна організація естетичного виховання у ВНЗ залежить від наступних факторів: забезпечення на змістовному, міжпредметної та міжособистісному рівнях цілісності процесу навчання і виховання, ефективне використання виховного потенціалу предметів гуманітарного циклу з метою організації естетичного виховання студентів, відповідність варіативних технологій естетичного виховання інтересам і потребам студентів; тісна співпраця всередині педагогічного колективу при організації естетичного виховання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. – М. : Прометей, 1994.
2. Буров А.И. Эстетическая сущность искусства. – М. : Искусство, 1956.
3. Гегель Г.В.Ф. - Эстетика : в 4 т. – М. : Искусство, 1968-1973.
4. Кант И. Критика способности суждения. – М. : Искусство, 1994.
5. Крутецкий П.А. Эстетическое воспитание. – М. : Знание, 1987.
6. Лихачов Д.Б. Теория эстетического воспитания школьников. – М. : Знание, 1987.
7. Мейлах Б.С. Процесс творчества и художественное восприятие. – М. : Просвещение, 1985.
8. Столович Л.Н. Природа эстетической ценности. – М. : Искусство, 1972.
9. Сухомлинський В.О. Вибрані твори : у 5 т. – К. : Рад. шк., 1973. – Т. 3.
10. Шопенгауэр А. Собрание сочинений в шести томах, Т.5 – М. : ТЕРРА, 2000.
11. Шульц Л. Б. Общественная сила красоты. – Ярославль : Верх.-Волж. кн. изд-во, 1985.
12. Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии. – М. : Знания, 1977.

УДК 7.74:01

*В. М. Кошель,
м. Київ*

ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК РЕКЛАМНОЇ ГРАФІКИ

Графічний дизайн (попередня назва – промислова графіка) продовжує багатовікові традиції графічного мистецтва. Одержавши разом з рекламою другий подих на початку ХХ століття, прикладна графіка сьогодні охоплює практично всі сфери життя суспільства. Метою діяльності є візуалізація інформації, яка призначена для масового

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

поширення за допомогою поліграфії, кіно, телебачення, а також створення графічних елементів для промислових виробів і предметного середовища. «Графічний дизайн посідає важливе місце у сферах комерції, промисловості, культури. Сьогодні рекламна графіка є різновидом функціонально спрямованої комунікативної діяльності, а графічний дизайн являє собою доволі розвинену та насичену змістовими відтінками галузь художнього життя суспільства. Фахівцями він визначається особливою формою естетичного мислення, яка активно впливає на інші види дизайну [7, с. 3]». Звичайно, торгівельна реклама посідає перше місце серед інших видів реклами, проте, соціальні сфери рекламної діяльності охоплюють крім економічних відносин (виробництво, фінанси, торгівлю, вакансії та різноманітні послуги), і культурні заходи, політичну та соціальну рекламу.

Графічна частина реклами відіграє особливе значення при формуванні думки про товар чи послугу, що рекламується. Глибина творчої інтуїції людини у сфері інформаційної діяльності значно слабша, ніж в сфері обробки графічних зображень. Саме тому потенційний покупець за доли секунди встигає сприйняти графіку реклами і, якщо вона (по обрисам, формі) знайома йому, запам'ятовує її практично миттєво та надовго. Не можна не використовувати у рекламній діяльності цю здатність людини. В цьому, власне, і має полягати основна функція графічної частини рекламного повідомлення [5].

Життя сучасного світу неможливо уявити без реклами, як неможливо уявити його, приміром, без електрики або транспорту. Досить часто макет або ролик рекламного повідомлення за якістю може набагато перевершувати сам рекламний продукт. М.Маклюєн навіть назвав рекламу найвеличнішим мистецтвом ХХ ст. Реклама пройшла довгий шлях (і рекламна графіка як один з основних її структурних елементів) в якості інструмента організації збуту від звичайної вивіски на майстерні чоботаря до потужного пропагандистського засобу наших днів [1]. До винаходу книгодрукування рекламування проводилось у місцях великого скупчення людей, якими завтра були базарні хлопці, де спеціально найнята людина – гукальник займалась «просуванням» товару. На зміну ремісним цехам прийшли мануфактури з появою машин. Новітнє виробництво потребувало реклами, що стала б головним рушієм у збільшенні інтересу до його продукції. Згодом заявив про себе головний напрямок друкованої реклами – перші оголошення в газетах [Там само].

Ранні зразки рекламної графіки характеризуються еkleктизмом

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

творчого методу і достатньо примітивною організацією візуального поля рекламного-текстового повідомлення або звернення, оскільки його втіленням займалися як правило працівники друкарень. Саме вони вирішували, який шрифт і які елементи оформлення використовувати. Основним завданням реклами в ті часи було інформування про товар чи послугу, а графічне оформлення лише прикрашало оголошення.

Вперше рекламний плакат у сучасному своєму вигляді з'являється у Парижі 1866 р. завдяки графіку та театральному художнику Ж.Шере. Ним же були сформульовані основні принципи проектування рекламного плакату: яскравість, помітність, виділення з візуального контексту (в основному за рахунок контрастних та яскравих кольорів), можливість сприймати зображення та текст «на ходу», лаконічність, концентрація уваги на одній головній фігурі [8].

Першу рекламну агенцію «з повним обслуговуванням» було засновано 1891 р. Дж. Баттеном у Нью-Йорку. Воно пропонувало своїм клієнтам не лише розмістити рекламу, але й складало текст, художньо оформлювало та готувало друку майбутнє оголошення.

Газетна реклама в Російській імперії з'являється в середині XIX століття на сторінках «Губернських відомостей». Перша контора оголошень з'явилась у Москві 1878 р. Саме там народився відомий і сьогодні слоган «Оголошення – двигун торгівлі» [3]. На кінець століття візуальне поле рекламного звернення стає досить чітко структурованим і складається, як правило, з тексту та мальованого зображення. Візуальний образ в цей період характеризується надлишком деталей, натуралістичністю, ілюзорністю, великою увагою до другорядних елементів, загальним перевантаженням образотворчого ряду. Співіснуючи в мистецтві різноманітні художні напрямки – еkleктика, історизм, модерн і т.д. не могли не завдавати впливу на рекламну графіку.

На початку XX ст. методи рекламного впливу, враховуючи промислову революцію, вичерпали себе та потребували залучення нових образотворчих засобів, одним із яких і став вплив на аудиторію шляхом художньо оформленої візуальної частини рекламного конструкту, його графічної структури, що врахувала психологічні та соціокультурні переважання аудиторії. Лише у 20-х рр. врахування художніх особливостей і специфіки друкованої реклами, в тому числі і нових образотворчих засобів – типографіки та фотографіки, стає основним при створенні рекламного продукту. Значний вплив на рекламну графіку в цей

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

час справили: в Росії – Д.О.Буланов, Л.Лисицький, брати Стенберги; в Німеччині – Г.Байєр, М.Брандт, К.Кранц, Г.Штерн та ін., які яскраво продемонстрували новітні можливості візуальної мови як засобу рекламного впливу: в Англії – С.Гатчел, А.Мурон, Р.Рубікам. Подальший розвиток рекламної графіки неможливо розглядати без урахування поглядів на формоутворення в графічному дизайні, які сформулювали представники Швейцарської школи: М.Білл, К.Гренстер, Я.Чихольд та багато інших.

До середини ХХ століття складаються прийоми та методи, що були запозичені з різних стильових та концептуальних напрямів в образотворчому мистецтві, які вплинули на образно-художній зміст у рекламі: з сюрреалізму (С.Далі, Дж. Де Кіріко, Е.Скяпареллі та ін.) – досвід звернення до підсвідомої сфери людської психіки через архетипи та стереотипи; з поп-арту (Т.Вессельман, Р.Гамільтон, Е.Уорхол та ін.) – новий стилістичний концепт як проектний принцип трансформації звичайних та звичних речей в символи; з гіперреалізму (Р.Гоїнз, Д.Солт, Р.Ест та ін.) – засоби копіювання зображення, візуальні ефекти, принципи керування глядацьким сприйняттям та ін. [9].

Визначною подією став вихід 1941 р. в ефір першої телевізійної програми. З цього часу ріст рекламної діяльності стає безпрецедентним, пропонуючи високій рівень, шикарне зовнішнє оформлення та рівень якості продукції. Кінець 40-х – початок 50-х рр. ХХ ст. позначився перегонами, в яких споживацьке суспільство діяло за принципом «живи не гірше інших». В рекламних оголошеннях того часу особливо виділялись якості виробу, за якими стояли престиж в суспільстві, мода, комфорт та успіх.

Перехід до іміджевої реклами у 60-х рр. ХХ ст. став природним еволюційним процесом. В цей час акцент в рекламній діяльності зміщується зі споживацьких якостей на його «імідж» або оригінальний образ, який стає своєрідним символом, брендом (товар асоціюється у свідомості покупця з певним образом чи рисою).

Зарубіжні спеціалісти з маркетингу пропонують оцінювати рекламні звернення з погляду їхньої необхідності, значущості ті вірогідності. Один з практиків реклами А.Дж.Сіменс писав: «Функція реклами – продавати. Продавати товари. Продавати ідеї. Продавати спосіб життя». Він вважав рекламу і свічкою запалювання, і мастилом у двигуні економіки. Інший практик рекламіст Р.Рівз є автором широко відомої теорії Унікальної

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

торгової позиції. На його думку, звернення обов'язково має містити якусь пропозицію покупцеві, яка була б, з одного боку, цікавою, а з іншого унікальною, тобто такою, що не трапляється в конкурентів. Якщо товар, що рекламується, є звичайним і мало чим відрізняється від інших, то унікальну торгову пропозицію просто необхідно вигадати, використати такі засоби графічного втілення, до яких ще ніхто не звертався [8].

У нашій країні, завдяки змінам економічної та політичної ситуації, на початку 90-х рр. ХХ ст. починається бурхливий ріст рекламного ринку. Варто зазначити, що до того часу Україна практично випала із загального процесу розвитку рекламних технологій, що призвело, особливо на ранніх етапах, до запозичень та копіювань західних рекламних кліше.

Збільшення обсягу зарубіжної реклами як однієї з форм вираження глобалізації виявило проблеми збереження національної культурної специфіки реклами. Пізніше у рекламній графіці стало проявлятися прагнення до врахування національної соціокультурної специфіки при адаптації західних концепцій та технологій, в тому числі і через її візуальний зміст. Тому А.В.Шолохов зазначає, що еволюція рекламної графіки, як у всьому світі, так і в Україні зокрема, скерована в бік переносу функцій впливу з її вербальної частини на візуальну. Візуальний ряд виконує вже не ілюстративно-декоративну функцію, а формується як сукупний візуально-вербальний конструкт, мова якого спирається на прийоми та засоби образотворчого мистецтва [9, с. 4-12].

Певна універсальність стилів у графічному дизайні середини ХХ ст., їхня логіка виникнення та занепаду, а також послідовність під впливом різноманітних соціальних та естетичних потреб людства були безжально порушені «новою» епохою. Вичерпність попереднього естетичного досвіду і виникнення нових цінностей міцною хвилею втілились в постмодернових тенденціях графічного дизайну. Розповсюдження та розвиток єдиного універсального стилю розливається в нових стильових концепціях і авторських стилях, що знаходять певний круг послідовників. Стилiстична єдність проявляється як в пошуках загалу регіональних та творчих шкіл в цільовій функціональній єдності умов життя та технічних процесів, характерних для глобалізації.

Отже, стисло розглянувши історичний шлях розвитку рекламної графіки, можна зробити наступні висновки. Образно-художні аспекти у змісті рекламної графіки, являючись результатом історичного розвитку, в кінцевому підсумку обумовлені комунікативним та прагматичними

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

чинниками, що впливають на естетичні та художні якості рекламного продукту. Проектування рекламної графіки специфічне, його образно-художній зміст є похідною від рішення маркетингових завдань, а вибір художніх засобів, що використовуються проектною діяльністю, залежить від соціокультурної специфіки цільової аудиторії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Эволюция рекламы [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://do.gendocs.ru>.
2. Искусство рекламы: Необыкновенные рекламные находки [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://kanpot.ru>.
3. Історія виникнення та розвитку реклами. Реклама в Україні [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://uadocs.exdat.com>.
4. Наливайко І.П. Основи теорії методик дизайну: курс лекцій. – Мелітополь: Економіко-гуманітарний факультет ДВНЗ «Запорізький національний університет», 2011. – 27 с.
5. Основи маркетинга: теория и практика. Структура рекламного сообщения [Електронний ресурс]. – Режим доступа: www.good-reklama.ru.
6. Особливості художнього оформлення друкованих рекламних звернень [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://www.br.com.ua>.
7. Прищенко С.В. Теорія та методика дизайну: курс лекцій – К.: Інститут реклами, 2012. – 32 с.
8. Рекламна діяльність – наука, а інколи й мистецтво [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://www.br.com.ua>.
9. Шолохов А.В. Образно-художественные аспекты формирования визуального содержания в рекламной графике : автореф. дис. ... канд. иск. – М., 2011. – 28 с.

УДК 730:7.012 (043.2)

*І. О. Кузнецова, Ю. О. Оксенюк,
м. Київ*

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМОУТВОРЕННЯ СУЧАСНОЇ КРУГЛОЇ СКУЛЬПТУРИ І ТРИВИМІРНИХ ОБ'ЄКТІВ ДИЗАЙНУ З ВТОРИННИХ МАТЕРІАЛІВ

Розвиток науки впродовж ХХ століття значно розширив можливості людини. Стрімка глобалізація суспільного життя, зміна ціннісної системи мислення вимагає від сучасної круглої скульптури (СКС) використання нових тем, стилів, технологій. Формоутворюючі можливості СКС і тривимірних об'єктів дизайну (ТОД) з вторинних матеріалів досить великі, так як в них можливе застосування технічних досягнень сучасності. Значно

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

розширився діапазон використаних матеріалів. Активного розвитку в сучасності набули скульптури зі "сміття", популярність яких обумовлена економністю матеріалу, відбиттям динамічних процесів культури в цілому та пластично просторовому мистецтві зокрема, а також забрудненням навколишнього середовища.

Не кожен митець може знайти тонку лінію між твором мистецтва і купою "сміття", за допомогою форми розкрити зміст твору та підкреслити властивості матеріалу. Тому необхідно проаналізувати типи вторинних матеріалів, з яких можна моделювати форму; засоби їх формоутворення. Створення скульптур з вторинних матеріалів є актуальним, оскільки це відносно новий творчо-експериментальний підхід до мистецтва. Проектування об'єктів дизайну на базі аналізу формоутворення СКС з вторинних матеріалів набуває понад актуальне значення.

Дана наукова робота спирається на дослідження Н. Полякової, М. Протас, Є. Бурдель, І.Гришук та ін. [1 - 6]. Проаналізований авторський підхід при створенні тривимірних об'єктів дизайну на підставі аналізу творчість братів Умберто і Фернандо Кампана. Аналіз попередніх досліджень різних авторів по питанням проблем композиції та візуального сприйняття, оптичного враження і сприйняття форми показав на недостатність досліджень з питання засобів формоутворення різних матеріалів та технік.

Мета – визначення особливостей формоутворення СКС та ТОД із вторинних матеріалів.

В скульптурі відбувся перехід від реалістичних форм людського тіла до створення абстрактних форми, основна мета яких стала вираження емоційного стану та образу майстра. У сучасності з'являються нові методи та шляхи створення об'ємної скульптури. Вагому роль у формотворенні СКС відіграє просторовий об'єм.

Впродовж усього періоду своєї історії скульптура сприймається як об'єм, який наростає, розвивається і розповсюджується у просторі. Основними формоутворюючими засобами випуклої форми є сферичні і циліндричні об'єми, плавні обтікаючі форми. Випукла форма домінує в круглій скульптурі, оскільки надає їй подібності до людської натури. Вона рівномірно наповнює виступаючі поверхні пластичного об'єму.

Протилежністю випуклим формам стали ввігнуті поверхні. Лінія контуру в скульптурі розглядались як заглиблення, а отвори – як пустий простір, між головними об'ємами. Простір активно впливати на об'ємну

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

форму, проникаючи всередину, формує ввігнуті поверхні, стає одним цілим з скульптурою. Застосування в сучасній скульптурі ввігнутих поверхонь допомагає поєднати частини скульптури між собою та з зовнішнім простором.

В пошуках специфічних просторово-зорових ефектів, абсолютно інших візуальних відчуттів у жанрі скульптури художники, шляхом експерименту, знаходять нові засоби формотворення скульптурного об'єму.

Вторинні матеріали, з яких можна моделювати та створювати цікавий художній образ, класифікуються на металобрухт (банки, шматки старих автомобілів, гайки, годинники); пластмаси (поліетилен, полістирол, полікарбонат, полівінілхлорид); гума (автомобільні шини, шланги); деревина (штахети, меблі); скло (пляшки, лампочки, окуляри); макулатура (обгортки старих книг, газети).

Форма розкриває зміст твору, тому дуже важливо використати таку техніку, щоб підкреслити властивості матеріалу, його фактуру та колір. Майстри переважно використовують авторські техніки або експериментальні, і, таким чином, знаходять новий підхід до створення повноцінного естетичного художнього образу. Предмет, будучи абсолютно самостійним об'єктом, став матеріалом для скульптури. Такі самостійні одиниці, формоутворюючі елементи, маючи свою власну характеристику форми, в поєднанні створюють цілісний скульптурний об'єм.

Так, наприклад, дизайн братів Кампана у великій мірі пізнаваний завдяки тим матеріалам, які вони використовують для створення незвичайної меблів: в основному це дешеві, вже готові матеріали, такі як мотузка, картон, що був у вжитку, текстиль, відходи виробництва з дерева. В цих об'ємних творах - первинний матеріал. Матеріал народжує форму, і вже виходячи з форми, з ергономіки моделі, виріб отримує призначення.

Традиційна форма скульптури, що існувала багато століть, як випукла, може бути отримана практично з будь-якого вторинного матеріалу при використанні опорного каркаса. Аналогічно з ввігнутою і плоскою скульптурою. Поєднання вторинних матеріалів у формоутвореннях, що активно виявилися в скульптурі останніх двох десятиліть, а саме в контробр'ємі, антиформі, ажурі вимагає окремого дослідження. Очевидно, що канати, вірвовки і інші аналогічні вторинні матеріали краще всього застосовувати для створення ажурі. СКС, яка виконана за допомогою розрізів, вимагає достатньо міцного вторинного

матеріалу, що дозволяє створювати гомотетичні форми площин (щільний картон, листи метала). Дані концепції формоутворення для СКС можуть знайти подальше широке застосування в дизайн - проектуванні при використанні вторинних матеріалів.

Проведені дослідження дозволяють застосовувати знання особливостей формоутворення СКС і ТОД з вторинних матеріалів при дизайн – проектуванні.

Впровадження. Авторами було розроблено об'єкт, який можна віднести до стилю стімпанк, оскільки він створений з металобрухту. Це підвісний світильник, котрий складається з основного каркаса та модульних елементів у вигляді стилізованого нічного метелика, які виконані з металобрухту. СКС і тривимірні об'єкти дизайну можуть бути виконані за допомогою загальних засобів формоутворення.

Висновки. Головна особливість формоутворення з вторинних матеріалів - це сам матеріал, який вже має певну форму, фактуру та колір. При створенні об'ємних форм майстри найчастіше використовують комбіновані або експериментальні засоби формоутворення та авторський підхід.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бурдель Э. А. Искусство скульптуры ; пер. с франц. Л. Д. Липман]. – М.: Искусство, 1990. – 312 с.
2. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве / А. Гильдебранд. – М., М.: Искусство, 1991. – 137 с.
3. Кузнецова І.О. Засоби формоутворення сучасної круглої скульптури / І.О.Кузнецова, А.В.Кашенко, І.А. Грищук // Теорія і практика дизайну. Зб. наукових праць. – К.: , 2013. – Випуск 3. - С.78-86.
4. Кузнецова І.О. Скульптури із вторинних матеріалів: типи, види та функції / І.О. Кузнецова, Ю.О.Оксенюк // Теорія і практика дизайну. Зб. наукових праць. – К.: , 2013. – Випуск 3. - С. 87-94.
5. Полякова Н.И. Скульптура и пространство: проблема соотношения объема и пространственной среды / Н.И. Полякова. – М.: Советский художник, 1982. – 199 с.
6. Протас М.О. Українська скульптура ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України / М.О. Протас. – К.: Інтертехнологія, 2006. – 278 с.

ПОТЕНЦІАЛ ДИЗАЙНУ В РОЗВИТКУ ЕКО-ПАРКІВ

Життєдіяльність сучасної цивілізації все більше орієнтована на закони еволюції та рівноваги екосистем. Більшість людей усвідомлює, що існуючі виробництва, урбаністичні міста й промислові зони дедалі більше руйнують планетарний біоценоз. Очевидною стає й «помста» природи за людську недбалість, за бездумне використання її скарбів, нищівні порушення її законів. Томи книг з переліком зникаючих видів флори і фауни збільшуються. До них вже можна додавати й значний перелік самих людей – племен і народностей, які здавна населяли Землю, а зараз зникли або знаходяться за чисельністю на межі зникнення. Природа ніби застерігає, попереджає населення Землі про відповідальність за власне існування. Усе частіше виникають різні катаклізми – землетруси, наводнення, руйнування у вигляді зсувів, опущення територій, їх затоплення тощо, проблеми, які сьогодні носять глобальний характер і вимагають конкретних протидій. Науковці роблять невтішні припущення щодо втрати з часом людиною території для проживання взагалі.

Актуалізація проблем збереження людством того, що ще залишилося, проекти з відтворення того, що ще можна відновити, крупно масштабні акції та просвітницька робота у цій сфері – усе це сьогодні описується такими термінами як: екологія, еко-мислення, еко-проект, еко-дім, еко-культура, еко-дизайн. І на перший погляд здається цілком зрозумілим. Зокрема, проблема збереження екології у самих різних аспектах актуалізувала практику відновлення вже існуючих, а також створення нових еко-парків, метою яких є, перш за все, утворення рекреаційних зон відпочинку – відновлення людини, її самоосвіти, саморозвитку в контексті гуманного відношення до природи та її ресурсів. Винятковою в цих процесах постає роль дизайну.

Аналіз існуючих відомих у світі зразків еко-парків, порівняння їх функцій як основоположних критеріїв утворення, систематизація прийомів організації еко-парків та встановлення особливостей їх наповнення дозволять виявити особливості утворення сучасних еко-парків, класифікувати їх. Це можливо шляхом: дослідження етапів становлення й розвитку еко-парків у світі; встановлення основних принципів і специфіки

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

організації еко-парків за існуючими зразками, класифікація їх на основі функціонального призначення; визначення основних художньо-стильових особливостей, композиційних прийомів щодо тенденцій створення нових еко-парків (на прикладі проєктів). Отримані результати дослідження сприятимуть окресленню ролій потенціалу дизайну в процесах утворення та організації сучасних еко-парків.

Як відомо, парком вважається спеціально обмежена природна чи штучна територія, виділена переважно з метою рекреації та відпочинку. Здавна на побутовому рівні слова «парк» та «сад» вживалися синонімічно, що й забезпечило утворення словосполучення «садово-паркове мистецтво» [1]. Садово-паркове мистецтво має давню історію. Його виникнення сягає у глиб віків і є ознакою цивілізації, окультурення природного середовища. Садово-паркове мистецтво належить до синтетичних видів мистецтв, найбільш складних і трудомістких, оперує з неживими об'єктами і живими – рослинами. Самі перші парки існували ще у Стародавні часи. Досить рано зародилося паркове мистецтво у Китаї. В Європу сади, як явище, були привнесені з Близького Сходу й Азії – батьківщини абрикосів, винограду, аличі, шовковиці, хурми. Перші ж відомі плани садів з пальмами та платанами біля басейну походять з Прадавнього Єгипту і збереглися на рельєфах. Припускається, що й перші спроби регулярного планування садів теж походять звідти.

Завдяки арабам сади-парки дійшли до арабської Іспанії, де сформувалася власна культура садівництва. Після відвоювання земель арабської Іспанії цей тип садів поширився католицькою Іспанією та був запозичений Середньовічною Європою. Сади поширювалися в католицьких монастирях, а пізніше – при замках феодалів. У другій половині XVI ст. було засновано й найстаріший парк на території України – Єзуїтський, який сьогодні відомий як парк ім. І.Франка у Львові [2].

Перші європейські парки доби Середньовіччя створювалися багатими феодалами для того, щоб виділити певну територію для полювання і залишити її недоторканою для інших феодалів чи простого люду. Садово-паркове мистецтво бароко наслідувало багатий досвід майстрів італійського Відродження. Але ця спадковість була творчою, досвід зберігали та розвивали далі. Садівництво Італії приваблювало майстрів з різних країн, а творчий доробок поширився у Франції, Голландії, Англії. Італійські архітектори часто втручалися в планування садів і парків при садибах, а їх твори ставали взірцями стилю. Згодом

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

з'явилися фахівці, які спеціалізувалися лише на садово-парковому мистецтві, а в різних країнах Європи створювалися видатні зразки садів і припалацових парків [1].

Сучасна типологія парків доволі широка, але в основній класифікації – соціально-орієнтованій, зводиться до двох груп: громадські та національні парки (заповідники). Кожна країна має на своїй території природні ландшафтні парки, які утворені як заповідні зони довкола унікальних природних явищ – вулканів, гейзерів, каньйонів, річок і водоспадів, озер. Такі природні парки мають, як правило, унікальні кліматичні умови, флору і фауну, тому є, перш за все, об'єктами наукових досліджень і об'явлені Національними природоохоронними зонами, що дозволяє визначати їх як еко-парки. Вхід до них обмежений, а для туристів облаштовуються спеціальні пішохідні доріжки і оглядові майданчики. В Україні існує 19 об'єктів природно-заповідного фонду, які мають виняткову природничо-охоронну, наукову, естетичну, рекреаційну та ін. цінність; охороняються як національне надбання, відносно якого встановлено особливий режим охорони, відтворення та використання [2]. Серед них: Канівський, Казантипський, Карадазький, Кримський природні заповідники, Мис Мартьян, Михайлівська цілина, Асканія Нова та інші.

Інший тип парків належить до історичних парків-пам'яток. Типологія таких парків за принципом їх устрою досить широка, зокрема: пейзажний парк, англійський сад, французький сад тощо. Консервація – це перший етап відновлювальних робіт у таких парках, коли йде догляд за його станом, збереженням існуючої просторово-розпланувальної композиції і її частин, ремонтом і відновленням збережених архітектурних споруд, санітарними вирубками і лікуванням рослин. При цьому підтримується охоронний режим і запобігання подальших небажаних змін історичного вигляду парку [1]. На теренах України, нажаль, далеко не всі зразки садово-паркового мистецтва отримують необхідний догляд. Але є й ті, яким пощастило, наприклад парк Софіївка в Умані Черкаської області.

У 2009 р. на Всесвітньому економічному форумі в Давосі було проголошено: «Єдиний шлях розвитку людства взагалі і бізнесу зокрема – це перехід держав, приватної ініціативи і великих корпорацій на зелену економіку. Жодного альтернативного шляху немає» [3]. Було визначено й основні напрями, які вже культивуються в сучасних еко-парках, зокрема: зона екологічного землеробства: без пестицидів, мінеральних добрив і генно-модифікованих рослин; зона екологічного транспорту:

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

велосипед, електромобіль тощо;зона еко (альтернативної) енергетики: вітряки і сонячні панелі тощо;забудова за технологією Екодім, розподіл сміття, утилізація, рециклінг. Таким чином, світовий бізнес-формат «еко-парк» – це своєрідний сучасний тренд.Наприклад еко-парки туристичного спрямування не тільки зберігають й відновлюють унікальні екосистеми регіонів, але й забезпечують змістовний відпочинок, самоосвіту й розваги відвідувачам. Вони покликані вирішувати проблеми екології людини та екології культури. Серед них багато тематичних: парк квітів, сад моху, річковий парк, музей піщаних скульптур тощо. Завдяки туризму ці парки сприяють економічному зростанню регіонів, стали особливою формою бізнесу і стратегією розвитку.

Окремою виразною тенденцією в організації еко-парків на початку ХХІ ст. є їх інтеграція в інфраструктуру мегаполісів, про що свідчать вже реалізовані та футуропроєкти на території різних країн світу – Кореї, Сінгапуру, Китаю та ін. Їх організація та функціонування передбачають активну взаємодію людини з природою, яка ґрунтується на інноваційних «зелених» технологіях. Високотехнологічні проєкти еко-парків орієнтовані, перш за все, на енергозбереження, але їх організація обумовлює залучення потенціалу таких видів дизайну як: архітектурний і ландшафтний дизайн, дизайн середовища, промисловий, предметний дизайн. Для дизайнерів відкриваються можливості у створенні різномасштабних об'єктів: малих архітектурних форм, спеціалізованих меблів, транспорту, будівель тощо. У такому контексті активно розвивається та впроваджується не лише ергономічний дизайн, але й біонічне формо і стилеутворення.

Окреслена тенденція в сучасному науковому знанні залишається малодослідженою та практично не висвітленою, що зумовлює необхідність аналізу існуючих еко-парків як реальних об'єктів і як пропонованих проєктів майбутнього з метою систематизації матеріалів і активної взаємодії екологічних знань та технологій з дизайном. Найцікавішим уявляється той аспект, який демонструє зміну підходів і концепцій екологічного проєктування. Раніше, традиційно, екологічним вважалося створення дизайн-об'єктів з натуральних матеріалів, природніх, а не штучних тощо, пізніше – переробка вже існуючих об'єктів і матеріалів для створення нових з метою економити природні ресурси. Сучасні еко-проєкти здебільшого зорієнтовані на найновіші технології, які можуть забезпечити активну взаємодію людини і природи з метою створення

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

комфортних умов проживання людини поруч із збереженням (або відновленням) природних ресурсів. Саме це актуалізує розвиток сучасного дизайну в екологічному напрямі, залучає фахівців різних видів дизайну до співпраці.

Таким чином, можна стверджувати, що: еко-парки еволюціонували у своєму розвитку; змінився зміст самого поняття «еко-парк», принципи організації еко-об'єктів інтегрованих через архітектуру в середовище міста, а також функції й завдання. Еко-парки набули окрім соціально-суспільного, ще й економічного значення. А нові підходи до створення еко-парків відкривають нові можливості для дизайну.

ЛІТЕРАТУРА

1. Парк [електронний ресурс] / режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/Парк>
2. ПриродныезаповедникиУкраины [електронний ресурс] / режим доступу: http://ru.wikipedia.org/wiki/Природные_заповедники_Украины
3. Экопарк – это новейший формат бизнеса и девелоперского развития регионов [эл. ресурс] / режим доступу: <http://blog.meta.ua/communities/i-love-music/posts/i2099504/>

УДК 687.01

*О. М. Лагода,
м. Черкаси*

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ В ДИЗАЙН-ПРОЕКТУВАННІ КОСТЮМА ЯК СОЦІАЛЬНОГО ОБ'ЄКТА

Попри те, що єдиного визначення дизайну все ще не існує, його сприйняття як третього типу культури (проектної) органічно прижилося як у сфері науки й освіти, так і в суспільному житті. Наукове трактування терміну обумовлює комплексний, науково-практичний вид художньої діяльності зпроектування гармонійного, естетично повноцінного середовища життєдіяльності людини, коло практик якої постійно розширюється. Відповідно, корегується система дизайнерської освіти, ускладнюються й моделі мистецької педагогіки.

Для професійної підготовки дизайнера особливе значення має методологія навчання, найважливішими компонентами якої є творче мислення, уява та здатність до саморозвитку. Творче мислення сьогодні, зазвичай, визначають як креативне, акреативність тлумачать як здатність творчо вирішувати завдання, як позитивне ставлення до експертизи,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

відсутність схильності до конформізму, як наявність власної думки і здатність обстоювати її; як наукову об'єктивність, аналітичність і конструктивність мислення, самокритичність. В інтерпретації психологів, наприклад, креативність пов'язується з такими особистісними рисами людини, як незалежність суджень, впевненість у власних силах, ініціативність, критичність, високий ступінь рефлексії [1, с. 242-243].

Проблеми формування (розвитку) креативності під час підготовки фахівця з дизайну, одягу зокрема, обумовлені тим, що креативність є основою професійної творчості. Вона ж сприяє розвитку творчого потенціалу спеціаліста та його самоактуалізації соціальної сфері. Можна сказати, що креативність постає своєрідним механізмом адаптації особистості дизайнера до тих соціальних змін, які відбуваються в суспільстві, де динамізм розвитку в економічній та політичній сферах суспільного життя значною мірою вплинув і на суттєві зміни в духовному житті людини. Дизайнер зобов'язаний займати певну соціально-свідому позицію у своїх творчих пошуках, враховувати інтереси й попит тих чи інших соціальних угруповань, узгоджувати власні творчі амбіції з реальним соціальним замовленням, передбачати, відчувати, прораховувати можливі зміни таких замовлень. Саме це актуалізує необхідність аналізу процесу сучасного проектування костюма, з одного боку, з точки зору його соціального змісту, з іншого – вимагає формування нової соціально-орієнтованої методології в дизайн-освіті [3]. Вважаємо це можливим в межах соціального проектування – процесу, в основу якого покладено розвиток комплексних уявлень про природні та штучні об'єкти, системи, явища, які можуть трансформуватися волею та розумом людини [2]. Однак, основу такої методології все ж складає комплекс методів, які повинні стимулювати творчий потенціал студента в ході його навчання.

Для дизайнера творчість полягає не тільки у змінах і послідовному перетворенні, скажімо, костюма як об'єкта творчості, але й (і це головне) суб'єкта творчості, тобто людини. У такому контексті дизайн одягу як творча діяльність абсолютно органічно вписується в методологію соціального проектування. Система методів останнього базується на психології формування образів, здатності до вільних асоціацій, розвитку суб'єктивних уявлень про простір, логічному впорядкуванні інформації та розвитку ціннісних відношень [2, с. 64-68]. Соціальне проектування, як одна з галузей людського пізнання, використовує також різноманітні методи збору, обробки, презентації інформації, які породжують

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

пізнавальний ефект. Отже, стимулюють творче мислення та уяву.

Інформативність соціальних проектів, їх комунікативна складова і методи проектування дозволяють розглядати костюм як соціальний об'єкт, тобто: проектування костюма в межах соціального проектування відображає майбутній бажаний стан костюма у відповідності до його призначення, який виникає внаслідок певних дій людини, за наявності певних ресурсів, зокрема інтелектуальних, пізнавальних, евристичних і ціннісних [3; 4]. У такому контексті й постає необхідність розробки особливих методик проектування костюма. Слід зауважити, що часто механічне введення в процес навчання відомих евристичних стратегій, тактик і методів не дає бажаних результатів. Чому? Очевидно з тих простих причин, що неможливо зробити безкультурну людину культурною, прочитавши їй, наприклад, 36-ти годинний курс з етики. Культура, як і творчість, повинні пронизувати все людське життя і, безумовно, всю систему освіти. Окрім того, специфіка проектної роботи можлива за наявності у студента цілісного комплексу гуманітарних і спеціальних знань, вмінь, рівня освіченості та культури, «художності», навичок самостійно-продуктивної праці, тому можлива лише на старших курсах.

У спрощеному вигляді проектування можна розглядати як послідовне проходження шести етапів (від абстрактного до конкретного), де: перший етап – це вибір і/або синтез потреб (функцій костюма); другий – вибір і/або синтез споживчих якостей (властивостей костюма); третій – вибір і/або синтез його функціональних структур (конструкція виробу, його композиційне вирішення); четвертий – вибір і/або синтез принципів дії (реалізації вищевказаного); п'ятий – вибір і/або синтез конструктивно-технологічних рішень; шостий етап – параметричний синтез таких рішень, тобто своєрідна експертиза на реальність масового впровадження окремої моделі одягу. Таким чином, організація проектної роботи має системну методологію, яка дозволяє формулювати струнку технологію професійної освіти. В ній реалізовано креативний підхід, який відрізняється від традиційного (репродуктивного). Зокрема, на відміну від об'єктної в традиційному підході, постановка завдання викладачем в креативному підході – функціональна. У першому випадку метод і спосіб вирішення, як правило, однозначно пропонуються викладачем, а в другому – студент сам обирає методи і способи вирішення завдання, а також активно використовує евристичні стратегії та прийоми. Він також самостійно

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

визначає та використовує аналоги проектних розробок і вільний у виборі прототипу, оскільки викладач на нього не вказує. Завдяки цим відмінностям шляхи вирішення поставленого проектного завдання для студента не є однозначними, а тому формують як нові знання, так і новий самостійний досвід, що продукує значну варіативність у розробці проекту. Таким чином, креативно-функціональний підхід і застосування різного рівня абстрагування дозволяють студентам долати чисельні психологічні бар'єри мислення. Евристичні стратегії навчання сприяють засвоєнню традиційного навчального матеріалу з нових позицій, що забезпечує підвищену зацікавленість до них і, як наслідок, сприйняття таких матеріалів як засобу досягнення творчої мети. В результаті студент досить швидко знаходить значну кількість якісних альтернатив реалізації поставленого завдання.

Мета креативного підходу передбачає: проблемно-цільову постановку задачі, вибір і розробку методів її вирішення, необхідність пошуку аналогів вирішення завдань. Оскільки кожен студент отримує власне проектне завдання, процес навчання набуває персоніфікованого, індивідуалістичного характеру і відображає суб'єктивну світоглядність студента як самобутньої креативної особистості. Таким чином, загострюється складна проблема професійного відбору як головна ціннісна орієнтація дизайнерської освіти – формування проектного мислення, трансляція методів проектування. Вона обумовлена складністю самої професії, яка інтегрує в собі наукове та інженерно-технічне знання із здатністю художньо-образної інтерпретації проектних ситуацій.

Методика проектування нових форм одягу базується: на науковому прогнозуванні моди та створенні художнього образу костюма шляхом трансформації різноманітних джерел творчості, що вимагає абстрагованого осмислення дійсності, миттєвого реагування на зміни, раціонального вирішення виявлених та проаналізованих проблем, концептуалізації проектного завдання. Суттю ж колекцій залишається їх гармонійне образне розмаїття, багатство композиційного вирішення: конструктивного, колористично-тонального, орнаментального (базові знання бакалавра). Основна мета процесу соціального проектування колекції для визначеної групи споживачів – це проектування сукупності моделей одягу та доповнень до нього, об'єднаних художньою ідеєю, організованих варіантами форми-символу в різних пропорційно-ритмічних, декоративно-орнаментальних, колористичних і фактурних

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

комбінаціях, що розкривають емоційну виразність задуманого образу, створюючи виразні, емоційно насичені асоціації. «Героями» проектних розробок (джерел творчості) постають не природні явища, а соціальні (революція, війни, політ у космос), не історичний чи етнічний костюм, а вбрання харизматичних особистостей різних епох і часу, їх стиль життя та одягу, принципи, звички, уподобання, манера поведінки, індивідуальна творчість, риси характеру, вчинки тощо. Наприклад: Жанна Д'Арк – жінка-воїн – сильна й самотня у вирі подій – жертва власних амбіцій і людської зради і т.д. Асоціативний ланцюжок продовжується до тих пір, поки не трансформується в уяві студента в образ сучасника (сучасниці), зберігаючи основні емоційно-психологічні, фізіологічні та інші характеристики. Віднайдений таким чином сучасний соціальний типаж визначається як потенційний споживач, на запити якого буде зорієнтовано дизайнерську розробку. Таким чином, співставлення споживчих запитів щодо одягу пари історичного й сучасного соціальних прототипів(наприклад: Луїза Казаті – ТінаКанделакі; АмеліяЕрхарт – Марта Гелхорн) складають основу передпроектного дослідження, в якому найбільш вагомим компонентом є «стосунки» прототипів із модою.

Результати дослідження надають можливість виявити проблему – соціокультурну, соціо-економічну, соціо-екологічну, соціо-психологічну чи іншу, як основу проектної розробки, а також дозволяють сформулювати концепцію майбутньої колекції в цілому: призначення, стиль, орієнтовний асортиментний ряд, матеріали, технології тощо. Подальший процес проектування колекції одягу поглиблює й уточнює отриману інформацію, зберігаючи чіткі образно-асоціативні характеристики обраних прототипів. Це надає можливість кожному студентові продемонструвати не лише власні творчі можливості та професійні навички, але й свою соціальну позицію та свідомість.

Окреслена методологія дизайн-проекування костюма як соціального об'єкта в системі «колекція» розроблена й апробована автором протягом останніх десяти років і дає позитивні, продуктивні результати дизайнерської освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Килошенко М.И. Психология моды: Учебное пособие для вузов / М.И. Килошенко. – М. : Изд. Оникс, 2006. – 320 с.
2. Курбатов В.И. Социальное проектирование: Учебное пособие / В.И. Курбатов, О.В. Курбатова. – Ростов н/Дону : Феникс, 2001. – 416 с.
3. Лагода О.М. Дизайн одягу в світлі проблем соціального проектування /

О.М. Лагода // Проблеми і перспективи розвитку дизайну Черкащини на початку XXI століття. – Харків : ХДАДМ, 2008. – № 11. – С. 67-73.

4. Лагода О.М. Комунікативно-ідентифікаційний аспект сучасного проектування костюма / О.М. Лагода // Наука і соціальні проблеми суспільства: освіта, культура, духовність. – Харків : ХНПУ, 2008. – Ч. I. – С. 352-354.

УДК 378+7.071.1-057.87+37.091.5-048.55

Г. В. Лагунова,
м. Одеса

**ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ
КОМПЕТЕНЦІЇ МАЙБУТНІХ ХУДОЖНИКІВ
ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА
В ПРОЦЕСІ ВИКЛАДАННЯ СПЕЦІАЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН**

Сучасна Україна зазнає зміни у соціокультурній сфері, що знаходить своє відображення в національному мистецтві. Театральне мистецтво не виняток у цьому процесі, кращі досягнення та здобутки якого широко відомі у світі. Сучасні художники України у театральній сфері – явище різноманітне і багатокультурне. Враховуючи спрямування вищої освіти України до європейських стандартів стає необхідність розглянути проблеми формування професійної компетентності майбутніх художників театрального-декораційного мистецтва

Завдання дослідження: розробити, теоретично обґрунтувати формування професійної компетентності майбутніх художників театрального-декораційного мистецтва, як складової їхньої професійної культури.

Проблеми театального мистецтва висвітлювали в своїх працях видатні діячі, такі як широковідомі класики театальної науки К.С.Станіславський та Вс.Мейєрхольд, реформатор новітнього українського театру Л.Курбас, всесвітньовідомий англійський режисер, художник і теоретик театру Едвард Гордон Крег, відомий теоретик театру Бертольд Брехт, широко відомий художник театру Є.Є.Лансере. Проблемами мистецької педагогіки займались О.Рудницька, О.Отич, Г.Падалка, М.Лещенко, О.Щолокова та ін.

Зокрема педагогіка мистецтва у сфері театального художнього оформлення не знайшла втілення у наукових дослідженнях. Відсутність фахових підручників у цієї галузі, відсутність організаційно-педагогічних умов для творчої реалізації в процесі професійної підготовки,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

недостатністю досліджень специфічних особливостей становлення професійної компетенції майбутніх художників театральньо-декораційного мистецтва, як складової їхньої професійної культури, все це потребує ретельного вивчення.

Мета статті – теоретично обґрунтувати особливості формування професійної компетентності майбутніх художників театральньо-декораційного мистецтва, як складової їхньої професійної культури.

Поняття професійної культури містить багато складових: засвоєння загальної культури, залучення до її досягнень, оволодіння провідною майстерністю, повна творча реалізація професійних навичок, професійна компетентність у своїй галузі і, грамотне, ефективне використання можливостей та методів при досягненні поставленої цілі, раціональність, можливість передбачити результати своєї праці. А також важливими складовими професійної культури є здібність та бажання передати свої знання та навички, а також культура спілкування й саме головне морально-професійна етика. У професіонала його знання та творчий процес є критерієм власної моральності. Професійна культура, об'єднана з моральними нормами, професійна компетентність зрощена з моральними принципами, вимушують людину направляти свої зусилля до найбільш повного професійного та власного, громадянського самовираження.

Театральне мистецтво – вид мистецтва, особливістю якого є художнє відображення життя за допомогою сценічної дії акторів перед глядачами [5]. Тому доцільно звернути увагу на вагому сторону театрального мистецтва – художнє оформлення вистави.

На сьогодні проблеми українського театру не вичерпуються тільки соціально побутовими та фінансовими питаннями. У конкуренції з іншими видовищами – а межа ХХ і ХХІ століть вперше за всю історію людства так широко оперує саме зоровими, а не вербальними образами театру варто відшукати свою естетичну нішу. Бо він ніколи не виграє боротьбу за глядача ні у грандіозних спортивних матчів, не у галасливої велелюдності естрадних шоу, ні у технічних трюків кінематографа. Зате театр має унікальну і неперевершену зброю – безпосередній енергетично-смісловий обмін між індивідуумом у залі і особою на сцені [1 – 3; 6], з приводу цього художнє оформлення вистави, тобто театральньо-декораційне мистецтво набуває актуальності.

Художник сучасного театру в Україні повинен стати висококласним митцем, справжнім професіоналом своєї справи, а отже мати певний рівень

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

сформованості відповідної професійної культури, та, як основною складовою цієї культури професійної компетенції.

На наш погляд, основними ознаками такої компетенції є:

1. досконале знання класичних творів літератури, живопису, музики, драматургії;
2. знання нових технологій, які втілюють у театральному виробництві, щоб органічно поєднувати багаторічний досвід та сучасні світові технічні досягнення;
3. уміння застосовувати певні технологічні прийоми, які застосовуються у театральному художньому мистецтві це освітлення, спецефекти, при яких буде використовуватися художнє оформлення;
4. володіти навичками, які були надбані в процесі виконання практичних робіт.

Усі ці ознаки формуються головним чином в процесі викладання спеціальних дисциплін. Враховуючи нові вимоги до складання стандартів вищої освіти необхідно приділити максимальну увагу при розробці програм з фахових дисциплін, та робочих програм, в яких максимальна кількість годин буде відведена на практичні аудиторні заняття це надасть можливість закріпити практичні навички майбутнім художникам під керівництвом викладачів, у порівнянні з теоретичними дисциплінами, де самостійна робота студента може займати більшу кількість годин. О.П.Рудницька зазначає, що практичний досвід (досвід здійснення способів діяльності) передбачає засвоєння вмінь і навичок: загальних для всіх навчальних предметів(елементи організації розумової праці) і специфічних, котрі є основою тих чи інших конкретних видів діяльності(пізнавальної, суспільної, комунікативної, художньої та ін.) [4, с.23]. Також у формуванні професійної компетенції майбутніх художників театально-декораційного мистецтва важливу роль відіграють між предметні зв'язки, які надають можливість студентів закріпити вже вивчений, знайомий матеріал, розглянути його з іншого ракурсу.

Для повної сформованості професійної компетенції майбутніх художників театально-декораційного мистецтва, по-перше, необхідно мати певний інтерес до обраної професії та наявність художніх здібностей, які в процесі роботи у театральному виробництві та при надбанні досвіду у цій сфері будуть зростати та формувати професійну компетентність та у свою чергу професійну культуру художників театально-декораційного мистецтва. По-друге, вище вказані якості та досвід у театральному

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

виробництві, пропущений через особисті якості, особисте сприйняття мистецтва, філософський погляд на життя буде реалізовуватися у нових креативних знахідках та різноманітності цей вид мистецтва,

Формування професійної компетенції майбутніх художників театральньо-декораційного мистецтва, як складової їхньої професійної культури буде ефективним, якщо розробити програми з фахових дисциплін, максимально адаптувати їх до викладання у мистецьких закладах, та практично реалізувати педагогічні умови, які будуть сприяти цьому формуванню.

Отже, нами було розглянуто ознаки професійної компетенції майбутніх художників театральньо-декораційного мистецтва. У подальшій роботі потрібно сформулювати педагогічні умови, які будуть сприяти формуванню професійної компетенції та професійної культури майбутніх художників театральньо-декораційного мистецтва в процесі викладання спеціальних дисциплін.

ЛІТЕРАТУРА

1. Українська культура та реалізація державної політики в культурній сфері: Аналітичний звіт Міністерства культури і туризму за 2005 рік. – К.: Міністерство культури і туризму України, 2006. – 134 с.
2. Реалізація державної політики у сфері культури і туризму: пріоритети, здобутку, перспективи: Аналітичний звіт Міністерства культури і туризму України за 2006 рік. – К.: Міністерство культури і туризму України, 2007. – 104 с.
3. Реалізація державної політики у галузі культури: Аналітичний звіт Міністерства культури і туризму України за 2007 рік. – К.: Міністерство культури і туризму України, 2008. – 152 с.
4. Рудницька О. П. Педагогіка загальна і мистецька : Навчальний посібник/ О.П.Рудницька. - Тернопіль : Навчальна книга - Богдан, 2005. - 360 с.
5. Про театри і театральну справу. – Закон України від 31 травня 2005 р. № 2605-IV // Офіційний вісник України. – 2005. – №25. – С. 31-40.)
6. Національний звіт про культурну політику в Україні // mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/index

УДК 746.521

*А. С. Малхасян,
м. Луганськ*

ХУДОЖНІЙ РОЗПИС ТКАНИН ЯК ДЖЕРЕЛО НАТХНЕННЯ ДЛЯ СТВОРЕННЯ СУЧАСНОГО ОБРАЗУ КОСТЮМА

Актуальність володіння різноманітними техніками художнього розпису тканин на сьогоднішній день стрімко зростає.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Проблематика даного питання складається в відсутності необхідного професійного посібника, який увібрав би в себе питання передачі історично сформованої майстерності художнього розпису тканин.

Дана проблема широко розглянута такими відомими фахівцями, як Давыдова Ю. [2], С. Давыдов [3], Р. Захаржевская [4]. Свою працю Р. А. Гильман розпочинає з того, що «...художній розпис тканин є новим видом декоративно-прикладного мистецтва» [1, с.176].

Сучасні техніки розпису тканин дуже різноманітні. Найбільш відомою технікою ручного розпису є холодний, гарячий та вузликівий батик (шиборі) Батик увібрав у себе особливості й художні прийоми багатьох образотворчих мистецтв - акварелі, пастелі, графіки, вітража, мозаїки. Значне спрощення прийомів розпису, в порівнянні з традиційними техніками, і різноманіття спеціальних засобів дозволяє розписувати різні деталі одягу.

Застосування художнього розпису тканин сьогодні поширюється в театрі і кіно. Це найяскравіший спосіб імітації історичних тканин. Студент чітко повинен формувати орнаментальні мотиви тієї чи іншої історичної епохи.

Аналізуючи орнаментальні мотиви в тому чи іншому стилі, студент повинен бути ознайомлений з історією та характеристикою стилю, розуміти красу художніх мотивів, так як малюнки склалися століттями, переходячи від покоління до покоління.

Для створення власного малюнку за мотивами обраного стилю необхідно виділення найхарактерніших елементів узору та їх подальша стилізація і трансформація.

Найбільшого успіху можна добитися в поєднанні новітніх методик навчання з фундаментальним знанням народних технік художнього розпису тканин.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гильман Р. А. Художественная роспись тканей: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 160 с.
2. Давыдова Ю. Роспись по шелку. Платки, панно, палантины в технике “батик”, серия “Это модно”. – Ростов н/Д: Феникс, 2005. – 200 с.
3. Давыдов С. Батик. Техника, приемы. Изделия. М.: АСТ, 2005. – 184 с.
4. Захаржевская, Р. В. Костюм для сцены / Р. В. Захаржевская – М. : Советская Россия, 1973. – 112 с.

МОНУМЕНТАЛЬНА ШЕВЧЕНКІАНА ХАРКІВЩИНИ 2000-Х

Сьогодні монументальна шевченкіана Харківщини нараховує двадцять чотири об'єкти монументального мистецтва. Одинадцять з них з'явилися протягом 2000-х років. Варто зазначити, що з тринадцяти інших об'єктів два виникли у Харкові ще в дореволюційний час [3], дев'ять – за роки радянської влади, ще два – у складних 1990-х.

Традиційно одним з кращих в Україні пам'ятників Т.Г. Шевченку вважається харківський пам'ятник скульптора М. Манізера, який постав 1935 р. у міському саду, який напередодні отримав шевченкове ім'я. В ньому чи не «вперше чітко маніфестувався «радянській класицизм» – «великий стиль доби», тобто вірець «як треба» робити скульптуру, «яка» ідеологічно дієва скульптура потрібна державі, партії, народу» [4, с. 79]. Сьогодні загальновідомо, що радянська система, «пожалувавши» українству культ Т.Г. Шевченка, не забула перед цим зробити з нього зручний для себе міф, за яким він – поет-інтернаціоналіст, що оспівував дружбу з російським народом та мав мрію про соціалізм. По цьому міфу, за словами Т. Прохаська, українці «отримували дуже скаліченого, з «пересадженими органами» Т.Г. Шевченка ... Так виникла характерна для тих часів роздвоєність свідомості: з одного боку – «свій», домашній підпільний, героїчний, іконний Шевченко (в доброму сенсі іконний, як вдома образок), а з іншого боку – якийсь чужий, оббреханий, якого виславляють не за те, що ми собі знаємо» [1]. Переважно усі пам'ятники Т.Г. Шевченка на Харківщині (у Змієві, Шевченковому, Золочеві, Березівці, Богодухові, Краснограді, Харкові), які виникли у період 1930-х – 1980-х рр., відповідають цьому радянському «шевченковому міфу».

Пам'ятники Т.Г. Шевченку, які з'явилися на Харківщині у 2000-х роках, переважно орієнтовані на сучасне бачення шевченкової постаті в історії української культури. У 2000 р. у **сміт Шевченкове** Т.Г. Шевченко постав у традиційній образно-композиційній схемі пам'ятника-бюста. Виконаний скульптором І. Ястребовим образ з часом був повторений в пам'ятниках у **сміт Малинівка** Чугуївського району (2001) та на території відомого санаторію «Роща» у **сміт Пісочин** Харківського району (2009). Скульптурний портрет Т.Г. Шевченка, відтворений відповідно світлини,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

використаної для шевченкового автопортрету у світлому костюмі (1860), відзначається фронтальною композицією. Реалістична пластика, виразний плечовий зріз уможлиблюють творення художньо переконливого образу, знайденого скульптором в станковому портреті Т.Г. Шевченка, виконаному 2000 р. у мармурі. Постава голови, відкрите високе чоло, спрямований з-під насуплених брів пронизливий погляд, акуратні «козацькі» вуса створюють вольовий образ інтелігента. Загальну статичність композиції дещо динамізує шийний платок-краватка – актуальна деталь традиційного чоловічого костюма середини XIX ст.

Цікавий пам'ятник Т.Г. Шевченку постав 2001 р. у м. Держачі (скульптори О. Демченко, В. Семенюк, О. Шауліс; архітектор В. Лаптев). Не складна сюжетна композиція пам'ятника розміщена на невисокому простому гранітному постаменті. Т. Шевченко зображений сидячим на відлитій з бронзи лаві. Пам'ятник виконано в традиціях поширеного з 1960-х рр. гіперреалізму. Автори застосували принципи камерного рішення, що, в першу чергу, втілюється в можливості кожного, хто присяде на край бронзової лави, відчуті відсутність грані між героєм та глядачем. Незвичність образу Т.Г. Шевченка полягає в тому, що його представлено у віці 25-30 років. Такий образ не типовий в межах шевченкіани, де Кобзаря звикли зображати в зрілому віці з невід'ємними «тарасовими вусами». Образне рішення молодого Т.Г. Шевченка позначається реалістичністю, ретельним відтворенням рис зовнішності. Юнацьке обличчя сповнене інтелігентністю та натхненням; костюм відповідає петербурзькій моді 1830-х – 1840-х рр. В рисах обличчя при відчутній наближеності до автопортрету 1840 р., вбачаються риси романтизації. В них відтворено ту мить творчого осяяння, коли внутрішня зосередженість змінюється бажанням уречевити щойно народжену думку. Автори акцентують увагу навіть на дрібних деталях вбрання, мольберті.

Фігура виконана практично в натуральну величину, що наближає її до глядача. Поза доволі красномовна – в ній відчувається енергія молодості, жвавість творчої особистості, одухотвореність зображеної миті. В руках молодого Т. Шевченка – атрибути професій, якими він вже володів у 25-річному віці. В лівій – сувій із текстом віршів; правою митець притримує палітру, яка лежить на лаві. Перед Тарасом – мольберт, на якому стоїть краєвид із розташованим вгорі факсимільним розчерком та датою створення пам'ятника. В цілому, поза невимушена, але загальна композиція, в силу прямої наративності, здається театральною. Боковий

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

огляд поглиблює романтичну складову пам'ятника, розкриває красу натхненого Тарасового профілю, дозволяє ретельніше оглянути мольберт та картину на ньому.

Не менш цікавим є пам'ятник, який з'явився 2003 р. у м. **Балаклія** (ск. С. Гурбанов, архітектор Ю. Шкодовський) на честь 10-річчя Незалежності України. Бронзову сидячу фігуру Кобзаря, виконану практично в натуральну величину, встановлено на обкладеному червоною гранітною плиткою високому круглому постаменті, три ступені якого нагадують круговий пандус. Поза Т.Г. Шевченка невимушена, дещо застигла. Виявляє вагомість моменту – роздумів над долею народу, його минулим і теперішнім. Риси обличчя, як і уся постать, ретельно змодельовані. Образ виконано з наслідуванням традиційної іконографії – високе чоло, проріділе волосся, густі брови, довгі вуса. Особливу увагу приділено спрямованому в далечінь погляду, який змальовує ностальгічну тугу і надії на кращу долю. Техніка литва точно відтворює одяг. Сходиною нижче праворуч від Кобзаря встановлено струнку постать дівчинки, яка випускає в небо голуба – узагальнений образ-алегорія, який використовують українські скульптори (зокрема, О. Рідний в Монументі на честь 10-річчя Незалежності України у Харкові, демонтованому у 2013 р.). Фігури пам'ятника не пов'язані сюжетно, що підкреслює їх знаходження в різних просторово-часових вимірах. Схожий образ Т.Г. Шевченка, із незначними композиційними змінами, С. Гурбанов використав для пам'ятників у **смт Пересічна** Дергачівського району та **смт Великий Бурлук** (обидва 2004).

Цікавим рішенням вирізняється образ Т.Г. Шевченка в пам'ятнику у **смт Близнюки**, спорудженому 2003 р. скульптором С. Ястребовим. Загальна будова пам'ятника повторює образно-композиційну схему, винайдену І. Кавалерідзе для пам'ятників Т.Г. Шевченку в Ромнах (1918) та Полтаві (1925) – сповнена динаміки фігура митця, який сидить на умовному пагорку, розміщена на вільно трактованому п'єдесталі. Спершу рішення невисокого постаменту близнюківського пам'ятника перекликалося з конструктивістським полтавським монументом. Однак у 2013 р., при поновленні об'єкту, чоловічі кути граней постаменту були облицьовані природними кам'яними валунами, які, «приховавши» конструктивну основу, посилили сюжетну складову пам'ятника. Утворений в такий спосіб чималий пагорб підкреслює зв'язок Т.Г. Шевченка із рідною землею і героїчною історією українського народу.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Т.Г. Шевченка зображено у мить внутрішнього осяяння під час «дум»-роздумів, яким він віддався, коли приліг край дороги на земляному пагорбку. Динамічна поза Кобзаря підкреслює його духовну напругу, міць і велич його внутрішнього світу. Бунтарська вдача, воля до боротьби, характер його волелюбних роздумів підкреслені енергійним ліпленням і доволі виразною грою рельєфу форм.

9 березня 2003 р. у **смі Кулиничі** (тепер територія Харкова) під час святкування 189-ї річниці від дня народження Великого Кобзаря був урочисто відкритий пам'ятник, який був створений і закуплений адміністрацією району ще у перші роки незалежності України – на початку 1990-х рр., але понад десять років зберігався в одному зі складських приміщень транспортного підприємства смт. Бабаї (Харківський р-н). Постаць Т.Г. Шевченка в дві натуральні величини встановлено на низькому плінті. Поета зображено в костюмі, що відповідає моді середини ХІХ ст., із накинутим на праве плече пальтом, яке Т.Г. Шевченко притримує лівою рукою. Загальна композиція великомасштабної скульптури строго фронтальна, що підкреслюють вертикальні лінії звисаючих полук пальта, дещо узагальнена. При тому відчутною є пауза щойно перерваного руху, яка породжує асоціації швидкоплинності життя. Напівопущена голова та буравлячий погляд з-під густих брів створюють образ вольової, цілеспрямованої людини, інтелігента-мислителя. Подібним став й образ Тараса у пам'ятнику **смі Андріївка** Балаклійського району, який 2004 р. був створений скульптором І. Ястребовим. В центрі високого тинькованого стилобату на низькому плінті з того ж матеріалу встановлена велика вертикальна брила сіро-рожевого граніту неправильної форми, оброблена «під бучарду». У верхній частині її чолового боку в техніці високого рельєфу вирізьблений портрет Т.Г. Шевченка в дві натуральних величини. Створений скульптором образ наслідує іконографію Кобзаря, що склалася на основі відомих світлин межі 1850-х–1860-х рр. та згаданому вище автопортрету в світлому костюмі (1860). Завдяки вдало знайденому ракурсу і виразності портретних рис скульптору вдалося підійти до створення психологічного типу митця-філософа, самобутнього міфологічного наратора, чия поетична творчість в складних соціокультурних умовах середини ХІХ ст. була спрямована до викриття української національної ідентичності та творення своєрідного українського міфу [2].

У 2009 р. в центрі **м. Куп'янська** з'явився пам'ятник Т.Г. Шевченку

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

роботи відомого харківського скульптора Ф. Бетліємського. Створений ним образ візуалізує сучасне розуміння фігури Т.Г. Шевченка в українській культурі – інтелігент з європейською освітою, який плекав надію на становлення української нації та створення на її етнічних землях незалежної європейської держави. Півпостать Т.Г. Шевченка наче виростає з обробленої брили-постаменту, що породжує асоціації вкоріненості людини до рідної землі, вітчизняної культури. Розрахована на огляд з трьох боків фронтальна, врівноважена, вписана в прямокутник загальна композиція пам'ятника урізноманітнюється жанрово-сюжетними деталями. Розкинуті поли верхнього одягу з відкладним коміром та м'якими бганками, широка сорочка під ним та краватка, пов'язана за модою середини ХІХ ст., книжка в лівій руці, на яку спирається поет, створюють образ європейського інтелігента. Скульптор відтворив характерні риси зовнішності Кобзаря останнього періоду життя, відомі за світлинами 1850-х–1860-х рр. – довгі дорідні вуса з традиційно стиснутими під ними устами, зачесане волосся, виразні брови та глибоко посажені очі. Впевнена постава, поворот голови та виразні руки дещо динамізують загальну композицію.

Отже, харківська шевченкіана 2000-х років унаочнює, що в монументальній скульптурі вказаного часу образ Т.Г. Шевченка вирішується як в традиціях радянського часу, так і відповідно до пошуків свого часу. Найбільш вдалими, як на наш погляд, є рішення в пам'ятниках Ф. Бетліємського у м. Куп'янську та О. Демченка, В. Семенюка і О. Шауліса у м. Дергачах.

ЛІТЕРАТУРА

- 1.«...З образу Шевченка можна витягнути сюжетів на кільканадцять добрих фільмів»: Бєсїда В. Карп'юка з Т. Прохаськом [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://marusia.org.ua/taras-prohasko-z-obrazu-shevchenka-mozhna-vytyahnuty-syuzhetiv-na-kilkanadtsyat-dobryh-filmiv/> [заголовок з екрану]
- 2.Брижицька С. «Я не одинокий...»: Національне самоствердження Тараса Шевченка та його вплив на становлення національної ідентичності українців (друга чверть ХІХ – середина 20-х років ХХ ст.): Моногр. – Черкаси: Брама-Україна, 2006. – 192 с.
- 3.Мархайчук Н. З історії перших пам'ятників Т.Шевченку // Дизайнерська освіта України у світовому контексті: Зб. мат. – Х: ХДАДМ, 2011. – С. 121-124.
- 4.Протас М. Українська скульптура ХХ ст. – К., Інтертехнологія, 2006. – 278 с. : іл.

**КОМПОЗИЦИЯ КАК СПОСОБ АДАПТАЦИИ
ИНОСТРАННОЙ РЕКЛАМЫ**

Проблема адаптации иностранной рекламы остается открытой на протяжении последних нескольких десятилетий. Существует ряд особенностей, связанных с культурными различиями и восприятием иностранной рекламы. Восприятие рекламного сообщения зависит от многих факторов (например: личный опыт зрителя, уровень жизни, потребности, территориальная принадлежность, особенности менталитета, дистанция власти) и будет по-разному трактовано в зависимости от принадлежности зрителя к той или иной культуре. Целью данного исследования является изучение роли композиции при адаптации иностранной рекламы.

Если рассматривать адаптацию рекламы с исторической точки зрения, можно выделить некую закономерность. Найденное одним художником удачное решение копируется, обыгрывается и по-разному интерпретируется множество раз. Тем не менее, художники не слепо копируют чужую работу. Они заимствуют только конструкцию. Конструкция – смысловая предметность, имеющая свое единство [5]. Конструкция определяет основной смысл произведения, его идею. Адаптация происходит путем изменения композиции. Композиция — замкнутая структура с фиксированными и связанными единством смысла элементами [2]. Если упростить эти два понятия, можно определить конструкцию, как смысл заложенный в произведение, а композицию, как визуальное восприятие этого смысла. Примером такого удачного решения может послужить знаменитая обложка английского журнала «Лондон опинион», 1914, Альфреда Лита. На обложке изображен военный министр Великобритании лорд Китченер, указывающего пальцем на зрителя. Надпись на обложке гласит: «Ты нужен своей стране». Позже, в июле 1916 года, идею Лита скопировал Джеймс Монтгомери Флагг. Америка готовилась к участию в первой мировой войне, Флагг изобразил на плакате дядю Сэма (собираТЕЛЬНЫЙ американский образ). На плакате написано: «Что ты делаешь для готовности?», а позже «Ты нужен мне в армии Соединенных Штатов». Этот же прием был скопирован художниками

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Италии, России, Германии. Но такой же популярности, как плакат Флагга, смог достичь только плакат Дмитрия Моора «Ты записался добровольцем?», 1920 г. Его плакат стал классикой в СССР [3].

Решение плаката удачно с точки зрения психологии влияния. Многочисленные эксперименты, проводимые Робертом Чалдини, показывают, что человек склонен воспринимать не конкретизированные призывы о помощи вскользь, не относя их к себе и не реагируя на них. Так, например, прохожие не обращали внимания на крики о помощи до тех пор, пока страждущий не обращался более конкретизированно к проходящему мимо человеку «Мужчина в красной куртке, помогите мне», вместо «Кто-нибудь, помогите» [6, с. 3 – 95]. Не удивительно, что плакат, указывающий непосредственно на зрителя, обрел такую популярность.

Еще одним важным фактором удачной адаптации рекламы является наше благорасположение к похожим на нас людям [6]. Мы более отзывчиво откликнемся на призыв, если он исходит от человека, имеющего с нами некие сходства. Так на плакате Джеймса Флагга мы видим собирательный американский образ, а на плакате Д. С. Моора, рядового красноармейца. Выбор героев был обусловлен ситуацией текущего времени, что, в свою очередь, тоже является частью адаптации.

Рекламный агитационный плакат отличается от художественного произведения. Если в художественном произведении многозначность является достоинством, то в агитационном плакате необходимо однозначное толкование образов. Для того чтобы устранить все возможности неоднозначного толкования, в агитационном плакате используют текстовый комментарий: слоган или лозунг.

Адаптации текстовой части рекламного сообщения необходимо уделять особое внимание. При переводе лозунга на другой язык важно учитывать все тонкости и смысловые нюансы. Подобный курьез произошел с рекламным лозунгом кампании Пепси «Воскресни с Пепси». "Come alive with Pepsi" в английском варианте при дословном переводе на французский звучит как: «Выйти живым из могилы с Пепси» [1]. Это лишь один из многочисленных примеров неудачного перевода. Не адаптированное рекламное сообщение может произвести совершенно неожиданный эффект на иностранного потребителя и зачастую приводит к негативному восприятию рекламы.

Д. С. Моор талантливо сформулировал текст агитационного сообщения: «Ты записался добровольцем?». Этот на первый взгляд

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

простой вопрос является психологическим приемом «нога в дверях», который часто провоцирует людей на проявление альтруизма. Суть этого приема состоит в побуждении человека к добровольному согласию или утвердительному ответу на простые вопросы: «Собираетесь ли вы принять участие в голосовании?», «Мы можем рассчитывать на вас, не так ли?», что в результате приводит к закреплению в сознании человека необходимых установок, которым он впоследствии будет стараться соответствовать [4].

Главная функция рекламного плаката, привлечь внимание зрителя. Известно, что основная часть людей обращает свое внимание вначале на изображение, потом на заголовок, и в последнюю очередь на текст. Соответственно основную часть рекламного сообщения должно занимать изображение.

Важным композиционным средством, помогающим адаптировать рекламное сообщение, является цвет. Цветовая гамма американского плаката соответствует флагу Соединенных Штатов, что добавляет ему большего патриотизма. Красный цвет на плакате Д. С. Моора отображает революционную символику.

Хотелось бы обратить особое внимание на шрифт используемый в плакатах, который тоже в свою очередь является средством композиционной адаптации рекламы. Трафаретный шрифт, который использовал в своем плакате Д.С. Моор, характерен для советского союза. Многие художники в большевистской России использовали этот прием в своих плакатах, например, В.Маяковский, М.Черемных. Даже в современном народном творчестве стран постсоветского пространства достаточно часто встречаются вывески, объявления, указатели оформленные таким способом. Это отличительная особенность данного плаката.

В плакате Джеймса Флагга шрифтовая часть оформлена более грамотно, в связи с тем что латиница появилась практически на полтора столетия раньше, чем кириллица. Ее история более прозрачна и понятна. На территории России и Украины до сих пор не уделяют должного внимания шрифтовой части графических работ.

Таким образом, простого использования одного и того же рекламного сообщения в другой стране не достаточно для достижения нужного агитационного эффекта и правильной трактовки. Необходима адаптация сообщения в соответствии с межкультурными различиями.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Важную роль в адаптации иностранной рекламы играет композиция.

ЛИТЕРАТУРА

1. Букин В.П. Реклама качества & Качество рекламы : учебное пособие. / В.П. Букин, Н.П. Ординарцева. — Пенза : ЦНТИ, 2004. — 53 с. Букин В.П., Ординарцева Н.П. Реклама качества & Качество рекламы : Учебное пособие. — Пенза : ЦНТИ, 2004. — 54 с.
2. Волков Н.Н. Композиция в живописи : учебное пособие. / Н.Н. Волков. — М. : Искусство, 1977. — 27 с.
3. Лебедев А. § 154. Ты нарисовал плакат с пальцем? [Электронный ресурс] А. Лебедев. — Режим доступа : <http://www.artlebedev.ru/kovodstvo/sections/154/>
4. Майерс Д. Социальная психология / Д. Майерс. — 7-е изд. — СПб. : Питер, 2011. — С. 172 — 174. — (Сер. „Мастера психологии”).
5. Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / П.А. Флоренский. — М. : Мысль, 2000. — 146 с.
6. Чалдини Р. Психология влияния / Р. Чалдини. — 4-е изд. — СПб. : Питер, 2001. — С. 93 — 95. — (Сер. „Мастера психологии”).

УДК 747.54

*А. В. Машкова,
г. Луганск*

КОМПОЗИЦИЯ В РЕКЛАМНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЯХ

В современном мире реклама заняла довольно прочные позиции. Сегодня она стала неотъемлемой частью нашей жизни. Большинство потребителей считает, что основной задачей рекламы является убеждение потенциального покупателя в том, что ему необходим рекламируемый товар, что он является самым лучшим в своей категории. Всё это заставляет создателей рекламы тщательно относиться к созданию рекламной информации.

На современном этапе информационное поле обитания человека можно назвать полем, созданным средствами компьютерной техники, где социальными точками интенсивности является феномен моды и рекламы. СМИ (средства массовой информации) – важнейший элемент визуальной рекламы, предлагающий готовый образ, формирующий стереотипы, воздействующий на общество. Безусловно, устранение рекламы из современных общественных отношений являет собой проблему. За счет рекламы существуют телевидение и радиовещание, реклама помогает выжить многим газетам и журналам.

Очевидно, что общественное значение рекламы чрезвычайно велико

и все мы желаем, чтобы она была правильной, эффективной. Но для того, чтобы делать такую рекламу, нужно очень многое знать о ней.

Работа над композицией рекламного изображения ведется с учетом особенностей человеческого восприятия визуальных элементов. Рекламное объявление должно быть грамотно построено композиционно.

В данном контексте композиция – это организация разнородных визуальных элементов в единое целое. Она позволяет выстраивать зрительную информацию в наиболее эффективном для восприятия виде – интересно, логично, понятно.

Известно, что люди «считывают» картинку не сразу, а поэтапно. В первую очередь замечают массу, затем оценивают пространство, перспективу, выделяют предметы и обращают внимание на фон. На втором этапе происходит грубое, приблизительное восприятие деталей, их различий. Третий этап – это суммирование полученной визуальной информации, ее первичный анализ. Человек уже в целом знает, что он видит.

Если представленная иллюстрация его не заинтересовала, то на этом он и закончит свою работу по зрительному восприятию. Если же «усвоенное» изображение вызвало любопытство, то в голове начинается четвертый этап работы – пристальное и всестороннее изучение деталей, создание точной целостной картины. Соответственно этим четырем основным этапам и выстраивается композиция иллюстрации из наиболее значимых визуальных элементов [2].

Композиция иллюстрации всегда выстраивается вокруг главного объекта или действия рекламы. Все второстепенные, вспомогательные элементы выстраиваются подчиненно таким образом, чтобы в целом обеспечить восприятие человеком всей нужной информации за минимальное время. Гармоничная композиция всегда производит впечатление единого целого. В пользу создания цельного впечатления будет сохранение простоты композиции. В таком случае связи между элементами легко улавливаемы, сами объекты понятны, узнаваемы, а их количество не слишком большое.

Для того чтобы соблюдать все принципы построения эффективной композиции, необходимо грамотно распорядиться средствами гармонизации (асимметрия, пропорция, ритм, динамика и статика, контраст и нюанс), которые являются организующими для всех элементов иллюстрации[1].

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Сила притягання уваги до чогось-будь-якого багатьох разів залежить від ступеня відмінності отриманого враження від вражень попередніх або наступних. Контраст може виділити конкретне оголошення серед інших пропозицій, окремі елементи композиції – на фоні решти.

Для того щоб реклама в цілому була більш впізнаваною, ефективною, слід прагнути до єдиного стилістичного рішення окремих оголошень. Вони повинні містити загальні графічні елементи (одні і ті ж ілюстрації, персонажі, шрифти), використовувати однакові прийоми (колірний контраст, особлива форма, асиметрія) [3].

Отже можна зробити висновок, що візуальному образу в грамотно створеному зовнішньому рекламі відводиться головна роль. Вплив цього образу, його сила, настрій і відповідність визначають, чи буде плакат помітним і запам'ятовуватися. Саме сила візуального образу може визначити успіх або невдачу рекламного зображення. В створенні якісної візуальної реклами нам допоможе композиція як організуючий елемент значення рекламних повідомлень і його візуальних компонентів. Рекламне зображення повинно сприйматися як єдине ціле. Необхідно зв'язати і взаємодіяти між образом і словами. Лаконічність і змістовність рекламних плакатів надає зовнішньому рекламі особливу виразність і колосальну енергію впливу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голубева О. Л. Основи композиції / О. Л. Голубева. — М. : Искусство, 2004. — 121 с.
2. Дегтярев А. Р. Изобразительные средства рекламы: Слово, композиция, стиль, цвет / А. Р. Дегтярев — М. : Фаир-Пресс, 2006. — 256 с.
3. Дедюхин А. А. Модели организации вербальной и визуальной информации в тексте рекламы: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. — Краснодар, 2006. — 152 с.
4. Назайкин А. Н. Иллюстрирование рекламы / А. Н. Назайкин. — М. : Эксмо, 2004. — 480 с.

**ПРОБЛЕМА ВОСПРИЯТИЯ ТЕКСТА С ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ
В КНИГАХ РУССКИХ ФУТУРИСТОВ (на примере книжного
издания В. Каменского и А. Кравцова «Нагой среди одетых»)**

По прошествии уже целого века, наследие русских футуристов не только не было забыто (как в свое время прогнозировали критики), а признано, и поспособствовало воодушевлению современных культурных деятелей во всех видах искусства.

В настоящее время произведения русских футуристов востребовано во всем мире. Постоянно открываются выставки, посвященные памяти творчеству русских футуристов, которые вдохновляют людей на развитие направления. Так, в 2008 году в музее Жана Пола Гетти в Лос-Анжелесе была организована выставка, посвященная литературным изданиям русских футуристов. В интерьере музея были задействованные экспозиционные элементы, которые помогали погрузиться в атмосферу искусства того периода, и демонстрировали свежесть исполнения современных авторов.

Суть проблемы заключается в том, что человек, воспитанный общепринятыми канонами, не подготовлен к восприятию революционной авангардной философии. Вместо классической верстки текста с реалистичными иллюстрациями, читатель сталкивается с рукописными шрифтами и диковинными изображениями, повествующими о содержании текста. Отсюда и возникает затруднение в восприятии.

Цель исследования – раскрыть проблему гармоничного соотношения иллюстрации и текста в футуристической книге, взаимосвязи текста с иллюстрацией на примере футуристического издания В. Каменских и А. Кравцова «Нагой среди одетых», выявить признаки и особенности футуризма, соединить временные рамки в сознании современного зрителя.

Объект исследования – футуристическая книга.

Предмет исследования – книжное издание русских футуристов В. Каменского и А. Кравцова «Нагой среди одетых».

В начале XX века произошел переломный период в истории искусства. Возникновение авангарда было обусловлено изменением восприятия человеком окружающей среды: неуверенность, страх,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

нестабильність, нові філософські течії повлекли за собою перевертання в отраженні світа при створенні творів мистецтва. Старі школи втратили авторитет над сформованим течією, були напроць відкинуті канони, мистецтво попередників зазнавало постійної критики. Все це повлекло за собою появу великої кількості нових стилів, в тому числі і футуризм.

Футуризм (від лат. *futurum* — майбутнє) — це мистецтво майбутнього; цей стиль натхненний досягненнями техніки, урбанізацією, індустріалізацією і відкидає культурні цінності, пояснюючи тим, що твори класиків для майбутнього є обузою і від них необхідно позбутися. Футуристи прагнули в своїх творах передати динаміку, рух, швидкість і енергію. В літературі футуристи експериментували з рифмою і ритмікою, невдоволенням і запереченням загальноприйнятих норм стихотвірної мови в подальшому сприяли створенню «заумного» мови. Динамічні композиції, розбиття цілого образу на окремі частини, накладення одного фрагмента на інший в ритмічній послідовності тим самим створюючи візуальний рух, перевага неправильних фігур (конусів, спіралей, зигзагів) все це використовували футуристи в образотворчому мистецтві для передачі руху і швидкості в своїх творах. В російських футуристических книгах була застосована вся ідеологія і філософія течії, переконати в цьому дають можливість незвичайні футуристическі тексти і ілюстрації, які акцентовані на психологічне сприйняття читача.

Одною з найбільш запам'ятовуваних, яскравою і ексцентричною футуристическою книгою є «Нагой серед одягнутих» Василя Каменських і Андрія Кравцова. Це футуристическе видання має незвичайну форму через зрізану праву верхню кутку, внаслідок чого форма книги стала не правильним п'ятикутником, а розворот обкладинки вже мав шість кутків. Назва книги «Нагой серед одягнутих» надруковано на смужці аркуша і приклеєно на обкладинку книги. Як багато інші видання футуристів, ця книга була надрукована на зворотній стороні аркуша, але радикальний червоний фон, на якому зображені синьо-чорні звіри і примітивно-декоративні зелені і жовті рослини, зображені на обоях надали яскраву індивідуальність цій книзі, виділив її серед усіх футуристических видань. Ніхто з футуристів ще не використовував такі насичені

яркие цвета в области обложки и книге в целом. Внешне экспрессивное оформление футуристического издания «Нагой среди одетых» безусловно привлечет внимание современного читателя.

Первая половина футуристического издания «Нагой среди одетых» содержит стихотворения врача Андрея Кравцова («Я гордый...», «ПРЕЛЮБОДЕЙ соблазна маг...», «Так то ж?», «СТОНЫ жадных...» и «НОЧЬ синяя звезда...»). Стихи А. Кравцова набраны разнокалиберными литерами и имеют структуру классического стихотворного блока, что более упрощает восприятие и читабельность слов, соответственно у современного читателя не возникнет сложностей при прочтении и постижении смысла. Использование разных гарнитур и начертаний в тексте у футуристов, характеризуются как сбитый ритм с акцентами сопоставлены в противовес каноническому стихотворному набору олицетворяющему статику. Типографика футуристов также преследует идею динамики, которая благотворна способствует декламированной футуристических стихов.

Вторую часть книги занимают «железобетонные поэмы» поэта-футуриста Василя Каменских («КонСТАНТИнополь», «КАБАРЭ ЗОН», «кокофошу душ фрфрррфрр», «КАРТИНш ДВОРЕЦ С И ЩУКИН», «ЦИРК НИТИТА», «СКЭТинг РИН» и «БАНИ»). В книге имеются иллюстрации, исполненные В. Каменским. Большую ценность имеют для футуризма «железобетонные поэмы» В. Каменских. Своей комбинационной структурой они не оставят равнодушными ни читателя, ни зрителя. Поэмы набраны разным кеглем, а стихотворные строфы разбиты по блокам, которые имеют разно угольные фигуры. Таким образом, В. Каменский предоставляет возможность читателю начать прочтение поэмы с любого блока. Такой избирательный прием позволяет читателю проявлять свой творческий подход, самостоятельно выбирая последовательность прочтения стихотворных блоков поэмы.

На первой странице издания «Нагой среди одетых» находится футуристический портрет А. Кравцова, он запечатлен обернутым к зрителю спиной, и сбоку подпись художника — «Портрет Андрюши Кравцова». Все иллюстрации в книге созданы В. Каменским в технике линогравюры. Так же имеются еще две иллюстрации к стихотворениям А. Кравцова, на них изображены запеленатый человек и танцовщица на арене цирка. В. Каменских в своем автопортрете изобразил себя сидящий на стуле с подписью «Вася Каменских». Помимо этого В. Каменских

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

поместил еще одну иллюстрацию к своим поэмам с изображением клоуна и слона. Все иллюстрации в футуристическом издании изображены в примитивной манере, при помощи плавных расплывчатых линий, и при этом изображенные персонажи узнаваемы. У читателя не возникнет сложностей в узнаваемости изображённых героев, но у него возникают трудности в понимании смысловой нагрузки иллюстраций. Идею и суть заключенную в линогравюрных картинках ему помогут познать тексты самих поэм.

Футуристическое книжное издание «Нагой среди одетых» не ординарно по своей структуре, оформлению и является антиподом общепринятому сформировавшемуся понятию того, как должна выглядеть книга. Все эти качества футуристического издания благотворно повлияют на современного читателя.

Модернистская книга вызывала шквал бурных негативных эмоций у многих современников, которые еще не совсем были готовы к вызывающим, дерзким и бунтарским книгам футуристов. Но читатель постмодернизма полностью открыт для любых экспериментов, так как его современное искусство – это всевозможные синтезы и комбинации созданные на основе предшествующих стилей. Таким образом, даже спустя столетие с момента своего издания, футуристическая книга актуальна в современном искусстве постмодернизма.

УДК 74.01/.09

*З. В. Нагорна,
м. Луганськ*

ВИКОРИСТАННЯ ПРИЙОМІВ ТРАНСФОРМАЦІЇ В СЦЕНІЧНИХ КОСТЮМАХ ТРАДИЦІЙНИХ ЯПОНСЬКИХ ТЕАТРІВ

Аналіз існуючої літератури та наукових публікацій російських, західних та японських вчених показав, що існуючі джерела можна розділити на історіографічні, етнографічні, мистецтвознавчі та культурологічні. В них вивчення японського традиційного костюму проводиться під різними кутами зору. У даному дослідженні історіографічні джерела дозволяють виявляти закономірності розвитку костюму на основі об'єктивного опису фактів минулого. Ці праці цікаві

тим, що містять багатий ілюстративний матеріал. Однією з таких робіт є «Історія японського костюму з давніх часів до середини ХХ ст.» О.Хованчук [5]. Праця І.Петрової та Л.Бабушкиної «Що ви знаєте про японський костюм» [4] належить до етнографічних джерел, розкриває проблематику костюму акцентуючи увагу на його духовній та художній складовій. Публікації з досліджуваної тематики мистецтвознавчого характеру містять опис костюмів та їх зображення, розкривають художню сторону проблеми: «Історія японського театру» та «Історія театру Но» Н.Анариної [1, 2], «Японський театр Кабукі» М. Гундзі [3]. Також під час дослідження були проаналізовані фотоматеріали музейних експонатів (Музей історії костюму в Кіото, Японська галерея текстилю), фотоматеріали з виставок («Три століття японської моди», м. Київ), фестивальні фото (фестиваль Японської культури «Сакура», м. Москва, фестиваль Тайше-Джидай Матсурі м. Кіото та м. Саїтама).

Мета роботи полягає в тому, щоб проаналізувати сценічне вбрання японських традиційних театрів з метою виявлення прийомів трансформації, подальшої систематизації та використання їх в дизайні сучасного одягу різного призначення.

Традиційний японський театр є складним, самобутнім та багатокольоровим світом, як все в японській культурі він пронизаний традиціоналізмом та символізмом. Основними традиційними видами театрального мистецтва є театралізовані танці Каруга, Бугаку, драматичний театр Но, комедійний Кьоген та демократичний Кабукі. Кожен з них має свою давню історію, особливості, що стосуються виконавської майстерності, костюмів, гриму, колірної та орнаментальної символіки. Комплекс сценічного вбрання залежно від виду театрального мистецтва складається з кімоно, маски, гриму, зачіски та інших доповнень, що разом створюють відповідний завершений образ. Розрізняють костюми для Каруга, Бугаку, театру Но, Кьоген та Кабукі. Автором були проаналізовані особливості сценічних костюмів всіх традиційних японських театрів. Сценічні костюми створюють окрему групу традиційного вбрання Японії. Вони є творчою стилізацією побутового костюму. Актори були змушені обходити численні заборони та станові обмеження на використання окремих кольорів, типів одягу, орнаментів. Так з'являлися нові малюнки, колірні поєднання і форми костюма для сцени [4; 5]. В межах театрального мистецтва склався глибоко самобутній театральний костюм, що ввібрав якості національного одягу Японії. Ці

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

самобутні костюми використовують і в наш час.

Для досліджуваної теми найбільш цікавими виявилися костюми театру Кабукі.

Започаткований приблизно в 1603 р., театр Кабукі (буквально означає «мистецтво співу і танцю») розвивався та вдосконалювався до XIX ст., доки його п'єси не набули завершеності та сформувалися в окремих вид драми. В цьому вигляді він і дійшов до сучасного глядача. Як і для більшості театрів Японії Кабукі притаманні глибокий символізм та традиціоналізм. Важлива роль у виставах цього театру належить костюмам. Досить складні та конструктивні, неймовірно яскраві та виразні вони є одним з основних засобів художньої виразності на сцені, допомагають конструювати та організовувати сценічний простір. Не випадково перший вихід акторів на сцену пов'язаний саме з демонстрацією костюмів та гриму. З самого початку започаткування більшість вистав супроводжувалися великою кількістю зміни вбрання. Згодом були розроблені прийоми, що стали дозволяти змінювати костюм прямо на сцені під час вистави. М. Гундзі зазначає, що розрізняють два таких прийоми: «хикинуки» та «буккаэри» [3].

Ці прийоми ґрунтуються на використанні конструктивних особливостей кімоно, що представляє собою Т-подібний за кроєм халат, може бути різної довжини, закріплюється на тілі поясом обі. Замість європейських гудзиків використовують паски і мотузочки. Характерною рисою кімоно є рукави мішкоподібної форми – соде. За конструкцією кімоно представляє собою чотири прямокутних полотнища (два полотнища для стану, два для рукавів). За кроєм жіноче та чоловіче кімоно подібні. Існує всього два розміри цього одягу: доросле та дитяче.

Далі в статті розглянуто особливості та відмінності прийомів трансформації костюмів театру Кабукі.

Приєм «хикинуки» був розроблений наприкінці XVII ст. Він складається в тому, що костюми, оформлені у відповідності з тим чи іншим епізодом вистави, у певній послідовності за допомогою ниток з кульками на кінцях кріпили один на другий. Кулька певним чином дозволяла стримувати нитку кріплення костюму. В необхідний момент вистави сам актор чи його помічник висмикнувши нитку кріплення, міг швидко позбутися верхнього костюму та предстати перед глядачем у іншому вигляді.

Приєм «буккаэри» був вигаданий пізніше ніж «хикинуки». Вперше

його використали у виставі в 1732 році. На відміну від «хикинуки» він дозволяв вивільняти тільки верхню частину костюму, тому його полотнища спадаючи вниз дозволяли створювати нижню частину іншого костюму за рахунок використання внутрішньої сторони верхнього кімоно.

Обидва прийоми використовувалися в різних сценічних ситуаціях.

На сцені Кабукі перед глядачем актори могли змінювати не лише одяг але й маскоподібний грим - кумадорі. Загалом невід'ємною складовою театрального дійства і театральних костюмів у всіх традиційних театрах Японії є маска (в театрі Кабукі це маскоподібний грим). За словами Н.Анариної маска «пришла в театр из раннесредневековых народных и культовых обрядов и ясно показывает, что... весь традиционный театр Японии... это прежде всего театр превращения, а потом уже – театр представления» [2, с. 129]. Особливо велике значення має його колірна символіка. Як невід'ємна складова костюму актора театру Кабукі, він змінюється разом з костюмом та перукою.

За результатами дослідження можна зробити висновок, що прийоми трансформації використані в проектуванні сценічних костюмів театру Кабукі дозволяли виявити тонкі характеристики театральних героїв, вносили елемент несподіванки у театральне дійство. Матеріал планується використати у викладацькій діяльності в вищій школі при підготовці художників-модельєрів одягу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Анарина Н. Г. История японского театра / Н. Г. Анарина. – М.: Наталис, 2008. – 336 с.
2. Анарина Н. Г. Японский театр Но / Н. Г. Анарина. – М.: Наука, 1984. – 213 с., ил.
3. Гундзи М. Японский театр Кабуки / М. Гундзи. – М.: Прогресс, 1969. – 221 с.
4. Петрова И. В. Что Вы знаете о японском костюме / И. В. Петрова, Л. Н. Бабушкина. – М.: Легпромбытиздат, 1992. – 64 с.
5. Хованчук О. А. История японского костюма с древнейших времен до середины XX века: автореф. дис. канд. истор. наук : спец. 07.00.03 «Всеобщая история» / О. А. Хованчук. – Владивосток, 2006. – 31 с.
6. Японські театри. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.nihon.ru/culture/theaters/asp>
7. The Costume Museum. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.iz2.or.jp/english/index.htm>

АНАЛІЗ ЧИННИКІВ, ЩО ВПЛИВАЮТЬ НА СТЯГУВАННЯ ШВІВ ПРИ ВИГОТОВЛЕННІ ВИРОБІВ З ПЛАЩОВИХ ТКАНИН

Аналіз літератури та публікацій з означеної проблематики показав, що питання якості виробів за рахунок стану з'єднувальних швів є досить актуальним питанням в галузі легкої промисловості. Дослідники розглядають означену проблему під різним кутом зору. Так робота Глушкової Т.В. присвячена розробці методів прогнозування стягуванням матеріалів строчкою [1]. Кунаєва П.Т. аналізує вплив конструкції швейної голки на якість ниткових з'єднань деталей одягу [2]. Робота Логинова В.В. присвячена розробці та дослідженню цифрової системи контролю якості шва швейних виробів [3]. У 2008 році Смірноюю Н.А. та Жихаревою А.П. було видано учбовий посібник «Вибір швейних ниток для вибору» [4], в якому надано відомості щодо класифікації та асортименту швейних ниток для виготовлення одягу. За результатами аналізу досліджень за означеною проблематикою було виявлено, що бракує інформації щодо роботи з плащовими матеріалами. Слід зазначити, що цей матеріал є досить затребуваним у виготовленні сучасного верхнього одягу, його асортимент постійно зростає, а властивості нових матеріалів значно відрізняються. Крім того більша кількість досліджень належить російським та білоруським вченим, значно меншу кількість представляють роботи українських вчених. Все вище зазначене обумовлює необхідність та актуальність дослідження. Питання аналізу чинників, що впливають на якість швів при виготовленні виробів з плащових тканин потребує розкриття в першу чергу.

Виходячи з того, що одним з основних видів з'єднання в процесі виготовлення сучасних виробів є ниткові з'єднання, вони в значній мірі визначаються якість швейних виробів. Одним з поширеніших дефектів ниткових з'єднань є стягування швів. В статті проаналізовано чинники, що впливають на якість ниткових з'єднань деталей одягу. З метою виявлення та апробації їх на різних плащових матеріалах. Всі існуючі чинники розподіляють на п'ять груп.

До **першої групи** належать фактори, що залежать від виду переплетіння і структури стібка. В свою чергу структура стібка, його

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

розміри істотно відрізняються в залежності від кількості ниток, що беруть участь в їх утворенні. При будь-якому переплетінні стібки можуть бути видимими і потаємними. Нитки видимих і потаємних стібків розташовуються на матеріалі по-різному: уздовж рядка (поздовжні), впоперек рядка (зигзагоподібні), навколо краю матеріалу (обметувальні), всередині з'єднувальних матеріалів.

Стосовно плащових тканин слід зазначити, що більш поширеним для з'єднання деталей виробу є застосування прямого човникового та ланцюгового стібка.

До **другої групи** належать фактори, що залежать від виду і властивостей з'єднувальних матеріалів. Вони впливають на знос швейних голок і ниток, щільність затягування стібків, зовнішній вигляд рядка. Це відбувається внаслідок того, що при проколі матеріалу голкою між нею, матеріалом і швейної ниткою виникає тертя, величина якого залежить:

$\frac{35}{17}$ від виду матеріалу (тканина, трикотаж, нетканий матеріал), його структури, щільності, товщини тощо;

$\frac{35}{17}$ від волокнистого складу;

$\frac{35}{17}$ від площі і тривалості контакту матеріалу з голкою та ниткою тощо.

Відносно визначеного матеріалу, слід зазначити, що плащові тканини випускають в основному трьох видів: перший – тканини з водовідштовхувальним покриттям, другий – тканини з полімерним покриттям, третій – тканини прогумовані (одно і двошарові).

Третя група представлена чинниками, що залежать від виду і властивостей ниток, задіяних в утворенні стібків. Асортимент швейних ниток зростає та змінюється, як і асортимент та властивості матеріалів (в тому числі і плащових тканин), це обумовлює необхідність проведення практичного дослідження.

Четверта група – чинники, що залежать від технологічних режимів виготовлення виробу, до яких можна віднести: частоту стібків у строчці; натягування ниток; швидкість з'єднання; ступінь (температура) нагрівання голки в процесі з'єднання; діаметр швейної голки, форму заточення і знос її вістря; тиск лапки на з'єднувальні матеріали тощо.

П'ята група – чинники, що залежать від параметрів швів: кількість з'єднувальних шарів матеріалу; кількість ниткових швів; товщина з'єднувальних матеріалів; ширина шва та ін.

З наведеної класифікації видно, що якість ниткових з'єднань

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

залежить від багатьох чинників. На міцність і надійність (витривалість) ниткових з'єднань значною мірою впливає структура шва, спосіб розташування та ширина зрізів матеріалу в шві, кількість стібків. Та головним є правильний підбір ниток та голки у відповідності до властивостей матеріалу. З цього питання по відношенню до сучасних плащових тканин автором проводиться практичне дослідження, результати якого стануть темою наступної статті.

Опрацьований матеріал буде використано у викладацькій діяльності в межах дисципліни «Матеріалознавство» для студентів 2-3 курсу спеціалізації «Художньо-костюмерне оформлення театральних вистав та кіно».

ЛІТЕРАТУРА

1. Глушкова Т. В. Розробка методів прогнозування стягування матеріалів строчкою: автореф. дис. кандидата техн. наук : спец. 05.19.01 «Матеріалознавство» (текстильне, шкіряно-хутряне, взуттєве, швейне) / Т. В. Глушкова. – М., 1992. – 25 с.
2. Кунаєва П. Т. Вплив конструкції швейних голок на якість ниточних з'єднань. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.textile-press.ru/?id=4581>
3. Логінов В. В. Розробка та дослідження цифрової системи контролю якості шва швейних виробів: автореф. дис. кандидата техн. наук : спец. 05.02.13 – «Машини, агрегати та процеси» (легкої промисловості) / В. В. Логінов. – К., 2013. – 16 с.
4. Смірнова Н. А. Вибір швейних ниток для виробів: учбовий посібник / Н. А. Смірнова, А. П. Жихарев. – Кострома : Вид-во Костром. держ. технол. ун-та, 2008. – 67 с.

УДК 75.05

*О. І. Нікішкіна,
м. Луганськ*

КНИЖКОВА ІЛЮСТРАЦІЯ В СУЧАСНІЙ ПОЛІГРАФІЇ

Мистецтво – це вікно у світ.

Д. С. Лихачов

Мистецтво оформлення книги – це синтез мистецтв, який об'єднує між собою літературу і образотворче мистецтво. Книга, протягом всієї історії свого розвитку, була основою духовної культури, засобом міжособистісного спілкування, емоційного і розумового розвитку людини. Крім тексту вона містить художні ілюстрації, які сприяють більш глибокому усвідомленню і розумінню прочитаного. Завдяки художній

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

ілюстрації, яка збагачує літературний текст, художник виховує естетичні погляди, збагачує світогляд, надихає і розвиває уявлення. На початку XXI сторіччя відбуваються процеси комерціалізації культури і освіти, комп'ютеризації, однак осмислення взаємодії творів зарубіжних літературних класиків і книжкової ілюстрації залишається актуальним і сьогодні.

Створення ілюстрацій до класичної художньої літератури дуже складний процес, який вимагає від художника наявності таланту живописця, мистецтвознавця, педагога, психолога, філософа. Ілюстрація допомагає розглядати не тільки історичну, філософську суть твору, але й більш глибоко замислюватися про морально-естетичні якості.

Ілюстрування художньої зарубіжної класичної літератури в обов'язковому порядку повинно враховувати вік читача. У сучасному дитячому книговидавництві художники надають увагу більш дошкільній ілюстрації, не враховуючи підлітковий і юнацький вік, коли відбувається формування світогляду, самосвідомості, характеру і життєвого самовизначення особистості.

Ілюстрації не повинні буквально розкривати зміст книги вони доповнюють розповідь різними подробицями, деталями, відтворюють глибокий сенс твору. Разом з тим реалістичність підходу до зображуваних предметів і явищ повинна поєднуватися з творчим ставленням художника до ілюстрування книги, все це розвиває у читача фантазію, творчу ініціативу, змушує його активно включатися в роботу з книгою.

Існує стереотип, що класика це – нудно і нецікаво, великі тексти наганяють сонливість. На жаль, такої думки притримуються чимало людей.

Потребу залучення українських читачів до класики може взяти на себе художня ілюстрація, яка дозволяє проникнути в таємницю неминущого значення великих творів мистецтва, «знайти те, в силу чого грецький епос або трагедії Шекспіра досі продовжують доставляти нам художню насолоду і у відомому відношенні служити нормою і недосяжним зразком» [1].

Вже давно встановлено, щоб навчання давало ефект, воно має бути розвиваючим і виховуючим. Зарубіжна класична література є одним з зразків, який визначає моральні орієнтири особистості, її етичні та естетичні оцінки. На прикладі безсмертного твору В. Шекспіра «Гамлет» визначимо пріоритет художньої ілюстрації як методу навчання і

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

виховання. Тим більше, що через образ датського принца Гамлета, Шекспір розкриває вічну тему людських ідеалів і влади. Гамлет – скорботний образ ідеаліста, мрійника, філософа і гуманної людини, який зародився на рубежі двох світів – старого світу феодалізму і відродження капіталістичних відносин.

Через специфіку творчого процесу художники суб'єктивно відносяться до ілюстрування трагедії В. Шекспіра «Гамлет». Кожен має своє бачення образу. Так, Є. Делакура зобразив Гамлета (1839) зовсім молодим, років двадцяти, тендітним, наче дівчина, великооком хлопцем, який сумно розмірковує на цвинтарі над черепом Йорика. Можливо, він втілює глибоке вираження того умонастрою, який був надзвичайно важливим для передової французької інтелігенції 1830-х років, після сумної невдачі Липневої революції.

В. Фаворський тлумачив образ Гамлета інакше (1941). Його Гамлет – це кремезний білявий датчанин, що сидить, по-дитячому підібгавши ноги, в кутку пустельної палацової сходинки, і немов зважає точним жестом прийдешній удар своєї рапіри у поєдинку з Лаертом. Гамлет Фаворського – чудовий і благородний гуманіст, який несподівано для себе дізнався, скільки зла на світі, і твердо вирішив з тим злом покінчити. Такий Гамлет міг народитися тільки в обстановці війни проти фашизму, що вже розпочалася на Заході, і в переддень початку боротьби радянського народу з гітлерівською Німеччиною.

А. Гончаров зобразив Гамлета на цвинтарі (1957). Його герой показаний зіспини на тлі привида короля, щоз'являється у просторі. С. Бродський теж зобразив Гамлета на цвинтарі (1960) з виразом мученицької правди на тлі похоронної процесії, яка втілює пам'ять і біль, зло і добро, підступність і справедливість.

Питання життя і смерті, честі і справедливості, зради і лицемірства, дисгармонії і несвободи в світі складають основу твору, це питання поза часом і поза відмінностями різних культур і традицій. Може, тому більшість художників, не дивлячись на індивідуальний творчий почерк, утілює образ Гамлета згідно філософській фразі Шекспіра «Бути чи не бути». І тільки В. Фаворський дає відповідь – «бути» не через меланхолійні роздуми, а реальну боротьбу із несправедливістю.

Візуальне мистецтво в синтезі з текстом незрівнянно сильніше розвиває уяву і глибше розкриває ідейний зміст авторської думки. Однак існує проблема вартості книг. Різниця домірності видання книги для

читання і книги - мистецтво дуже велика.

Дорожнеча видань — одна з проблем поліграфічної системи, вирішення якої насамперед залежить від уряду. Існує необхідність державної дотації для видавництва зарубіжної класичної літератури з художньою ілюстрацією.

ЛІТЕРАТУРА

1. Выготский Л. С. Психология искусства / Л.С. Выготский. — Ростов н/Д. : Феникс, 1998.—40 с.
2. Олійник В.Д. Сучасний погляд художника-ілюстратора на оформлення дитячої книги / В.Д. Олійник // ХДАДМ. Вісник. – 2011.— №4 — С. 146-149.

УДК 7.74:01

*К. П. Німченко,
м. Київ*

САДИ І ПАРКИ В МАЄТКАХ ПРЕДСТАВНИКІВ ОСВІЧЕНОГО ДВОРЯНСТВА НА ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ В XIX – ПОЧ. XX СТ. ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ДУХУ СВОБОДИ ЕПОХИ

Дослідження ландшафтної організації міських садів і маєтків України XIX ст. – поч. XX ст. ми розпочали з вивчення, за сучасною дизайнерською термінологією – проектною ситуації означеного періоду в центральній Україні. Тогочасними інженерами та архітекторами, що спеціалізувалися на ландшафтному комплексному проектуванні архітектурних споруд в міських садах та маєтках освіченого дворянства були сформульовані концептуальні підходи для самовираження замовниками себе і своїх світоглядних основ у системі «людина – природа». Таким чином, ландшафтно-архітектурна композиція, запропонована виявленими проектантами XIX ст. – поч. XX ст. як сучасна дизайнерська пропозиція була своєрідним, за сучасною дизайнерською термінологією – пластичним мистецьким рішенням проектувальників на отримане від замовників завдання для дизайн-проекування. На той час – кінець XX – поч. XXI ст. іще не існувало термінів дизайн, проектна ситуація для дизайн-проекування, дизайн-концепція, дизайнерська пропозиція, дизайнерське рішення, дизайн-проект. Але саме інженери, архітектори та садівники тих часів закладали основи синтезуючого виду

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

художньо-проектної діяльності (дизайну) у сфері ландшафтного проектування. Наші ретроспективні знахідки і їх сучасна актуалізація, умотивована термінологічна адаптація до сучасного дизайнерського понятійно-термінологічного апарату мають важливе значення для розуміння фундаменту сучасних теоретико-методологічних основ ландшафтного дизайну.

Дослідниками сучасного дизайнерського понятійно-термінологічного апарату в дизайн-освіті загальноосвітньої та вищої школи на базі Інституту педагогіки Національної академії педагогічних наук України (проф. Вдовченко В.В.) та Інституту реклами (проф. Антонович Є.А.) систематизовано в словнику-довіднику з «Основ дизайну» [1, с. 115-125] базові визначення з дизайн-проекування, актуальному для: вчителів, що викладають «Основи дизайну» у профільній школі, в якому вивчаються і розділи «Дизайн середовища» та «Ландшафтний дизайн» [2; 3], викладачів вищої школи дизайнерських факультетів мистецьких ВНЗ [4, с. 33-44]. Нами зібрано і досліджено емпіричний досвід проектувальників досліджуваного періоду з позицій формування спільної дизайн-концепції замовників та проектантів. Найголовнішим тут виявився концепт вираження духу свободи і гармонізації особистості замовників в ландшафтному середовищі, екстер'єрі та інтер'єрі архітектурних споруд. Систематизація значного масиву досліджуваного фактичного матеріалу допомогла визначити основні конструкти у формулюванні замовниками ідейного змісту проекту садиби, його стильових рішень і навіть варіантів вербального і пластичного вирішення дизайнерської концепції, сформульованої проектантами в характерному для того часу словесному, частіше всього, у художньо-поетичному вираженні. Слід обов'язково зазначити, що замовниками того часу були високоосвічені дворяни, які відмінно володіли поетичним словом, були добре обізнані з мистецтвом, самі сприяли створенню оригінальних стильових художньо-композиційних образів в своїх садах, екстер'єрах та інтер'єрах будинків, архітектурних споруд малих форм.

Розкриємо основні передумови для створення дизайн-концепцій досліджуваного періоду, їх формулювання та оцінки тогочасних реалізованих проектів сучасниками.

Початок ХІХ ст. змінив ідеологію і основні концептуальні підходи до планування, будівництва та функціонального призначення садів і парків

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

в маєтках на території центральної України. На зміну великим розкішним резиденціям можновладців – російських сановних князів та графів, польських магнатів приходять скромніші на вигляд, але часом дуже багаті садиби представників освіченого дворянства. Маєтки цього періоду були не лише місцем проживання а й архітектурно вишуканим середовищем посеред мальовничих краєвидів української природи, що впливало на спосіб життя заможного дворянства.

Садиби ХІХ – поч. ХХ ст. призначалися здебільшого для проживання, ведення господарства, спочатку кріпосного, а згодом – капіталістичного. Історія багатьох українських садиб пов'язана з іменами представників передової дворянської інтелігенції, діячів української, польської та російської культур.

Майже два століття привертають до себе увагу паркове та естетичне середовище української садиби досліджуваного нами періоду. Цей час увиразнюється поетичним та образотворчим висвітленням вигод сільської простоти на противагу придворному життю, гонитві за чинами, світській метушні. Ідилія сільського життя дворян відображена у поезії, епістолярній та мемуарній літературі того періоду. Усамітнення свободолюбивих дворян після столичного, губернського життя в гарно спланованих садибах з ошатними садами та мальовничими краєвидами парків, переосмислення себе посеред стильних для того періоду інтер'єрів – це чи не найбільш характерні ознаки тогочасних замовників садибного будівництва. Видатний поет і драматург, громадський діяч, власник маєтків у Полтавській губернії В.В.Капніст у листі до Г.Державіна зазначав, що знаходить щастя в сім'ї, у спогляданні "прекрасної незайманої природи", у прикрашанні свого саду, "кращого за який рідко навіть царі мають", у спорудженні нового будиночка та інших господарських турботах. Його найулюбленішими заняттями були щоденна прогулянка чудовими гаями біля річки Псьол, читання та бесіди у затінку крислатої груші [5, с. 287].

За спогадами дочки В.Капніста С.Скалон, М.І.Муравйов-Апостол, майор Полтавського піхотного полку, член Південного товариства, вийшовши у відставку, усамітнівся у своєму селі Хомутець. Жив там дуже скромно і, "задовольняючись малим, любив усе робити власноруч: сам копав землю для городу і для квітників, сам ходив по воду для поливання їх і не мав майже ніякої челяді" [6, с. 22].

З II пол. 1820-х рр. це поривання до переїзду зі столиці до маєтків

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

перестало бути лише модою. Події 1825 р. (повстання декабристів) і все, що відбувалося згодом - це результати переосмислення досліджуваних нами виданими особистостями - замовниками садів та парків себе в суспільстві, у діяльності різних товариств кращих представників освіченого дворянства, що привели до раптових змін у громадській свідомості та приватному житті. Свою роль зіграла і криза передової громадської думки, втративши свою світську цінність. Все, що надихало на початку ХІХ ст., тепер вважається проявом безглузлого марнославства, яке може викликати хіба що розчарування.

П.Чаадаєв в одному зі своїх філософських листів радив адресатові займатися упорядкуванням маєтку, саду, оточити себе гарними речами, знаходити втіху в красі та природі. З цими думками ніби перегукується уривок з листа Г.П.Галагана, предводителя дворянства про свій "малоросійський будинок": "Будинок впливає на душу якось особливо заспокійливо. Від нього віє всім тим, що мали наші поважні предки за патріархальної старовини. Навколо вас одразу складається якась тиха ідилія, серед неї полишає вас думка про сучасні розкоші, а її місце посідають своєрідні розкоші, з близької до вас природи узяті. Тут можна відпочити душею і зосередитися [7]".

Правомірно можна зробити висновок, що замовниками в досліджуваній період виявилися не тільки заможні дворяни та поміщики, а в переважній більшості свободолюбиві, непокірні царській волі противники регламентованого придворного життя. За описом історика О.Єрмолаєва, який гостював у В.Капніста на початку ХІХ ст., "місце розташування Обухівки та навколишні краєвиди найпрекрасніші". Північного жителя О.Єрмолаєва вражали й величезні дерева: "Куди не подивлюся, всюди або дуб від 12 до 15 сажнів заввишки і в три моїх обхвати завтовшки, або в'яз, або клен, або яблуня, або грушеве дерево в 1/2 аршина в діаметрі, або сливи різних порід, обсипані плодами, або волоські горіхові дерева, або шовковиці" [7].

Особливого поширення набуває зображення інтер'єрів садибних споруд, невеликих кімнат провінційного дворянського будинку з деталями побуту, мотивом вікна в сад, майстернею художника. Часто вікно стає композиційним центром картини, крізь нього віє чарівністю й духом волі. Бальні зали, куточки парків, архітектуру замальовують домашні, часом кріпосні, художники, які мешкають безпосередньо у садибі, або запрошені учні Петербурзької академії мистецтв, провінційних шкіл, художники-

аматори.

З вище викладеного можна зробити висновок, що естетизація садибного побуту, перші прояви якої можна спостерігати на зламі XVIII — XIX ст., у 1830–1840-ві роки стає потребою. Гарне обладнання будинку, витончений побут, сад, посаджений самим господарем, – усе це являло собою поезію домашнього життя.

Ландшафтна організація міських садиб і маєтків України XIX ст. – поч. XX ст. у описовій формі висвітлювалися в літературі – поезії, прозі, творах для альбому, подорожніх нотатках, щоденниках, у живописі – пейзажному, жанровому та інтер'єрному. Якщо, за вимогами сентименталізму, більшість засад та особливостей садово-паркового мистецтва запозичалися з літератури й філософії, то у першій половині XIX ст. мистецтво та красне письменство часто запозичують тематику з життя садиби.

Таким чином, і в архітектурі, і в садово-парковому мистецтві прагнення особи до духовної свободи, інтерес до національної та світової історії, творчості народу знайшли свій вияв у вільному виборі стильових форм. Починаючи з 1830-х років у садибних ансамблях можна бачити ампірні особняки у пейзажних парках із класичними та готичними малими архітектурними формами, неоготичні замки, терасовані сади на зразок італійських, споруди з мотивами бароко. У ті часи в різноманітності форм вбачали вияв волі незалежного художника, а історизм тогочасного мислення було сконцентровано у відомій формулі М. Гоголя "Архітектура – це також літопис світу".

ЛІТЕРАТУРА

1. Вдовченко В.В., Антонович Є.А. та ін. Словник-довідник // Дизайн-освіта: Профільне навчання старшокласників: Програми календарні плани і не тільки... / Упоряд.: В.Вдовченко та ін. – К.: Вид. дім «Шкіл. світ»: Вид. Л.Галіцина, 2006. – 128 с.

2. Вдовченко В.В. та ін. Навчальна програма для 11-річн. школи. Технології. 10-11 кл. Програма для профільн. навчання учнів загальноосв. навч. закладів. Спеціалізація „Основи дизайну“. Технологічний напрям. Технологічний профіль. Наказ МОН № 1021 від 28.10.2010. Про надання навчальним програмам грифу «Затверджено МОН України». – 2010. – 96 с.

3. Вдовченко В.В. та ін. Основи дизайну: підручник для 10 класу загальноосв. навч. закл. Профільн. рівень. [За ред. Вдовченка В.В.]. – К.: Педагогічна думка, 2010. – 304 с.

4. Вдовченко В.В., Антонович Є.А. Методика викладання образотворчого мистецтва і дизайну. Навчальна програма для підготовки, перепідготовки вчителя образотворчого мистецтва і вчителя трудового навчання для викладання профільних програм за напрямом «Дизайн»: «Основи дизайну», «Графічний дизайн», «Веб-

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

дизайн», «Етнодизайн», «Дизайн середовища (інтер'єрів та екстер'єрів)», «Ландшафтний дизайн» // Завуч. – 2006. – № 16.

5. Капніст В.В. Собр. сочинений: в 2 т. – Т. 2. Переводы. Статьи. Письма. – М.-Л., 1960. – С. 287.

6. Скалон С.В. Воспоминания // Русские мемуары. Избранные страницы. 1800-1825 гг. – М., 1989. – С. 332.

7. Родічкін І.Д. Старовинні маєтки України: книга-альбом / І.Д.Родічкін, О.І.Родічкіна. – К.: Мистецтво, 2005. – С. 247-250.

УДК 72:726.54(477.86)"XX"

*М. З. Осада,
м. Івано-Франківськ*

МОТИВИ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ ПРИКАРПАТТЯ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХУДОЖНИКІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ

Тема відображення сакральної архітектури Прикарпаття, дерев'яних і мурованих храмів, церков, дзвіниць, каплиць зокрема, до якої неодноразово звертались живописці краю, простежується вже у творах художників кінця XIX століття – Ю. Панькевича, К. Устияновича («Дзвіниця», «Скит Манявський»).

Зображеннями пам'яток дерев'яної архітектури Прикарпаття XVI – XVIII століть відзначається ряд пейзажів Ярослава Пстрака. Зображуючи складні архітектурні форми куполів ярусів, карнизів, художник прагне донести до глядача багатство творчої фантазії народних умільців [11, с. 28]. Також з-поміж листівок, створених митцем, слід вирізнити пейзаж із гуцульською церквою, що входить до серії карток «Краєвиди Прикарпаття» (1913).

Захоплення своєрідністю дерев'яних церков простежується в серії пейзажних етюдів Антіна Манастирського «Стара народна архітектура», виконаних протягом кількох десятиліть. Це в основному зображення українських дерев'яних церков XVI – XVIII століть, інших старовинних будівель: шкіл, чимось примітних сільських хат тощо. Як і архітектурні пейзажі Я. В. Пстрака, ці твори мають не лише велику пізнавальну, а й значну мистецьку цінність. Художник органічно вписує старовинні архітектурні споруди в оточуючу природу, надає пейзажам підкреслено емоційного, в основному ліричного забарвлення [3, с. 271]. Найбільш ранній етюд, датований ще 1900 роком, виконаний на Лемківщині, решта –

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

в прикарпатських селах. Як зазначає Г. Островський, підкреслюючи складну, навіть примхливу композицію архітектурних форм – різних дзвіниць, бань, виступаючих карнизів [10, с. 8], Манастирський не обмежується точною фіксацією архітектурних пам'яток [10, с. 8] («Стара церква» (1910)).

Ще одним аспектом звернення до архітектурних мотивів А. Манастирського можна відзначити зарисовки деталей старовинних будов, гуцульських хат, які вирізняються правдивістю, документальністю зображення, що загалом характерно для натуралістичної манери художника («Гуцульські хати» (1914)). До періоду 1920-х – 1930-х років відносяться краєвиди з мотивами народної архітектури «Хати над річкою в с. Тисів» (1924), «Будиночок з верандою» (1931), «Селянська хата» (1933), «Старий млин» (1939), виконані олією.

У пейзажному малярстві Осипа Куриласа виокремлюються зображення, як відзначає А. В'юник, пам'яток стародавньої народної архітектури – дерев'яні й муровані церкви, дзвіниці, руїни стародавніх замків, старі українські хати [2, с. 13]. О. Куриласу належить ряд творів із видами дерев'яних церков Рогатина та його околиць, створених улітку 1916 року, до яких, зокрема, відносяться олівцеві архітектурні види церков – «Дерев'яна церква в Рогатині», «Дерев'яна церква в Черче» та рисунок церкви в Гатці, виконаний аквареллю.

Олена Кульчицька створила серію акварелей пам'яток сакральної архітектури, зокрема ряд сакральних архітектурних об'єктів Прикарпаття, «фіксуючи типові зразки дерев'яного монументального будівництва» [5, с. 217]. Вона є досить повною з огляду на те, що в ній зафіксовано усі об'єкти церковного будівництва: муровані та дерев'яні храми, дзвіниці, а також придорожні хрести та каплиці [5, с. 217]. Численні акварелі із замальовками церков, які вона робила упродовж багатьох років – це насамперед документальна фіксація пам'яток дерев'яної та мурованої сакральної архітектури, багато з яких вже не збереглися, а вже окремі з них мають справжню мистецьку вартість. Як виявилось, О. Кульчицька була досвідченим етнографом, який турбувався щодо достовірності кожної деталі зображення, намагався віднайти ракурс, з якого краще би відкривався весь ансамбль пам'ятки в об'ємно-просторовому і ландшафтному рішенні [4, с. 20]. Серію малюнків аквареллю художниця створює протягом 1907-1954 років, працюючи над ними під час літніх вакацій. Більшість акварелей датовано і має авторські написи, що засвідчує

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

документальність збірки. На наукове значення збірки вказує і характер фіксації об'єктів церковного будівництва [5, с. 217].

Сюжети з мотивами гуцульської архітектури околиць Косова, Космача, Снятина О. Кульчицької, створені протягом 1920-х – початку 1930-х років, становлять цінний етнографічний матеріал, оскільки краєвиди «зі стафажем етнографічного наповнення» [7, с. 78], якими виступають документально відтворені пам'ятки сакральної архітектури, можна віднести, на думку Б. Мисюги, до категорії етнографічних пейзажів художниці [7, с. 78].

Перша акварель, на якій зображено дерев'яну церкву св. Трійці у Косові, відноситься до 1907-1908 років і вона фактично відкриває цю багаторічну невтомну працю художниці. До серйозного опрацювання пам'яток народного мистецтва Гуцульщини вона повернеться згодом. Саме тоді, під час свого побуту у Підлютому (1927), у Городі коло Косова – (1924) та Ворохті (1933-34) художниця замальовує дерев'яні церкви, що складе серію гуцульських хрещатих церков – Різдва Пресвятої Богородиці (1885) у с. Перегінське, св. Івана Хрестителя у с. Підлютому (1927), Покрови Пресвятої Богородиці у с. Бабино, св. Арх. Михайла у с. Вербовець (1876), св. Івана Милостивого у с. Ямне [5, с. 218]. До циклу зображень із пам'ятками дерев'яного будівництва відносяться акварельні пейзажі з дерев'яною церквою с. Підлюте (1927), серія видів дерев'яної церкви с. Перегінське (1927), зокрема вранці, опівдні й ввечері (як зазначає Л. Кость, вони стали основою для створення чорно-білої ліногравюри (1931) [5, с. 224]), акварелі дерев'яних церков у с. Соколівка (1929), с. Бабино (1929), с. Город (1929), с. Орелець (1920, 1929), с. Вербовець (1931), с. Ямне (1932), а також олівцеві ескізи дерев'яної церкви с. Тулова (1929) на Снятинщині, старої церкви у Ворохті, дерев'яної церкви с. Микуличин. Окрім церков, О. Кульчицька виконала зображення каплиць, зокрема придорожньої дерев'яної каплиці с. Перегінське (1927), придорожньої каплички на Гуцульщині зимою (1931); дзвіниць – дерев'яної дзвіниці с. Перегінське (1927), виконаної аквареллю, олівцеві ескізи дерев'яних дзвіниць с. Микуличин, с. Тулова (1929), с. Город (1929), с. Вербовець, дерев'яної церкви і дзвіниці с. Ямне (1932).

Її малюнки наскрізь живописні. Художниця вдало передає силует, пропорції і співвідношення величин і мас, характерних для стилю. Вона милується дерев'яними церковцями, малюючи їх у різні пори дня і року, при різному освітленні, майстерно відтворюючи їх у природному оточенні

[5, с. 218].

Важливо, що поряд із пам'ятками церковного будівництва художниця замальовує і зразки житлової архітектури. Це засвідчує те, що О. Кульчицька бачила тісний зв'язок тридільного плану церкви (вівтар, нава, бабінець) із тридільним планом селянської хати. Значну увагу О. Кульчицька приділяє і мурованій архітектурі. Характерно, що вона замальовує дуже давні пам'ятки, які мають спільні стилістичні риси з дерев'яними церквами: церкву Різдва Пресвятої Богородиці в м. Рогатині (XIV–XV ст.), церкви оборонного типу – св. Архистратига Михаїла у с. Чесники (XIV ст.) [5, с. 217]. До документально відтворених видів церков Рогатина та його околиць, виконаних художницею 1932 року, відносяться акварельні зображення брами та мурованої церкви Різдва Богородиці м. Рогатин, церкви св. Духа м. Рогатин, брами та дерев'яної дзвіниці церкви св. Миколи м. Рогатин, мурованої церкви с. Чесники, дерев'яної церкви с. Черче, олівцевий ескіз дерев'яної церкви св. Духа м. Рогатин. До періоду 1940-х років належать види сакральних пам'яток Долинщини – мурованої церкви та дзвіниці с. Гошів (1943), дерев'яної церкви с. Тяпче.

З-поміж карпатських пейзажів Ольги Плешкан, зокрема околиць Космача, Косова, Криворівні, створених 1929 року, виділяються зображення народної архітектури – старих гуцульських хат, гражд, які відзначені настроєвістю, «збагачені новими засобами образотворення, справляють враження закінченої творчої думки» [8, с. 145]. До сакральних архітектурних мотивів належать краєвиди етюдного характеру кінця 1920-х років – «Церква с. Устя біля Снятина», «Церква на Покутті».

Види дерев'яної архітектури простежуються в малярських етюдах невеликого формату раннього періоду творчості Михайла Мороза, створених у Космачі.

Перлиною ранньої творчості М. Мороза є невеликий етюд старої «горішньої» церкви у Космачі, датований 1926 роком. Етюд цей, сповнений ніжної поезії, делікатних градацій кольору і світла, є, oprіч всього, нині цінним документом культури: на ньому зберігся майстерно зафіксований художником вигляд зруйнованої більшовиками чарівної дерев'яної церкви XVIII століття, що була шедевром гуцульської народної архітектури [1, с. 72]. Вже в перших картинах, як зазначає В. Овсійчук, він розкрив своє індивідуальне бачення природи, схиляючись до лірико-романтичного її трактування і своє виняткове колористичне обдарування [9, с. 90]. Слід відзначити, що до мотиву церкви Святої Параскеви

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

П'ятниці в Космачі художник звертався також пізніше, зокрема 1940 року («Горішня церква, так звана Довбушівська»). Звернення до згаданого сюжету цього ж періоду можна відзначити й у краєвидах Олекси Друченка, витонченість колористичної гами якого «надає творам відповідного емоційного стану й настрою, особливо в зображенні архітектурних мотивів – таких, як «Горішня церква в с. Космач» (1946) [6].

Улюбленим мотивом М. Мороза є дерев'яна космацька церква, яку він малює безліч разів у різні пори дня і року, на тлі глибокого неба та зелені дерев, нерідко з мальовничими групами гуцулів, що прямують схилами гір до храму – «До церкви» [1, с. 72].

Твори з архітектурними видами сакральних пам'яток Космача дещо пізнішого періоду, зокрема кінця 1930-х років («Храм св. Петра і Павла» (1939), «Церква св. Покрови» з Прокурави (1939)), відзначаються експресивною манерою, «очевидно з осягненням імпресіоністичного пленеризму та експресіонізму» [9, с. 90], дещо стриманішою колірною гамою у порівнянні з пізнішими творами митця, виконаними вже за кордоном.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волошин Л. Михайло Мороз : рання доба творчості на батьківщині / Любов Волошин // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів : Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 2001. – № 2 (7). – С. 67 – 78.
2. В'юник А. Осип Петрович Курилас / А. В'юник. – К. : Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1963. – 32 с.
3. Жаборюк А. Український живопис останньої третини ХІХ – початку ХХ століття / А. Жаборюк. – Київ ; Одеса : Либідь, 1990. – 312 с. : іл. 99.
4. Кіс-Федорук О. Графіка Олени Кульчицької : [Життя і творчість художниці] / Олена Кіс-Федорук // АРТКЛАС. — 2007. — № 3. — С. 16-20.
5. Кость Л. Пам'ятки сакральної архітектури. Каталог акварелей Олени Кульчицької / Любов Кость // Народознавчі зошити. – 2004. – № 1 – 2. – С. 217 – 237.
6. Кравченко Я. Забутий співець Космача [Електронний ресурс] / Ярослав Кравченко. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/uk/article/naprikinci-dnya/zabutiy-spivec-kosmach>.
7. Мисюга Б. Пейзаж у творчості Олени Кульчицької / Богдан Мисюга // Народознавчі зошити. – 2001. – № 1. – С. 74 – 79.
8. Мисюга Б. Творче становлення народної художниці Ольги Плешкан / Богдан Мисюга // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 1999. – Вип. І. – С. 141 – 149.
9. Михайло Мороз : [життєвий і творчий шлях; репродукції робіт] / упоряд. І. Мороз; співавт.: В. Овсійчук та ін. – Філядельфія : Музей мистецтва Ля Салл Університету, 1995. – 360 с. : іл.
10. Островський Г. Антон Іванович Манастирський / Григорій Островський. – К. : Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. –

56 с. : іл

11. Фіголь М. Ярослав Васильович Пестрак / М. Фіголь. – К. : Мистецтво, 1966. – 68с. : іл.

УДК 371.3:371.21

*Г. И. Перетяцько,
г. Ялта*

ЛИЧНОСТНО-ОРИЕНТИРОВАННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ОБУЧЕНИЯ

В настоящее время определяющим в конкуренции государств является уровень образованности нации, способности реализовывать и развивать прогрессивные технологии, чтобы обеспечить вхождение Украины в мировое образовательное пространство. Одно из важнейших направлений развития образования - это демократизация, развитие, вариативность, дающие возможность конструировать педагогический процесс учитывающей региональные и местные условия, интересы и проблемы учащегося.

Вопросы совершенствования профессиональной подготовки учителя изучали: С.И. Архангельский, Е.П. Белозерцев, М.И. Дьяченко, С.И. Зиновьев, Т.А. Ильина, Н.В. Кузьмина, В.К. Розов, В.А. Слостенин, Н.Ф. Талызина, и др.

Содержание личностно-ориентированного подхода к обучению раскрыто в работах Е.В. Бондаревской, А.Д. Грибановой, В.В. Серикова, С.Л. Рубинштейна, И.С. Якиманской и др.

Проблемами психологии учебной деятельности занимались: Е.Н. Кабанова-Меллер, Н.А. Менчинская, С.Л. Рубинштейн, К.А. Славская, Л.М. Фридман, А.Ф. Эсаулов, К. Дункер, И. Крачевский, Л. Секей и др., дидактики Ю.К. Бабанский, Ю.М. Колягин, И.Я. Лернер, М.Н. Скаткин, частной методики А.Д. Александров, С.Е. Каменецкий, П.А. Знаменский, А.В. Перышкин, Л.И. Резников, В.П. Орехов, А.В. Усова и др.

Цель статьи – раскрыть личностно-ориентированные технологии обучения, определить основные ключевые позиции, необходимые в построении личностно-ориентированной технологии обучения.

Обучение - специально организованный, управляемый процесс

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

взаємодія вчителів і учнів, направлений на усвоєння знань, умінь і навчків, формування світогляду, розвиток умовних сил і потенціальних можливостей навчаних, виробку і закріплення навчків самонавчання в відповідності з поставленими цілями [2].

Личностно-орієнтоване навчання ґрунтується на визнанні унікальності суб'єктного досвіду самого навчачогося, як важкого джерела індивідуальної життєдіяльності, проявлюваної в пізнанні. В освіті відбувається не просто сприйняття заданих педагогічних впливів, а переосмислення через суб'єктний досвід, його збагачення, перетворення, що і є індивідуальним зростом розвитку [6].

В межах личностно-орієнтованого навчання як самостійні технології можна виділити: різноуровневе навчання; колективне взаємонавчання; співпрацю; модульне навчання.

Іменно ці технології дозволяють адаптувати навчальний процес до індивідуальних особливостей навчаних, змісту навчальної програми різної складності, специфічними особливостями кожного навчального закладу.

При побудові личностно-орієнтованої технології навчання необхідно враховувати основні ключові позиції:

- забезпечувати динамічні переходи від простих дидактичних завдань до більш складних і, навпаки, встановлювати аналогії;
- постійно і різноманітно мотивувати навчаних виконанню кожного нового виду навчальної діяльності і стимулювати її здійснення;
- використовувати різні форми рефлексії з наступною личностно-орієнтованою коррекцією;
- створювати індивідуальну перспективу розвитку особистості, використовуючи всі сенсорні системи сприйняття: «бачу», «слышу», «чуваю»;
- розширювати спектр особистого вибору навчаних;
- навчання необхідно будувати з урахуванням «переключень» фокусів произвольного і непроизвольного уваги, використовуючи в навчальному процесі ігрову діяльність;

В личностно-орієнтованому навчанні головну роль грає особистість навчачогося, його самобутність, самооцінюваність, визнання унікальності суб'єктного досвіду, як важкого джерела індивідуальної життєдіяльності. При реалізації освітнього процесу

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

необходима особая работа по выявлению субъектного опыта каждого студента, его социализация, контроль за методами учебной работы. Сотрудничество преподавателя и студента, направленное на обмен различного по содержанию опыта [5].

Организация обучения на основе личностно-ориентированных технологий означает, что все методические решения преподавателя преломляются через призму личности обучаемого, его потребностей, мотивов, способностей, активности, интеллекта и других индивидуально-психологических особенностей.

Заинтересованность учащегося в учебно-познавательной деятельности - залог не только результативности обучения, формирования познавательных интересов и потребностей, но и более высокого уровня интеллектуального развития, роста профессионализма будущих специалистов [3].

Образовательный процесс с использованием личностно-ориентированных технологий обучения должен быть ориентирован на цели развития личности учащегося, его способностей, на формирование познавательных потребностей, и стремлением выйти за пределы предписанного и заданного.

Любая педагогическая технология должна быть переосмыслена учителем и окрашена эмоционально-творческим подходом, направленным на раскрытие внутреннего мира каждого учащегося.

Процесс подготовки учителя к педагогической деятельности с применением личностно ориентированных образовательных технологий нацелен на формирование у обучающихся особого рода ориентировки в педагогической среде, предполагающей самоопределение в отношении смысла педагогической деятельности [4, с. 238].

Таким образом, создание личностно-ориентированной технологии обучения включает прежде всего ориентацию педагога на развитие и саморазвитие личности ученика, исходя из выявления его индивидуальных особенностей как субъекта познания и предметной деятельности, конструирование на этой основе деятельности по развитию потребностей и способностей ученика средствами учебного предмета, разработку средств, обеспечивающих возможности достижения этих целей в условиях массового обучения.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

ЛИТЕРАТУРА

1. Бондаревская, Е.В. Теория и практика личностно-ориентированного образования / Е.В. Бондаревская. - Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского педагогического университета, 2000. – 352 с.
2. Коджаспирова Г.М. Педагогический словарь: для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений / Г. М. Коджаспирова, А.Ю. Коджаспиров. М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 176 с.
3. Семушина Л.Г. Содержание и технологии обучения в средних специальных учебных заведениях: учеб. пособие для преп. учреждений сред. проф. образования / Л.Г. Семушина, Н.Г. Ярошенко – М. : Мастерство, 2001. – 272 с.
4. Сериков В.В. Образование и личность. Теория и практика проектирования педагогических систем. / В.В. Сериков. – М. : Издательская корпорация «Логос», 1999. – 272 с.
5. Якиманская И.С. Технология личностно-ориентированного образования / И.С. Якиманская. – М. : Сентябрь, 2000. – 175 с.
6. Якиманская, И.С. Требования к учебным программам, ориентированным на личностное развитие школьников // Вопр. психол. – 1994. – №2.

УДК 7.74:01

*В. В. Піпкіна,
м. Київ*

КОЛІРНІ АСОЦІАЦІЇ В РЕКЛАМІ: ЗЕЛЕНИЙ КОЛІР

У дизайні дуже важливим є використання кольорів, які мають певні аспекти та відіграють значну роль у сучасному житті. За допомогою різноманітних відтінків кольорів можна створювати оригінальні вирішення у рекламі. Використовуючи всього лиш один колір, можливо створити акцент на рекламованому товарі, привернути увагу людей та зацікавити їх, що сприяє до зацікавленості людиною придбати саме таку річ, від якої насилу намагається відвести свій погляд.

Розглядаючи використання зеленого кольору у рекламі, можна зазначити, що він досить часто використовується та може впливати на людину по-різному, використовуючи його певні відтінки, тому ця тема є достатньо актуальною.

Основною метою статті є виявлення асоціації з зеленим кольором і визначення психологічного впливу зеленого кольору у рекламі.

Поєднання кольорів у рекламі не тільки здатне привернути увагу до того чи іншого продукту, але й може згодом, навіть, сформувавши колірну гаму самого бренду. Колір – це потужний інструмент при рекламі продукту, яким потрібно грамотно розпоряджатися. Для цього треба

враховувати, що означає кожен колір з точки зору медицини та психології, як ставляться до певного кольору в конкретній країні, наскільки добре між собою поєднуються кольори, наскільки їх значення відповідають продукту, потенційному покупцеві даного продукту, іміджу компанії [1].

Кольори у рекламі можуть апелювати до емоцій, містити прихований підтекст, залучати та утримувати увагу, полегшити сприйняття інформації, або, навпаки, ускладнити його. Говорячи про вплив на споживача за допомогою кольору, варто зазначити, що володіння такими знаннями ще не дає дизайнеру ніяких переваг, адже існує безліч відтінків і їх поєднань, які сприймаються людьми повністю самостійно, в силу соціальних відмінностей.

Зелений колір походить від злиття синього і жовтого, при цьому взаємодоповнюючи якість того й іншого. Звідси з'являється спокій і нерухомість. У ньому завжди закладено життєву можливість, він не залишається впливовим поза енергією, але містить у собі потенційну енергетику - відображає внутрішній напружений стан. Він виражає ставлення людини до самої себе, не привертаючи до себе зайвої уваги тим самим орієнтує свого споживача. Має якусь загадковість, надихає до стабільності, символізує процвітання і нові починання [5].

Використання його, стверджують медики, є фізіологічно оптимальним, призводить до зменшення кров'яного тиску та розширення капілярів, на тривалий час підвищує рухово-мускульну працездатність. Тому досить часто можна помітити зелений колір у аптеках, від логотипів до модульної реклами, орієнтуючи людину навіть фасадом будинку [3]. Порівнюючи з іншими кольорами, зелений нейтралізує дію інших та допомагає розсіювати негативні емоції, приносить спокій і умиротворення, допомагає сконцентруватися і прийняти певне рішення, допомагає при щоденній і володіє снодійною дією. Нормалізує серцеву діяльність (при аритмії, тахікардії), стабілізує артеріальний тиск, заспокоює центральну нервову систему. Знижує артеріальний тиск, позбавляє від головного болю, виліковує гострі простудні захворювання. Це колір розслаблення, зняття нервової напруги.

Зелений колір має ефектну дію, досить часто використовується в наш час у сфері дизайну, скоріш за все підтримуючи тенденцію щодо підтримки до охорони навколишнього середовища. Часто він використовується в поєднанні з іншими кольорами для прояву додаткової привабливості та яскравості.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Зелений колір надає цілющу та розслаблюючу дію, символізує здоров'я, природність, доброту, життя, гармонію, м'якість, бадьорість та свіжість, як правило визначає овочі та фрукти, це колір самої природи. Використовуючи його в рекламі, дизайнер направляє до стародавніх інстинктів людини. Важливо враховувати колірну гамму і те, як один колір може виглядати у поєднанні з іншим. Він є одним з трьох основних кольорів. Поширені назви відтінків зеленого кольору: бірюзовий, аквамарин, смарагдова зелень, оливковий, фісташковий. Жовто-зелений недоцільно використовувати для реклами продуктів харчування, тому він пригнічує апетиту. Світло-зелений заспокоює. Саме тому більшість стін у в'язницях, школах, кімнатах очікування, і лікарнях пофарбовані світло-зеленим кольором. Звідси з'являється спокій і нерухомість [1].

Зелений колір символізує свіжість, зростання, здоров'я і характер і найчастіше пов'язані з грошима і багатством. Тому підприємства, які ринку продуктів і послуг, пов'язаних з здоровий спосіб життя, «зелені» продукти або натуральні продукти, і екологічно чистих продуктів буде бачити зростання свого потенціалу цільового ринку. Інші підприємства, які спеціалізуються на фінансових цінних паперів, інвестицій, а також різні повернення на інвестиції послуг також виграють від використання зеленого кольору представляють гроші і багатство під час їх рекламних кампаній [6].

З психологічної точки зору, необхідно сказати, що люди, які віддають перевагу цьому кольору, як правило, бачать обидві сторони ситуації, уміють зважувати і оцінювати шанси на сприятливий результат; вміють придушувати своїм авторитетом, відрізняються високою працездатністю. Вони пам'ятають тільки те, що потрібно, при цьому вони схильні допомагати іншим людям, навіть на шкоду собі. Вони привітні, але дуже потайливі, у них є свій власний світ, який вони нікому не розкривають. У негативному аспекті це колір безмовного схвалення і безнадійності. Це колір, на який не можна досить довго дивитися - викликає нудьгу, тому нічого не дає. Лікування надає сприятливу дію на людей, страждаючих клаустрофобією [7].

Зелений колір, як і інші кольори, у рекламі кожної країни сприймається по-різному. Для нашої країни одні відтінки зеленого мають заспокійливу дію, а інші помітно зменшують біль та асоціюється з безпекою. В Америці асоціюється з надією, в Китаї - колір юнацтва та символ розкішного життя. В Індії символізує мир і надію. Для мусульман -

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

охоронець від лихого ока. Найбільш популярний у Мексиці, Австралії, Ірландії та Єгипті. Сіро-зелений дуже не люблять у Франції [5].

У рекламі цей колір майже не відстає у популярності використання від червоного, незважаючи на впливовість вогненного кольору, який протилежний кольору спокою та на психіку потенційного покупця. Зелений - колір природи, гармонії та чогось духовного, а його світлі тони – символізують свіжість та чистоту. Можливо, саме через його легкість він спонукає на заспокійливу дію для людини, володіє заспокійливим ефектом. Ніякий інший колір не буде настільки ефективним, якщо потрібно підкреслити природну складову і натуральність продукту.

Зелений колір – це потужний чинник, який направляє до дій, направляючих вперед, що можна і потрібно використовувати в рекламних цілях. Іншою важливою вже більш сучасною особливістю зеленого є його стійка асоціація з готівкою, і як результат багатством і високим рівнем достатку. І хоч невідомо чи випадковим виявився колір перших доларів зеленим, чи це простий збіг обставин; так чи інакше саме таке сприйняття зеленого відкриває великий шлях для реклами інвестиційних проектів та фінансових послуг. Приклад цьому є часто зеленіючий логотип на вулицях міст „Ощадбанку Росії”, „УкрСиббанку” чи „ПриватБанку”. Тому можна сказати, що зелений колір символізує і гроші також.

Зелений колір часто використовуватися для фарбування будівель, оформлення овочевих прилавків, саду та городу, оскільки асоціюється з життям. Не випадково «зелений» одне з улюблених назв американського долара. Стабільність і спокій зеленого кольору роблять його частим елементом фірмового стилю банків та інших фінансових організацій. Свіжість і чистота зеленого привертають пакувальників харчових продуктів.

Дослідження показали, що «зелений колір може реально поліпшити здатність студентів до читання. Коли прозорий зелений лист розмістити під читання тексту це збільшить швидкість читачів і їх розуміння, що може бути через заспокійливий і розслаблений стан [3]».

При розробці WEB-сторінки використання зелених відтінків можете задати настрій на сайті. Вибір кольору для WEB-сайту так само важливий, як і дизайн сторінки. Додаючи колірний акцент, такий як червоний, можливо привернути увагу до «головного» об'єкту; відтінки зеленого і синього може викликати заспокійливу дію до WEB-сторінки; використовували контрастні кольори з одним вибором зелений,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

протилежним зелений червоний, можливо додати у нижній частині сторінки, яка з'являється в рекламі різдвяних свят. Текст у контрастних кольорах часто заважає читабельності, тому використовувати їх потрібно обережно [3].

Отже, систематизовано та проаналізовано важливу інформацію про вплив і сприйняття зеленого кольору за різними параметрами. З'ясовано, що колірна гама, використана у рекламному повідомленні, не тільки привертає увагу споживача, але в подальшому може значно вплинути на колірну складову бренду. Колір потрібно грамотно використовувати та враховувати психологічну і фізіологічну реакцію людини на певний колір, ставлення людей до кольору, з урахуванням менталітету громадян різних країн, вдалу і невдалу взаємодію кольорів, наскільки їхні значення відповідають продукту і узгоджені з цільовою аудиторією, а також те, як компанія буде виглядати на ринку. Зелений колір у рекламі має значний вплив на психологію людини. Тому використання його повинне бути з урахуванням асоціативного впливу, адже він має безліч відтінків, і кожен з них вартий уваги дизайнера для створення певної реклами. Зелений колір гранично матеріальний і діє заспокійливо, але може мати і гнітюче враження, залежно від відтінку та насиченості [5].

Вивчення кольору у рекламі має істотне значення, тому що колір може впливати на людину і на фізіологічному, і на психологічному, і на асоціативному рівнях. Колір формує ставлення до продукту, послуги або компанії. Здебільшого вся література та статті про вплив кольору мають скоріше розважально-пізнавальний, а не науковий характер, окрім деяких ґрунтовних праць [2].

ЛІТЕРАТУРА

1. Волкова А.И., Пижугийда В.В. Основы психологии рекламы для студентов колледжей. – Ростов н/Д : Феникс, 2006. – 350 с.
2. Прищенко С. В. Кольорознавство: навч. Посібник / за ред. проф. Є.А.Антоновича. – К. : Альтерпрес, 2010. – 354 с.
3. www.colorcombos.com.
4. www.frankwbaker.com.
5. www.koloristika.info.
6. www.russia-reklama.ru.
7. www.sbiblio.com.
8. www.voices.yahoo.com.

**ПРОЕКТНА КУЛЬТУРА СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ
І ВПРОВАДЖЕННЯ ЙОГО В НАВЧАЛЬНИХ
ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ**

Висвітлюючи дизайн як один із засобів художньо-естетичного культурного виховання суспільства, необхідно починати осмислення сутності проектування культури дизайну минулого в контексті порівняння із сучасною культурою дизайну та впровадження її в навчальних закладах освіти.

Кожні дизайнерські наукові осередки повинні розробляти різноманітні аспекти проектної культури дизайну з урахуванням сучасних екологічних досліджень, у контексті дизайнерської освіти. Культура дизайну сьогодні потребує реформаторських змін в освітянській парадигмі відповідно до норм європейської освіти та Болонської конвенції.

Дизайнерська освіта, зокрема, проектна культура й підготовка кадрів, наприклад, в Англії, функціонує безпосередньо під контролем держави, спрямовується та регулюється централізовано. Тому кількість студентів, які навчаються в закладах освіти, відповідає потребі в спеціалістах дизайн-профілю та корегується конкретними цифрами. Скажімо, в США і в нашій країні демонструються інші закономірності щодо підготовки дизайнерських кадрів, процесів навчання, висвітлення аспектів проектної культури дизайну.

Кожен, хто бажає отримувати вітчизняну дизайн-освіту, може знайти навчальний заклад до якого він вступить, щоб пройти повний курс навчання, але це зовсім не означає, що він впишеться в сучасну дизайнерську діяльність і буде «затребуваний» до роботи за фахом в існуючих ринкових умовах. Отже, прагнення трансформуватись із новими сучасними поглядами на культуру дизайну необхідно починати з розробками концепцій системного проектування, відповідно до зростання світової індустрії і глобалізації економіки: передових технологій, інтегральних явищ із одного боку, з другого – професійного оволодіння дизайнерською спеціальністю, що надасть «затребування» до праці, яка часто набуває диференційних рис проектування, аж до індивідуальних замовників.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Проектна культура в такому ракурсі повинна застосовувати новітні інноваційні технології на умовах «деконструкції» промислових виробів, тривалого їх використання або його складових елементів, які проектуються на принципах саме «безвідходного» виробництва та незабруднення навколишнього середовища в контексті екологізації. Поняття «деконструкція», яке увів у лексику французький філософ і культуролог Жак Дерріда, висвітлює новий образ мислення, у постійному переосмислюванні предметів, речей, явищ; суперечностей стилів, розширення меж можливого і вихід у інші простори. Розвалу класичних пропорцій, конструкцій і відродження нових, оригінальних як за власною так і колективною думкою: міцністю, виразністю образу, іншого процесу проектування. Деконструктивізм дав початок появи нових принципів і прийомів у конструюванні, перегляду методів технологічної обробки й розробки нових штучних структур матеріалів /нанесення пластмас на метал, керамічний двигун внутрішнього згоряння, лазерне різання, вакуумне пресування/ тощо (за Франсуа Бодо, «Шик і Шарм», переклад з франц.).

Разом із цим слід активно впроваджувати електронну проектну культуру дизайнерської діяльності за допомогою новітніх комп'ютерних технологій і серверів. Представники певної філософії проектування нової генерації усвідомлюють культуру дизайну як живий організм, що має здатність самоорганізуватися й самопроектуватися щодо розвитку проектною культури з метою підтримки її життєдіяльності. Високу проектну культуру дизайну, ознаками якої є утворення потужних художньо-естетичних виробів, отримуємо на підставі залучення системи САПР (система автоматизованого проектування), конкурентоздатної продукції, використання різнобарв'я засобів гармонізації: маркетингу, комп'ютерного дизайну, електронних підручників, Інтернету тощо. Тому й навчання проектною культури дизайну в нашій країні потрібно починати «від дитячого садочка, далі в школі, а в подальшому у виші», що набуває особливої сьогоденної уваги й актуальності..

Аналіз наукових досліджень і публікацій системи проектною культури дизайну в навчальних закладах освіти висвітлювались у публікаціях А.В. Бойчука [2], В.Я. Даниленка, В.Ф. Сидоренка [5] та інших.

Дизайн сьогодні виходить на нові параметри культури в освітній парадигмі, а саме в культурі естетично-дизайнерського проектування в

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

рамках національної освіти, починаючи з дитячого садочка до вузу.

Паралельно з цим слід розробляти концепції національного виховання проектної культури дизайну щодо інноваційних технологій, зокрема, в екологізації, біоніки, комп'ютерної графіки, народного фольклору тощо.

Проектна культура сприймається як посібник, що збагачує інтелектуальний духовний світ студента, виховує його грамотною, освіченою і всебічно розвиненою людиною.

Освіта, зокрема, дизайнерська – образ художньої культури, що сприяє моральному та художньо-естетичному вихованню, формує творчу особистість, надає професійні знання, громадянську позицію та статут фахівця, зокрема дизайнерської діяльності.

Дослідження проводяться в межах науково-методичних розробок, які реалізуються згідно з розпорядженнями: Програма розвитку вищої освіти України «Основні засади розвитку вищої освіти України». 4.ч.-К.,2008.-86с. [1].

Головним аспектом проектної культури є «Дизайн-програма» – це метод керування проектною діяльністю, спрямований на постановку проблем і цілей значимого соціально-культурного масштабу й складності, зорієнтована на формування крупних багатопредметних комплексів, цілісних з точки зору їх соціально-культурних цінностей. Отже, важливо вже не тільки створити комфортні й привабливі вироби, але й засобами дизайну наділити його «екологічним паспортом». Практика останніх років довела щодо необхідності застосовування методів: уніфікації, стандартизації та агрегування. Такі методи застосовуються при створенні сімейств моделей транспортних засобів, однотипних верстатів, технічних пристроїв, дозволяючи дизайнерові виконувати принципи конструювання: базово-модифікаційний, агрегатно-модульний, розмірно-подібний.

Нова проектна культура, наприклад, футуристичного стилю – це новаторський, оригінальний підхід із залученими інноваційними матеріалами (металопластик, металокераміка, лазерне зварювання, надувні меблі, одяг-трансформер, футуристичне взуття, крісло-трансформер, яке зроблене зі сталевих циліндрів, оббитих тканиною з поліуретанової піни і сполучених між собою гумовими перехідниками, які можна трансформувати, в різних формоутворюючих комбінаціях – дизайнер Джо Коломбо). Скажімо, одяг-трансформер виділяється універсальністю,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

визначається прагматичною функціональністю, дає простір для уявлення; розкриває внутрішній творчий потенціал – це одна річ розподілу декількох оригінальних варіантів (у середньому 2 – 8), що дозволяє змінювати стиль упродовж дня відносно часу, моди відповідно до dress-code увечері: дизайнери Ольга Рейниш і Олена Кудіна – викладачі одягу фірми В'ячеслава Зайцева в контексті сучасної високої проектної культури дизайну.

Використовуючи колір з початку проектування об'єкту, у дизайнера з'явилась би можливість розробити цілісне кольорове середовище. Разом із тим усіх спеціалістів – дизайнера, архітектора, світлотехніка роз'єднують відсутність домовлення, несумісність поглядів. Це і є цехова замкнутість, невміння проникнути в суміжні сфери, поглянути на кольори предметів та простору колегіально. Саме дизайнер створює колористику таксофонів, банкоматів, рекламних банерів тощо, не зв'язаних візуально з кольором оточуючих будинків. Так, архітектор проектує окремо кольорофактурні панелі офісів, споруд тощо від будинків мікрорайону. Інженер розраховує конструкцію моста через річку, не беручи до уваги його колір щодо співвідношення колористики забудівель мікрорайону. Художник малює в майстерні велике кольорове панно на фасад будинку, не враховуючи сумісності з колірним простором будівництва. Інженер-світлотехнік розраховує освітлення вулиць, центральних майданів, магістралей тощо, не пов'язуючи їх з кольором забудівель.

Кольорове проектування повинно здійснюватися не окремих об'єктів, а предметного простору як об'єднана творча діяльність різних спеціалістів, консолідуючи їх зусилля.

Таким чином, кольорове рішення ансамблю міста не досягає зорової гармонії, цілого.

Зазначимо велику роль проектної культури щодо створення системного дизайну або штучних виробів і вивчення закономірностей формоутворень живих організмів природи з подальшим трансформуванням їх у промислові форми – вони є головним чинником створення нових, оригінальних об'єктів, передової методології в проектній культурі дизайну. У зв'язку з насиченими навчальними програмами в дошкільній і шкільній освіті, скажімо, включення дисципліни «Дизайн» у навчальний процес, вирішується на організаційному рівні та на взаємних домовленостях вихователів, учителів, батьків і дітей. За рішенням більшості, на батьківських зборах «затребувана» дисципліна «Дизайн»

буде включена до програми навчання. Слід зауважити, що в шкільній освіті навчальні програми з дизайну підмінюються все частіше непрофесійними, навіть кустарними методиками на інтуїції, які призводять до уявлення дизайну на рівні рукотворчості, ремісництва, тобто праці «на око», а це і є відсутність проектної культури дизайну.

Як уважає професор В.Я. Даниленко: «Якщо на шляху зустрічається річка, замовляй не міст, а переправу («переправа» - це проблема, а «міст» - прототип). Отож, якщо з самого початку замовляти міст, то отримуєш зрештою не інновацію, а все той самий прототип (щоправда, модернізований), водночас як проблема має чимало інших вирішень, серед яких можуть бути більш доцільні до конкретної ситуації» [3, с. 169].

У цьому й розкривається саме феномен проектної культури дизайну, коли потрібно «замовляти переправу», а не міст, у контексті широкого бачення проблем дизайну [4].

Це і є нові й разом із цим складні явища проектної культури дизайну, ніж було раніше.

Таким чином, проектна культура дизайну еволюціонує під впливом впровадження новітніх технологій у підготовці інтелектуальних талановитих студентів нашого дизайну [5].

Проектна культура дизайну в навчальних закладах освіти від «дитячого садочка до вузу» повинна бути гнучкою й мати можливість її корегування залежно від вікових груп дітей, школярів, студентів і потреб дизайнерської творчості загалом.

Наша країна потребує якісних продуктів дизайнерської творчості, тому слід посилити й проектну культуру дизайну, починаючи з національних стандартів освіти, удосконалювати навчальні програми вузів, проводити переатестацію викладачів, обов'язковою є співпраця з виробництвом, закінчуючи проведення експертизи вітчизняних товарів.

Подальші дослідження – продовжувати вивчати як вітчизняну так і зарубіжну проектну культуру дизайнерської діяльності в пошуках нових ідей та новітніх технологій і впровадження їх у навчальних закладах освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Указ Президента України від 4 липня 2005 року № 1013/2005 «Про невідкладні заходи щодо забезпечення функціонування та розвитку освіти в Україні».
2. Бойчук А.В. Метаморфози проектної культури в контексте проблем дизайн-освіти // Весник ХХПІ. – 2001. – № 4.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

3. Даниленко В.Я. Дизайн : підручник. – Х. : ХДАДМ, 2003. – 320 с.
4. Програма розвитку вищої освіти України «Основні засади розвитку вищої освіти України». 4 ч. – К., 2008. – 86 с.
5. Сидоренко В.Ф. Взаимосвязь проектной идеологии, методологии, стратегии. – М. : Труды ВНИИТЭ. Серия «Техническая эстетика», 1989. – Вып. 58. – С. 5 – 7.

УДК 7:74.01

*С. В. Прищенко,
м. Київ*

СТИЛІСТИКА ПОСТМОДЕРНА В РЕКЛАМІ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

Дослідження культурно-естетичної компоненти рекламної галузі має за мету систематизацію візуальних засобів рекламного інформування і комплексне визначення їхньої функціональної та зображальної специфіки у комунікативному просторі сучасного суспільства, який значно ширший, ніж десять років тому. На поч. ХХІ ст. відбулися суттєві зміни уявлень про дизайн і рекламу у зв'язку із процесами глобалізації та одночасної етнокультурної ідентифікації, гіперспоживанням і паралельним зниженням загально-культурного рівня суспільства. Рекламу, не зважаючи на її головну комерційну функцію, визнано явищем культури, оскільки візуальна мова рекламних комунікацій стає логічним відображенням соціокультурного стану суспільства у певні періоди. На жаль, у більшості випадків сучасні засоби рекламного інформування не сприяють формуванню світогляду, розвитку художнього мислення, естетичному сприйняттю дійсності тощо. У.Боумен зазначав, що «...візуальна мова не є самоціллю – форма, простір і візуальна взаємодія стають засобами для візуалізації ідей» [2]. На підставі аналізу сучасних рекламних звернень можна чітко виокремити дві основні тенденції візуалізації: перша – ідеологічна орієнтація споживачів середнього класу на «життя в стилі люкс», друга – орієнтація на масового споживача, швидке привертання уваги, надзвичайна яскравість та строкатість рекламних звернень. Консюмеризм став ідеологією постмодерна, засоби масової інформації пропагують гедоністичний стиль життя та споживчий тип особистості. Мода визначає соціальні норми споживання. Курс на елітні товари подається як прагнення до покращення якості життя. Цілеспрямовано формується «глобальний» споживач, якому нав'язуються універсальні стандарти.

Стан наукової розробки проблеми свідчить про недостатній рівень досліджень художньо-естетичних аспектів реклами. Науковці гуманітарного та мистецтвознавчого напрямків не розкривають вплив мистецтва на рекламну графіку і формування її стилістики. Їхні поодинокі роботи мають описовий характер та не надають уявлення про закономірності розвитку візуальної мови реклами. Тому в процесі комплексного дослідження рекламної графіки нами визначено наступні методологічні підходи: соціокультурний, аксіологічний та історико-мистецтвознавчий. Посилаючись на думку українсько-польського дослідника Р.Сапенка, який розглядає комунікативні, семіотичні і культурно-естетичні аспекти реклами та зазначає, що «...стрижнем і ядром рекламного звернення є аксіологічний комплекс, за допомогою якого реклама може доторкнутися до індивідуальних цінностей і прагнень споживачів. Цей комплекс стає базисом для всіх інших елементів світу реклами» [7, с. 255], необхідно додати, що сучасна реклама активно формує моду на певний стиль життя, соціальну поведінку, принципи споживання та моральні норми. Нині змішуються ідеали, цінності, культурні зразки, персонажі з різних епох і культур, наслідуючи, запозичуючи, відтворюючи.

Візуальна мова реклами зазнала значних змін – сучасний вигляд рекламних звернень суттєво відрізняється від реклами XIX століття і за зображальними засобами, і за методами психологічного впливу на споживача. Узагальнення і класифікація фактичного матеріалу рекламних звернень XVIII – XXI століть дозволяє дійти висновків про суттєве запозичення рекламою, а згодом і дизайну, стильових ознак образотворчого і декоративно-прикладного світового мистецтва. Реклама еволюціонувала від ілюстративного супроводу комерційної інформації до появи нових стилів (або псевдостилів) у рамках масової культури II пол. XX – початку XXI ст. У цьому контексті виявлено суттєві недоліки рекламної графіки: перевагу стереотипності, примітивності, вульгарності та фактичну відсутність національного іміджу багатьох країн, панування поп-арту, кітчу, еkleктики. І хоча основне завдання реклами – привернути увагу потенційного споживача до одного з багатьох, як правило, однакових товарів, і створити йому позитивний імідж для кращого довготривалого запам'ятовування, засоби візуалізації здебільшого мають низький естетичний рівень. В аналітичному огляді підкреслено, що «відбулася значна комерціалізація, що позначилася на стані та характері масової

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

культури. Внаслідок відчутних економічних труднощів, складнощів початку процесу державотворення, що переживала наша держава наприкінці 80 – 90-х рр. минулого століття, Україна втратила контроль над виробництвом власного масового культурного продукту та його поширенням, віддавши це майже повністю на відкуп західним, насамперед американським, та російським виробникам» [5]. Також необхідно навести маловідомий факт, що про декаданс масової культури у 1970-х роках зазначав один з найвідоміших російських мистецтвознавців В.Глазичев у роботі «Проблема масової культури». Аналізуючи тенденції західних концепцій масової культури, він підкреслював ідеологічність їхніх конструкцій, які мають чітку та однозначну спрямованість на консюмерізм, на певні універсальні цінності «членів єдиного клубу споживачів»: «...всеобщность массовой культуры придаёт ее характеристикам абсолютную доминантность, вытесняя и подавляя элитарно-культурный идеал творческой личности и замещая его идеалом «человек потребляющий» (homo-consumens)» [3].

На нашу думку, основна проблема рекламної творчості полягає в знаходженні балансу між комерцією та естетикою. Рекламну філософію спрямовано на отримання прибутків, що є найголовнішою складовою рекламного процесу. Проте культурологічні, світоглядні та морально-психологічні складові не менш важливі. Саме на них базується «платформа» візуалізації рекламної ідеї. У сучасних умовах орієнтація виробництва на регіональні групи споживачів, суттєва зміна політики збуту обумовили і кардинальну зміну завдань та характеру реклами: на перший план виходять та стають актуальними соціально-психологічні, культурні й естетичні чинники. Визначення образності як специфічного засобу створення іміджу з позицій певного естетичного ідеалу є ключовим для розуміння процесу проектування міфічного образу у рекламному дизайні. Багатьом споживачам потрібні не рекламовані товари, а їхні іміджі, символи престижу, можливість у такий спосіб наслідувати певний стиль життя. Модель поведінки, залежно від соціальної моди, та, відповідно до цього, стиль споживання – це відображення певного світогляду, системи цінностей, ієрархії внутрішніх настанов, які сформувалися в їхній свідомості.

Мало дослідженим залишається візуально-мовний код рекламних комунікацій. Реклама стає знаком і продається не сам товар, а його символічне ототожнення. Ж.Бодріяр критикував сучасне суспільство, що

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

стало суспільством споживання, в якому все матеріалізується в знаках і речах. Ним виокремлено два види споживання: один вид задовольняє необхідні потреби людини, інший є знаковим споживанням, який став своєрідним кодом, мовою соціального спілкування, здебільшого демонстративним та нескінченним. На думку Бодріяра, кітч має свою основу як тип масової культури: художні форми тепер не створюються, а лише варіюються, повторюються. Безсилля ж у створенні нових форм і є симптомом загибелі мистецтва. Філософ доходить висновку, що сучасне мистецтво перебуває в стані «заціпеніння» – у ньому варіюються давно відомі форми, відбувається нескінченна їхня комбінація. Купуючи, людина реагує не на відмінності товару або послуги, а на відмінності їхньої знакової суті [1].

Як альтернатива глобалізаційним процесам з їхнім прагненням до стандартизації і асиміляції культурних особливостей, у дизайні та рекламі актуалізувалися процеси самоідентифікації націй. Одним із напрямків наукових досліджень у галузі дизайну є вивчення впливу етномистецьких, і зокрема, колористичних традицій на сучасну проектну культуру. Співвідношення національного та інтернаціонального у дизайн-діяльності та у рекламних комунікаціях є актуальними і доволі неоднозначними питаннями. Дослідження цільової аудиторії з огляду на менталітет мають велику прогностичну силу у рекламі, тому що психоемоційні особливості є усталеними чинниками та поширюються на значні маси населення. В кожній країні є й свої культурні традиції, зневага яких призводить до краху всієї рекламної стратегії фірми. Протягом ХХ ст. домінували поняття інтернаціональної сутності дизайну, тому найбільш цікаві дизайнерські формотворчі винаходи в еру індустріального виробництва були саме інтернаціональними. Втім, нині, коли виробники орієнтуються на малотиражовані вироби, вже стає можливим розмежування національної стилістики. На жаль, у дизайн-розробках кінця ХХ – початку ХХІ ст. здебільшого можна побачити механістичне запозичення мотивів селянського мистецтва та накладання їх на позанаціональні об'єкти друкованої і зовнішньої реклами, упаковки, сувенірної продукції. Сформувалося і закріпилося негативне явище псевдонаціоналізації. Проте використання етномотивів у рекламній графіці повинно бути не «прикрашанням» рекламної продукції, а пошуками національної форми, збереженням регіональних культурних цінностей у сучасному житті, оскільки темпи глобалізації призводять до стирання культурних кордонів.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

В умовах соціокультурної динаміки можна спостерігати і деяку «розмитість» стильових напрямків або взагалі їхню відсутність, що узагальнено визначається терміном «постмодернізм» як наявність характерного еkleктизму в постіндустріальному суспільстві та розмаїття художніх пошуків II пол. XX – поч. XXI ст. На думку Ж.Ліотара, постмодернізм – це не нова епоха, а модернізм у стадії чергового оновлення [6]. Варто зазначити й те, що межі мистецтва та кітчу розмиті, як ніколи раніше, тому особливо проблемним виявляється питання про стильові риси, естетичні параметри та критерії оцінки сучасного мистецтва та рекламної продукції. Постмодернізм має власні типологічні ознаки: використання будь-яких готових форм від художніх до утилітарних, поширення фотографії і комп'ютерних спецефектів, свідоме порушення співрозмірних величин зображальних елементів, запозичення ідей з інших видів мистецтва, рімейк, інтерпретація, комбінація, фрагментарність, епатаж, інсталяція, колажність та тиражування. Нині рамки постмодернізму розширено, відбувається формування нових стилістичних тенденцій в архітектурі, мистецтві, дизайні та рекламі за рахунок свідомого синтетичного підходу у використанні різноманітних елементів, поширюються іронія і надання старим формам нового контексту, сутність гармонії ускладнюється, збільшується різноманіття жанрів, переосмислюються художні традиції, не заперечуються співіснування різних культурних систем і діалог культур.

Рекламна продукція епохи постмодерну створюється з використанням стилістичних принципів постмодернізму. Сучасного споживача важко зацікавити простими зображеннями товарів, необхідними стають творчі підходи та прагнення додатково дати ще й естетичне задоволення, спонукати до певного «розшифрування» рекламних звернень. На думку відомого болгарського рекламиста Х.Кафтанджієва сутність постмодерністських підходів, які застосовуються й в теорії комунікацій, полягає в тому, що «...не існує гарних і поганих комунікацій, знакових систем, кодів та ін. – їхня цінність визначається виключно конкретною комунікативною ситуацією» [4, с. 8].

Отже, досліджуючи рекламну графіку у широкому контексті, особливу увагу звертаючи на художньо-естетичні проблеми рекламної діяльності як форми соціокультурних комунікацій, доходимо висновків, що використання зображальних засобів у рекламі повинно бути обумовленим орієнтацією на цільову аудиторію з урахуванням певних

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

естетичних ідеалів та етнокультурних традицій. Рекламна продукція для масового споживача також повинна мати естетичний рівень і виконувати культурно-виховну функцію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. Общество потребления; пер. с фр. С.Занкина. – М.: Рудомино, 1995. – 168 с.
2. Боумен У. Графическое представление информации. – М.: Мир, 1971. – 225 с.
3. Глазычев В.Л. Проблема «массовой культуры». – Режим доступа: http://www.glazychev.ru/publications/articles/1970_problema_mass_cult.
4. Кафтанджиев Х. Гармония в рекламной коммуникации. – М.: Эксмо, 2005. – 368 с.
5. Кушнарцова М.Б. Основні тенденції розвитку масової культури в сучасній Україні в контексті глобалізації. – Режим доступа: http://www.culturalstudies.in.ua/zv_2009-7.
6. Лиотар Ж.Ф. Состояние постмодерна; пер. с фр. Н.Шмако. – СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
7. Сапенько Р.П. Искусство рекламы в современной культуре: монография. – К.: Типография «Клякса», 2005. – 295 с.

УДК 373.67:159.923

*В. В. Ракович,
м. Херсон*

БАЗОВІ ПРИНЦИПИ-УСТАНОВКИ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ САМООЦІНКИ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Сьогодні специфіка навчання у ВНЗ вимагає відносно самостійного подолання студентом труднощів, які виникають у процесі його діяльності, визначає роботу з набуття та вдосконалення професійно значущих якостей. Навчальна діяльність вимагає вміння організувати процес власного професійного самостворення, успіх якого у значною мірою залежить від уміння раціонально використовувати час, навичок стратегічного та тактичного планування професійної діяльності, й насамперед від адекватної професійної самооцінки.

Дослідженню питань, пов'язаних зі змістом, шляхами, формами професійної підготовки фахівців, присвячені праці С. Артюха, Г. Васяновича, О. Коваленко, П. Лузана, В. Манько, Н. Ничкало, А. Пастухова, О. Пехоти та ін. Проблему формування професійної

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

самооцінки як одного з важливих критеріїв становлення фахівця у ВНЗ досліджували С. Міронова, О. Роденкова, Д. Ширапова, М. Ларіонова, О. Меженцев, О. Уточкіна та ін. Проблема психологічної установки різноаспектно відображена у працях вчених Б. Ананьєва, О. Асмолова, А. Деркача, Н. Ланге, Г. Олпорта, Д. Узнадзе, В. Ядова та ін.

Метою даної роботи є викладення основних аспектів роботи з методичними рекомендаціями «Володарювання часом» (як складової технології з формування професійної самооцінки у майбутніх викладачів образотворчого мистецтва) та, насамперед, аналіз принципів-установок, які лягли в основу цього дидактичного матеріалу.

Проблема формування адекватної професійної самооцінки як фактору, який визначає рівень самостійності, професійної спроможності викладача, здатного ухвалювати рішення, вивчати і творчо перетворювати педагогічну дійсність є одним з завдань, що визначають зміст педагогіки вищої школи на сучасному етапі її розвитку.

Професійна самооцінка – оцінка себе як суб'єкта професійної діяльності [5, с. 64]. Змістом професійної самооцінки є самовідношення до професійно значущих параметрів, які необхідні для здійснення професійної діяльності: ділові якості, якості професійного спілкування, аналітичні вміння та ціннісні орієнтири професійної діяльності [2, с. 13].

На наш погляд, професійна самооцінка є динамічним процесом, який виконує функцію саморегуляції на основі системи багатфакторних контрольних зрізів, які фахівець здійснює відносно себе та згідно власних еталонів й загально визнаних компетенцій професіонала певного фаху, завдяки цьому процесу людина поетапно розбудовує траєкторію власного професійного самоздійснення. Професійна самооцінка дозволяє співвідносити наявний професійний потенціал з цілями діяльності, контролювати ефективність праці та коригувати процес професійного саморозвитку.

З метою формування професійної самооцінки у майбутніх викладачів образотворчого мистецтва було розроблено та впроваджено у навчальний процес відповідну педагогічну технологію. Однією зі складових цієї авторської технології є рефлексія на дидактичний матеріал «Володарювання часом», які створені за книгою А. Лакейна «Вміння встигати» [3].

В умовах кредитно-модульної системи організації навчання на початку кожного семестру студенти отримують індивідуальні плани

роботи, які містять загальні відомості про процес навчання (перелік нормативних та вибіркового дисциплін, інформацію щодо кількості кредитів, навчальних годин, П.І.Б викладачів, форм і термінів проміжних та підсумкових контролів тощо). Студенти експериментальної групи 3 курсу спеціальності образотворче мистецтво на початку навчального року, разом з індивідуальними планами, отримали методичні рекомендації **«Володарювання часом»**, перелік навчальних творчих завдань на семестр та критерії оцінювання навчальних робіт. Зазначений дидактичний матеріал передбачав ведення щоденника довгострокового, середньострокового і короткострокового планування. Під час інструктажу було висвітлено основні аспекти роботи з методичними рекомендаціями, принципи планування студентами своєї навчальної діяльності та обґрунтовано доцільність застосування цієї методики. Відповідно з якою, студенти вчилися виявляти та упорядковувати життєві пріоритети, раціонально використовувати час, планувати свою навчальну діяльність (згідно індивідуального плану роботи, задля вчасного та якісного опанування об'єму навантаження передбаченого навчальним планом) та дозвілля (згідно з власними уподобаннями).

Таким чином, робота з методичними рекомендаціями **«Володарювання часом»** детермінує формування навичок саморозвитку, вміння вибудовувати траєкторію особистісно-професійного самостворення, на основі досвіду співвідносити власні ресурси з поставленими цілями, контролювати ефективність навчання, прогнозувати вірогідність успіху. Зазначені процеси є факторами формування адекватної професійної самооцінки.

Одним із провідних аспектів роботи з методичними рекомендаціями **«Володарювання часом»**, є слідування окресленим А. Лакейном принципам-установкам, таким як: **сам собі суддя, плити за течією чи приймати рішення, не чіпляйтесь за минуле, прийняття рішень, різниця між початківцем і професіоналом – серйозне планування.**

Терміном «принцип» (від. *лат.* – основа, першоджерело) позначають провідну ідею, основне правило поведінки і діяльності, центральне поняття, основу системи. Принцип утворює найголовніше узагальнення й поширення певного теоретичного положення на всі явища визначеної сфери діяльності, з якої цей принцип виокремлено та абстраговано [1, с. 137].

Установка є прийнятою особистістю позицією, що виражається у

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

певному відношенні до визначених цілей або завдань, вона виявляється у вибірковій змобілізованості та готовності до діяльності, яка спрямована на їх втілення [4, с. 19]. В сучасній психолого-педагогічній літературі установка розглядається як внутрішня готовність особистості до конкретної діяльності [6, с. 88].

Отже, навчальні установки це акумулюванні здібностями вольові прояви суб'єкта навчання спрямовані на досягнення поставленої мети.

Задля визначення факторів впливу на формування професійної самооцінки у майбутніх викладачів образотворчого мистецтва, проаналізуємо зазначені принципи-установки:

1. **Сам собі суддя.** Ця установка спрямована на формування адекватної багатоаспектної самооцінки особистості. Передбачає певну ступінь свободи вчинків та самовираження незалежно від зовнішніх обставин та сторонніх оцінок, позбавлення особистості конформізму. Але поряд з цим, даний принцип вимагає відповідальності перед собою за свої дії. Все залежить від системи цінностей індивіда. Щодо професійної самооцінки студент постійно може ускладнювати завдання, прагнучи досягнути еталону образу «Я-професіонал».

2. **Плити за течією чи приймати рішення.** Принцип активного, свідомого включення студента у життя, який сприяє формуванню таких якостей як впевненість в собі, власних силах, відповідальності за власний вибір (а звідси і можливий перегляд системи цінностей). Дозволяє співвідносити рівень своїх домагань (у навчанні, праці, особистому житті) з досягнутими результатами та на основі цього виробляти адекватну самооцінку.

3. **Не чіпляйтесь за минуле.** Особистісне зростання вимагає фіксації уваги на майбутньому, відкритості новому професійному та особистісному досвіду. Зацикленість на негативних переживаннях минулого гальмує розвиток особистості, формує комплекс неповноцінності, людина застрягає у перегляді та аналізі минулих помилок, стоїть на місці. Це призводить до регресу особистості. Водночас перегляд невдач минулого, як уроків життя трансформованих у корисний досвід здатен слугувати імпульсом до власного зростання. Позитивні моменти минулого є стимулом до постановки більш складних завдань.

4. **Прийняття рішень.** Принцип, що вимагає від особистості діяльності, спрямованої на досягнення конкретного результату незалежно від впливів різноманітних чинників. Серед чинників впливу на особистість

можна виокремити такі – звички, вимоги інших, порожні мрії, вибір навмання, дефіцит друзів. Рішучість у прийнятті рішень сприяє формуванню сили волі, характеру студентів, таких рис, як цілеспрямованість, відповідальність.

5. **Різниця між початківцем і професіоналом: серйозне планування.** Принцип-установка, що передбачає формування у студентів навичок стратегічного і тактичного планування своїх дій, задля досягнення певного результату, економії часу та запобігання безперспективних хаотичних дій. Планування сприяє орієнтуванню та раціональному розподілу часу.

Стосовно базових принципів-установок можна зробити висновок, що це ключові правила, внутрішнє налаштування яке підтримує спрямованість суб'єкта навчання на саморозвиток у професії. Вони у формі певних поведінкових концептів виступають у якості регуляторів процесу становлення та самоздійснення студента як фахівця. Принципи-установки допомагають не розпорошувати увагу на дріб'язки, бути зібраним та зосередженим на першочергових завданнях навчання, визначати пріоритети, дотримуватись власних планів не дивлячись на перешкоди, долати психологічні бар'єри. Базові принципи-установки є чинниками які впливають на формування у студентів таких навичок, як:

- ³⁵₁₇ Цілеспрямованість;
- ³⁵₁₇ впевненість у собі;
- ³⁵₁₇ Сила характеру;
- ³⁵₁₇ саморозуміння;
- ³⁵₁₇ Самопізнання;
- ³⁵₁₇ автономність;
- ³⁵₁₇ відповідальність;
- ³⁵₁₇ самоповага;
- ³⁵₁₇ упорядкування системи цінностей;
- ³⁵₁₇ Аналітико-рефлексивні навички;
- ³⁵₁₇ регламентація часу та планування діяльності;

Отже, зазначені навички є одночасно, компонентами професійної самооцінки як цілісного процесу. На основі базових принципів-установок та у результаті надбання досвіду планування, аналізу цілей та результатів діяльності у студентів відбувається рефлексія на власний досвід, завдяки чому формується адекватна професійна самооцінка.

Висновки також підтверджено результатами факторного аналізу

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

після проведеного експерименту з формування професійної самооцінки у майбутніх викладачів образотворчого мистецтва. Результати експерименту плануємо викласти у наступних публікаціях присвячених проблематиці нашого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Варій М. Й. Загальна психологія : підручник / М. Й. Варій // для студ. психол. і педагог. спеціальностей. – 2-ге вид., випр. і доп. – К. : Центр учбової літератури, 2007. – 968 с.
2. Козиевская О. В. Профессиональная самооценка в развитии мотивации достижения государственных служащих : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. психол. наук : спец. 19.00.13 «Психология развития» / Е. В. Козиевская. – М., 1998. – 21 с.
3. Лакейн А. Искусство успевать [Электронный ресурс] / А. Лакейн ; пер. с англ. Ю. Емельянов, Н. Емельянова ; редактор и корректор А. Медведев. – М. : Агентство «ФАИР», 1996. – Режим доступа.
4. Полковникова Н. Б. Аксеологические компоненты отечественной психологии и педагогики / Н. Б. Полковникова // Научный журнал : серия «Педагогика и психология». – М.– Вестник МГПУ, 2008 – № 2 (23). – М., 2008. – С. 18 – 28.
5. Психология человека от рождения до смерти : психологическая энциклопедия / под. ред. А. А. Реана. – 2-е изд. – СПб. : ЕВРОЗНАК ; М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2003. – 411 с. : ил.
6. Сельмидис Л. Ф. Педагогическая установка как компонент педагогической направленности личности будущего социального педагога / Л. Ф. Сельмидис // Вестн. АГУ. Серия 3: Педагогика и психология. – Адыгейск: АГУ, 2008. – Вып. 7. – С. 87– 91.

УДК 37.016.75

*Л. О. Рибалко, О. Г. Черевань,
м. Краматорськ*

ЗАСТОСУВАННЯ ІНТЕГРАТИВНИХ ХУДОЖНЬО- ПЕДАГОГІЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У НАВЧАННІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Інтеграція в навчально-виховному процесі на початку ХХІ ст. набуває статусу методологічного і дидактичного принципу освіти. В педагогіці інтеграцію розглядають як дієвий засіб структурування і систематизації змісту навчального матеріалу, а також як інноваційну педагогічну технологію.

Проблему інтеграції в мистецькій освіті вивчають Л. Масол, О. Гайдамака, Е. Белкіна, І. Руденко та ін.. Дослідники даного феномену на матеріалі предметів художньо-естетичного циклу підкреслюють, що «в умовах інтегрованого навчання взаємопроникнення й систематизація знань

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

учнів, становлення в них цілісної та багатомірної картини світу, розвиток творчих здібностей і гнучкого мислення (симультанного, критичного, діалектичного) відбуваються більш ефективно. Також учені відзначають значне збільшення евристичного потенціалу мистецтва за умов впровадження інтегративних технологій» [1, с. 6].

У зв'язку з вище означеним, зростає роль системи додаткової мистецької освіти, де створюються сприятливі умови для реалізації різнобічних талантів дітей. На нашу думку, найбільш повно ідеї інтегрованої освіти можна реалізувати в школах мистецтв комплексного типу. Наприклад, у школі мистецтв № 3 м. Краматорська, учні художнього відділення мають можливість займатися одночасно кількома видами художньої творчості. Відвідуючи такі «суміжні» дисципліни як театр, музика, хореографія вони доповнюють теоретичні знання з основ споріднених мистецтв, знайомляться на практиці з виразними засобами цих мистецтв, розширюють свій мистецький кругозір.

У роботі художнього відділення школи можна виділити такі види інтегрованих зв'язків:

Ї взаємодія різних відділень школи мистецтв в реалізації інтегрованих творчих проектів;

Ї міждисциплінарні зв'язки в межах художнього відділення з метою залучення учнів до різнобічної художньої діяльності;

Ї театралізовані науково-дослідні проекти.

По-перше, розглянемо інтеграційні зв'язки художнього відділення з іншими відділеннями школи, в межах яких учні театрального і хореографічного відділення (на уроках з основ образотворчого мистецтва) опановують мистецтво сценографії. Під керівництвом викладачів художнього відділення вони виконують ескізи декорацій і костюмів, виготовляють реквізит та бутафорію до вистав, в яких беруть участь в якості акторів. В результаті цієї роботи учні виготовили художнє оформлення до лялькової вистави «Якщо бракує свята» (за мотивами казки «Ріпка»), а також до вистави для дітей «Бременські музиканти».

Наступним прикладом такої інтеграції є робота відділу декоративно-прикладного мистецтва художнього відділення, а саме творчої майстерні Ї «Натхнення». В даному разі поєднання декоративно-прикладного мистецтва (мереживоплетіння на коклюшках та ін.), театрального мистецтва (акторська майстерність), хореографії (ритміка, пластика, рухова культура) сприяло утворенню такої інтегрованої форми співпраці,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

яка отримала назву «арт-колекція». Ця форма поєднує виготовлення колекційного одягу з показом його публіці на сцені.

Для реалізації подібної інтеграції в школі мистецтв створюються необхідні умови, які полягають в тому, що учні декоративно-прикладного відділу відвідують заняття з циклу «суміжних» дисциплін, а саме: з основ акторської майстерності, слухання музики, основ хореографічного мистецтва. Наприклад, до занять з хореографії включають пластичні вправи, композиційно-просторові постановки. Це дає можливість учням-авторам колекційного одягу навчитися демонструвати його на сцені. Таким чином, в театралізованому дефіле вони не тільки показують власноруч виготовлений одяг, але й розкривають його художній образ у русі, пластиці, просторовій композиції.

По-друге, в межах художнього відділення має місце міждисциплінарна інтеграція. Наприклад, учні відділу станкового живопису залучаються до декоративно-прикладної творчості, в результаті якої створено колекцію одягу «Свята Київська Русь – Росія, Україна, Білорусь» (2013 р.). Розпис одягу виконано у техніці Ї батик. Домінуючи кольори колекції – червоний, синій, білий, жовтий та золотий. Учнями обрані кольори, що імітують колористику найбільш відомих національних видів художньо-прикладного мистецтва слов'янських народів. Отже, золото на червоному тлі – то стилізація під хохломський розпис, синій на білому – то гжель, різнокольоровий малюнок на білому – петриківський розпис, розпис на бежевому тлі – стилізація під вироби дерев'яної різьби, плетіння з лози та соломи. В даному разі учні-виконавці колекції також демонструють одяг глядачам в спеціально створеній хореографічній композиції яка супроводжується поетичними рядками та відеорядом.

По-третє, не менш продуктивним видом інтеграції в галузі мистецтв є комплексний (полі-художній) підхід, який покладено в основу театралізованих науково-дослідних проектів.

Розробка науково-дослідних проектів у школі мистецтв № 3 м. Краматорська стала традиційною формою співтворчості викладачів та учнів старших класів. Такі проекти мають цікаву, різноманітну, інтегровану форму, в якій учні мають можливість виявити різні боки свого таланту. Зазвичай в одному проекті задіяні декілька видів мистецтва, що представлені в програмі школи, наприклад: історія хореографії, музичне мистецтво, класичний танець, історія костюму; народна обрядовість в її музично-пісенній і театралізованій формі; народна картина як синтез

багатьох мистецтв та ін.. Подібні проекти здійснюються під науковим та художнім керівництвом викладачів школи, вони є прикладом налагодження науково-художньої співтворчості дорослих і підлітків [2, с. 159].

Так, в процесі науково-дослідної роботи з учнями художнього відділення розроблено фольклорний театралізований проект, присвячений українській народній ляльці. Науковці підкреслюють багатий інтеграційний зміст фольклору. Цей найпоширеніший тип інтеграції генетично споріднений із синкретизмом дитячої гри, а його педагогічна ефективність доведена багатовіковим існуванням етнопедагогіки. Йдеться про «синкретизм фольклорних традицій і обрядів – яскравий і неперевершений зразок природної інтеграції поетичного слова, музики, хороводних рухів, елементів театральної дії» [1, с. 32].

Метою проекту стало відродження технології виготовлення традиційної української народної іграшки (ляльки). Реалізація цієї мети спрямована на залучення учнів до активного самостійного пошуку у справі збереження українських національних традицій та обрядів. Навчально-виховна мета проекту полягає у вивченні природи народної ляльки, в заглибленні сучасних учнів-підлітків у далеке минуле, в обрядове театралізоване дійство, в дитячу гру.

Науково-дослідними завданнями проекту стали: 1) пошук та вивчення історичного, етнографічного, фольклорного матеріалу щодо виготовлення обрядових ляльок, та використання їх у святково-обрядових народних традиціях; 2) опанування технологією виготовлення ляльок обрядового призначення: «Веснянка», «Масляна», «Коляда», «Купава» (підбір необхідних екологічних матеріалів, та характерних елементів одягу для ляльок); 3) виготовлення необхідного обладнання для проведення обрядової театралізованої дії: а) скриньки (із звичайної валізи), виконання елементів петриківського розпису на поверхні скрині; б) обрядового деревця «Марена»; 4) опанування технологією виготовлення ляльок-мотанок; 5) розробка сценарію театралізованої презентації оформлення обряду до свята Івана Купала; 6) сценічне втілення сценарію.

Важливою частиною проекту стало театралізоване представлення обряду. В основі сценарію – гра з лялькою. Сучасна дитина, спілкуючись з іграшкою, власноруч виготовляючи її, виконуючи з нею театральну дію непомітно для себе залучається до етнографічних, національних образних уподобань. Несподіваністю даної театралізованої дії стало виготовлення

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

ляльок-мотанок на очах у глядачів в процесі обрядової гри.

По-четверте, характерною для художнього відділення є також практика інтегрованих занять, що поєднують музику та живопис. Наприклад, малювання за темою музичного твору. Мета такої інтеграції – навчити дітей перетворювати звукові образи у візуальні. Для таких занять застосовуються образи українських народних пісень, в яких музика і поетичне слово існують в гармонійній єдності і можуть бути відтворені засобами образотворчого мистецтва.

Таким чином, художнім відділенням школи мистецтв № 3 м. Краматорська реалізується головна мета інтегрованих проєктів – поєднання загально-естетичного виховання з навчанням за фахом. Ми вважаємо, що реалізація інтегрованих мистецьких і науково-дослідних проєктів у навчально-виховній роботі шкіл мистецтв є ефективним педагогічним інструментом розкриття творчого потенціалу учнів та їхньої підготовки до самостійного творчого зростання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Масол Л. М. Методика навчання мистецтва у початковій школі : Посібник для вчителів / Л. М. Масол, О. В. Гайдамака, Е. В. Белкіна та ін. – Х. : Веста : Ранок, 2006. – 256 с.
2. До методики виховання засобами народного мистецтва Т. Т. Росік., О. Г. Черевань // Проблеми освіти : Науковий зб./Інститут інноваційних технологій і змісту освіти МОНМС України. – К., 2013. – Вип. 75. – 246 с.

УДК 37.372.8

*Ю. В. Романенкова,
г. Киев*

АРТ-МЕНЕДЖЕР КАК «СТАЛКЕР» СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОЛЯ: К ВОПРОСУ О ПОДГОТОВКЕ СПЕЦИАЛИСТОВ

Современное искусство являет собой настолько сложный, многослойной конгломерат различных арт-явлений, процессов и их трактовок, что любителям искусства представляется подчас непосильной задачей разобраться как в содержании, так и в истинной ценности, не говоря уже о принадлежности того или иного наблюдаемого феномена к пласту искусства. Необходим «сталкер», который проведет по этому полю. А наличие таковых в нынешнем арт-пространстве определяется состоянием

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

художественного образования страны сегодняшнего дня. Художественное образование – лучшее поле для экспериментов в силу того, что оно создает теоретический фундамент для практических штудий в искусстве и именно в нем существует целый комплекс проблем, решение которых предполагает очень много вариантов. Сориентироваться в актуальном искусстве, его теоретической основе и практическом воплощении в жизнь ее постулатов прежде всего помогает искусствовед. Теоретик, схема подготовки к деятельности которого обусловлена весьма несовершенной системой художественного образования. Теоретик в чистом виде – модель достаточно ущербная. Искусствоведы упрекают в том, что он судит о качестве и уровне того, чего не может создать сам, – довольно примитивная, хоть и не лишенная логики суть конфликта теоретиков и практиков, древнего и неразрешимого без комплексной подготовки специалистов. Ее сущность как таковая может восприниматься утопической идеей, но это как раз та утопия, к воплощению которой следует стремиться, ибо ее реализация влечет за собой значительное повышение уровня образования в целом.

В поле подготовки теоретиков искусства, художественных критиков можно говорить о модели, которая позволяет заполнять многие лакуны в последующей практической деятельности выпускников. К сожалению, на сегодняшний день в Украине отсутствует образовательный стандарт по специальности «Искусствоведение», она, строго говоря, просто не существует как самостоятельная, поэтому теоретиков, историков искусства, художественных критиков готовят в рамках специальности «Изобразительное искусство» (020205), выделяя искусствоведение как специализацию. Это во многом ущемляет права тех, кто получает подобное образование, лишает их возможности иметь не только тщательно сбалансированный учебный план с рядом необходимых дисциплин во время обучения, но и диплом должного образца. Для примера – Россия ввела стандарт по специальности «Искусствоведение» еще в 2000 г. [1]. Но, как бы это ни звучало провокационно, именно отсутствие стандарта позволяет экспериментировать с концептуальным наполнением специализации и вводить новые варианты специализаций, расширяющие горизонты выпускников. Для этого концепцию специализации нужно модернизировать таким образом, чтобы сохранить ее принадлежность к специальности «Изобразительное искусство», приспособив к условиям деятельности в поле современного арт-рынка. Вариантом, который

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

обещає стати універсальним в цьому контексті, може бути т.н. «Арт-менеджмент» або «Арт-бізнес». Ця спеціальність уже існує як самостійна в країнах СНГ (Росія, Білорусь, Казахстан) і користується спросом. Іменно спеціалісти в цій сфері здатні стати «сталкерами» в нинішньому світі мистецтва. Організації, що займаються проблемами сучасного мистецтва, вже є і в Україні (Інститут проблем сучасного мистецтва Національної Академії мистецтв України, Київ). Однак цю структуру науково-дослідницької спрямованості діяльності. Арт-критиків або спеціалістів в області арт-менеджменту в Україні сьогодні практично не готують. Арт-менеджмент або арт-бізнес як спеціалізацію достатньо складно в обґрунтувати формально в контексті спеціальності «Ізобразительне мистецтво». Спеціальність 020205 передбачає, перш за все, підготовку художників, а арт-менеджмент або арт-бізнес – в першу чергу вимагає економічного компонента, що забезпечує прикладний характер спеціалізації, як домінуючого. С метою усунути це бросаючеся в очі несоответствие в тих рідких випадках, коли ВУЗ береться готувати арт-менеджерів, вводиться спеціалізація з компромісною формулюванням на подібність «Економіка і організація художественної культури», хоча вона теж привертає до себе увагу необхідністю бути органічно включеною в блок економічно орієнтованих спеціалізацій. Для того, щоб спеціалізація відповідала і формальним вимогам, висуваним до спеціальності 020205 в цілому, і давала випускнику потрібний комплекс як теоретичних, так і практичних навичок, що дозволяють йому впевнено почувати себе на сучасній арт-арені, необхідно дотримання ряду умов. «Арт-менеджмент» (як і «Арт-бізнес») значно розширює спектр можливостей – він, на відміну від «мистецтвознавства», застосовується не тільки до теоретиків мистецтва, але і до художників-практиків, яких оволодіння цією спеціальністю звільняє від цілого ряду проблем. Для теоретика мистецтва це можливість комерціалізувати свою спеціальність, направити її в сучасне русло, для художника – можливість організувати свій бізнес, вести виставочну діяльність, повертатися в сфері галерейного, аукціонного справи, самостійно організувати замкнений цикл. Для успішної реалізації цієї концепції в життя в українських ВУЗах необхідно як раз те, чого поки що за рідким винятком вони позбавлені.

В першу чергу як невід'ємний фундамент – професорсько-

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

преподавательский состав, имеющий профильное образование, необходимый багаж знаний и практический опыт в данной сфере. Это обеспечивает возможность студентам не только слушать грамотно подготовленные лекции, но и иметь возможность под руководством преподавателей внедрять в жизнь свои идеи. К сожалению, сегодня одной из проблем «на злобу дня» является именно отсутствие этого компонента, когда преподавательский состав, обеспечивающий ведущие дисциплины профильно-ориентированных блоков учебных планов, профессионально этого сделать не в состоянии в силу отсутствия для этого опыта, знаний, практических наработок. Не секрет, что поскольку ВУЗы поставлены перед необходимостью соблюдения определенных требований к их общему научному потенциалу не зависимо от профиля деятельности кафедр, нередко в коллективы включаются «мертвые» единицы с научными степенями, не имеющие ни малейшего отношения к профилю работы кафедры. Это мера вынужденная, но нередко приводящая к тому, что как раз этот нужный для соблюдения формальных требований «балласт» становится количественно доминирующим. В подобном случае арт-менеджмент как специализация попадает в бесперспективную, тупиковую ситуацию, характеризующуюся профанационностью подхода и дискредитирующую идею введения экспериментальной специализации как таковую. Арт-бизнес, арт-менеджмент – область действия искусствоведов, художников, часто – людей с образованием и арт-критика, и экономиста (при отсутствии той самой комплексной подготовки). Только так выставка будет проведена корректно и грамотно, не поставит PR целью, а не средством, что нередко происходит на ведущих выставочных площадках страны. Именно этим отличаются арт-акции, проводимые, например, на выставочном пространстве Института проблем современного искусства (Киев), где ими занимаются профессионалы с подкрепленным опытом профильным образованием и признанными в Европе именами, от событий площадок «Мистецького арсенала». Только при таких условиях аукцион будет проведен на должном уровне, а его результаты будут иметь ожидаемое применение (бв качестве примера – благотворительный аукцион, проведенный при содействии аукционного дома «Дукат» в пользу ведущей художественной школы страны – ДХСШ им. Т.Г. Шевченко в Киеве). Арт-менеджмент – весьма соблазнительная нива: возможность извлекать материальную выгоду из высокоэстетического материала. Но когорта ученых и арт-деятели, берущая на себя ответственность

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

воспитывать будущих создателей сферы искусства, не должна воспринимать образовательную структуру как средство исключительно для собственного комфортного выживания, как это нередко бывает. Так появляется псевдонаучный и не имеющий отношения ни к искусству, ни к культуре, ни к образованию продукт. А это является следствием еще одной вопиющей беды нынешнего положения арт-менеджмента и арт-бизнеса как специализаций – отношения к ним в сегодняшнем образовательном пространстве, оценки их места в иерархии ценностей системы образования. Как результат – плохо подготовленные студенты, пласт которых состоит из тех, кто не смог найти себе иное применение. А в более глобальном масштабе – дискредитация престижной, перспективной специальности. Так же обстоит ситуация нередко и в преподавательском эшелоне: чтение лекций по профильным дисциплинам, проведение специализированных практик, организацию выставок или аукционов, руководство магистерскими или диссертационными исследованиями в области искусствоведения, арт-менеджмента дается в руки членов преподавательского состава, базовое образование которых не имеет ничего общего с этой сферой деятельности и которым просто нужно найти какое-то применение в ВУЗе. Избираемые ими методы ведения деятельности обычно провоцируют лишь протест студенчества и девальвацию концептуального наполнения специальности. Проблема стара, как мир, но снова проявляет себя в новых условиях: кухарка должна стоять у плиты, а не руководить государством, океанолог – работать в сфере биологических наук, брокер – заниматься недвижимостью, музыкант – музыкой и ее теоретическими вопросами, туризмологией должны заниматься географы и экономисты, культурологией – теоретики и историки культуры, а на философов, весьма широкая область знаний которых провоцирует их использование в разных сферах, хочется возлагать надежды в том, что они смогут теоретически обосновать необходимость для себя и своих коллег придерживаться этического кодекса ученого [2], который нарушается повсеместно.

В течение многих лет, увы, сложился определенный стереотип восприятия искусствоведа, который ныне нередко распространяется и на арт-менеджера. Стереотип, заключающийся в том, что карьеру теоретика искусства выбирает для себя сознательно лишь несостоявшийся практик в поле искусства. Постулат Б. Шоу о том, что судить о качестве яичницы не хуже курицы может и тот, кто за свою жизнь не снес ни одного яйца, как

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

нельзя кстати в контексте данной ситуации. Этому стереотипу во многом способствуют и условия поступления в ВУЗы на эту специализацию – экзамены сдаются гораздо легче, и часто среди будущих искусствоведов оказываются те, кто не поступил на более престижные специальности с экзаменами, имеющими высокие требования. Как следствие – понижение планки уважения к получаемой специализации, инфляция понятия.

Наконец, важным является и наличие должного материального обеспечения учебных заведений, берущихся за подготовку арт-менеджеров, что, впрочем, можно распространить с полным правом и на другие специальности. Необходима организация обязательных выездных практик в русле межвузовского и международного сотрудничества, позволяющих студентам расширять горизонты, не замыкаться исключительно на локальном культурном наследии, сколь бы первостепенно оно ни было, знакомиться с опытом успешных коллег других городов и стран. В контексте анализа подготовки арт-менеджеров это прежде всего образовательные структуры Москвы и Санкт-Петербурга, Минска, Алматы, которые прошли стадию внедрения подобной модели, что немаловажно, изначально находясь практически в аналогичных условиях и стоя перед аналогичными проблемами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования. Спец. 020900 – «Искусствоведение». Квалификация – «Искусствовед» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.hist.msu.ru/Council/st_art.htm
2. Этический кодекс ученого Украины [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ibss.nas.gov.ua/wpcontent/uploads/2011>

УДК 378.147:75

*В. Л. Романовская,
г. Луганск*

ЗАДАНИЕ ПО ЖИВОПИСИ «ЭТЮД ГОЛОВЫ НАТУРЩИКА НА СВЕТЛОМ ФОНЕ»

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.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

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.

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 природы, наличия сильной ведущей установки и многократной практики, у студента развивается цельное видение.

Одно из программных заданий «Этюд головы натурщика на светлом фоне» направлено именно на развитие у студентов цельного видения. Постановка ставится в неглубоком пространстве на светлом фоне при лобовом освещении. Это задание имеет определенную сложность: голова на светлом фоне смотрится общим темным пятном, нет глубоких теней и поэтому форму нужно моделировать нюансными тонально-цветовыми отношениями.

На что следует обратить внимание студентов при выполнении этого задания? В первую очередь на три основных тональных отношения — голова, фон, рубашка; на распространение освещения на форме головы, и конечно же, на цветовую характеристику головы в целом и на цветовую разницу лба, щек, носа, нижней челюсти, шеи.

Работу над длительным этюдом можно разделить на два этапа: подготовительный и исполнительный.

Первый этап — подготовительный, включает в себя:

³⁵/₁₇ визуальное изучение и анализ природы;

³⁵/₁₇ поиск композиционного решения;

³⁵/₁₇ написание краткосрочного этюда небольшого размера, в котором будут взяты основные цветовые и тональные отношения.

В маленьком этюде не нужно выписывать детали, такой этюд выполняется для того, чтобы в середине задания, работая над деталью, не отступать от намеченных цветовых отношений, так как при длительной работе над этюдом притупляется цветовое восприятие и студенты впадают в разбел.

Логичным будет обозначить задачи, которые должен выполнять

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

краткосрочный композиционный этюд:

³⁵₁₇ определение цветовой композиции и колористической организации;

³⁵₁₇ определение больших тонально-цветовых отношений теплых и холодных, светлых и темных пятен;

³⁵₁₇ передача большого света и большой тени;

³⁵₁₇ определение цветовой разницы по планам;

³⁵₁₇ передача эмоционального строя натуры в целом.

Выполняя подготовительную работу, студенты развивают свои творческие способности, Композиционное мышление, профессиональное видение натуры, умение последовательно, методически грамотно, вести работу. Кроме того, предварительно поняв и уяснив живописно-пластический и эмоциональный строй натуры, учебную цель задания, студенты более качественно и творчески решат поставленные перед ними задачи.

В свою очередь исполнительный этап работы над длительным живописным этюдом можно разделить на четыре этапа — рисунок на холсте, прописка, лепка формы деталей и обобщение. Рассмотрим кратко каждый этап.

Рисунок на холсте выполняется рисовальным углем, но если студент владеет рисунком и чувствует в себе уверенность, то рисунок на холсте можно выполнять жидкой краской без белил на пинене или уайт-спирите. Для этого можно взять сиену натуральную или марс коричневый. Легкими линиями намечается общая композиция головы в формате изобразительной плоскости, обозначаются основные пропорции, характер, движение натуры. Далее — непосредственно построение — намечается средняя линия и оси, проходящие через верхние края глазниц, основание носа, разрез губ и низ подбородка. Уточняется характер формы головы, намечаются большие плоскости — лицевая, боковые; выявляется характер поверхности лба — лобных бугров, надбровных дуг. Затем переходим к выявлению характера глазниц, намечаем переносье, спинку носа и боковые плоскости, крылья и нижнее основание носа; пластический характер формы губ, ушей; выпуклые скуловые кости и нижняя челюсть; намечаются пропорции и характер шеи и плечевой пояса.

Задача прописки — поиски ясных, напряженных цветовых и тональных отношений.

Прописку следует начинать с самых темных мест в тени, избегая

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

применения белил. Прописка выполняется на пинене или уайт-спирите без добавления масла или лака. Красочный слой не должен быть слишком жидким или слишком густым. После широкой прописки по теням в светах моделируют форму путем наложения густых мазков краски с применением белил. Мазки можно ложить как по форме, так и поперек нее, выявляя характер поверхности.

Детали лица надо писать с учетом большой формы головы, не обращая внимания на мелкие детали. Во время работы над этюдом необходимо постоянно сравнивать освещенности и цветовую характеристику различных мест этюда, помня, что только непрерывные сопоставления позволяют избегать ошибок.

Детальная моделировка формы цветом и тоном — это наиболее трудоемкий и длительный этап, который требует большого внимания, знания анатомии и умения анализировать форму. Работа над этюдом должна вестись как единый процесс от общего к частному и от частного к общему. Моделируя форму цветом, нужно помнить о тональных отношениях между освещенной частью, полутонем, тенью, рефлексами и падающими тенями. Передавая как можно точнее тональный масштаб, следует выявлять контрасты и их единство. Работая над деталью или отдельными участками формы головы, нужно постоянно сравнивать их с целым, с другими деталями и соседними участками головы. Необходимо всегда помнить, что детали — это только части общей формы, и они должны быть гармонично соотнесены между собой и согласованы с общим.

Завершающий этап работы над этюдом — обобщение. Задачи этого этапа — выявление композиционного центра, соподчинение второстепенных деталей. Приведение к тональному и цветовому единству.

На этом этапе вся проделанная работа должна как бы вновь пройти проверку на цельность восприятия и воплощения его в изображении.

По итогам проведения задания нужно отметить основные проблемы, которые возникли у студентов в процессе работы над этим заданием. Во-первых, на стадии прописки возникли трудности с тональным масштабом. Нужно было взять тонально-цветовые отношения так, чтобы голова не была слишком темной, а рубаха не смотрелась чистыми белилами. Во-вторых, на этапе проработки деталей сложно было остаться в намеченном тональном масштабе. Некоторые студенты усиливали полутона до такой степени, что они становились чересчур темными и смотрелись чернотой.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Таким образом, целостность восприятия является самым необходимым условием построения целостности изображения, и это задание направлено на развитие у студентов цельного видения природы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беда Г. В. Живопись и ее изобразительные средства : учеб. пособие для студ. худграфы пед. институтов / Г.В.Беда. – М. : Просвещение. 1977. – 188с.: ил.

УДК 377.5:7.011

*В. Т. Санжаров,
г. Луганск*

РИСУНОК В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ-ХУДОЖНИКОВ

Одной из ведущих учебных дисциплин, интегрально определяющих содержание и структуру подготовки специалистов в области искусства и являющимся базовым средством формирования профессиональных компетенций является «Рисунок».

Рисунок является основной учебной дисциплиной в системе художественно-педагогического образования и эстетического воспитания будущих художников. Рисунок как самостоятельный учебный предмет имеет неограниченные возможности для развития творческих способностей студентов, для формирования эстетического вкуса и эстетических потребностей, для приобретения специальных умений и навыков реалистического отображения действительности.

По сути «рисунок» - это ясное, выразительное и лаконичное выражение основной формы предметов. Рисунок – основа профессионального мастерства. Школа рисования – определенная система знаний, усвоение которых требует длительного времени на основе специальных заданий и упражнений. Рисунок является основой основ изобразительного искусства – живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, основой всякого реалистического изображения, или, как говорил Микеланджело, это высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок – источник и корень всякой науки.

Грамотное рисование есть основное условие для плодотворной творческой деятельности. Великий итальянский живописец, скульптор и архитектор Микеланджело Буонаротти отмечал: «Рисуют не руками, а

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

головой». Во время рисования с натуры, анализируя конструкцию формы предмета, необходимо ясно представлять его строение во всех составных частях, как видимых глазом, так и невидимых. Уметь видеть натуру – это значит уметь анализировать ее строение. Рисовать надо всегда сознательно, а не копировать механически все, что видит глаз.

В основу академического рисунка положен принцип единства обучения основам изобразительной грамоты и формирования умений и навыков реалистического изображения, т.е. принцип единство теории и практики, который является необходимым условием подготовки квалифицированных специалистов. Вся учебная работа по рисунку неразрывно связана с практическим изучением перспективы, пластической анатомии и законов распределения светотени на объемной форме, с изучением классического наследия и методической литературы по рисунку. Будущий художник должен не только владеть достаточно высоким уровнем умений, навыков реалистического рисования, но и глубоко понимать сущность творчества, ясно представлять процесс формирования художественного образа, являющегося специфической формой отображения объективной действительности в изобразительном искусстве.

УДК 792.024

*Н. В. Сафонова,
г. Луганск*

«МАСКА-ОБРАЗ» КАК СТРУКТУРНЫЙ ЭЛЕМЕНТ СЦЕНИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Маска - специфическое художественное явление, при этом сам термин «маска» не имеет однозначной трактовки и зачастую наполняется различным смысловым содержанием.

Феномен маски в связи с его бытованием в театральном искусстве изучен недостаточно и лишь с точки зрения локальных проблем, например, в театроведении (в рамках исследований античного театра, актерского творчества и других), где затрагивался в основном прагматический аспект этого явления. Объектом исследовательского интереса становились роль и специальные функции маски в отдельных европейских театральных системах. Однако до сих пор маска рассматривалась только как своего

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

рода технічна, що складається з різних художественно-театральних систем, але не як естетичний феномен.

Так, карнавал або ритуал в більшості випадків акцентує утилітарне початок, де маска служить прагматичним цілям. В образотворчому мистецтві домінує початок естетичний. В театрі ж маска виступає як синтез двох початків: прагматичного і естетичного, де вони сосуцествують в діалектичному єдинстві. Маска в театральному мистецтві виступає не тільки як об'єкт «бескорыстного любовання» (І. Кант), але і як джерело передачі певної інформації, закладеної в неї режиссером, художником, актором і т.д.

До того як прозвучить мова з уст персонажа, глядач сприймає інформацію за допомогою невербальних знаків, що містяться в масці. Маска служить не тільки об'єктом споглядання, але і провідником початково закладеного повідомлення, яке існує в певному естетичному контексті.

Актуальним є той факт, що в сучасній ситуації постмодерністського зміщення театральних систем зростає інтерес до такого явища, як маска. Викликане це тенденцією персоніфікації в сценічному просторі алегорических, метафізических, фантастических, ірреальних образів, що виходять за межі звичайної реальності. Маска напряму пов'язана з ідеєю театралізації дійсності, розуміваною як її пересозданнє, формування чогось нового, чого немає насправді.

Звернення до маски не тільки як до виразного прийому, що використовується в театральній постановці, але і як до специфічного явища акторського мистецтва дає можливість глибокого розкриття творчого потенціалу виконавця. Освідомлення актором того, що він виходить на сцену існувати в «масці-образі», а значить представляти іншого, не співпадаючого з власною Я-концепцією суб'єкта, сприяє отриманню сценічної свободи і розкриває неповторимість творчої індивідуальності актора.

Існування маски в акторській практиці представляє певного роду психологічний механізм, який виражається в наступному: виконавець, надівши маску, перетворюється в іншого персонажа, який може виконувати дії, неможливі в звичайному житті.

Знаходячись в безпеці за маскою, яку він представляє, актор найбільш вільно може дати вихід своїй творчій енергії, своїй

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

фантазії, найбільше ядро проявити свою сутність.

Таким образом, явление маски - необходимый фактор, открывающий путь к глубинным пластам творческой энергии и к интенсивным проявлениям художественной выразительности актера, в связи с чем требует серьезного научного осмысления, в том числе в рамках эстетической теории.

Именно поэтому, анализируя такой сложный и многогранный феномен, как театральная маска, мы опирались на данные философско-гуманитарного знания: философии, эстетики, семиотики, культурологии, психологии, этнографии.

Бытие маски в актерском искусстве может быть представлено в виде нескольких типов, таких, как «маска-предмет», «маска-грим» и «маска-образ».

«Маска-образ» является одной из сущностных основ актерского искусства и театрального искусства в целом. Актер, в кого-то перевоплощающийся, кого-то изображающий, кому-то подражающий, всегда маскирован. Следовательно, «маска-образ» предоставляет актеру жить в художественном пространстве сцены двойной жизнью и существует как модель другого «Я», его alter ego. Только при наличии этого условия, предполагающего «раздвоение» актера (который в данном виде искусства является и творцом, и продуктом своего творчества) и в то же время неразделимость этих ипостасей, может существовать в актерском искусстве «маска-образ». Если это условие (двоичная структура) не соблюдается, «маска-образ» прекращает свое существование.

«Маска-образ» обладает синтетической природой, в ее область органично вписываются другие виды бытия театральной маски, такие, как «маска-предмет» и «маска-грим», и являются ее составной частью. «Маска и образ» складывается из синтеза визуальных и вербальных характеристик актерской художественной выразительности.

«Маска-образ» как знаковое образование способна отсылать к несуществующему в действительности объекту, именно поэтому в художественном пространстве сцены могут возникать фантастические персонажи. Это специфическое свойство «маски-образа» является одним из важных моментов в творчестве актера на современном этапе, так как в нынешней художественно-театральной практике наблюдается тенденция смещения, перестановки, искажения, потери обыденной реальности и даже отказ от нее.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Феномен маски, как бы ни парадоксально это звучало, можно наблюдать еще за пределами доисторической жизни человека, уже у растений и у животных. Животные и растения обладают «инстинктом лицедейства», который способствует борьбе за выживание. Явление маски изначально уже присутствует на чисто биологическом уровне. То есть, другими словами, феномен маски, существующий в одной из своих изначальных форм, присутствует с самого начала зарождения человечества и является его сущностной основой. Маска характеризуется как величина, имеющая материальную, чувственно-воспринимаемую, визуальную природу. Она тесно связана с телесной (вещественной) формой и цветом - общим видом предмета или объекта.

В архаических формах маски прагматическое начало доминирует над эстетическим, так как маска была предназначена для поддержания жизненных процессов, для выполнения чисто практических функций, таких, как: обеспечивать удачный результат охоты, выступать орудием против демонических сил, служить коммуникативным звеном между человеком и божеством.

Следующий тип бытия маски в актерском искусстве определен как «маска-образ». Наряду с маской как техническим приемом оформления лица при помощи специальной накладки или грима, в современном театре следует различать понятие маски как приема сценического истолкования драматургического образа, но вовсе не сопровождающегося оформлением лица актера посредством «маски-предмета» или «маски-грима». Такой феномен следует называть «маска-образ», который включает в себя весь комплекс художественно-выразительных средств, используемый актером на сцене. «Маска-образ» - это визуально-вербальная оболочка персонажа, создаваемого исполнителем в художественном пространстве сцены.

Актер, в кого-то перевоплощающийся, кого-то изображающий, кому-то подражающий, всегда маскирован - это «маска-образ» в самом прямом смысле слова. В таком случае «маска-образ» представляет синтез художественного выражения в актерском перевоплощении. Художественное выражение реализуется вербальными и визуальными средствами исполнителя, которые подразделяются в свою очередь на динамические и статические.

К визуальным статическим составляющим относятся: цвет костюма, грима, «маски-предмета», также их форма, которая тоже носит регламентированный характер. Основное качество неизменности, которое

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

присуще такому явленню, як маска, зберігається також в циклічному повторенні одного або декількох пластических елементів, які лейтмотивом проходять на протязі існування сценіческогo суб'єкта, створюваногo актером в художественному просторі сцени.

Візуально-динаміческі елементи представлені мимікою і пантомимікою, які виражаються в рухах всього тіла або в окремих жестах. Вербальну частину «маски-образу» складає членороздільна мова, а також промовлення різних звуків. Принцип статичності реалізується в повторенні мовеских стереотипів і словесних кліше, а динаміка реалізується в самій текучості мови.

Слідовательно, «маска-образ» - це візуально-вербальна динаміческа структура, яка зберігає якість динаміческої інваріантності, то є змінюється в просторі і во часі, но в то же час має статичну природу. Так же «маска-образ» охоплює всю матеріально-речовинну частину зримогo образу, створюваногo актером. При створенні «маски-образу» актер використовує не тільки сценіческу одяг і парик, но і бутафорію (веер, трубку для курення, трость або окуляри), які є складовою частиною видимогo елемента «маски-образу».

УДК 377:74

*С. І. Сахаєва,
г. Казань, Російська Федерація*

СОВРЕМЕННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ ДИЗАЙНА И ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС

Современный этап становления дизайна находится в непосредственной корреляции с тенденциями развития информационного общества. Развитие сетевых технологий, интернет - технологий, облачных технологий, дальнейшая трансформация на этой основе мультимедиа технологий расширяют области применения дизайна. Наиболее востребованными областями становятся - графический дизайн, Web-дизайн, информационный дизайн. Информационный дизайн — отрасль дизайна, практика художественно-технического оформления и представления различной информации с учётом эргономики, функциональных возможностей, психологических критериев восприятия

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

інформації человеком, естетики візуальних форм представлення інформації і деяких інших факторів [1]. В інформаційному дизайні принципи дизайну застосовуються до процесу перетворення складних і неструктурованих даних в нову цінну, осмислену інформацію [Там же]. З допомогою створюваних картинок, символів, кольорів, слів відбувається відповідна передача ідей, ілюстрація даних або візуалізація відносин [Там же]. Інформаційний дизайн дає можливість сприймати складні набори фактів, змушує використовувати міждисциплінарний підхід до комунікації, дозволяє використовувати складні системи.

Для оцінки динаміки розвитку предметної області «інформаційний дизайн» в російському сегменті використовувався документально-інформаційний потік. Документально-інформаційний потік (ДИП) – це сукупність наукових документів – публікацій і неопублікованих матеріалів (наприклад, звітів по науково-дослідницьким і експериментально-конструкторським роботам), які постійно породжуються і використовуються в суспільно історичній практиці з метою обміну науково-технічною інформацією. Для підбору вихідного масиву даних використовувалася електронна бібліотека eLIBRARY.RU. Пошук в базі здійснювався за ключовими словами, по автору, по названню журналу, в нових надходженнях, в тематичному рубрикує журналу, в алфавітному списку журналів. Для ефективного використання пошукових можливостей наукової електронної бібліотеки eLIBRARY.RU необхідний список ключових слів, організований з урахуванням семантичних відносин між ними, т.е. тезаурус. Для розробки тезауруса по даній тематичній області була використана програма автоматизованої бібліотечно-інформаційної системи ІРБІС, система представляє собою типову інтегровану рішення в області автоматизації бібліотечних технологій і призначена для використання в бібліотеках будь-якого типу і профілю. Тематика документального потоку представлена 14 ключовими словами. Колический склад основних ключових слів по досліджуваній предметній області «Інформаційний дизайн» показаний нижче (рис. 1). Розглядалися слова з частотою зустрічальності більше трьох раз.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

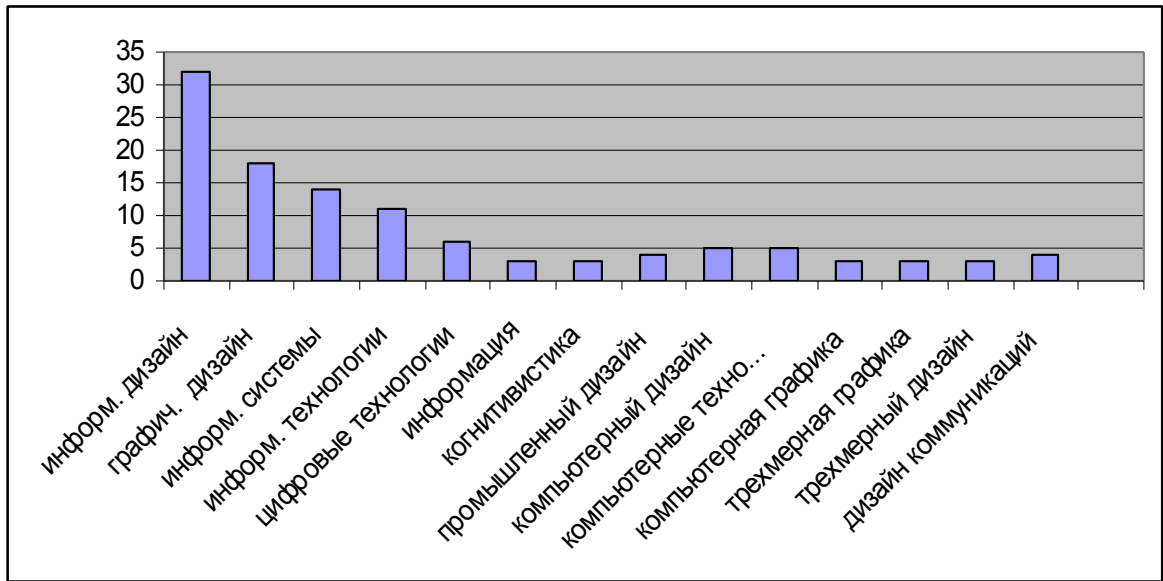


Рис. 1. Количественный состав основных ключевых слов

Наибольшей частотой встречаемости обладают ключевые слова: информационный дизайн, графический дизайн, информационные технологии, информационные системы, цифровые технологии, компьютерная графика, информация и т.д.

График распределения всех ключевых слов в порядке убывания частоты их появления показан ниже.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

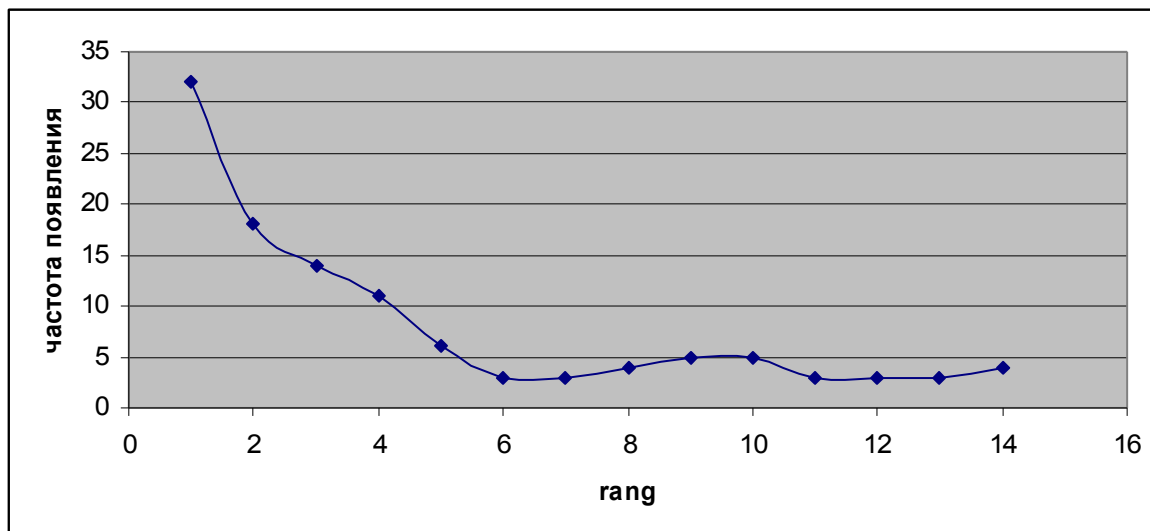


Рис. 2. Распределение ключевых слов в порядке убывания частоты их появления

На основе созданной подборки данных были изучены временные ряды динамики документально-информационного потока по теме: «Информационный дизайн». Исследуемый ДИП состоит из документов представляющих собой научные статьи, обзорные статьи, материалы конференции, краткие сообщения, научные публикации. По данным о распределении публикаций по годам, был построен точечный график (рис. 3).

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

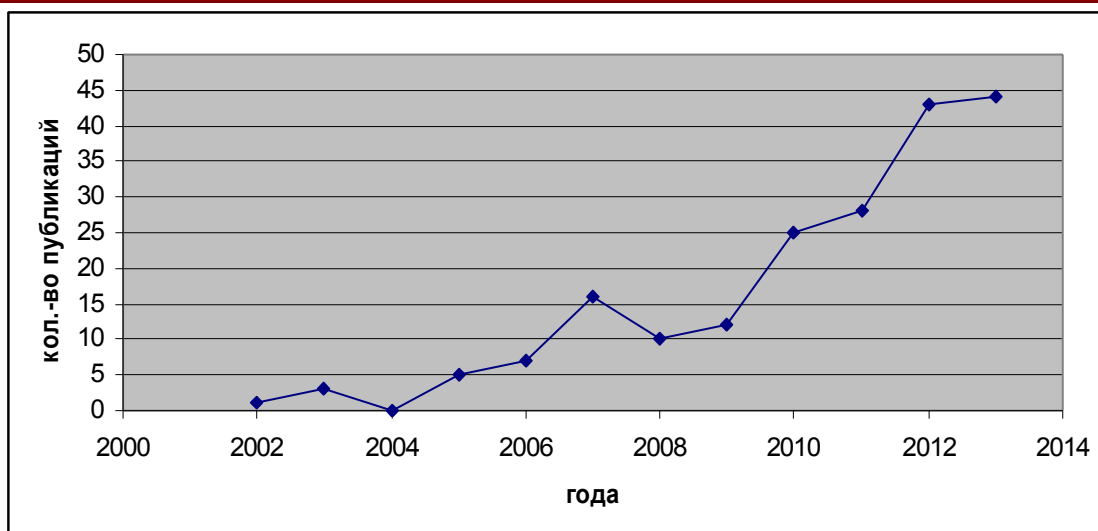


Рис. 3. Інформаційний моніторинг наукового документопотока на основі eLIBRARY.RU по предметній області "Інформаційний дизайн"

Аналіз ДІП показує, що з 2006 року кількість статей по досліджуваній тематикі різко пішла вгору. Частина цих процесів пов'язана з прийняттям державної програми по інформатизації, за якою Росія за задумкою уряду повинна була вийти в лідери країн світу по інформаційним технологіям. У 2008 році спостерігається спад, причиною чого є криза 2008 року, коли на ринку спостерігалася дуже напружена ситуація, в зв'язі з чим деякі видавництва припинили свою роботу. Якщо апроксимувати точечний графік ДІП наукових публікацій досліджуваної предметної області «Інформаційний дизайн» поліноміальною кривою, прогноз на основі лінії тренда дозволяє передбачити зростання публікацій до 55 в кінці 2014 року.

Як ми бачимо з оцінки ДІП сьогодні наукові дослідження в області інформаційного дизайну набувають більшої актуальності, особливо в 2011-2013 роки. В досліджуваній ДІП включені лише наукові статті, представлені в базі даних наукової електронної бібліотеки eLIBRARY.RU і не включені інтернет-ресурси - сайти, форуми, блоги. Сьогодні найбільш відомими студіями, що займаються інформаційним дизайном є студія Артемія Лебедева і дизайн-бюро Артема Горбунова, на сайтах яких представлений багатий матеріал по інформаційному дизайну.

В зв'язі з актуалізацією і востребованістю напрямку інформаційний дизайн автором були включені в курс «Інформаційні системи і технології» розділи по підготовці

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

студентов специальности «Прикладная информатика (в дизайне)» в области информационного дизайна. Этот раздел тематического плана включал изучение теоретических основ информационного дизайна, в виде лекций в форме мультимедиапрезентаций, сформированных основе материалов книг известных мировых дизайнеров таких как Эдвард Тафти и Джеф Раскин, а также практическую часть. Для эффективности усвоения материала использовался метод проектов и деловые игры, информационно-коммуникационные технологии. В качестве практического задания студентам предлагалось найти решение по оптимизации некоего материала и визуализации его в виде диаграмм. В одном из заданий студентам предлагалось изучить зависимость роста и веса девушек и юношей своей группы, представить ее в табличном виде, а затем приступить к созданию диаграммы в наиболее удобной для восприятия форме. Для нахождения идеи использовался мозговой штурм, и некая промежуточная визуализация с помощью MS Excel. После понимания концепции решения задачи, с помощью графических редакторов начиналось воплощение в жизнь. В другом задании, предлагалось студентам специальности «Прикладная информатика (в дизайне)» предлагалось оптимизировать расписание работы предприятия общепита. В следующем - предлагалось оптимизировать, диаграмму заплыва брассом олимпийских чемпионов 1908-2008 годы. Пример самого задания и некий этап его реализации приведены ниже (рис. 4, 5).

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Было

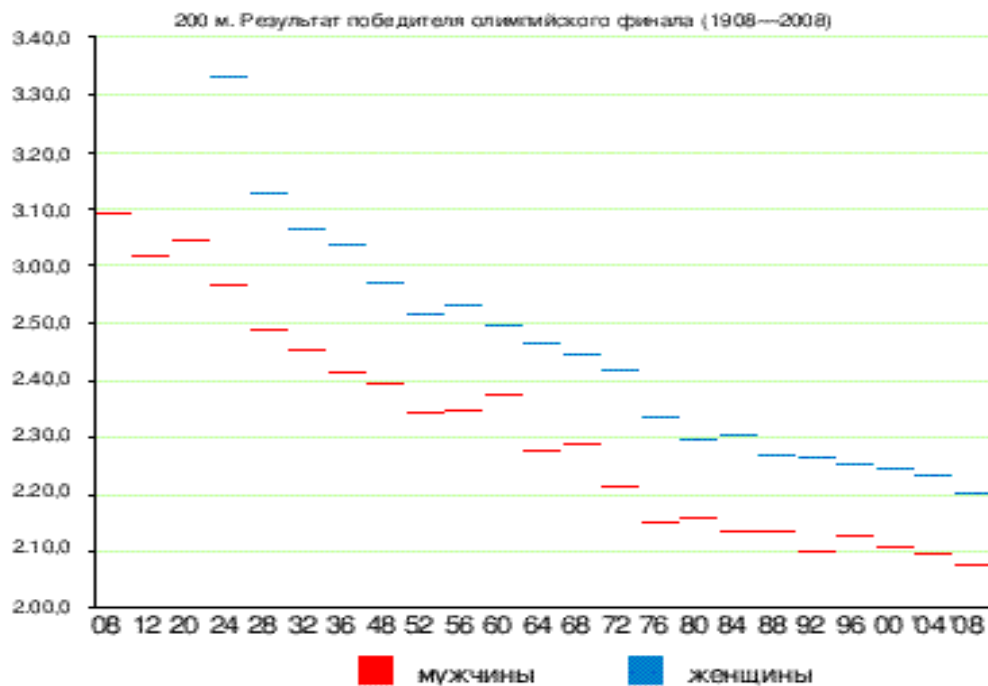


Рис. 4. Диаграмма, которую необходимо оптимизировать

Задание, представленное на Рис.4, задавалось на дом, для того чтобы студенты могли, осознанно и творчески прийти оптимальному решению. Для понимания путей решения задачи, поставленной на дом задачи, предварительно использовалась дискуссия.

**Время заплыва на 200 м брассом
олимпийских чемпионов с 1908 по 2008 годы**

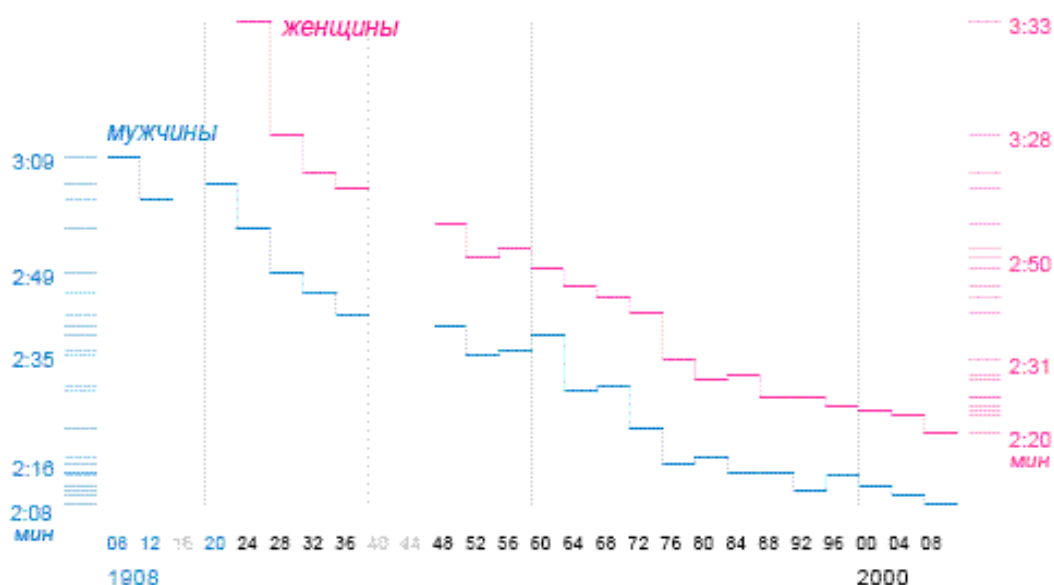


Рис. 5. Пример одного из вариантов решений

Автором проводился анализ мотивации студентов по изучению раздела «Информационный дизайн» в рамках дисциплины «Информационные системы и технологии» на основе анкеты социального опроса, созданной на основе сервиса Google. На вопрос «Являются занятия по информационному дизайну», необходимыми в дальнейшей профессиональной деятельности» 49% студентов ответили «да», 38% ответили «не знаю», 13% - «нет». На вопрос «Какое соотношение традиционных и методов преподавания информационного дизайна с использованием деловых игр (факультете ИСиМ) вы бы выбрали?» 37% студентов выбрали ответ «преобладание традиционных методов обучения», в то же время 47% студентов отметили, что «деловые игры должны занимать 39% учебного процесса», 12% затруднились ответить на вопрос. На вопрос «Оцените доступность лекционного и практического материала по теме «Информационный дизайн» для самостоятельной работы (факультете ИСиМ): 49% студентов выбрали ответ «высокая» и 28% «недостаточная», остальные 23% затруднились ответить на вопрос.

Из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что изучение современных направлений развития дизайна, таких как информационный дизайн говорит о положительной динамике развития данной предметной области знаний. Введение в курс «Информационные системы и

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

технології» розділи по підготовці студентів спеціальності «Прикладна інформатика в дизайні» розділа інформаційний дизайн розширює межі навчального процесу і сприяє завдяки міждисциплінарності формуванню творчого потенціалу майбутнього дизайнера. Адже тільки сформовавши в сучасному випускнику спеціальності «Прикладна інформатика (в дизайні)», здатність до внутрішньої мобілізації власних ресурсів для адаптації в змінюючійся середовищі, нарощуванню власного ресурсу для вирішення нових завдань, можна отримати спеціаліста, вільно орієнтуючогося в інформаційному просторі.

ЛИТЕРАТУРА

1. Інформаційний дизайн [Електронний ресурс]. - (Режим доступу: http://ru.wikipedia.org/wiki/Інформаційний_дизайн)

УДК 7.021

*И. А. Сержантова,
г. Луганск*

ПРОФЕСІОНАЛЬНЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАК СИНТЕЗ ЗНАНИЙ, ОСУЩЕСТВЛЯЕМЫЙ НА ОСНОВЕ ПРИНЦИПА СОЗНАТЕЛЬНОСТИ ОБУЧЕНИЯ

Синтез знань є необхідним умовою професійної підготовки. Довгий і складний процес багаторівневого художнього виховання стає плідним при вмінні зв'язати поняття різних дисциплін навчання для формування спеціаліста і творчої особистості, яка має різносторонні і професійні знання. Сукупність знань, вивчених на спеціальних дисциплінах, поступово набуває значення професійної необхідності тільки в самому процесі практичного застосування цих знань. Але, при одній умові - свідомості зв'язування теорії з практикою.

В професії художника, не являючись суцільно теоретичною, має велике значення діапазон знань загальнонавчальних дисциплін, як орієнтир в просторі і часі, необхідний для повноцінного діалогу з сучасниками і свідомого участя в художніх процесах. Професійний рівень

підготовки залежить від якості засвоєння спеціалізованих дисциплін не тільки формують світогляд, але й створюють основу для набуття базових знань і професійних навичок.

Теоретичні знання по кольорознавству і основам композиції закріплюються в практичних вправах, але потребують подальшого їх застосування і розвитку в живописі, композиції і інших спеціальних дисциплінах для формування навичок художнього бачення і сприйняття, художнього композиційного мислення, поступового розвитку свого задуму і втілення в матеріалі. Для реалізації міжпредметних зв'язів дисциплін «Живопис», «Композиція», «Проектування» - пропонується осмислити зміст завдань по спеціальним предметам, зв'язуючи методику вивчення цих предметів з теорією і практикою допоміжних дисциплін – Кольорознавством і Основами композиції, розглянути методи, застосовувані в практичних роботах по кольорознавству і основам композиції, що розвивають професійні навички. Актуальність теми пов'язана з необхідністю підвищення інтенсивності навчання.

Вивчення властивостей тону є передумовою побудови тональної гармонії. Визначив гармонію як підпорядкування всіх художніх засобів задуму, а найважливішим з усіх художніх засобів образотворчого мистецтва - тону, можна розглянути тону:

- 1) як спосіб зображення об'ємів і просторів на площині;
- 2) засіб організації площини;
- 3) засіб створення образу (групуванням композиційних мас тону, варіантами ритмів тону, організацією центру, акцентів);
- 4) як спосіб створення композиційної структури творів;
- 5) засіб організації послідовності читання твору;
- 6) як засіб підпорядкування всіх елементів композиції;
- 7) засіб досягнення цілості і узагальнення;

Для формування понять, пов'язаних з тоном, цій темі приділяється постійна увага на дисциплінах «Основи композиції» і «Кольорознавство», розвиваючи навички свідомого застосування тональних засобів гармонізації, побудови композиції і створення образів, відповідних задуму.

На кольорознавстві відбувається знайомство з властивостями фарб (акварелью і гуашсю), технікою виконання фарб, рівномірної

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

окраски и растяжек – тональных переходов от белого к черному тону, от спектральных цветовых тонов к ахроматическим, от цвета к цвету (постепенных и в виде шкалы с равномерными интервалами), осваивая отличие оптического, механического и пространственного смешения.

Выполнение черно-белой растяжки гуашью формирует навык работы пастозными материалами, приучает к работе на палитре, сравнивая интервалы тона при смешении красок, что значительно ускоряет работу над живописными постановками, помогая избежать повторений или значительных «скачков» тона. При выполнении «выкрасок» гуашью для ахроматической шкалы происходит сравнение колеров во влажном состоянии на палитре. На основе сравнения белого с черным колером составляются варианты средне-серых градаций тона, сопоставлением выкрасок избирается истинно «средний» уточнением интервалов тона, добиваясь равенства контрастов тона. «Старые мастера при работе над станковой картиной культивировали три основные стадии живописи (пропись, основной слой, или подмалевок, и лессировка)» [4,с.49.] Три главных задачи лессировки, а следовательно, и три ее основных вида «лессировка тонирующая, моделирующая, и ретуширующая» [4,с. 61-68]. «Необычайно мягкий переход от света к тени, наблюдаемый в картинах старых мастеров, особенно в портретной живописи, может быть организован введением в светлый тон подмалевок незначительной доли темной краски, обычно холодной: ультрамарина, зеленой земли, а иногда сиены жженой или натуральной, в зависимости от общей цветовой гаммы картины. Этого же эффекта можно достигнуть и путем постепенного уменьшения слоя той же краски, наносимой в полутени сквозным, сходящим на нет слоем благодаря ослабевающим и скользящим прикосновениям кисти. При каждом из этих методов переход от света к тени может быть уточнен с помощью множества мелких, ретуширующих мазков» [4, с. 59]. «Сквозной мазок» наносился по светлому или, чаще, темному слою плотной, непрозрачной пастой, создавая эффект оптического смешения.

Выполнение гуашью ахроматической и цвето-тональной растяжки в виде многоступенной шкалы формирует навык работы пастозными материалами, приучает к работе на палитре, сравнивая интервалы тона при смешении красок, что значительно ускоряет работу над живописными постановками, помогая избежать повторений или значительных «скачков» тона. «Метод написания с натуры основан на сравнении тончайших

соотношений близких между собой тонов как по силе света, так и по оттенкам цвета; процесс написания с натуры заключается в выявлении различий на холсте, заложенных в натуре, разниц светосилы и напряженностей оттенков цвета» [8, с. 108]. Изучаемые проявления свойств тона – ритм и динамика тона – необходимые выразительные средства формирования композиционной структуры произведения. В процессе построения ритмических тональных рядов различной длительности формируется навык сравнения и оценки степени контрастности или нюансности отношений светлоты, при этом сравниваются всегда 3 элемента - 2 крайних и 1 средний. В 12-ступенной шкале 1-й тон относится ко 2-му, как 2-й к 3-му. Следующий блок для сравнения – 2, 3, 4 элемент шкалы. Потом: 3, 4, 5; 4, 5, 6; 5, 6, 7; 6, 7, 8; 7, 8, 9; 8, 9, 10; 9, 10, 11; 10, 11, 12.

Работа с натуры развивает навыки видения тональных отношений. Опыт сравнения для уяснения тональных отношений в постановке необходим как в рисунке, так и в живописи. Сначала – видение отношений силуэта и поля (массы и пространства). Светлый силуэт на темном фоне или темный на светлом фоне. В обоих случаях свет и тень на объеме подчиняются основным отношениям силуэта и поля. Т. е., свет и тень на объеме могут быть подчинены светлому тону, и оба контрастируют по тону с темным фоном, или свет и тень подчинены темному тону, и контрастируют со светлым фоном. При контрастном освещении формы, даже одинаковых по локальному цвету предметов и фона, сразу возникает 3 тона – сильный контраст света и тени характеризует объемную форму сочетанием светлого и темного тона, а фон становится средним по тону. В живописи современных художников начиная с Сезанна можно наблюдать «этапы законченности», но не стадии живописи старых мастеров [4, с. 49].

«Рефлекс» в трактовке объема. На любых поверхностях (глянцевых, матовых и блестящих) объемной формы рефлекс всегда подчиняется тональности тени. Будучи отраженным светом, рефлекс не может быть равным по тону части объема, освещенного прямым светом. При сравнении складывается ошибочное представление в том случае, если мы воспринимаем одновременно и даем оценку только двум оттенкам тона – тени и рефлексу. Правильное видение интервалов тона происходит только при сравнении светлоты трех тонов – рефлекс, тень, свет. Ошибочная оценка рефлекса происходит от контрастного окружения, как

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

следствие кажущегося усиления контрастов. Светлое пятно кажется еще светлее на темном фоне, а темное – темнее. Свойство взаимного усиления контрастов тона (пятна и фона) применяют в графике и живописи, когда при ограниченном количестве градаций тона необходимо создать впечатление более дифференцированной тональной разработки. Изменяется тон пятна от окружения, а не фон от пятна. О применении метода сравнения известно из теоретических трудов и высказываний художников Кибрика Е.А., Иогансона Б.В., педагогической практики К.Коровина. Иогансон рекомендует из 5-ти оттенков, для упрощения задачи, определить сначала 3, передавая их различие в тоне (светосиле) и оттенке цвета, потом – увидеть 5-6 одновременно – аккорд в живописи. Все темные рекомендует сравнивать с темными, близкие тени с близкими тенями, света со светами, полутона с полутонами [8, с. 37]. Увидеть целостно, найти цвето-тональное соподчинение всех элементов, составляющих композицию – задача профессионального художника.

Композиция тона предполагает в первую очередь пропорции тона. Термин «светлота» в дисциплине «Цветоведение» аналогичен принятому понятию «тон». Когда говорят о живописи: «светлее или темнее по тону» - имеют в виду «светлоту». В живописи, исходя из необходимости решения композиции тона, последовательно решаются задачи пропорций 2-х градаций тона, потом 3-х. Увеличение количества градаций тона не должно разрушить первоначальный замысел «больших отношений» в 2 и 3 тона. Эта проблема рассматривается в упражнениях «Пропорционирование тона» на дисциплине «Основы композиции», формируя навык видения тональных отношений и последовательной дифференциации тона, обогащающей и усложняющей тональные решения.

Тональная трансформация плоскости является предпосылкой моделировки объема в изображении на плоскости. На основе приобретенного опыта построения тональных интервалов в выкрасках, лессировке, графических растяжках можно приступить к выполнению изображения объемных форм (шар, цилиндр, конус) способом отмывки, применением тональной шкалы, графическим способом (точкой линией, пятном).

Одновременный тональный (светлотный) контурный контраст наблюдается при выполнении практических работ по цветоведению. В процессе сопоставления в единых условиях освещения равномерно

окрашених викрасок ахроматическої шкали, виконаних гуашью, виникає одночасний контурний контраст на границі примикаючих друг к другу викрасок. На основі придбаного досвіду побудови тональних інтервалів в викрасках, лессировке, графічних растяжках можна приступити до виконання зображення об'ємних форм (шар, циліндр, конус) способом отмывки, застосуванням тональної шкали, графічним способом (точкою ліній, плямом).

В малюнку застосовується зображення одночасного тонального контурного контраста. Явлення одночасного контраста Герхард Цойгнер вважає недостатньо вивченим [5, гл. 4, с. 90]. Принцип посилення або, на першій стадії побудови малюнка, позначення контрастів на границі поворотів малих площин – граней, що складають велику форму, застосовується як метод зображення при вивченні складної об'ємної форми в малюнку з натури. Колористика допомагає сформувати практичні навички роботи тоном і теоретичну основу для продовження вивчення тем: Властивості тону в трактуванні об'єму в малюнку і живописі; Оптичне зміщення і сприйняття об'єму, зображеного на площині; Моделирування форми; Форма в графіці і живописі.

Зображення на площині – ілюзія об'єму. В графіці, різьбленні гравюрі і короткотривалому малюнку для позначення руху маси форми, її поверхні, характеру поворотів площин великої форми застосовується «штрих по формі».

Виходячи з систем мистецтвенного сприйняття і відображення оточуючого світу Панксенов вважає, що «предметно-реалістическа і пластическа зобразительность буває об'ємною і площинною» [6, гл. 1.5, с. 15-16]. Через сприйняття трансформації площини відбувається моделювання форми. Лінію можна представити як рух точки. Ряд паралельних ліній характеризує площину – поверхню грани. Змінення напрямку паралельних ліній характеризують поворот площини - оболонки форми, позначаючи ребро форми і границю площини грани. Растяжки тону, виконані графічним способом – стисненням і розрідженням однакових за товщиною ліній або ритмічно збільшуваних за товщиною смуг або різними фактурами можуть сприйматися як трансформація площини, зображення об'ємної форми циліндра з правим або лівим освітленням. **Сприйняття, оцінка форми** і її зображення на площині залежать від умов освітлення.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Теоретические знания по цветоведению и основам композиции закрепляются в практических упражнениях, но нуждаются в дальнейшем их применении в живописи, композиции и прочих специальных дисциплинах для формирования навыков художественного видения и восприятия, художественного композиционного мышления, поэтапного развития своего замысла и воплощения в материале.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузин В.С. Психология. – М.: Выс.Шк., 1982, 256с. (гл.10,10.2)
2. Миронова А.И. Цветоведение. – Минск : Вышейш. шк., 1984, 286с.
3. Миронова Л.Н. Цвет в изобразительном искусстве. - Минск: Беларусь, 2005. – 252 с.
4. Секреты живописи старых мастеров. – М. : Изобр. иск., 1989. – 315 с.
5. Цойгнер Р. Учение о цвете. - М.: Изд. лит. по строительству, 1971, 174 с.
6. Панксенов Г. И. Живопись. Форма, цвет изображения. – М. : Академия. 2007. – 416 с.
7. Печенюк Т. Кольорознавство. – К. : Грані-Т, 2010. – 192 с. (1розділ. Світло.)
8. Иогансон Б. Молодым художникам о живописи. – М. : Изд. Акад. художеств, 1959. – 246 с.

УДК 001:7.072.2:168.522

*Д. М. Скринник-Миська,
м. Львів*

КЛАСИЧНА, НЕКЛАСИЧНА ТА ПОСТНЕКЛАСИЧНА ПАРАДИГМИ В ПЕРІОДИЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ПРОЦЕСУ

Сьогодні, коли в Україні щораз більше художників звертається до форм сучасного мистецтва, а інформація про сучасний художній процес на Заході стала загальнодоступною, особливо гостро відчуються невідповідності в тлумаченні вітчизняних та західноєвропейських історії мистецтва та актуальних мистецьких феноменів. Заангажований упереджений підхід, сформований за часів СРСР, створює значні труднощі при аналізі та інтерпретації творів сучасного мистецтва, які не вкладаються у рамки наявних академічних класифікацій. Це накладає свій негативний відбиток і на мистецьку освіту, що не дає достатньої підготовки молодому художнику для розуміння світового та українського мистецького процесу у ХХ та ХХІ столітті, бачення власного місця у ньому.

Серед різних варіантів періодизації художнього процесу можна

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

виділити три основні періоди його генезису: класичний, некласичний, постнекласичний. Зазвичай таку періодизацію прийнято застосовувати до наукового знання як такого, коли кожному періоду відповідає власний науковий апарат в його системній цілісності. Тут критерієм періодизації науки виступає співвідношення об'єкта і суб'єкта наукового пізнання, методологічна парадигма, що містить у собі принципи побудови системи знань в цілому та конкретних наукових теорій. Мистецтво також можна розглядати як форму взаємодії об'єкта й суб'єкта, тобто, форму взаємодії художника зі світом. А історія мистецтва – це історія способів візуального сприйняття, різних шляхів бачення людиною світу, репрезентована через художній твір [2, с. 14]. Тоді критерій, за яким здійснюється періодизація, – це історично визначений тип художньої репрезентації, тобто спосіб представлення образу засобами мистецтва [1, с. 9]. Визначальний елемент переходу між періодами – це переформулювання критеріїв естетичних якостей художнього твору [6, с. 175]. Характер художньої репрезентації тут буде залежати від характеру осмислення людиною світу.

Класичний період бере свій початок від мистецтва Античної Греції періоду Класики (IV-V ст. до н. е.). У цей час в античній естетиці формується основний принцип діяльності художника – мімесис (з гр. наслідування). Ця естетична концепція походження та сутності мистецтва, розроблена Аристотелем, розвинулася в естетиці Відродження та Нового часу, а також у теорії реалістичного мистецтва. Згідно з Аристотелем, вона включає в себе і адекватне відображення дійсності, і діяльність творчої уяви та ідеалізацію дійсності. У вченні Аристотеля метою мімесису в мистецтві є пізнання предмета [5, с. 204]. Отже, “спільним знаменником” для мистецтва класичного періоду є міметична репрезентація як наслідування предметів чи явищ реального світу. Базовою формулою, що становить фундамент категоріального апарату та методології, творить певну “систему координат”, виступає поняття мистецтва як тотожного поняттям краси, істини, добра. У сер. XIX ст. концепцію мімесису привело до логічної вичерпаності мистецтво реалізму. Метаморфоза реалізму відбулася, як зазначає О. Голубець, у художньому процесі на теренах СРСР в 20 – 30-ті рр. XX ст.: він трансформувався у творчий метод соціалістичного реалізму як деформований варіант міметичної концепції, котрий був штучно нав'язаний тоталітарним режимом [5, с. 8]. За твердженням польського дослідника Г. Дзямські, у міметичній концепції твори мистецтва постають як процес щораз досконалішої, точнішої

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

репрезентації видимої дійсності. Особливу роль у створенні сучасного образу історії мистецтва дослідник відводить англійському мистецтвознавцю Е. Гомبریху, котрий сконструював візію історії мистецтва на кшталт історії науки, інтерпретованої філософом К. Поппером як послідовність гіпотез, фальсифікацій і чергових гіпотез, котрі “краще наближають нас до дійсності” [6, с. 191].

Некласичний період у мистецтві пов'язаний з появою модернізму на початку ХХ ст., і завершується у 1970-ті з появою постмодернізму. Зміна парадигми у мистецтві була зумовлена світоглядними трансформаціями, спричиненими низкою важливих наукових відкриттів, що змінили усталені уявлення про час, простір, світобудову загалом – як-от способи технічної репродукції, винаходи нових транспортних засобів та засобів зв'язку, відкриття у фізиці. Визначальною характеристикою мистецтва некласичного періоду, на наш погляд, виступає тип художньої репрезентації як конструювання нової дійсності. Хоча становлення цієї парадигми пов'язане з першою декадою ХХ ст., чітко окреслена вона була К. Грінбергом, – зазначає Г. Дзямські, покликаючись на американського філософа мистецтва А. Данто [6, с. 192]. Естетику модернізму К. Грінберг виводить із вчення представника німецької класичної філософії І. Канта, котрий стверджував, що замість трактування пізнання як процесу відображення дійсності суб'єктом, пізнання слід розуміти як конструювання нового знання, творчість у свідомості суб'єкта. Для тогочасної науки, що керувалася механістичними підходами, сформованими у добу Просвітництва, це відкриття було аналогічним “копернікянському перевороту” в астрономії. Для мистецтва такий підхід знаменував зміщення уваги митців із об'єктивної реальності на власне суб'єктивне її переживання як творчість нової суб'єктивної реальності: “Я хочу зобразити світ таким, яким я його мислю”, – скаже П. Пікасо.

Натомість міметична концепція художньої творчості у період Просвітництва базувалася на уявленні про дійсність, що постає у нашій свідомості, як про точну копію світу довкола нас. Звідси походить трактування мистецтва як відображення, яке міцно вкоренилося у радянській естетиці і яке за інерцією продовжували використовувати в науці досить тривалий час після розпаду СРСР. Вихідна формула як фундамент категоріального апарату та методології у некласичній парадигмі – відносність, суб'єктивність понять мистецтва, краси, істини, добра.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Свідченням переходу до постнекласичного періоду у мистецтві є криза художньої репрезентації як неможливість підібрати адекватний художній еквівалент для вираження ідеї художника. Це означає, що мистецтво цього періоду усвідомлює як проблему не окремо взяті сюжет, техніку чи стиль, а саме явище репрезентації, сам спосіб існування образу у певному представленні, що відрізняється умовністю і щоразу залежить від нової атрибуції [1, с. 10]. Постнекласичний період співвідноситься з появою постмодерну як світогляду нового типу, – неоднозначного, суперечливого явища культури другої половини ХХ – поч. ХХІ ст. Початки постмодерну різні дослідники окреслюють по різному – загалом його появою можна вважати проміжок 60 – 70-х рр. ХХ ст. Відзначимо окремі риси, що дають уявлення про загальну спрямованість постнекласичної парадигми: розпад цілісного погляду на світ, як наслідок – руйнування світоглядно-філософських, економічних, політичних систем; переконання у марності спроб покращити світ, втрата ідеологічних ілюзій; переконання у неможливості досягнути, систематизувати світ, бо подія завжди випереджає теорію; прогрес визнається ілюзією; відносно комфортне існування індивіда у сучасному суспільстві спростовує необхідність багатьох традиційних цінностей; відчуття вичерпаності історії, естетики, мистецтва; спонтанний непередбачуваний розвиток систем різного порядку (запровадження понять “синергетика”, “ризом” при описуванні та дослідженні функціонування цих систем, застосування цих понять у естетиці постмодернізму); хаос осмислюється не як джерело деструкції, а як етап, що є похідним від нерівноваги матеріальних систем й спричинює спонтанність структурогенезу.

Постмодерн у мистецтві проявився насамперед як заміна художнього образу симулякром [2, с. 267]. Симулякр – одне з ключових понять постмодерністської естетики, запроваджене Ж. Бодріаром, що позначає образ, знак без референта, символ того, чого не існує в дійсності. У такий спосіб французький філософ фіксує зміну стосунків людини зі світом та реальністю – уявна дійсність зливається з дійсністю символічною, створюючи новий образно-символічний порядок. Риси, властиві для мистецтва на цьому етапі: кінець оповіді про мистецтво, що відсилала до великих наративів сучасності, які пояснюють внутрішню динаміку змін художнього процесу за допомогою історичної логіки; розпад історії мистецтва на багато дрібних оповідей, позбавлених тоталізуючих цілісних ознак [6, с. 178]; криза художньої репрезентації; стиль художнього мислення –

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

еклектичність, імітація, цитування; необмежений потенціал серійного відтворення та тиражування; гіперрефлексія, агностицизм, нігілізм, цинізм, тотальний релятивізм, іронія, сарказм. Загалом відбулася докорінна трансформація поняття мистецтва, котру окремі дослідники окреслюють поняттям “кінця мистецтва” (А. Данто, Д. Каспіт). А. Данто зокрема вживає дефініцію французького філософа-екзистенціаліста Ж.-П. Сартра “неоречевлена екзистенція” як найвища міра людської свободи – для окреслення новітнього стану мистецтва [6, с. 197]. Це означає, що більше не існує жодних приписів чи правил, стилістичних чи технічних обмежень, ідеологічних чи професійних настанов щодо того, чим має бути мистецтво або художник. Наслідком цих змін стало те, що візія художнього процесу постнекласичного періоду позбулася ціннісних орієнтирів, тож вибір стратегії оповіді про мистецтво, вибір критеріїв відбору, вибір домінуючої парадигми виявляється цілковито справою відповідальності дослідника-інтерпретатора. [6, с. 179] Відтак поняття “мистецтво”, “краса”, “істина”, “добро” можуть бути визначені в будь-який довільний спосіб, позаяк вони позбавлені ідентичності й у постнекласичну добу постають як ілюзія, як симулякри.

Запропоноване структурування художнього процесу окреслює проблемне поле кожного з періодів і, відповідно, пропонує застосування адекватного інструментарію для аналізу тих чи інших явищ художньої творчості. Він також дозволяє побачити динаміку художнього процесу через виявлення його головних закономірностей, яким підпорядковані ті чи інші художні явища, на протипагу лінійно-описовому підходу до історії мистецтва як розповіді про історичні події – біографії художників, творчі об’єднання, перелік творів. Радянське мистецтвознавство сконструювало псевдонаукову теорію, вибірково опираючись на категорії класичної естетики, в основі якої лежить поняття мімесису. Ключову роль відіграв марксизм, який фактично повернувся до моделі Просвітництва (об’єкт тотожний суб’єкту). Звідси – розуміння мистецтва як відображення з поправкою на “світле майбутнє”. Радянська ідеологія розглядала мистецтво як засіб, тому поклала на нього пропагандистські функції. Таке розуміння мистецтва великою мірою побутує до сьогодні – часто від нього очікують виконання місії, і як не дивно, в основному пропагандистської. Одним з прикладів наслідків такого очікування є патетичні пам’ятники національним героям, художня мова яких практично не відрізняється від мови соціалістичного реалізму. Такі “художні” твори перетворюють на

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

профанацію як саме мистецтво, так і національних героїв, яких вони зображають, і загалом є свідченням провінційності як риси посттоталітарного стану.

Мистецтво – форма самосвідомості культури, у ньому, пропущені через індивідуальне сприйняття митця й заломлені ним, відображаються фундаментальні смисли культури – цінності, норми, моделі поведінки, життєві орієнтири, а також ставлення культури даного типу до цих цінностей. Функції мистецтва випливають із його природи, як форми самосвідомості культури, воно не має жодної місії поза самим собою. Поняття місії передбачає, що хтось ставить для когось певне завдання, яке слугує меті, котру цей “хтось” вважає вищою. Шістдесят років перебування мистецтва на теренах СРСР у становищі виконання місії показали, що у такому підході криється небезпека перетворення мистецтва на ідеологію, а сучасний стан українського мистецтва та мистецтвознавства наглядно демонструє, як важко подолати ці наслідки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреева Е. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века / Екатерина Андреева. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 488 с.
2. Вишеславський Г.А. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України / Гліб Вишеславський, Олег Сидор-Гібелінда. – Париж ; Київ, 2010. – 416 с.
3. Голубець О.М. Питання термінології в сучасній мистецькій освіті / Орест Голубець // Мистецтвознавство України. – Вип. 9. – 2008. – С. 6-18.
4. Рид Г. Краткая история современной живописи / Герберт Рид. – М. : Искусство – XXI век, 2006. – 320 с.
5. Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А.А. Беляева. – М. : Политиздат, 1989. – 447 с.
6. Dziamski G. Lata dziewięćdziesiąte / Grzegorz Dziamski. – Poznań: Galeria Miejska Arsenal, 2000. – 200 s.

УДК 74.01/.09

*В. Г. Скубак,
м. Луганськ*

ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ Й ТВОРЧОСТІ

Відомо, що у кінці 1980-х роках у населення тоді ще Радянського

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Союзу з'явилась велика зацікавленість до авангардного мистецтва, зокрема андеграунду. Люди пізнали, що крім соцреалізму («...якісно нового, вищого стану у розвитку реалізму, основними принципами якого є правдиве, історично конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку. Визначальна риса соціалістичного реалізму – комуністична партійність, яка є найглибшим виявом народності літератури і мистецтва») **З** є ще щось.

Але вже за часів перебудови і отримання незалежності республіками колишнього Радянського Союзу змінилося і саме визначення «соцреалізму». У авторитетному виданні 10-ти томному словнику В. Власова читаємо що «Соціалістичний реалізм» (від лат. *Socialis* – «суспільний» - ідеологічний напрям офіційного мистецтва СРСР (Радянської Росії) у 1934 р. – 1991 р. Термін прийнятий постановою ЦК ВКП (б) від 23 квітня 1932 р.... Згідно постанови, окремі художні течії, організації, об'єднання і групи ліквідувались, а діячі мистецтв, які приймають участь у соціалістичному будівництві і підтримують платформу радянської влади, об'єднались у єдині творчі спілки: радянських письменників, архітекторів, музикантів, художників («які не підтримували» опинялись поза законом і без коштів до існування, оскільки тільки творчі спілки розподіляли замовлення на художні твори). Ця достойна іезуїтів ідея обговорювалась двічі, у 1931 р. і 1938 р., у Москві, у колишньому особняку С. П. Рябушинського, у гостях письменника М. Горького на «неофіційній зустрічі Й. Сталіна з діячами мистецтва»[1].

Художники, які відчували внутрішній голод визнавали своїм історичним, духовним витоком російський авангард початку двадцятого сторіччя, а також вплив західної цивілізації з сучасними концептуалізмом, *contemporati art*, перфомансом, інсталяцією й іншими напрямками.

Назва «сучасне мистецтво», відоме світу вже більше ста років, відтоді як з'явився твір Пабло Пікассо «Авіньйонські дівичі» (1907 р.) і остаточно відірвавшись від традицій та ідеалів античності.

Незважаючи на те, що мистецтво російського авангарду всіма теоретиками одноставно визнавалось джерелом сучасного мистецтва, було по суті інтернаціональним. Заперечення Особистості її унікальності стає спільною справою і нової влади, і нової культури.

Це знайшло підтвердження як у конкретних реформах минулих інституцій (Академія мистецтв була реформована у «Свомас», куди приймали без екзаменів і де навчання відбувалось без будь-якого

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

керівництва), та і у реформах свідомості, коли мистецтво порівнювалось з фабрикою по виробництву речей, що стало початком конструктивізму.

Ці реформи змінились іншими. У 1947 р. була заснована Академія мистецтв СРСР, але справжнє мистецтво, як і раніше, існувало поза Академією. У 1960 р. – 1970-і р., радянське мистецтво розділилося на «офіційне» і «неофіційне».

Відчуваючи кінець епохи і разом з тим не маючи ніяких культурних й історичних орієнтирів, останнє покоління художників, яких можна віднести до неофіційного мистецтва, знайшло свої мову, стиль у формі останньої фази радянського китчу. Використовуючи методи, які були розроблені ще футуристами Росії або новітніми художниками Заходу, художники 80-х, 90-х років 20-го сторіччя працювали у форматі одноденних виставок, акцій перформансів, виставок і проектів на квартирах.

Але треба відмітити, що все було лише сплеском енергії молодих художників нового покоління, для яких існування у пострадянські часи було неможливим і протиприродним. Митці, безумовно, мали бажання втекти від тужливої радянської реальності і багато кому здавалось, що справжнє мистецтво десь там за кордоном, хоча «там» мистецтво, поєднане у першу чергу не з творчим процесом, а зі стратегіями. Ця галузь являє собою розгалужену мережу різних інститутів: тут є промоутери, продюсери, куратори музеїв, галерей і так далі. Це дуже гарно структурована система просування продукту, і справжня її мета – обслуговування масової культури, на якій побудована цивілізація.

Оглядаючи сучасне мистецтво ХХ і початку ХХІ сторіччя маємо визнати наявність великої кількості протиріч. Цей факт впливає на оцінку сучасного мистецтва і мистецтвознавцями, і митцями.

Культурний простір, який оточений таємницею й ореолом елітарності, приваблює до себе всякого шукача досвіду успіху. Відомий художник-авангардист Андрій Яхнін, який у 1990-і роки був активним учасником найбільших світових форумів contemporary art у своїй книжці «Антиискусство. Записки очевидця», 2012, Москва, виклав особисті спостереження про мистецтво у ХХ і ХХІ сторіччях, які є зразком того, як можливо переусвідомити самими сучасними художниками світ з точки зору духовності росіянина, християнина.

Б. Яхнін не поодинокий у своїй думці. О. В. Медведєв – автор книги «Похищение разума» ставить питання, як за допомогою сучасного мистецтва в його радикальних формах здійснюються пошук формального,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

наповнення ритуалів для нових культів. У книзі розглядаються деструктивні дії «актуалістів», які направлені на руйнування традиційної релігії, культури, моралі. Ця книга описує не тільки художні, але і суспільні політичні й фінансові сторони краху класичної культури.

Питання це не нове. Так чи інакше воно висвітлюється у літературі, як у західній так і у вітчизняній, ще з XIX сторіччя.

Серйозний і глибокий підхід до мистецтва важливий не тільки для глядача, але й для художників. Вони не повинні пристосовуватися до поганого і випадкового смаку натовпу, ні лестити, ні загравати. Художник повинен творити вільно, але не безвідповідально, без оглядання на натовп, без турботи про моди, смаки, претензії. Він повинен пам'ятати, що довершений твір виховує смак натовпу, а смак натовпу понижує і опошлює художню творчість.

Веління часу діє у художника навіть якщо він цього не бажає або цього не відчуває, або ж не розуміє його справжнього значення.

Але повернемося до головного. «Кінцева мета всякої художньої творчості – створювання. І всі – дизайнери, архітектори, живописці, повинні знову повернутися до ремесла. Не існує принципової відміни між художником і ремісником, художник – це ремісник більш високого класу. Без ручної праці не може обійтися жоден художник» [3] – головні цілі і мета Маніфесту діяльності Баухауза сформовані у 1919 році теоретиком і архітектором, дизайнером, педагогом Вальтером Гропіусом залишаються актуальними і сьогодні, незважаючи на захоплення «новітніми спрямуваннями» у мистецтві молодими художниками. Знання історії, теорії мистецтва, знання законів, які діють у мистецтві, не повинні сковувати, а скоріше навпаки, можуть допомогти звільнитися від невпевненості і коливань.

Вище перераховані проблеми свідчать, що їх вирішувати майбутнім митцям і їм необхідно збирати біля себе енергію, необхідну для кардинальної зміни культурного контексту в країні й ознайомлення з ним Заходу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Власова В. І. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В. I. Власов в 10 т. Т. IX: Ск-У. – СПб. : Азбука классика, 2008. – 768 с.: ил.+вкл. С. 154, 155.
2. Мельничук О. С. Словник іншомовних слів / За редакцією члена-кореспондента О. С. Мельничука. – К. : Головна редакція української радянської енциклопедії Академії наук Української РСР, 1974. – с. 776, С. 571.

УДК 75.021.39:75.03

*А. В. Скубак-Залунина,
г. Луганск*

АКТУАЛЬНОСТЬ АКВАРЕЛЬНОЙ ТЕХНИКИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Акварель, акварельная живопись (франц. aquarelle от лат. aqua – «вода»). Акварель – водяная краска, материал, предназначенный для живописи, состоит из мелко растертого пигмента с большим количеством связующего вещества – растительного клея, гуммиарабика, декстрина, меда, сахара, глицерина.

Акварельные краски были известны еще с глубочайшей древности. Акварельная техника стала развиваться в Китае после изобретения бумаги во II веке нашей эры. Египтяне применяли акварель в цветных изображениях на папирусах. Полагают, что живопись на стенах римских катакомб первых веков нашей эры выполнялась водяными красителями, близкими к акварельным краскам [1].

Во времена средневековья как в Западной Европе, так и в России акварель использовалась для украшений церковных служебных книг (миниатюра и орнамент).

В Европе акварельная живопись вошла в употребление позже других видов живописи. Из художников Ренессанса значительный след в акварели оставил Дюрер, затем акварели отдали дань Антонис ванн Дейк, Клод Лоррен и Джованни Кастильоне.

В то же время в XVIII веке акварельная техника широко применялась участниками научных и военных экспедиций для зарисовки археологических и геологических объектов, растений, животных, при раскраске архитектурных и топографических планов.

Родиной классической акварельной живописи по праву слывет Англия. В результате на рубеже XVIII – XIX века усилиями сперва Пола Сэндби, затем Томаса Гёртина и наконец, прежде всего Джозефа Тёрнера, акварель превратилась в едва ли не важнейший вид английской живописи.

В середине XIX века акварель завоевала широкую популярность так же в США, благодаря работам таких художников как Уильям Трост

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Ричардс, Томас Моран и Уинслоу Хомер.

Во Франции акварельная живопись связана с именами известных художников: Поля Дероша, Эжена Делакруа.

Развитие акварельной живописи в России прежде всего обязано императорской Академии художеств. Один из первых русских художников, работавших акварелью Пётр Соколов (1791 – 1848 гг.). Он исполнял портреты, сцены охоты, отображал свою эпоху и своих современников. Василий Садовников (1800 – 1879 гг.) и Людвиг Премацци рисовали императорские дворцы и пейзажи загородных резиденций. Свою огромную лепту для искусства акварели внесли такие живописцы как Карл Брюллов (1799 – 1852 гг.), Илья Репин (1844 – 1930 гг.), Михаил Врубель (1856 – 1910 гг.), Валентин Серов (1865 – 1911 гг.). Работали в технике акварели члены объединения «Мир искусства» Александра Бенуа: Иван Билибин (1876 – 1942 гг.), Константин Сомов (1869 – 1939 гг.), Анна Остроумова-Лебедева (1871 – 1955 гг.).

В XX веке круг русских и украинских художников, работавших в технике акварели, значительно расширился. Крупнейшие мастера-акварелисты XX века: Николай Тырса, Сергей Герасимов, Александр Дейнека, Владимир Конашевич, Виктор Климашин, Артур Фонвизин [2].

Основоположителем акварельной техники в Украине считается выдающийся поэт и художник Тарас Шевченко (1814 – 1861 гг.). Он создал 350 акварельных пейзажей и портретов, запечатлел сцены жизни казахского народа, солдатского быта. Продолжили традиции и внесли большой вклад в развитии акварельной техники украинские художники: Евгений Нарбут, Александр Губарев, Александр Пашенко, Алексей Шовкуненко.

В современном мире характер живописи меняется под влиянием средств технического прогресса (появление фото и видео аппаратуры), что приводит к новым формам искусства – мультимедийное искусство. Традиционно считалось, что техника акварели относится к графике. Начиная приблизительно с 1960-х годов акварель стали относить и к живописи. Это связано с тем, что акварелисты, экспериментируя с возможностями материала, нашли различные технические приемы, которые значительно расширили возможности и представления об акварели. Художники любят технику акварели за то, что краска быстро сохнет и ее очень удобно носить на пленер для изучения с натуры. Техника акварели славится своей гигиеничностью и безвредностью.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Эта техника доступна и используется в учебном процессе – подготовке молодых специалистов.

Акварельная техника позволяет решать современные художественные задачи в:

- анимации;
- книжной графике;
- архитектурном проектировании;
- художественном оформлении;
- текстиле;
- театральном искусстве (декорации).

В практической деятельности студентов ВУЗов для работы с натуры или исполнения композиционных задач среди других красок, применяются акварельные. Изучая работы мастеров, постигаются общие основные принципы искусства, художественные средства, приемы.

Во время обучения воспитывается художественный вкус, развивается эстетическое чувство, поэтому нельзя мириться с тем, чтобы в учебные постановки попадали антихудожественные изделия (китайский ширпотреб, предметы китча).

В дальнейшем вводятся понятия композиции, перспективы, цветоведения. На этом этапе предполагается, что опыт и пространственное воображение студента уже достаточно развиты.

Акварель имеет давние традиции, и поэтому ее «живучесть» далеко не случайна. Появились новые технические приемы, материалы. Акварель, как техника актуальна и сегодня. Она позволяет решать самые разнообразные художественные задачи.

История развития акварели говорит о том, что интерес к акварели возрастает. Сегодня она занимает достойное место в изобразительном искусстве. Системное обучение живописи акварелью неотъемлемая часть академического образования. Традиции обучения акварели формируются и трансформируются вместе с ее развитием, повышается мастерство, профессионализм, индивидуальный творческий подход студентов, будущих специалистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. http://ambrella.net.ua/iz_istorii_akvarelnoy_shivopisi.htm
2. <http://ru.wikipedia.org/wiki/>

**ВСТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНО - ФАХОВИХ ЗНАТЬ
У СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ДИСЦИПЛІН
«ЖИВОПИС» ТА «РИСУНОК»**

На сучасному етапі розвитку українського суспільства особливо актуальним залишається питання формування професійно-фахових знань та якостей у молодих спеціалістів, зокрема вчителів образотворчого мистецтва. Вимоги сучасного суспільства до фахівців мистецьких дисциплін є надзвичайно високі, оскільки вони формують ціннісно-світоглядні та художньо-естетичні орієнтації у сфері мистецтва. Постать вчителя - професіонала, який володіє ґрунтовними знаннями, які він з легкістю вміє донести до своїх учнів, а також особистісні якості, комунікативні навички, освіченість, педагогічний такт та культура, аналітичне мислення, вміння протистояти кризовим ситуаціям – це те досконале поєднання якостей, що так необхідне нашій школі в процесі навчання та виховання учнів. Професіоналізм вчителя потрібно формувати протягом життя, оскільки він не є вродженою якістю або здібністю людини. Це складний, багатоступеневий процес, початковий етап якого починається ще у школі, коли учень займаючись пізнавальною та навчальною діяльністю, виокремлює та надає перевагу певній галузі знань. Наступним етапом є розвиток та більш детальне і професійне вивчення предмету уподобання у вищому чи середньо спеціальному навчальному закладі – здобування фаху. Кінцевий етап полягає у застосуванні набутих професійних, теоретичних знань на практиці. На допомогу у подоланні таких нелегких завдань приходить народна освіта, невід’ємною складовою якої є професійна освіта. Український педагогічний словник подає визначення: «Професійна освіта - це підготовка в навчальних закладах спеціалістів різних рівнів кваліфікації для трудової діяльності в одній з галузей народного господарства, науки, культури; зміст професійної освіти включає поглиблене ознайомлення з науковими основами й технологією обраного виду праці; прищеплення спеціальних практичних навичок і вмінь; формування психологічних і моральних якостей особистості, важливих для роботи у певній сфері людської діяльності» [7, с. 133].

Даній проблематиці присвячені різноманітні публікації, зокрема

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

В.Я. Даниленка, Р.С. Захарова, О.В. Бойчука, С.В. Рибіна, С.М.Пазиніча, О.С. Пономарьова, Л.І. Пащенко та інших, що виявляли все нові цікаві питання, які згідно з умовами часу необхідно вивчати. Це особливо помітно у матеріалах конференцій та у наукових публікаціях останніх років, що загалом має позитивний вплив на розвиток теоретичної думки.

Отож, професійна освіта за допомогою наукових підходів, удосконалених, новітніх технологій та реформування має створити сприятливі умови у навчально-виховних закладах на всіх рівнях для підготовки вчителя образотворчого мистецтва. Важливо забезпечити ефективне формування фахової свідомості та мислення особистості майбутнього педагога, здатного не лише активно засвоювати фахові знання, але вміти свідомо і творчо їх використовувати в майбутній професійній діяльності. Термін «професійно-фахові знання» розглядається науковцями по-різному, оскільки успішність діяльності фахівця залежить від багатьох факторів. Формування фахових знань – це не лише інтелектуальні і фізичні зусилля, які прикладає студент у процесі навчання, алетакж його особисте ставлення до змісту і процесу діяльності, в його прагненні до ефективного оволодіння цими знаннями, а це означає його позитивне відношення до своєї майбутньої професії і людей, з якими він працюватиме, прагнення до особистісного росту та професійного вдосконалення.

Професійно-фахові якості формуються в ході навчально-виховного процесу під впливом зовнішніх умов, які можуть прискорити цей процес і зробити його більш успішним. Велике значення у процесі формування професійних знань має педагог, який є активним учасником навчально-виховного процесу, досвід та знання якого виступають рушійною силою у формуванні та встановленні професійно-фахових знань та професійної свідомості спеціаліста. Саме педагог «веде» студента у процесі пізнання, він допомагає виховувати у студентів емоційно-ціннісне ставлення до мистецтва та дійсності, формувати його професійну думку, систему художніх знань, розвивати художні інтереси та критичне мислення, потребу в естетичних ідеалах, уміння сприймати, інтерпретувати та оцінювати твори мистецтва й художні явища. Важливим та професійно значущим є розвиток естетичних якостей (естетичні смаки, потреби, інтереси, ідеали тощо), художніх здібностей професіонала («відчуття» слова, форми, кольору, образної уяви, емоційної чутливості тощо). Високий рівень художньо-естетичного розвитку фахівця, що виявляється в

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

його почутті задоволення від процесу та результатів художньо-естетичної діяльності, породжує в ньому прагнення до створення оригінального, естетичного начала у своїй професійній праці, здійснення її за законами краси [3, с. 50-57]. Художньо-естетичний розвиток особистості в системі професійної освіти сприяє гармонізації особистості професіонала, підвищенню рівня його загальної і професійної культури, розвитку його духовності, формуванню професійно значущих естетичних якостей і художніх здібностей, здатності самостійно знаходити прекрасне в житті і професійній діяльності, прагнення зберігати і примножувати його.

Новий матеріал подається студентові адаптованим, в якому виділено найголовніше, і ця обставина полегшує засвоєння нового матеріалу. Але він має бути зорієнтований на власний активний пошук інформації, форм та методів, що сприяють формуванню власного бачення і розвитку його художньо-практичних навичок, емоційно-чуттєвого сприйняття оточуючого середовища. Це можливе через нові форми та методи навчання і спілкування, створення ситуацій вільного вибору, що дозволяє розкрити потенціал та здібності студента. Викладач може опиратися на параметри фахових знань технології їх формування:

1. Логічна послідовність, якість, продуманість матеріалу.
2. Переконалівість його подання.
3. Рівень зацікавлення, який викликає в студентів викладений матеріал.
4. Актуальність викладеного матеріалу.
6. Наукова новизна поданого матеріалу.

Не менш важливе значення у здобуванні знань, вмінь і навичок має досвід творчої, дослідницької та самостійної діяльності, що дозволяє майбутньому фахівцю визначити свою позицію з того чи іншого професійного питання, проблеми [2, с. 14].

Запорукою успішної підготовки вчителів образотворчого мистецтва є застосування комплексного підходу, що реалізується в межах предметно-інтегративної моделі навчання. Завдяки цьому створюється широке й багатогранне мистецьке середовище професійної підготовки майбутнього вчителя, яке забезпечує різнобічність і гармонійність його художньо-естетичного та професійного розвитку. Система графічної підготовки повинна охоплювати всі дисципліни художнього циклу, що розглядають питання системної образотворчої підготовки. Це є «Рисунок», «Живопис», пленер (навчально-творча практика), «Історія мистецтв», «Креслення та

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

перспектива», «Пластична анатомія», «Композиція», «Методика образотворчого мистецтва». Використання міжпредметних зв'язків в процесі навчання студентів графічній образотворчій грамоті дозволить більш ефективно і якісно здійснювати професійно-фахову підготовку майбутніх фахівців [4, с. 9-10]. У викладанні фундаментальних, загальнохудожніх дисциплін «Рисунок» і «Живопис» використовується класична методика викладання. Студент отримує практичні навички в образному відтворенні оточуючого світу, здатність вибирати головне у побаченому, набуває знання законів композиції, форми, світла і тіні, відчуття кольору, пластики, ритму, динаміки внутрішньої та зовнішньої конструкції, руху, пропорції, тонових відношень, графічного матеріалу. Як показує досвід, не кожен студент, навіть досконало знаючи теорію, може правильно застосувати її на практиці, через відсутність досвіду і практичних навичок. Постійні вправи з активізацією умінь і навичок в області законів композиції на практичних заняттях, синхронізація програм з рисунка та живопису з програмами з основних дисциплін спеціальності показали, наскільки краще засвоюється матеріал студентами і наскільки виростає їхній професійний рівень, розвивається творчий потенціал, що надалі показує високі результати в роботі [6, с. 164]. Готовність до професійної діяльності безпосередньо залежить від рівня володіння професійними знаннями, володінням методами майстерності, вільного використання засобів виражальної мови образотворчого мистецтва, знань процесу й закономірностей художньо-творчої діяльності. Концептуальна ідея такого підходу - будь-який професіоналізм неможливий без ремесла, яке забезпечує свободу у вираженні творчого задуму (дизайнерського методичного, художнього) [5, с. 47-50].

Образотворче мистецтво сприяє художньо-естетичному розвитку людини та стимулює готовність особистості брати активну участь у різних формах культурного життя суспільства. В час культурного та інформаційного відродження пріоритетна роль належить вчителям образотворчого мистецтва, які викликають зацікавлення учнів до мистецтва, розвивають почуття прекрасного, виховують духовність та культурну освіченість, іншими словами вони виконують просвітницьку місію у суспільстві. Всім відомо, що культура та мистецтво мають надзвичайно важливе значення для розвитку кожної держави, адже вони є надбанням народу, його найвищою цінністю [1, с. 20-24].

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

ЛІТЕРАТУРА

1. Артюхова О. В. Мистецтво як джерело формування художнього світогляду особистості [Текст] // Педагогіка вищої та середньої школи : зб. наук. праць. – Кривий Ріг : КДПУ, 2005. – № 10. – С. 20-24.
2. Бондар І. І. Психолого-педагогічні основи навчання образотворчому та декоративно-прикладному мистецтву: Методологічні і методичні нариси. – Черкаси: Вид від. ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2005. - С14.
3. Буряк В. Розвиток професійно-педагогічних якостей у системі безперервної освіти // Вища школа. – 2005. – № 2. – С. 50-57.
4. Зязюн І.А. Гуманістична стратегія теорії і практики навчального процесу// К.: Рідна школа, 2000. № 8. С. 9-10.
5. Каленюк О.М. Активність студентів в художньо-творчій діяльності //Наукові записки ТДПУ.Серія: Педагогіка. – 2004. № 3. С. 47-50.
6. Карцер Ю. М. Рисунок и живопись: Учеб. Пособие. – 3-е изд., стер. – М. : Высш. шк., 2000. – С. 164.
7. Мистецька школа в системі національної освіти України : навч.-метод. посібник. – Л. : Брати Сиротинські і К, 1999. – С. 133.

УДК 7. 74. 745/74

*Р. Г. Стеф'юк,
м. Косів*

РОЛЬ КОСІВСЬКОГО ІНСТИТУТУ ПРИКЛАДНОГО ТА ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА В РОЗВИТКУ ТРАДИЦІЙ ХУДОЖНЬОГО ДЕРЕВОРІЗЬБЛЕННЯ

Протягом століть формувалось та шліфувалось народне мистецтво, яке є генофондом душі народу, могутня сила художньої творчості. Мистецтво здатне згладити протилежності між фізичним і духовним життям людини, відновивши її цілісність та сенс буття. Однією з провідних регіональних мистецьких шкіл України, де системно досліджуються, вивчаються та продовжуються традиції художнього дереворізьблення, у тому числі сакрального, є Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв. Упродовж свого існування навчальний заклад не перестає житися спадком художньої народної культури та мистецтва. Митець завжди повинен прислухатись до своєї доби відродження української культури.

Художні вироби гуцульських майстрів здавна привертали увагу високою майстерністю, витонченістю та яскравою самобутністю. Невичерпна фантазія, багатство кольорових рішень, високий естетичний смак, особливе чуття форми, декоративності, високий ступінь

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

узагальненості образів – це ще далеко не всі риси, за якими можна охарактеризувати творчість високообдарованих митців Гуцульщини.

Відділ художнього дерева було створено 1939 року й на той час він мав назву столярсько-різьбярський. Першим завідувачем призначений Микола Гулейчук, котрий запроваджує виготовлення меблів, що оздоблювалися різьбою, випалюванням та інкрустацією. Інструкторами працюють Володимир Гуз та Федір Когут, які лише 1948 року здійснюють перший випуск майстрів по дереву. За словами колег, В. Гуз, який з 1945-го по 1955 роки очолював відділ художнього дерева, «вивів на належний рівень викладання композиції, технології». Одним із перших він почав пошуки нових форм виробів з дерева. Йому вдалося в канонічні стереотипи гуцульських орнаментів влити свіжий подих новизни на основі законів композиції. Фахова освіта, широка ерудиція в галузі гуманітарних наук, образотворчого мистецтва дали змогу доводити власні вироби до високого мистецького рівня.

На початку шістдесятих років відділ поповнюється висококваліфікованими кадрами художників — випускників Львівської школи. 1958 року скерований на роботу Микола Книшук (випускник Львівського поліграфічного інституту, завідувач відділу 1966 р.). 1965 року керує відділом Єдуард Зигмундович Бієвський — випускник Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва. Кожен з них вніс в роботу відділу художнього дерева нові технології, підходи до художньо-композиційного вирішення виробів, техніки виконання проектів, доповнив методикау викладання фахових дисциплін, при цьому глибоко шануючи традиції школи.

Більше десяти років — з вересня 1967-го до 1978 рр., головою циклової комісії художнього дерева працював Микола Федірко, котрий разом з Володимиром Гавришем внесли доповнення до традиційних технік оздоблення виробів з дерева, зокрема «поєднання різьби з інкрустацією деревом, металом, перламутром у орнаментальних та сюжетно-тематичних композиціях».

Яскравими особистостями, що залишили помітний слід у розвитку відділу художнього дерева, стали заслужений майстер народної творчості Іван Павлик, відомі майстри різьби по дереву Микола Тимків та Іван Балагурак. Це митці-педагоги, котрі досягли високого класу художньої майстерності, завдяки чому була сформована Косівська школа художньої обробки дерева [3, с. 21].

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Важливим напрямом діяльності кафедри, яку запровадив випускник косівської школи та Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Степан Сахро, стало оформлення інтер'єрів з використанням елементів автентичної архітектури та мистецтва Гуцульщини. Сьогодні цей напрям творчої роботи майстрів по дереву кафедра декоративно-прикладного мистецтва розвинула та запровадила як хорошу традицію, що дає можливість естетизувати архітектурне середовище, надавати йому національних рис і наповнювати мистецькими творами.

Надзвичайно велику роботу тут проводять провідні педагоги відділу художнього дерева: заслужений художник України Степан Бзунько, талановиті митці-педагоги Степан Стефурак, Йосип Приймак, Мирослав Радиш, Іван Кіщук, Любомир Гавриш, Олександр Крицкалюк та інші. Усі досягнення кафедри стали можливими завдяки злагоженій роботі під керівництвом завідувачів відділу на всьому проміжку свого існування, про яких уже згадувалось, а також тих, хто працює сьогодні.

Від 1982-го до 1993 рр. відділом завідував Йосип Приймак, який зосередив увагу викладачів на вдосконаленні науково-методичної роботи, відновленні призабутих технік і технологій, упровадженні нових перспективних напрямів діяльності відділу. Йосип Дмитрович ввів у практику виконання дипломних та курсових робіт студентами малих архітектурних форм, які стали прикрасою гуцульських сіл, оскільки стилістично об'єднані з народною архітектурою регіону. Основний напрямок творчої роботи він вбачає у декоративно-прикладному мистецтві, а саме в художній обробці дерева – різьбленні, інкрустації, рельєфній та круглій пластиці. Йосип Приймак – учасник міжнародних пленерів, конкурсів як в Україні, так і за кордоном – у Польщі, Німеччині, Чехії. Багато робіт, виконаних ним, зберігаються нині в музеях і приватних збірках в Україні, Австрії, Німеччині, Канаді та США. Йосип Приймак, окрім викладання, займається творчою працею. До того ж, він автор трьох навчальних посібників з художньої обробки дерева, кілька альбомів та методичних посібників.

На етапі становлення школи як вищого навчального закладу (1993-2010) відділом завідував талановитий майстер художнього дерева Степан Стефурак. Митець має власний творчий стиль вирішення орнаментальних композицій, де закладено глибокий філософський зміст, який художник втілює в дереві знаками-символами. Він спонукає студентів до глибокого проникнення в суть створюваних ним композицій, прагне досконалості в

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

роботі і великої майстерності у творчості. Ця атмосфера передається від митців-педагогів студентам, завдяки чому відділ відомий далеко за межами України, його вихованці досягли високих вершин у мистецтві художнього дереворізьблення [3, с. 23].

Ще одним яскравим представником сучасної школи різьби по дереву на Гуцульщині є Мирослав Радиш. «На початку третього тисячоліття художник з Косова Мирослав Радиш творить речі зі згустком гуцульської енергії. Його підставка для писанок чи таріль здатні в кожній оселі творити національний дух», – так про майстра писала кандидат мистецтвознавства Богдана Книш [1].

Мистецтвознавець Косівського інституту ПДМ В. Молинь зазначає: «Особливість творчого почерку майстра в переосмисленні і власному потрактуванні на основі глибокого знання традицій гуцульського різьблення. У творчих роботах М. Радиша відображено сміливість художніх задумів, новаторський підхід до вирішення об'ємно-просторових композицій, розробки конструкцій форм, композиційного вирішення творів виставкового характеру та вжитково-функціональних виробів, а також характерних прийомів декорування» [2].

Сакральна тематика є важливою складовою творчості ще одного косівського художника, завідувача відділу художніх виробів з дерева Олександра Крицкалюка. Оригінальним мисленням відзначалися твори викладачів С. Д. Стефурака, О. І. Крицкалюка, виконані тарелі, скриньки, настінні хрести, мисник – це філігранна техніка виконання, довершеність та багатство декоративних мотивів орнаменту, створених за законами краси та гармонії.

Велика заслуга в збереженні та розвитку гуцульського мистецтва належить викладачеві відділу, заслуженому художнику України Степану Васильовичу Бзуньку. Художній навчальний заклад став для Степана Васильовича ідеальним середовищем для сповнення життєвої і творчої енергії як майстра. Хоча розпочав він педагогічну діяльність уже зрілим і досвідченим спеціалістом, безперечно, має чим поділитися зі студентами. Від 1993 року починає працювати на посаді викладача кафедри художнього дерева, успішно веде дипломне проектування й цим самим започатковує новий етап своєї професійної діяльності у розвитку сакрального мистецтва.

В якості викладача С. Бзунько вніс істотно важливий внесок у розвиток гуцульської школи художнього дереворізьблення. Поряд із

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

цікавими новаторськими пошуками, характерною рисою творчості Степана Бзунька є вдале поєднання гуцульського плоскорізьблення з пластичним. Мова йде не тільки про велику творчу віддачу та багаторічний стаж, але й передовсім про заслуги в професійному спрямуванні кафедри, про активний вплив на навчальні принципи формування спеціалістів. Методичні напрацювання та особистий приклад Степана Бзунька, справжнього майстра, заслуженого художника України, члена НСХУ й талановитого педагога, є невід'ємною частиною кафедри декоративно-прикладного мистецтва. Підхід до педагогічної праці в С. Бзунька забезпечує якість навчально-методичної лінії та чітке бажання моделі спеціаліста-випускника кафедри. Курсові та дипломні проекти, які виконуються під його керівництвом, завжди вирізняються оригінальністю творчих ідей та високим рівнем художнього виконання. Сам С. Бзунько завжди підтримує «професійну форму», займаючись проектуванням та виконанням творчих робіт, зазвичай на сакральну тематику. Щороку студентами Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії на замовлення церковних громад з різних куточків України виконуються предмети літургійного призначення з дерева.

Цікавими творчими вирішеннями відзначаються роботи студентів, виконані під керівництвом викладача відділу Любомира Гавриша. Їхні твори мають чітку структурну будову, високе технічне виконання. Творчість Л. Гавриша ґрунтується на досконалих мистецьких творах майстрів гуцульського дереворізьблення, зокрема відомого майстра з династії Шкрібляків Дмитра Федоровича Шкрібляка.

Отже, домінуюча роль у підготовці професійних майстрів художньої обробки дерева та дизайну виробів з дерева регіону належить Косівській мистецькій школі, зокрема Косівському інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв. Тут ведеться системна робота з ґрунтовного вивчення та розвитку гуцульського дереворізьблення, великий внесок у розвиток художнього деревообробництва, зокрема сакрального дереворізьблення, зробили майстри та професійні митці-педагоги – Бзунько С. В., Радиш М. Б., Гавриш Л. Д., Ділета Б. М., Крицкалюк О. І. Сьогодні активно розвивається творчість майстрів нового покоління, нової генерації – продовжувачів славетної гуцульської школи, що потребує ґрунтовного дослідження та мистецтвознавчого аналізу.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

ЛІТЕРАТУРА

1. «Мирослав Радиш. Художнє дерево». Каталог. Мистецьке видання. – Кути : МП «Евріка», 2007.
2. Молинь В. Творчий почерк Мирослава Радиша // Гуцульський край. – № 27. – 7 липня.
3. Юрчишин Г. М. Регіональне мистецтво та архітектура Прикарпаття. Частина 1. Творчий доробок художника Василя Дутки : навч. посібник / Г. М. Юрчишин. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2010. – 180 с.

УДК 378.147:77.0

*Л. П. Суворова,
м. Луганськ*

ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ФОТОГРАФІЧНОГО ЗНІМКА

Фотографія відіграє величезну роль у житті суспільства. Вона не тільки наш інформатор, але й активний вихователь. Виховна сила фотографії полягає в комплексному впливі на глядача її функцій — від безпосередньо службової до властиво естетичної. Сучасні дослідники виділяють різні функції мистецтва. Насамперед - ідеологічну, соціальну, виховну. До них додаються евристична (здатність спонукувати в людині спрагу творчості), гедоністична (здатність викликати почуття насолоди), комунікативна (бути засобом зв'язку між людьми, народами). Ряд авторів називає також семіотичну (художні цінності як система знаків), видовищну (мистецтво як розвага, гра, відпочинок) функції [1, с.27].

Образність знімка складається з реальних об'єктів навколишнього світу, ґрунтується на документальній, репродуктивній основі зображення, до якої б найскладнішої техніки фотодруку не прибігав автор. Це надає функціям фотомистецтва особливу дієвість, що й становить виховний потенціал фотопродуцентів. Мир є будинок і майстерня людину, природа розмірна людині, він освоює простори землі й неба, несе їм добро й світло. Тобто ідеї широко світоглядні, гуманні, матеріалістичні. Пейзаж можна «подати» і як щось вороже людині, згубне й страшне для нього — миру наживи, хижацького знищення багатств природи і т.д. Соціальний зміст фотопейзажу також очевидний. У першому випадку цей зміст виражений у загальнолюдській позиції автора, як рівного серед рівних представників людського роду — найбільш широкої соціальної спільності. У другому випадку ідея буде іншою: людей — одинак, він поза людським

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

співтовариством, він сам по собі неспроможний перед природою. Комунікативна функція: у першому випадку автор як би запрошує до співробітництва, спільної праці в «цехах» природи.

Гедоністична — призиває відчутти красу миру, насолодитися його досконалістю. У другому — апофеоз роз'єднаності, відрази до побаченого. У всіх вищенаведених випадках добуток по-різному буде діяти на глядача, виховувати в ньому протилежні ідейні, соціальні, естетичні початки. Таким чином, уже в пейзажі, у самому «нефункціональному» жанрі фотомистецтва, ми можемо бачити дію всього комплексу функцій у їхній єдності. Там же, де головним об'єктом зображення стає людина (у портреті, у жанровому знімку, у репортажі з місця події), названі функції проявляються ще більш чітко. Це поглиблює ідейну спрямованість добутоків, надає їм історичну й політичну загостреність. Визначеність і конкретність знаходять і всі інші функції [1, с.27].

Звичайно, і людей може бути відображений у широкому соціальному контексті (наприклад, у темах любові, материнства). Але, як уже було показано, це не позбавляє відповідної до змістовності ідеологічну, виховну, комунікативну, гедоністичну й інші функції. Через позитивне відношення до відображуваного вони затверджують гуманістичні, матеріалістичні ідеї в нашій свідомості.

Якщо розглядати фотографію стосовно до молоді, то слід зазначити, що вона через візуальні образи допомагає їм пізнавати навколишній світ, розбудовує спостережливість, привчає логічно мислити й усвідомлювати побачене. Фотографія, як мова візуальної інформації, розширює можливості сприйняття навколишнього світу. Наприклад, створюючи фотограми на заняттях фотогуртків, вихованці переносять у зорові образи свій внутрішній мир, світовідчування й, природно, рівень свідомості й сприйняття миру. Позначену тему можна розкрити через різні жанри й спеціальні види зйомки: пейзаж, натюрморт, анімалістичний жанр, макрофотографію. Зв'язок з екологією можна виявити й через інші види фотографії. Фотографія безпосереднім образом сприяє розвитку в молоді пізнавального інтересу до навколишнього світу.

Фотографія стимулює творчі процеси, оскільки стимулює образне мислення. У фотографії присутні всі ознаки творчості: пошук, насичення, осяяння, перевірка. Вона бере участь у передачі інформації усередині суспільства й від того, якої вона якості й спрямованості залежить, у тому числі, і патріотичне виховання підростаючого покоління. Найчастіше

фотографія звертається до масового глядача й несе заряд емоцій. Вона функціонує в журнальному, газетному, телевізійному виконанні й убирає у свою зображувально-виразну структуру особливості всіх засобів ЗМІ. У цих сферах фотографія має величезні можливості у формуванні смаку, вихованні естетичної й художньої культури особистості. Таким чином, вона впливає на художній розвиток особистості. Фотографія як засіб масової комунікації сприяє розширенню обсягу і якості інформації, установлює більш широкий контакт із дійсністю. Усе це дозволяє індивідуумові якісно поліпшувати й переосмислювати своє розуміння миру, а також самому створювати художню культуру [3, с.147].

Важливою формою в патріотичному вихованні є не репродуктивні, а властиво творчі, продуктивні аспекти фотографії. Фотографія виступає посередником у спілкуванні між людьми. Факти культури завдяки фотографії й посиленню візуального сприйняття сприяють створенню додаткового ефекту присутності культури минулого в цей час. Фотомистецтво бере участь у комунікативних процесах, має «ефект присутності». За допомогою фотографії людей за день може побувати в різних епохах і віддалених куточках Землі, зустрітися із цікавими людьми, стати свідком важливих політичних подій, побувати на виставці і т.д. Таким чином, фотографія через візуальні образи впливає на сприйняття інформації.

Одна з найважливіших особливостей фотографії — документально точно відтворювати картини навколишнього світу. Основною формою творчості у світлописи довгий час уважався проходження досвіду образотворчого мистецтва. Уся історія художньої фотографії по суті і є спроба її прихильників довести здатність створювати добутки подібні тим, що з'являються в лоні живопису й графіки. Машинне зображення, яке документує дійсність і лежить в основі фотографії, довгі роки вважалося її основним недоліком, який принципово закриває дорогу на Парнас. У цих умовах зусилля фотографів були спрямовані на створення композицій, близьких до творів образотворчого мистецтва.

Розподіл фотографії на художню фотографію, засновану на принципах образотворчого мистецтва, і документальну, яка розбудується в рамках журналістики, зложилося історично. У зв'язку із цим в одному випадку використовуються естетичні критерії, в іншому — поняття, запозичені з теорії й практики преси. Видалося б, між різними видами творчості, дистанція повинна була б зростати. Але спостерігається й

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

протилежна тенденція: виявляються подібності між далекими в минулому явищами фотомистецтва.

У цей час фотографія визнана мистецтвом, яке створюється за допомогою техніки. Після того як кіно й телебачення (дітища фотографії) одержують широке естетичне визнання, стає очевидним, що техніка, як така не може вважатися джерелом художньої неспроможності фотографії.

Можливості фотографії в осмисленні навколишньої дійсності й пізнанні навколишнього світу безмежні. Вона ступнула за межі Землі. Знімками, які виконуються з орбіти Землі й у Сонячній системі, уже не здивувати. Природа, що оточує людину — невичерпне джерело натхнення для всіх видів мистецтв. Фотографія, як ніякий інший засіб, дозволяє запам'ятати самі потаєні куточки природи й, таким чином, приносить радість усім, хто її створює й усім, хто відвідує фотовиставки або читає ілюстровані видання. Взаємодія людини з навколишнім світом через фотографію величезна. Це можна відчувати, якщо заглянути на будь-яку веб-сторінку в Інтернеті. Наприклад, багато цікавої інформації про зовнішній вигляд рослин і комах можна побачити в Інтернеті по фотографіях, а не по малюнках. Важко оцінити екологічний стан природи без фотографій. Фотознімки документально точно підтверджують стан природних ресурсів. Фотографії природи для різних цілей можуть бути виконані цілком художньо, коли техніка виконання сполучається з композиційною побудовою й виразним висвітленням [5, с. 99].

Якщо аналізувати засоби досягнення виразності знімків, то говорити про фотографію як мистецтві можна довго. Уся відносно коротка історія фотографії, особливо фотографія останнього сторіччя, доводить злиття фотографії з технікою й наукою, культурою й життям суспільства. Світлопис увійшов й вписав в наше життя непомітно, однак настільки міцно, що є чимось звичним для нас і ми, порику, не надаємо їй значення. Неможливо переоцінити можливості фотографії у вивченні навколишнього світу. Це довела історія розвитку фотографії в процесі взаємодії з наукою й технікою із самого моменту свого зародження. Після винаходу фотографія відразу стала застосовуватися в астрономії, у кінці 19 століття — у медицині. Проникнення вглиб матерії, використання різного діапазону електромагнітних хвиль показують нові можливості застосування фотографії в пізнанні обладнання мікросвіту [2, с. 337-339].

У фотомистецтві в цей час ствердився жанр репортажу, який відображає життя сучасного суспільства й впливає із взаємодії зі ЗМІ.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Для розвитку фотографії необхідно, однак, осмислення всього того, що знімає людей. Отже, потрібні свої теоретики, практики, виставочні зали тощо. Тобто фотографії в суспільстві повинне приділятися набагато більша увага, чому їй приділяється.

У цей час засоби масової інформації стали головним інструментом поширення інформації, впливають на суспільну свідомість, впливають на особистість і, найчастіше повністю, формують суспільну думку. Підростаюче покоління формує свої думки й смаки практично на всі сто відсотків завдяки журналам, розважальному телебаченню й Інтернету [4, с. 37].

У сучасних умовах розвитку суспільства виховання молоді є одним з найважливіших напрямків виховної роботи. Для розв'язків цього завдання першорядне значення набуває конкретизація соціальної функції фотомистецтва. Тому що для виховання підростаючого покоління недостатньо формувати тільки матеріалістичний світогляд, передавати широкі загальнолюдські вистави й ідеї.

У цих умовах необхідно максимально активізувати соціальну функцію фотозображення й тим самим підсилити виховний потенціал знімка.

Додати таку конкретну змістовну спрямованість соціальної функції фотографії — значить незмірно підвищити міць виховної, комунікативної, естетичної й інших функцій добутоків фотомайстрів, їх ефективність у патріотичному вихованні молоді.

Найбільш діючим засобом у цьому змісті був і залишається позитивний герой. Підкреслимо, мова йде не про нав'язування яких-небудь форм, сюжетів, композицій, тим більше не про заданість змісту. Мовлення про посилення виховної дієвості знімка, про головні напрямки, що ведуть до досягнення цієї мети. У силу своєї фотографія, можливо,- самий функціональний вид мистецтва. Розуміння особливостей її функцій, їх взаємодії, можливостей, закладених у них, уміла, усвідомлена реалізація цих можливостей відкривають фотомайстрові нові шляхи до досягнення ефективності впливу фотопроектів на глядача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Владимиров Н. Восприятие снимка / «Советское Фото», № 3, 1984. – 27 с.
2. Прикладная фотография // ФОТОГРАФИЯ: Энцикл. справ. / Белорус. Энцикл.; Ред. кол.: П. И. Бояров [и др.] – Мн.: БелЭн, 1992. – Гл.6. – С. 336–363.
3. Романов П., Ярская-Смирнова Е. Ландшафты памяти: опыт прочтения

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

фотоальбомов //Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность / Под ред. Е.Ярской-Смирновой, П.Романова, Саратов: Научная книга, 2007. - С.146-168.

4.Фотография в системе массовой коммуникации // ФОТОГРАФИЯ: Энцикл. справ. / Белорус. Энцикл.;Редкол.: П. И. Бояров [и др.] – Мн.: БелЭн, 1992. – 72 с.

5. Яценко Л. Фотография в России: проблемы и перспективы (интервью с Евгением Березнером) / Л. Яценко // ФОТО "Магазин" – 2004. – № 1–2. – С. 95–103.

УДК 659.1

*Г. Ю. Сущенко,
м. Луганськ*

АФІША НА ЛУГАНЩИНІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Реклама на території нинішньої Луганської області, яка в дореволюційні роки входила до складу різних губерній: Воронежської, Катеринославської, Харківської та Області Війська Донського, кінця ХІХ – початку ХХ ст. вважається маловивченим фактом. Збереглася невелика кількість архівного матеріалу, за допомогою якого можна займатися вивченням даної проблеми. Ці фотографії старого Луганську, що збереглися в музеях міста та особистих колекціях, і афіші та плакати, що залишилися цілими після революції (1917 р.), потребують розгляду.

Сучасні рекламисти і рекламодавці можуть використовувати історичні напрацювання. Замість того, щоб керуватися у своїй роботі західними шаблонами і прийомами, що призводять до зразків реклами, які не повною мірою задовольняють бажання вітчизняного споживача. Отже, тема даного дослідження є актуальною і вимагає детального вивчення.

Питання необхідності та актуальності театральної афіші, її функції та змісту обговорювалися дослідниками в усі часи. У першій половині ХІХ століття афіша сприймалася суто зі споживчої сторони, однак, обговорюється її комунікативні та рекламні можливості, і підкреслювалося її значення для актора і глядача.

У монографії Д. Г. Корольова «Очерки из истории издания и распространения театральной книги в России ХІХ – начала ХХ веков», присвяченій вітчизняній театрально-видавничій справі, серед іншого розглядається система роботи театральних друкарень, а також порядок і особливості друку театральних афіш, а також наводяться деякі закони, що регламентують цю діяльність [6]. Існують роботи, що розглядають театрально-видавничий плакат (образотворчий варіант афіші) як добуток поліграфічного мистецтва серед інших жанрів плакатної графіки. Так,

Н. І. Бабуріна простежує історію плаката на території Російської імперії з часу його зародження в середині XIX століття і до наших днів [1].

А. Д. Боровський у своїх роботах досліджує безпосередньо театральний плакат: їм розглядається період з кінця XIX століття до 70-х років XX століття [4].

Часовий відрізок від появи афіші на території Російської імперії, 1700-ті роки і до кінця 1920-х років, являє собою певний період трансформації театральної афіші від виникнення до кульмінаційної точки її художнього оформлення, що призвела до втрати однієї з головних функцій афіші – інформативності та перетворенні в один із жанрів образотворчого мистецтва. Розвиток афіші на території Луганщини мав схожі тенденції.

Луганськ періоду XIX – початку XX ст., був культурним містом з насиченим театральним життям. Кількість театрів того часу, афіш та програм вистав, що збереглися, підтверджують це висловлювання. Луганські трупи і столичні, що часто навідувалися до міста, регулярно до огляду публіки представляли різноманітний репертуар, який міг задовольнити усі смаки. У 1914 році у Луганську працювало п'ять кінематографів. Культурне життя потребувало презентацій та рекламування майбутньому глядачеві.

Широкого поширення жанр друкованої афіші отримує на території нинішньої Луганської області пізніше, ніж у великих містах Російської імперії. Пов'язано це було з відсутністю постійного стаціонарного театру в Луганську, аж до 20-х рр. XX століття. Але подібне, в принципі, було властиво провінційному театру тих років.

Луганського глядача рідко відвідували масові іноземні трупи. Найчастіше приїжджали виконавці-гастролери або трупи невеликі за складом. Більш систематичними були приїзди вітчизняних виконавців. Афіша бенефісу актриси Анни Аніной початку XX століття. була незвично виконана. Вона була зроблена у вигляді жіночого віяла. Художні засоби, які використовувалися при створенні були витонченими і, в той же час, лаконічним. На лицьовій стороні було написано ім'я актриси. Шрифт для напису був обраний декоративний, що відповідає темі афіші. Тут же розташовується і фотографія актриси.

Театральні гастролі і аматорські вистави проходили в Луганську в зимовий сезон в залах Гірничо-комерційного клубу, Народної аудиторії та земської управи, а в літній – в садах Гірничо-комерційного клубу,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Товариства взаємодопомоги і заводу Гартмана. Афіші театру Гірничо-Комерційного Клубу були невеликого формату розміром в розгорнутий друкований аркуш. Це були звичайні шрифтові афіші. На білому аркуші чорними літерами зазначалася назва театру, нижче був написаний період протягом якого проходять вистави, потім йшла назва трупи та перелік дійових осіб, вказувався репертуар. Використовувалася велика кількість гарнітур шрифту. За допомогою таких засобів позбавлялися від одноманітності і монотонності в композиції текстових афіш. Шрифти були різні по написанню (пряме написання використовувалося частіше ніж курсив), мали різну насиченість, ширину і кегль (розмір). Однаково використовувалися шрифти із зарубками і шрифти без зарубок. Для акцентування найчастіше застосовували жирне написання. Для розмежування інформації застосовували лінії і рамки, пізніше почали використовувати різні декоративні елементи. За приклад можна взяти афішу, що сповіщала про 7 гастролей Єкатеринославської драматичної трупи.

Театральні афіші товариства М. Н. Строїтелева, трупа якого відвідала Луганськ в 1898 році, були ідентичні афішам театру Гірничо-комерційного Клубу. Публікація в суворій професійній манері: шрифтові афіші, чорний текст на білому тлі. Прикладом можуть бути афіші вистави «Дни нашей жизни» і бенефісу актора П. Островського.

Афіша часто виконувала роль театральної програми. Афіші Товариства драматичного мистецтва є таким прикладом. У даних афішах крім шрифтових засобів використовуються декоративні елементи: вензелі, художні рамки, і окремі художні елементи.

Афіша гастролей театральної антрепризи в Луганську, що сповіщала громадян міста о бенефісі Н. Ф. Новіцкого і двох виставах, була виконана на тканині. Фон афіші був бузкового кольору. В композиції задіяно багато видів різних гарнітур шрифту, та декілька художніх елементів, що створювали рамку навколо імені головного діяча. В афіші детально розписані назва вистав, кількість дійових осіб і акторів, та часи проведення видовищ. Велика кількість шрифтів відповідає ознакам провінційності афіші, але вся інформація досить зрозуміло викладена на листі. З першого погляду, глядачу зрозуміло, що в повідомленні йдеться о двох виставах. Крім художньої рамки, ім'я «распорядителя товарищества» виділено найжирнішим написанням.

Кінематограф грав значну роль у розповсюдженні афіш на території

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Луганської області в ХІХ – початку ХХ століть. Кіноафіші були не так сухо виконані як театральні, кількість художніх елементів і прийомів значно перевищувало шрифтові.

«Ентузіазм (Симфонія Донбасу)», що вийшов в прокат в 1930 році, став першим звуковим фільмом режисера Дзиги Вертова. Афіша до фільму виконана у манері, більше схожої до кіноплакату. Його специфіка незабаром заявила про себе своєю образотворчою експресією, якої на той час бракувало театральню-виставковим напрямкам. Сама афіша дуже яскрава. Для її створення використані різні кольори. Вся афіша складається з написів назви фільму, розташованих по колу. Найбільша назва фільму зроблена жовтим кольором і написана великими літерами по горизонталі майже через весь лист. Все у плакаті підпорядковане ідеї здивувати і зацікавити глядача.

Якщо в афіші до «Ентузіазму» головне місце займає напис, то вже в афіші до «Броненосец Потемкина» лідируючу позицію бере на себе зображення. Матрос на першому плані, ніби, закликає до дії, що відповідає темі картини. Фільм розповідав про повстання моряків на броненосці та всі революційні і драматичні події, які відбулися пізніше. Броненосець нібито «впливає» з плакату. Такий ракурс обраний не випадково – саме таким кадром завершується фільм. На той час кінокадр стає серцевиною кіноплакату. Плакат Антона Лавинського до фільму Сергія Ейзенштейна «Броненосец Потемкин» яскравий приклад поєднання естетики авангарду і соцреалізму.

Почавши з рукописної, пройшовши тривалий період розвитку, суворя шрифтова друкована афіша еволюціонувала спочатку в художню, живописно-прикрашену, а пізніше, стала нагадувати плакат, майже зовсім втративши інформаційну функцію, перейшла в один з жанрів образотворчого мистецтва. Цей процес переходу від шрифтової до художньої афіші на території Луганської області дещо затягнувся. Афіші почали художньо оформлятися тільки з останньої чверті ХІХ століття і не досягли таких висот як у Франції, де мистецтву афіші присвятили свою творчість відомі художники А.Тулуз-Лотрек, Ж. Шере, А. Муха та інші, перетворивши звичайну театральну афішу на витвір мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабурина Н. И. Русский плакат. Вторая половина ХІХ начало ХХ века / Н. И. Бабурина. – Л. : Художник РСФСР, 1988. – 190 с.
2. Башкина В. Я. Привет из Луганска. История Луганска на почтовых

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

открытках и фотографиях / В. Я. Башкина, А. И. Побелов, Ю. С. Сумишин. – Луганск : Максим, 2007. – 128 с.

3. Богачева Н. М. Реклама, ее возникновение и некоторые сведения из истории развития : монография / Н. М. Богачева – М., 1969. – 310 с.

4. Боровский А. Д. Русский театральный плакат 1870-1970 гг. Становление, основные тенденции, современная проблематика. : автореф. дис. канд. искусствоведческих наук : спец. 17.00.06. / А. Д. Боровский. – М., 1987. – 22 с.

5. Бриленкова А. В. Коммерческая реклама в России : 1861-1917 гг. : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. ист. наук : спец. 07.00.02 «Отечественная история» / А. В. Бриленкова. – СПб., 2008. – 208 с.

6. Королев Д. Г. Очерки из истории издания и распространения театральной книги в России XIX начала XX веков / Д. Г. Королев. – СПб. : Питер, 1999. – 328 с.

7. Очерки истории культуры Луганщины : кол. моногр. / Т. Л. Журавлева, А. В. Загорецкий, А. Н. Загорецкая и др. ; под ред. В. Л. Филиппова, И. Н. Цой. – Луганск : Шико, 2012. – Т. 1 – 240 с.

8. Ученова В. В. История рекламы или метаморфозы рекламного образа / В. В. Ученова, Н. В. Старых. – М. : ЮНИТИ, 1999. – 335 с.

УДК [72/. 76 : 1] – 043.86 (477)

*О. В. Тарасова, А. Д. Пономаренко,
м. Стаханов*

МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ФІЛОСОФСЬКІ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

Стан сучасного образотворчого мистецтва України тісно пов'язаний зі складними процесами формування національної державності після проголошення незалежності. Зрештою, українські художники здобули широкі можливості для розширення творчих горизонтів і повної реалізації своїх здібностей. Сучасне вітчизняне мистецтво збагачується завдяки можливості входити на рівних, без втрати власного національного колориту та самобутності, у світовий і європейський художні контексти. Результатом усіх змін став постійний інтерес українських художників до власної історії і до вітчизняних художніх традицій як способу утвердження своєї національної ідентичності, а також глибока потреба в осмисленні людських проблем, серед яких особливо нагальними є негативні прояви техногенної цивілізації та суперечливі наслідки глобалізації. Вагоме місце в сучасному образотворчому мистецтві посідають роздуми про цінності нашого буття, загальні людські проблеми [1, с. 37].

У творчості багатьох митців значну роль відіграють фольклорні

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

мотиви, зацікавленість українською філософією, звернення до прадавніх культур, зокрема Трипілля. Але якщо на початку 1990-х років це був здебільшого чуттєвий досвід, то тепер це свідомі аналітичні студії, наприклад, у творах А. Дворського, заслуженого художника України Н. Федоренко, Г. Гнатюка, Ю. Гончаренка, родини кераміків Фірсових, живописців Надєждіних [1, с. 45].

З розвитком процесів комерціалізації мистецтва, перетворенням мистецького твору на доступний товар змінилася його тематична та стилістична палітра. Орієнтуючись на особу покупця, сюжети все більше набувають рис камерності, монументальності та філософічності початку 1990-х років змінюють романтичний ліризм, а іноді, навіть сентименталізм. Великої популярності набувають декоративні стилізації, що лише підтверджує загальну тенденцію руху сучасного українського мистецтва до зовнішньої безконфліктності, орієнтації на естетизм, пошук вишуканості форми і пластики [2, с. 128]. Саме рух до безконфліктності народжує заміщення реальності об'єкту літературними, фантастичними, міфологічними сюжетами і образами, а також яскраві прояви ідеалізації середовища, простору, сюжету, образу. Цей рух пов'язаний зі зміною соціального статусу художника, його місця і ролі в суспільному середовищі. На сучасному етапі художник втратив роль провідника, носія великої ідеї соціального перетворення світу, яку він відігравав в силу тих чи інших обставин протягом усього ХХ століття, залишившись нині в рамках власних духовних пошуків та душевних переживань. У нових обставинах, коли капітал перебирає на себе суспільно-регуляторну функцію, художник як ніколи раніше потребує захисту та підтримки, поки не створені умови для його якомога більш повної творчої самореалізації [3, с. 195].

Роки незалежності України стали часом надзвичайно активної виставкової діяльності художників. Персональні й спільні виставки представників молодого покоління вже відомих художників свідчать про високу творчу активність українських художників. Так, наприклад, експозиціями багатого спектра різних традицій, стилів і манер стали виставки сучасного живопису, скульптури й графіки, присвячені пам'яті В. Ненадо, Г. Бондаренка, С. Лунева, О. Сластьона та ін. Перспективними в плані збагачення творчих контактів і практичних досягнень образотворчого мистецтва можна вважати серію пленерів великої групи харківських художників «Шляхами С. Васильківського» і Перший

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

всєукраїнський мистецький пленер «Хортиця крізь віки» (2003 і 2004 рр.) та ін [4, с. 209].

Українська держава на протязі 15 років робила реальні кроки у цьому напрямку, розробляючи законодавчу базу, на яку сьогодні опираються мистецькі об'єднання. Хоча, нині зрозуміло, що існуючі закони потребують уточнень та доповнень. Але багато що залежить і від узгодженої позиції місцевої громади та самих митців. На Кіровоградщині координатором та організатором дій, направлених на захист інтересів професійного митця, активно виступають творчі спілки, зокрема Кіровоградська організація Національної спілки художників України [4, с. 56]. Велика кількість мистецьких заходів проводиться кожного року, завдячуючи співпраці творчих спілок з місцевою владою, музеями, бібліотеками, учбовими закладами. Згадаємо лише нещодавнє проведення Всеукраїнської виставки „Мальовнича Україна” (2004 р.), заснування обласних премій в галузі архітектури, геральдики і вексилології та декоративно-прикладного мистецтва імені Якова Пауценка, а також у сфері образотворчого мистецтва і мистецтвознавства імені Олександра Осмьоркіна, участь художників у проєкті „Художники України” [5, с. 116].

У сучасній Україні наполегливіше заявляють про себе прихильники різних течій альтернативного мистецтва, протилежного реалізму. Творчість цієї групи художників багато в чому збагачується завдяки індивідуальному засвоєнню новітніх досягнень досвіду західного мистецтва. У це коло входять і представники старшого покоління, зокрема «шістдесятники», що за радянського часу створили замкнуту групу людей, творчість яких була забороненою, перебувала “в тіні” офіційного мистецтва. Це такі нині відомі майстри, як живописці А. Антонюк, І. Марчук, В. Гонтаров, В. Куликов, графік і кераміст П. Мось, скульптор Р. Петрук. Їх художні пошуки сприймаються неоднозначно: одні з них послідовно спираються на національні традиції, інші більше тяжіють до авангардистських відкриттів початку ХХ ст., видозмінених у руслі власного творчого бачення. При цьому кожен з них вибирає свою міру життєвої схожості та умовності, реалізуючи її в процесі створення художніх творів [4, с. 155].

Сучасне образотворче мистецтво України розвивається різними векторами і не має спільного центру тяжіння. Як підкреслюють сучасні критики, воно вже не претендує на роль максималістсько налаштованого ідейного лідера чи сурового пророка, відмовляється від виконання

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

пропагандистських і повчальних функцій. Мистецтво стає більш приватною справою тих, хто здатний і спроможний зрозуміти одне одного [5, с. 49]. Разом з тим воно реально існує серед нас як калька чи дзеркало чиєїсь душі, яка втілює себе досить вільно, без почуття страху й дискомфорту. Нова модель художньої творчості зорієнтована на результат, в якому творчий акт не зупиняється в часі й містить в собі глибокий відбиток дискурсу осмислення квінтесенції Буття.

Сучасне образотворче мистецтво України відзначається стилістичним поліфонізмом. За роки незалежності в його розвитку визначились характерні якості, які дозволяють виділити ряд спільних ознак національного мистецтва. Серед них – прагнення до яскравих, декоративних вирішень і, одночасно, збереження пріоритету внутрішнього, духовно-сакрального начала, домінанта лірично-поетичного начала, наповненість метафорами, алегоріями, символікою кольору. Українському мистецтву притаманна апеляція в пізнанні суті речей не тільки і не стільки до розуму, скільки до інтуїції і почуття [3, с. 235].

ЛІТЕРАТУРА

1. Гусак М.М. Херсонщина завітчана, сяйлива. – Херсон: Наддніпряночка, 2009. – 202с.
2. Кризь патину часу [Образотворче видання] : відроджене минуле: каталог вист. відреставров. Творів декорат. – ужиткового мистецтва з музейних колекцій України / М – во культури і туризму України; Нац. наук. дослід. реставр. центр України. – К.: Рада, 2005. – 183с.: гл.
3. Лагутенко О. Українська графіка першої третини двадцятого століття. – К.: Грані – Т, 2006. – 240с.
4. Сповідуємо Україну [Текст] : всеукраїнська художня виставка до 10 – ї річниці незалежності України “ Історія і сучасність в образотворчому мистецтві України. 1991 – 2001” : альбом / ред. – упоряд. М.Маричевський; Нац. спілка художників України. – К.: Журнал “ Образотворче мистецтво ”, 2001. – 108с.
5. Табачник Д.В. Мистецтво України: 1991 - 2002 [Текст]: Художня виставка в рамках “Року України в Російській Федерації ” ; Центральний будинок художника в Москві, 22 серпня – 2 вересня 2002 року / упоряд. О.Басанець, М.Дерегус: Національна спілка художників України. К.: 2002 – 80с.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ФОТОРАБОТ СТУДЕНТОВ, ИЗУЧАЮЩИХ ФОТОГРАФИЮ

В последнее десятилетие ряд социальных и экономических реалий современности, а именно: материальная доступность цифровой фототехники, а также независимость этапов обработки и визуализации фотоизображений от специальных лабораторных помещений и оборудования, вызвали бурный всплеск всеобщего интереса к технике и искусству фотографии. Технические и медийные новшества, а также доступность современных фототехнологий продолжают способствовать феноменальному росту популярности фотографии как уникального инструмента общения и способа развлечения [3, с. 18]. Проблемы фотографического образования и творчества в рамках планирования академического учебного процесса во ЛГАКИ делают актуальной задачу, определяющую стратегическую направленность обучения фотографии. Ее можно обозначить как «поиск объективных критериев оценки результатов фотографического творчества студентов». Причем, эта оценка важна как на этапе выполнения учебных заданий, так и при самостоятельной постановке студентами творческой задачи и проведении самостоятельных авторских фотосессий.

Объективность и фундаментальность критериев оценки фоторабот однозначно будут влиять на формирование общих представлений о предмете, на цели и задачи курса художественной фотографии. Простые и понятные критерии должны обеспечить выработку сознательной мотивации у студента на дальнейшее получение образования в данной области, а также глубокое осознание специфики фотографического творчества в контексте современных медиа-искусств, «в подходе фотографа к материалу, в природных склонностях фотографии и в особой привлекательности снимков» [1, с. 37].

Немаловажным фактором для поиска объективных критериев оценки является и рост рыночной стоимости современных фоторабот. Начало XXI века ознаменовалось крутым поворотом мирового арт-рынка в сторону фотоискусства. Взлетели цены на фотоработы как классиков, так и современных авторов, использующих все достижения цифровых

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

технологий. Согласно данным лондонской исследовательской компании ArtTactic, продажи художественных фотографий в первой половине 2013 года выросли и составили 29,9млн. долл. США. Первый пик продаж на рынке фотографий был зафиксирован в начале 2007 года и составил тогда 42 млн долл. США [4, с. 17-18]. Сейчас фоторынок опять продолжает расти.

Одновременно с рынком очередной этап в развитии получает и фотографическая теория. Философия и эстетика постмодернизма изменили отношение к фотографии. Документальная ценность фотографии была объявлена относительной, и даже в непостановочной фотографии фигура автора была выдвинута на первый план. Кроме того, с позиций новой эстетики границы фотографии были распахнуты. Ловцов визуального стали интересоваться все виды и направления фотографии: документальной, fashion, рекламной, прикладной (научной, репродукционной), арт-фотографии, сделанной в рамках специального задания и самостоятельного авторского эксперимента. Это расширение фокуса интереса к фотографии было выражением информационного голода интеллектуалов, до того замкнутых в границах классической истории искусств. Все это привело к расширению круга произведений, которые могут быть рассмотрены в границах арт-рынка. Для разных видов фотографии магическим пропуском на территорию рынка стало понятие винтажа [5, с.1].

Подобные тенденции не должны остаться без внимания у представителей академического образования. Для нашего вуза, на мой взгляд, открываются новые возможности интеграции традиций живописной школы с новейшими медийными технологиями, которые позволят студентам создавать сложные тематические сюжетные фотографические композиции. При создании подобных работ задействуется весь арсенал приемов и техник как классического, так и современного фотоискусства. Именно работы фотографов, опирающихся на классические традиции, продолжают лидировать на мировом арт-рынке. Андреас Гурский, Джеф Вулл, Грегори Кроудсон – это представители классической школы фотографии, помноженной на сложные современные технологии. Эти технологии позволяют моделировать реальные репортажные сюжеты с помощью фотомонтажа и трудоемких фотосессий. Классическая формула определения материальной стоимости произведения искусства «талант автора + трудоемкость исполнения»

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

стараннями менеджерів арт-ринку стала дійсною і для фотографії.

Считаю актуальним в рамках спеціалізації «операторське і фотомастерство» визначити два основні напрями при дипломному проектуванні. Перше – образотворче: коли буде створюватися складна сюжетна тематична фоторобота. І друге – візуальне: коли дипломна робота буде представляти синтез відео, фото і інсталяції. Таким підходом дозволить підвищити рівень складності і значимості дипломної роботи, а також задіявати ресурси живописної школи академії. Подібна кінцева мета і визначає напрямок пошуку критеріїв оцінки студентських фоторобот.

Спробуємо уточнити поняття образотворчого і візуального. Произведения образотворчого мистецтва, наприклад, живопис – це плід фантазії автора, осмислена версія природи, перенесена з допомогою інструментів на папір, холст і т. п. Образ реальних предметів переробляється фантазією і перетворюється в художественний образ на картинній площині. Зовсім інша технологія – при створенні произведений візуального мистецтва таких, як фотографія. На картинній площині, обмеженою рамкою кадру, реальні предмети фіксуються з документальною точністю. Композиційне майстерство і авторська позиція проявляються в момент самої фотозйомки. Натиск на кнопку повинен статися в конкретний унікальний момент роботи над композицією і осмислення візуальної інформації. Цьому акту може передувати ще більш складний творчий процес пошуку візуального об'єкта і значимих деталей. Техніка і мова фотографії мають зовсім іншу природу, ніж техніка і мова живопису. Фотоискусство візуально по своїй суті і не може існувати без оточуючої нас дійсності, предметів і людей. Через це критерії критичної оцінки произведений образотворчого мистецтва і візуального не можуть бути однаково. Чітке розуміння цих відмінностей допоможе нам більш точно визначитися з критеріями оцінки фотообразів.

Є ще одна дуже важлива деталь. Будучи візуальною по своїй природі, фотографія продовжує використовувати стандартні прийоми композиції, властиві класичному образотворчому мистецтву. Картинна площина і закони композиції – це те, що об'єднує фотографію і живопис. Динамічна, майже миттєва техніка компоновки і створення зображення на основі документальних образів

реальных предметов – это то, что роднит фотографию и кинематограф. Оказавшись в промежуточном положении между живописью и кинематографом, фотография вынуждена использовать максимум доступных на языке фотографии творческих приемов, свойственных как живописи, так и кинематографу.

Думаю, теперь становится понятным мое предложение использовать два ключевых направления при создании дипломных проектов. Студенты должны хорошо осознавать различия этих двух направлений и сознательно относиться к созданию и критическому анализу как своих, так и чужих работ. И помочь им в этом должны четкие объективные критерии оценки фотографий со стороны преподавателей.

Для объективной критической оценки первоначально следует определить, какие признаки преобладают у оцениваемой работы: изобразительные или визуальные. Признаки фотографии как уникального визуального искусства сформулированы еще в прошлом веке известным теоретиком З. Кракауэром. В его представлении фотография должна быть не живописной, а фотографичной. Фотографичность – то, что присуще только искусству фотографии, то, что наделяет его особой красотой. Снимок фотографичен в том случае, если он соответствует четырем «природным склонностям» фотографии:

- ³⁵₁₇ фотография тяготеет к неинсценированной действительности;
- ³⁵₁₇ в фотографии подчеркиваются элементы ненарочитого, случайного, неожиданного;
- ³⁵₁₇ в фотографии чувствуется незавершенность, бесконечность, незамкнутость пространства;
- ³⁵₁₇ фотография передает ощущение неопределенного содержания и смысловой неясности [2, с. 45].

Признаки, которые приближают фотографию к изобразительному искусству – отсутствие фотографичности и преобладание колористических задач над формальными и композиционными, а также завершенность и уравновешенность композиции и отсутствие случайных значимых деталей.

Определив степень фотографичности, мы можем позволить себе отнестись к живописным фотоизображениям снисходительно, на уровне «нравится – не нравится». А вот фотографии, созданные на визуальном языке, я предлагаю критически проанализировать по следующим критериям.

Назовем их условно – «З к».

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Первый критерий – «качество». Включает минимальные требования по:

³⁵₁₇ размеру (20x30 см, 300 dpi);

³⁵₁₇ четкости (наличие зоны резкости в изображении);

³⁵₁₇ тональной широте (отсутствие провалов в светах и тенях и максимально возможный динамический диапазон).

Второй критерий – «композиция». Включает требования по:

³⁵₁₇ соответствию композиционного решения главной формальной задаче, а именно: наличие смыслового центра в согласованности с визуальным центром или зоной;

³⁵₁₇ наличие значимых случайных и неожиданных деталей;

³⁵₁₇ свето-теневому решению, проработке фактур и объемов.

Третий критерий – «ключевой момент». Включает требования по:

³⁵₁₇ наличие осознанной авторской позиции по отношению к натуре и сюжету;

³⁵₁₇ умению видеть, понимать, раскрывать и обобщать;

³⁵₁₇ наличие зафиксированного «решающего» или «ключевого» момента в развитии запечатляемого сюжета.

По каждому критерию можно выставлять оценку по пятибалльной шкале. Подобная комплексная оценка будет отражением объективного подхода к критическому анализу фотоизображения. Поможет избавиться от субъективно-неопределенного «нравится – не нравится». Даст возможность студентам четче представлять границы фотографического творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм; пер. с англ. Г.Е. Крейдлина. – М. : Прометей, 1994. – 352 с.
2. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр; пер. с англ. Д.Ф. Соколовой. – М.: Искусство, 1974. – 390 с.
3. Сонтаг С. О фотографии / С.Сонтаг; пер. с англ. В.П. Гольшев. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 273 с.
4. The Magazine: Collecting [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://us1.campaign-archive2.com>. – Название с экрана.
5. Чмырева И. Фотография и искусство до 1979 года. Заметки и истории о мировых и российских рынках. Интродукция / И. Чмырева. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.photographer.ru/cult/market/3392.htm>. – Назв. с экрана.

ВПЛИВ ФІРМОВОГО СТИЛЮ НА УСПІШНЕ ПРОСУВАННЯ КОМПАНІЇ

Фірмовий стиль являє собою один з головних рекламних і маркетингових інструментів будь-якої сучасної компанії, він є одним з основних рекламних і маркетингових важелів впливу на ринок товарів і послуг. Це одна із складових успішного бізнесу. **Фірмовий стиль** – це сукупність графічних, художніх, колірних і інших прийомів, покликаних забезпечити стилістичну єдність фірмової документації, бланків, конвертів, рекламних матеріалів, упакувань, брошур, буклетів а також впізнаваність і відмінність від конкурентів.

У наш час – час активної глобалізації всіх галузей економіки надзвичайно гостро постає проблема конкурентоздатності на ринку вже існуючих, а особливо нових компаній. Актуальність реклами поза сумнівом, вона грає ключову роль розвитку ринкової економіки та є її принциповим елементом. На думку професіоналів [1; 7], рекламу можна розглядати як форму комунікації, яка пробує перевести якість продуктів і постачальників послуг, також ідеї мовою потреб і запитів споживачів. Реклама – найдієвіший інструмент у спробах компанії донести інформацію до клієнтів, мотивувати їхню поведінку, привернути увагу до запропонованих послуг, створити позитивний стиль самої компанії, продемонструвати суспільну значущість.

Метою даного дослідження є розкриття значення фірмового стилю та його сутність як засобу ідентифікації компанії з точки зору реклами. Варто підкреслити, що поняття "фірмовий стиль" визначається як конкретна практична форма реалізації системного дизайну, що об'єднує у собі методичну послідовність цілісного процесу розробки концепції естетично-художньої візуалізації складного соціокультурного об'єкту та логічне програмування цілей організації системи діяльності з реалізації і впровадження [4; 6].

Соціокультурні процеси у своєму розвитку змінили останнім часом комунікативну діяльність людини та вплинули на необхідність розробки власного фірмового стилю майже кожного підприємства, організації. Завдяки розвитку всесвітньої мережі Інтернет у сучасному світі дизайнер

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

має змогу займатися розробкою фірмового чи корпоративного стилю за допомогою дистанційної роботи з замовником. Що полегшило та пришвидшило процес співпраці, розширило можливості замовника у виборі того чи іншого дизайнера.

В умовах розвитку конкурентного середовища для кожного підприємства питання формування ефективного фірмового стилю стає найбільш актуальним, оскільки фірмовий стиль становить певним чином формалізовану систему ідентифікації підприємства. У цілому фірмовий стиль дозволяє своєму користувачу (власнику) [3]:

- а) виділитися серед конкурентів, стати таким, що добре запам'ятовується і впізнається;
- б) демонструвати спадкоємність діяльності, позиціонування;
- в) підтримувати сформовану довіру у споживачів та партнерів по бізнесу.

Використання фірмового стилю дозволяє підприємству уніфікувати візуальні засоби маркетингової стратегії, підвищити ефективність їхнього впливу на цільову аудиторію. Фірмовий стиль, як комплексна реклама, для того, щоб бути конкурентоздатним на сучасному ринку, вимушений постійно еволюціонувати та шукати нові прийоми. Тобто "зовнішній вигляд" організації покращує імідж, оскільки забезпечує повторення, завдяки якому реклама досягає успіху. Використання постійної колірної гами, постійного логотипу, постійної типографіки та повторення всіх цих елементів на упаковках, автомобілях доставки, рекламних матеріалах у місцях продажів тощо, роблять фірмовий стиль важливою складовою реклами. Це спеціально розроблена схема, яка охоплює все, що стосується створення візуального образу. Основними елементами фірмового стилю є корпоративні кольори, логотип або знак та типографіка. Фірмовий стиль додатково включає особливий вигляд приміщень організації, стосується усього, що друкується, а також таких численних дрібничок, як посуд, серветки, значки тощо [4]. І зовсім непросте завдання – знайти посправжньому оригінальні кольори, стилістичне вирішення, шрифтову композицію. Але якщо цю мету досягнуто, то створений конкурентоздатний гармонічний і сучасний образ. І чим привабливіший цей образ, тим більше можливостей відкриває для себе керівництво фірми, розробляючи стратегію її розвитку. Отже, міняти фірмовий стиль без суттєвих підстав та ретельного обмірковування є помилкою. Як правило, змінюють його з двох причин: модернізація або фундаментальні зміни в

організації, наприклад її приватизація, чи зміна власника.

Останнім часом великою популярністю користуються еко-товари, на яких розміщується реклама. Так, до категорії даних товарів відносяться еко-сумки багаторазового використання, які замінюють одноразові поліетиленові пакети. Дана категорія товару стала популярною серед молоді, завдяки яскравому зовнішньому вигляду та зручності у використанні, а також відповідає тенденціям розвиненого свідомого суспільства, зважаю чого на проблеми екології та бажання кожного особисто сприяти їх вирішенню. Цим маркетинговим ходом успішно користуються відомі бренди («Львівська майстерня шоколаду», «Інтертоп», етно-фестиваль «Трипільське коло»).

В умовах науково-технічного прогресу та розвитку технологій, будь-яка людина користується у повсякденному житті носіями інформації, такими, як флеш-карти. І, якщо на такий носій помістити логотип, то він буде багато разів протягом дня потрапляти на очі і самому власнику і, наприклад, його колегам в офісі тощо. Таким чином, нанесена на «флешку» фірмова символіка фіксується в підсвідомості користувача і у визначений момент впливає на вибір товару саме тієї торгової марки. Останнім часом таку продукцію щороку буває представлено на виставках реклами REX (м. Київ).

Найбільш ефективними є маркетингові заходи нецінової конкуренції, до яких належать процеси розроблення і просування фірмового стилю підприємства, зокрема його торгової марки, торгового знака та бренда як такого. Вітчизняний споживач лояльний до відомих торгових марок, марочних товарів і готовий платити більше за такий товар-носій фірмового стилю підприємства. На думку багатьох експертів у сфері маркетингу, кожний з елементів комплексу маркетингових комунікації має за мету просування не тільки товару чи його виробника, а в цілому фірмового стилю підприємства [5]. Поряд із фірмовим знаком і шрифтом фірмовий колір має виняткове значення для ідентифікації фірми. Вважається, що колір найбільше сприяє встановленню контакту між фірмою і покупцем. Колір сприймається і запам'ятовується значно швидше, ніж зображувальна і письмова інформація [2].

Серед основних функцій фірмового стилю – функції довіри, ідентифікації та ефективності реклами. Постійні елементи фірмового стилю економлять час споживача, спрощують для нього процес здійснення покупки або споживання послуг і викликають позитивні емоції, що

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

асоціюються з ім'ям і чином підприємства. Однак, якщо реальний і штучно створений образи перебувають у суперечності, то маркетингові заходи можуть принести більше шкоди, ніж користі. Необхідно ще раз підкреслити, що фірмовий стиль відіграє неоціненну роль для ідентифікації підприємства. У свою чергу, торгова марка з усталеною репутацією забезпечує стабільний обсяг виробництва і доходів. Така марка надзвичайно живуча, забезпечена унікальністю образів і ця властивість згодом дає величезну економію коштів тим, що не потребує додаткових затрат на різноманітні види реклами. Це обумовлюється тим, що споживач впізнає будь-яку продукцію даної торгової марки по знайомому вже знаку, який викликає довіру і служить засобом ідентифікації компанії. 3D графіка, графічний дизайн є невід'ємною частиною реклами і першорядним у створенні фірмового стилю. Правильно скомпоновані і стилістично вивірені рішення, врахування психології сприйняття кольору здатні надати рекламним матеріалам досконалого і привабливого вигляду. Робота з графікою – важлива частина створення позитивного іміджу компанії задля успішного просування на ринку в своєму секторі. Чітко продумана лінія дизайну торгової марки або компанії визначає позиціонування фірми на ринку. Сукупність усіх елементів фірмового стилю викликає у споживачів популярність, і відповідно ступінь довіри і надійності компанії. 90% інформації сприймається людиною візуально, тому графічний дизайн має першорядну роль. Яскраві зорові образи сприяють ефектному появи торгової марки на ринку. Те ж саме можна сказати і про ребрендинг, зміні маркетингової політики компанії та представлення в новому світлі, з новим фірмовим стилем. Приклади ребрендингу всім знайомих компаній – зміна назви Goldstar на LG, UMC на MTC. Залишаючись по суті все тим же виробником товару або послуг, компанія з'являється в новому привабливому для споживача світлі, мотивуючи до здійснення покупок.

Для створення вдалого фірмового стилю, насамперед, проводиться аналіз бізнес-середовища підприємства. На підставі цих досліджень формулюється ідея фірми, народжується її образ. Образ фірми – це сукупність уявлень про підприємство, які бажано донести до клієнтів і партнерів. Природно, він повинен бути орієнтований на споживачів товару або послуг цієї компанії. Тому при створенні іміджу враховується теорія продажів, особливості географічного положення, соціологічні образи груп споживачів, на яких буде орієнтуватися робота фірми і проводиться технічна підтримка сайту.

Розглянемо деякі особливості фірмових стилів: *Агресивний фірмовий стиль* підходить для компаній, діяльність яких орієнтована на чоловіків або жінок, які ведуть активний спосіб життя. В цьому стилі використовуються різкі, агресивні, динамічні форми, доречна важка контрастна гама і всі можливі елементи екстриму. Образ товарів і послуг таких підприємств покликаний асоціюватися у споживача з відчуттям сили, динаміки, свободи.

Позитивний фірмовий стиль орієнтований на компанії, товари та послуги яких повинні продаватися, головним чином, жінкам або дітям. В цьому стилі переважають округлі форми. Кольори повинні бути теплими, у гармонійних комбінаціях, контраст незначний. Образ товарів і послуг таких підприємств повинен викликати у споживача позитивно забарвлені емоції, аж до розчулення, відчуття свята, асоціюватися з приємними покупками.

Нейтральний фірмовий стиль підходить фірмам, товари та послуги яких не можна чітко співвіднести з якоюсь групою споживачів, а також промислових підприємств, оптових комерційних організацій широкого профілю, організацій, що надають послуги для бізнесу.

Таким чином, не піддається сумніву, що створення фірмового стилю, як і будь-яку справу потрібно довіряти професіоналам, тому що фірмовий стиль – це перше, з чим стикається клієнт при знайомстві з компанією, тому його необхідно належно оформити. Зробити це можуть тільки грамотні фахівці. Згідно з думкою сучасних психологів, фірмовий стиль сприймається клієнтом як щось належне. Якщо за мету ставиться швидке просування компанії в своєму сегменті на ринку, то необхідно за допомогою фахівців створити, оновити чи модернізувати фірмовий стиль, повз якого не зможе пройти жоден клієнт.

ЛІТЕРАТУРА

1. Фірмовий стиль: навч.-метод. комплекс / Є.А.Антонович, А.Б.Максимова; за наук. ред. проф. Є.А.Антоновича. – К.: НАКККіМ, 2012. – 48 с.
2. Прищенко С.В. Проблеми колірної гармонії в сучасній рекламній графіці України // Збірник наук. праць Академії мистецтв України «Мистецтвознавство України». – К.: СПД Пугачов, 2006. – Вип. 6-7. – С. 448-458.
3. Минервин Г.Б. Дизайн: иллюстрированный словарь-справочник/ под ред. Г.Б.Минервина, В.Т.Шимко. – М.: Архитектура-С, 2004. – 288 с.
4. Розенсон И.А. Основы теории дизайна: учеб./ И.А.Розенсон. – 2-е изд. – СПб.: Питер Пресс, 2013. – 251 с.
5. Ромат Е.В. Реклама. Общие вопросы: учеб. для вузов. – 7-е изд./ Е.В.Ромат. – СПб.: Питер, 2008. – С. 43.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

6. Павловская Е. Дизайн рекламы. Поколение Next/ Е.Павловская. – М.: ИНФРА–М, 2005. – С. 28.

7. Сьомкін В.В. Дизайн. Тенденції та напрямки розвитку: монографія/ В.В.Сьомкін. – К.: Альтпрес, 2009. – 523 с.

УДК 792.22.7.01

*С. Т. Триколенко,
м. Київ*

ФОРМУВАННЯ МЕТАФОРИЧНОГО СЦЕНІЧНОГО СЕРЕДОВИЩА ЗА ДОПОМОГОЮ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Сучасні технології стали невід'ємними супутниками людини ХХІ ст., формуючи специфічне сприйняття оточуючого світу. Для театральних вистав новітні технології дають можливість створити складний, рухомий простір, який, супроводжуючи акторську гру, виконує власні ролі. Застосування проєкційних засобів в українських театрах стає все популярнішим прийомом декораційного оформлення вистави.

Серед прикладів вдалого поєднання мультимедійних технологій з об'ємно-просторовими конструкціями слід назвати виставу «Две дамочки в сторону севера» Київського академічного театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра. Режисер-постановник та автор костюмів Тамара Трунова, художник-сценограф – Олег Луньов. На початку вистави вся сценографія відкрита. Композиція чітко конструктивно вибудована: геометрично розставлені меблі: крісла, стільці, столик, двохярусна етажерка, кілька стрем'янок. Колорит сценобудови обмежений трьома кольорами: чорним, білим та червоним. Яскрава червона доріжка відокремлює простір переднього плану від заднього. Задник сцени двохколовий – знизу чорна смуга, зверху – біла. Вся допоміжна техніка відкрита, виступає своєрідними декораційними елементами.

На початку вистави на білу смугу проєкціонується чорно-біле зображення вікон купе: дія відбувається в електропотязі. Ролі двох немолодих жінок грають чоловіки: Аннетта – Михайло Кукуюк, Бернадетта – Віталій Салій. Коротка мізансцена, в якій вони тікають від поліції, і, зрештою, таки потрапляють до відділення. Поступово стає зрозумілим, за що вони опинилися в поліції: через викрадення автобуса та спричинені численні аварії. На екран проєкціуються зображення перелітних птахів. Спогади героїнь поглиблюються – з'являється проєкція

чайної церемонії, актори зникають за кулісами. На сцені проходить їх фізичне життя; на екрані – духовне [2, с. 5]. Потім вони проходять через глядацький зал, обговорюючи хворобу своєї матері та похід у театр. Комічні фрази оживлюють психологічно важкий сюжет: дві літні дами виконують останню волю своєї матері, з якою прожили все життя – поховати урну з її прахом у могилі свого батька, який помер багато років тому. Вони докоряють собі, що мама померла в той вечір, коли їх не було поруч. Вони чергували біля її ліжка весь час, і один єдиний вечір вирішили провести в театрі. Саме тоді вона й відійшла... В театрі вони обговорювали гру акторів, жартували одна з одною: «Жевачка? У мене две вставные челюсти – у меня не может быть жевачки!». На екран проєкціюються сцени з лікарні – відеозаписи інтер'єрів, зображення пацієнтів та медперсоналу. В чорно-білий запис додається яскраво-червоний колір. Лікарня перетворюється на пишній Бомбей – тепер «дамочки» дивляться індійський фільм. Символічний ряд наступних записів досить специфічний: коли сестри обговорюють смерть матері, з'являється конвеєр з хлібом, який потім змінюється конвеєром з курчатами. Частину курчат скидають на окрему доріжку. Можливо, це асоціюється з героїнями – життя пройшло повз них, вони, як ці курчата, були викинуті з загального потоку, проживши разом з матір'ю в своєму власному світі. Сцена у крематорії – екран заливає червоний колір. На візочку виїжджає сірий порошок – прах матері. Тепер вони вирушають на північ, до Амьену. Знайти могилу батька буде непросто, адже вони не пам'ятають ні цвинтаря, на якому його поховано, ні місця положення його могили. Єдиний орієнтир – три буки, посаджені у формі трикутника. Деякі мізансцени супроводжуються субтитрами, які пояснюють епізоди, або завершують обірвані фрази.

Мандрівка в Амьен буде непростою: спочатку вони їдуть на потязі, але потім змушені викрасти автобус, адже на ньому значно зручніше шукати цвинтар. Автобус формують ряди сидінь та широкі крісла. Пластика і музика підтримують відчуття руху. Вони так давно не залишали свого містечка, що ніяк не можуть відірватися від думок про свій дім й магазинчик – багато діалогів зводяться до питання чи замкнули вони двері. Блукаючи одним цвинтарем, вони читають надписи на могилах, сперечаючись між собою. На екрані проносяться похмурі чорно-білі хмари – атмосфера класичного фільму жахів. Але нічого страшного на кладовищі не відбувається, вони, так і не знайшовши могилу батька, йдуть

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

перепочити до нічного клубу. Опинившись на дискотеці, вони саркастично обговорюють навколишню молодь. Дзеркальна куля пускає зайчики навсбіч, голосна музика дратує «дамочок», а дівчата, які «складаються тільки з ніг», викликають у них чорну заздрість. Окрім кулі, декораційним елементом, формуючим образ клубу є високі барні стільці, на які сідають «леді». Тут відбувається неймовірне: до Бернадетти підходить молодик і запрошує її танцювати. Обидві сестри здивовані, Анетта, яка так і не привернула нічиєї уваги, ловить на собі презирливий погляд якоїсь старої відьми. Зрозумівши, що це її власне відображення у дзеркалі, вона зневажає сама себе. Бернадетта, натомість, відчуває неймовірне піднесення від дотиків та компліментів 16-ти річного юнака: «Мадам! Положите руки мне на ягодици!».

Залишивши дискотеку, вони продовжують пошуки. На наступному цвинтарі Анетта наздоганяє «рекорд» сестри по знайомству з чоловіками: знайомиться з літнім чоловіком, що прийшов на могилу своєї дружини. Обидві жінки шкодують за своїм втраченим особистим життям: мріють про чоловічу увагу, про захоплені погляди, непристойні пропозиції... Їм хотілося б, як звичайним пов'язам, знімати коханців, змінювати їх без розбору та залишати без шкодування... Вирішуючи весь час побутові проблеми, вони забули про свою жіночу сутність.

Нарешті ще один цвинтар. Тут поховано їх батька. Його могила – макет, на якому встановлено три деревця, ті самі буки, які сестри пам'ятають з дитинства. На цей макет героїні висипають сіре конфетті – прах матері. Їхнє напруження зникає, адже вони виконали головний обов'язок свого життя. Тепер вони вільні, можуть спробувати налагодити своє життя. Їдучі додому на викраденому шестидесятимісному автобусі, вони з'їжджають з траси і зависають над прірвою. Перебування на краю безодні подається завдяки високим стрем'янкам, на яких балансують актори. Один хибний рух – і вони загинуть. На екрані проносяться проекції їхніх життів. Всі джерела освітлення згасають, залишається тільки блиск дзеркальної кулі. Безкінечні зорі, що блукають сценою та всім простором глядацької зали, є втіленням людських життів, які так само проходять в п'ятьмі незнання й постійного пошуку своїх орбіт – свого місця в безмежному Всесвіті.

Їх рятує поліція, що нарешті вистежила вкрадений автобус. Таким чином фінал замикається з зав'язкою, всі пропущені моменти стають зрозумілими.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Вистава «Загадкові варіації» за твором Е.-Е. Шмідта на сцені Київського академічного Молодого театру має дещо інший концептуальний модуль. Сценографія відкрита перед початком вистави: над сценою під кутом приблизно 45 градусів висять шість однакових білих екранів, розташованих попарно в три ряди. На них проєкціюється зображення води з невеличкими хвилями. На передньому плані сцени – довгий невисокий стіл, накритий білою скатертиною. Білими чохлами накрито всі меблі. Справа великий білий глобус, всередині якого ховаються пляшки з випивкою. Режисер-постановник – Андрій Білоус, сценографія – Володимир Карашевський, художник по костюмах – Борис Орлов. Жанр визначений як «дуель».

На початку вистави світло стає яскравим, проєкційні зображення зникають. Тут поєднано оптичне й адитивне освітлення [1, С.214]. Коротка мізансцена, в основу якої покладена гра тінювих силуетів на білому заднику: актори в смішних хутряних й лоскуткових пальто вибігають на сцену. Вбрання Абеля Знорко (Заслужений артист України Станіслав Боклан) – сірий комбінезон, поверх якого накинуте біле пальто, ідеальне маскування на тлі арктичного снігу. Костюм Еріка Ларсена (Заслужений артист України Олексій Вертинський) – строкатий плащ з різнокольорових лоскутків, і хутряний капелюх. Абель Знорко – епатажний письменник, який нещодавно опублікував книгу «Невисловлена любов». У нього крутий норів, і він зазвичай стріляє в усіх, хто з'явиться на його острові без попередження. Ерік Ларсен – журналіст провінційної газетки, прийшов взяти в нього інтерв'ю. Коли письменник нарешті згадав, що сам запросив журналіста, він шокує його своєю гостинністю: випивка під загрозою дула рушниці, кумедний діалог, в якому Абель ставить запитання репортеру, а не навпаки, постійне акцентування уваги на зневазі до почуттів... Жалюзі рухаються, керовані пультом – вони то опускаються, закриваючи вхід, то, навпаки, підіймаються та зсуваються в сторони. На них то пульсують хвилі, то падають кумедні, викривлені тіні персонажів.

Тема інтерв'ю – особистість загадкової жінки, Єви Лармор, на переписці з якою вибудована вся книга. Чи існувала ця жінка насправді, і чи був у них роман? Письменник категорично заперечує її фізичне існування: він стверджує, що вигадав її. Положення екранів змінюється: тепер вони схожі на жалюзі, які закривають вихід: розсерджений таким поворотом розмови Ларсен кілька разів намагається піти, але, замкнений в будинку, мусить повертатися на своє місце. Він вислуховує філософський

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

монолог Абея Знорко про необхідність розлуки між чоловіком та жінкою, для порятунку пристрасті, яка може перейти в суто побутовий союз. Саме через листування розкривається найбільша глибина пристрасті, повнота бажання. Листи не дають зів'янути пристрасті, відстань посилює бажання... Тепер ці великі білі жалюзі справляють враження великих білих конвертів, з яких письменник звів свій неприступний замок. Втомившись від полеміки з напівбожевільним відлюдником, Ларсен, освоївши пульт дистанційного керування, що управляє жалюзі, вкотре намагається піти. Проте письменник сказав й запитав не все, що хотів, тому повертає свого вимушеного співбесідника під дулом рушниці. Врешті решт, від специфічних запитань, які ставить Знорко, стає зрозуміло, що його аж надто цікавить доля однієї з мешканок містечка Нобровзнік, з якого прибув Ларсен. Поступово журналіст дізнається, що саме ця жінка, ще будучи студенткою, стала найбільшим коханням Абея Знорко. Через складні, заплутані діалоги герої вистави витягають один з одного інформацію, відкриваючи правду про їхню, як виявилось, спільну кохану – Елен Меттерніх, яка приховується під присвятою Е. М.. Перепади освітлення доповнюють загальну картину сценобудови: кульмінативний епізод піднесення, що супроводжує відкриття Абея, ілюструють яскраві спалахи, а також рух жалюзі-екранів. Здається, ніби вони виконують своєрідний танок. Звістка про смерть коханої приголомшила Абея, але не так сильно як те, що всі ці шокуючи-відверті листи, які він отримував, з яких сформував свою книгу, насправді писав її чоловік – Ерік Ларсен! Його мотивація виявляється сентиментальною: йому здавалося, що таким чином він воскрешає свою дружину, вона продовжує своє існування в якомусь фантастичному, ірреальному світі, зіставленому з листів та почуттів, у них прихованих. Вона тепер живе там, де так і не могла опинитися протягом свого фізичного існування: у чистому, незаплямованому побуті почутті. Переписка чоловіка з коханцем здається гротескною, абсурдною ідеєю, проте мотивація виправдовує засоби. Вибух емоцій Абея Знорко цілком зрозумілий, проте він погоджується з аргументами свого суперника. Він теж зізнається у своїх справжніх мотивах, що спонукали його оприлюднити ці листи: його пожирає рак, і останнє бажання, яке утримує його на цьому світі – ще раз побачити Єву. Він благав її приїхати в своїх листах, але вона щоразу відмовляла (зі зрозумілих тепер причин), зрештою, він вирішив її спровокувати друком своєї з нею переписки. Результат виявився

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

абсолютно неочікуваним. Зрештою, він пробачає Еріка, адже він значно подовжив і йому життя – прагнення бачити кохану змушувало його боротися з хворобою. Завершується вистава словами Абея: «Я Вам напишу». Жалюзі відкриваються, за задником – потужне світло, в якому зникає постать Еріка – своєрідна символіка надії, яка не полишає персонажів. До світлових ефектів цієї вистави доречно застосувати вираз «Головний чарівник» [2, с. 8], адже саме вони вибудовують всі композиційні структури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Исмагілов Д., Древальова С. «Театральное освещение», Москва, ЗАО «ДОКА Медиа», 2005, С. 359
2. Unruh Delbert «Towards a new Theatre: The Lectures of Robert Edmond Jones», «Dramatik Imagination» P. 142

УДК 7.045

*Д. М. Тютєєва,
м. Луганськ*

СЕМАНТИКА ЗОБРАЖЕНЬ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ЯЗИЧНИЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Питання інтерпретації семантики зображень, властивих образотворчим мистецтвам слов'янських народів, представляється досить цікавим, насамперед, тому, що розкриває внутрішні закономірності значення образотворчих мотивів, що закріплює таким чином певні природні, сакральні і трудові ритми, які визначали традиційний уклад життя слов'янського селянства і затвердилися в культурній традиції протягом багатьох століть. Відповідно, постає питання про роль і значення подібного закріплення у формуванні особливостей менталітету

Тема має ще один актуальний аспект. У сучасному українському суспільстві постійно зростає інтерес до культурних витоків. З'ясування питання про походження української культури, "про коріння", створює умови для більш глибокого вивчення та освоєння її всіма, хто в цьому зацікавлений, допомагаючи комплексному висвітленню основ світогляду та культурної традиції слов'ян.

Вже з першої половини ХІХ в. дослідники і збирачі старожитностей виявили величезний інтерес до предметів побуту слов'ян і зображень на

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

них. Споряджалися експедиції у віддалені райони. При цьому спроби не просто описати той чи інший побутовий предмет, а розшифрувати символи, зображені на ньому, пояснюючи вирізані або зображені знаки, робилися неодноразово. Особливо плідними такі спеціальні дослідження стали в другій половині ХХ ст. [3].

Символи і знаки відігравали велику роль, як у повсякденній, так і в релігійній практиці. Недогляд сучасної науки полягає в тому, що основній масі українців нічого не відомо про своє коріння. Символ несе величезне образне навантаження. Так тільки по символам можна визначити, до якого роду ставився той чи інший чоловік (за тасьмою на сорочці), по нагрудному амулетові можна прочитати соціальний статус людини (воїн, волхв, орач), так само символи говорять нам про те, якої допомоги просить людина, використовуючи для виготовлення оберега той чи інший матеріал.

Символ – це полісемічний знак. Завжди, коли йдеться про розгляд символів, згадується знак. Знак за своєю природою номінативний. Символ історичний, багатолікий. Слов'янська язичницька культура залишила нам не так багато культурних пам'яток, але завдяки праці археологів з кожним роком масив матеріалу зростає. Слов'янські символи сховалися в глибину епох і злилися в двовір'я. Але вони не загубилися, не зникли, вони живуть. Все просто, і Боги і дерева і тварини і колірні символи та багато іншого, заломлюючись через слов'янську язичницьку культуру, являють собою якщо не архетип, то символічне значення, яке легко читається в цих міфологічних кодах.

У повному розумінні слова "символ", у наших предків було кілька основоположних символів, які семантично висловлювали одну сутність. Можна навести приклад відомих символів: це громовик, коловрат, різні накреслення свастичного орнаменту, наприклад обрядові старообрядницькі пояса. Так цей символ знаменує основний природний цикл, "народження і вмирання" сонця. Сонце не просто дає тепло і світло, воно потрібно для того, щоб був урожай і відповідно їжа. До їжі, зокрема до хліба ставилися мало не як до бога. Згадаємо тільки той факт, що хліб не можна різати, потрібно тільки ламати руками. Їжа потрібна для підтримання сил і життя.

Основні слов'янські символи – це солярні знаки. Так як слов'яни шанувальники сонця, і основні слов'янські символи пов'язані з сонцем. Кожен солярний символ (сонцеворот) номінативно позначав сонце, також – це родюче коло (зміна пір року). Спроби сучасних вчених обґрунтувати,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

що свастики у слов'ян не було, і те, що всі звернення до цього символу в рамках нашої культури відразу прирівнюються до прихильників Гітлера, не увінчалось успіхом. Цей символ дискредитували шанувальники Гітлера та інші провокатори. Солярні символи ми можемо знаходити на будь-яких побутових предметах, символах шанування стародавніх слов'ян і також архітектурі, на банкнотах. На ідолі Свентовита солярний знак, музей Герцена суцільно обвиває солярний орнамент, на поясах і рушниках старообрядців досі присутній символ Агни. На валюті Миколаївської епохи на задньому фоні красувалася свастика. На погонах перших більшовицьких ополчень використовувався той же символ. В етнографічних кабінетах ми ще спостерігаємо одяг XVII – XVIII століття зі свастичним орнаментом. Приклади можна наводити нескінченно. Свастика використовувалася на всіх рівнях побуту. В обрядах побічно або прямо цей знак теж використовувався: хороводи посолонь і противосолонь, обов'язковий при святі чи обряді волхв, невід'ємним атрибутом якого була свастична підвіска [2, с.14].

Інший всеосяжний символ це "засіяне поле". Другим за значимістю у слов'ян був символ родючості: засіяне поле, жаба тощо, це пов'язано з посівними і збиральними роботами. Так як слов'яни вели натуральне господарство, то, що вони посіють, то і будуть їсти ціле літо (рік). Ще в столипінську реформу, середня російська родина налічувала 8-12 чоловік. Це все відгомони культу шанування Мокоші і Рожаниць. І цей факт в достатній мірі корелює з символом жаби і засіяного поля. Воно могло зображуватися як з точками (поле засіяно), так і без крапок (що символізувало зоране поле). Цей символ можна знайти і в культурі Кукутень – Трипілля. У цій археологічній культурі знаходили жіночі глиняні статуєток, на яких в низу живота позначався цей символ. Мабуть, це самий древній аналог цього символу. В інших культурах він геометрично варіюється і аналогічно зустрічається тільки в російській культурі. Як видно з цього прикладу засіяне поле і вагітна жінка мали один семантичний код. У вишивках часто зображували Мокош і лосих (Долю з Недолею), а посеред конструкції – світове древо. У наукових працях часто можна зустріти тлумачення цього символу як Рожаниць. Для дівчини основним був символ жаби, який міцно асоціювався з пологами і продовженням роду. Символіка народження була поміщена і в обрядову діяльність слов'ян, так на двох найвідоміших слов'янських святах: Масляну і Купалу, слов'яни ставили чуров з фалічними, гіперболізованими

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

атрибути. На масницю це робилося для того, щоб урожай був краще. У купальську ніч було прийнято грати весілля. І на це свято ставився чур з фалічним символом, що був потрібен, для продовження роду. Таким чином, у Богів просили допомоги в зачатті дитини. Дуже показові символи, які читаються в слов'янському двовір'ї Багато які з них, безумовно, язичницьких коренів. Так досі можна бачити двовір'я в побуті та обрядах старообрядців. Всім відомий символ світового дерева. Він є просторовим орієнтиром, який з'єднує Яв, Прав і Нав. Його часто ставили в центрі хати у вигляді стовпа. Так наші предки пов'язували будинок з усім іншим світом. Після приходу християнства, стовп замінили хрестом. Але семантика від цього не змінилася, тільки форма. Інший атрибут двовір'я, це зв'язок ікон з ідолами. Так слов'янський пантеон і іконостас святих, якщо прибрати теологічну етику, носить одну захисну функцію і представляється, що і витoki у цього порівняння одні. Звідси до цих пір живий "червоний кут" в хаті. Червоний – колір свята і Богів [4, с. 64].

Хрест – древній магічний символ, що існував задовго до християнства у самих різних народів. Спочатку форма хреста імітувала найдавніше знаряддя для добування вогню, тому він став універсальною релігійною емблемою вогню, а потім сонця як вогню небесного. Як і вогонь, сонце вмирає і відроджується в процесі руху по небу. Хрест як емблема сонячного божества стає язичницьким очисним символом воскресіння і безсмертя задовго до християнства.

У язичницьких слов'ян хрест був також символом вогню. Вогонь, за язичницьким повір'ям, був очисною, цілющою стихією, здатною відлякувати нечисту силу. Тому графічний символ цієї стихії – хрест грає аналогічну роль. Його широке поширення в народному середовищі говорить про древнє коріння цього символу. У пережиткових народних звичаях зв'язок вогню з фігурою хреста виступає досить чітко. Наприклад, на Україні у Великий четвер приносили з церкви страсну свічку, вогнем якої випалювали хрести на сволоках хат. Хрести ставили в хатах над вікнами, воротами, дверима, на різних місцях біля доріг, по краях вулиць, на перехрестях, на високих берегах, над могилами. Хрест носять на шії, поміщають на весільному пирозі тощо. В деякі святкові дні (наприклад, Коляди) був широко поширений звичай креслити крейдою хрести не тільки на будинках і господарських будівлях, але на всіх землеробських знаряддях, на меблях, посуді тощо. Цей обряд відбувався для вигнання злих духів. Іноді господар, малюючи хрести, тримав у руках млинець, який

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

деякі дослідники вважають символом сонця.

У східнослов'янських археологічних матеріалах, що відносяться головним чином до X-XIII ст., ми знаходимо багато варіантів цих знаків, які втілюють цілий комплекс космічних вірувань язичницьких слов'ян. Більшість їх пов'язане з прикрасами жіночого костюма (підвіски до намиста, бляшки, скроневі кільця), де вони грали магічну роль оберегів [1, с. 131]

Резюмуючи сказане вище, можна відзначити, що психологічний механізм, що породжує твори первісного мистецтва і самі ці твори існують і сьогодні, але називаються по-іншому: народне мистецтво. Звичайно, суттєві відмінності сучасного народного мистецтва від мистецтва епохи палеоліту і наступних давніх періодів безперечні. Але це відмінності не в соціально-психологічному механізмі, який практично не змінився, а у формі і техніці реалізації самих творів і в середовищі їх проживання. Все сказане вище, дозволяє вважати первісне мистецтво явищем позачасовим і більше типологічним, ніж хронологічним.

ЛІТЕРАТУРА

1. Даркевич В. П. Цивілізація Древней Руси XI-XII веков / В. П. Даркевич. – М. : Белый город, 2010. – 520 с.
2. Свиридов С. А. Словарь славянских символов. / С. А. Свиридов. – М. : Велигор, 2012. – 240 с.
3. Семантика изобразительного ряда на предметах быта славян [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://cheloveknauka.com/semantika-izobrazitel'nogo-ryada-na-predmetah-byta-slavyan>
4. Чистов К. В. Этнография восточных славян. Очерки традиционной культуры / К. В. Чистов. – М. : Наука, 1987. – 562 с.

УДК 791.43.049.1.067

*В. М. Федотов,
г. Луганск*

УСЛОВНОСТЬ ПОНИМАНИЯ КРАСОТЫ

Проблемы преподавания специальных дисциплин в художественных учебных заведениях, как и современного изобразительного искусства, в целом, во многом определяются духовными ценностями современного общества. Проблема кроется не в методологии и практике преподавания, она укорена в сознании людей, а скорее в неосознании ими той простой истины, что всё то, что нас окружает – прекрасно. Сегодня человек не

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

ищет пути к прекрасному. Свой отпечаток также накладывает и низкий уровень общего развития, и упадок человеческой мысли и духа. Искривленность мироощущения повлекла за собой ложные представления о мире и его понятиях. Выдающийся философ первой половины XX столетия, Александр Иванович Клизовский пишет в своей книге «Основы миропонимания Новой эпохи»: «Истинно же культурный и просвещенный человек всякому явлению найдет объяснение, всякой вещи свое место, во всем он увидит целесообразность действующих в мироздании законов, закономерность причин и следствий, ритм, гармонию и красоту беспредельного совершенствования вечно сменяющихся явлений жизни» [1, с. 146]. Люди же, априори не зная ответов на поставленные вопросы о мироздании, находясь под натиском большинства, даже не пытаются предполагать, они выбирают наиболее понятный из уже существующий стереотипов.

Творческая интеллигенция выступает в роли двигателя прогресса. Она всегда предлагает альтернативу и распространяет выработанные концепции в разных слоях общества. Однако, как правило, под влияние творческой интеллигенции попадают уже сложившиеся личности, представления о понятиях которых уже сформированы. Процесс формирования собственных взглядов на жизнь и становления, как личностей, требует вмешательства с самых ранних лет сознательной жизни человека. Так, очень важную роль играют основы, заложенные в художественной школе, где дети впервые сознательно прикасаются к прекрасному, пытаются осознать роль искусства и подражать мастерам. В этот период проявляются задатки детей, их предрасположенность к изобразительному искусству, и очень важно дать толчок к развитию, привив желание изучать окружающий мир и сформировав правильное представление о красоте.

Еще в Древней Греции философы обращались к природе понятия прекрасного. Сократ в диалоге с Гиппием пришел к тому, что прекрасное трудно в своем понимании, но, при этом, он выстраивает четкую иерархию красоты, доказывающую ее субъективность: «Прекрасный горшок безобразнее прекрасной девушки, но сама прекрасная девушка безобразнее по сравнению с родом богов. Разнообразные вещи становятся прекрасными благодаря некой идее» [2]. С точки зрения современной науки, красота — это эстетическая (неутилитарная, непрактическая) категория, обозначающая совершенство, гармоничное сочетание аспектов

объекта, при котором последний вызывает у наблюдателя эстетическое наслаждение. Красота – важнейшая категория культуры. В своём эстетическом восприятии понятие красоты близко к понятию прекрасного, с той разницей, что последнее является высшей (абсолютной) степенью красоты. Вместе с тем, красота является более общим и многогранным понятием, во многом эклектичным. Красоту стоит воспринимать, как норму, но, в то же время, и как условность. Окружающий нас мир приемлем нами, а значит, он соответствует норме. Раз он соответствует норме, он определенно красив, что доказывает, что мы живем в мире условностей. В течение жизни, человека окружают множество идолов, которые являются воплощением условности. Идол в понимании чего-либо соответствующего идеалу (человека или же общества – не важно). Однако, стоит отметить, что это идеалы разного порядка. Идеал человека – понятие субъективное, это собственные представления каждого из нас о красоте, которые складываются из личного опыта субъекта, опыта наблюдения, восприятия и анализа. Идеал человека формируется под влиянием некоторой генетической информации заложенной в нем, но в большей степени на его формирование оказывает влияние то самое общество.

Идеал же общества – это утривованная норма, которой стремятся соответствовать, это совокупность опыта субъектов и его преобразование в единый образ, соответствующий идеалу каждого отдельно взятого субъекта в масштабах всего общества. Первое – это вкус, второе – мода, понятия весьма условные и субъективные. В древней Греции и Риме эталоны мужской и женской красоты были практически неотличимы от эталонов начала XX века, в Средние же века в моде были бледность и худоба, в эпоху барокко, напротив, появляется мода на полнотелость (например, на полотнах Рубенса).

«Тайна красоты не менее глубока, чем тайна жизни, да нет, глубже: красота и жизнь нераздельно сплетены друг с другом» – Джек Лондон. Следующая ступень осознания красоты – и есть сама жизнь. За ней следует отказ от понятия красоты (ведь понятие в себе представляет лишь условность). В итоге, человек должен прийти к пониманию того, что жизнь – это красота, а красота – это жизнь. Жизнь – истинная красота. Вернее, красота, как таковая, существует лишь, как понятие, стереотип с эклектической точки зрения, о котором говорит энциклопедия. Осознание ложности понятия красоты приводит к тому, что есть только жизнь, наполненная множеством условностей, придуманными самими людьми,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

охватившая каждого отдельно взятого индивидуума, которого она объединила с обществом, Вселенной, Космосом. Та жизнь, которая подчинена одним законам, законам гармонии. Все в ней подлежит систематизации определенными ритмами, уравнивающими и творящими ту самую гармонию, гармонию в противостоянии. Концепция древнекитайской натурфилософии «Инь и Ян» [4] (противоборствующая двойственность единого) является общедоступным примером и доказательством тому. Две противоположные величины нейтрализуют друг друга, конечным продуктом чего и является гармония. Следовательно, и жизнь (красота) имеет два начала, приводящие её к гармонии. Можно рассматривать условное «красиво – некрасиво», а можно разделить единую действительность на материальный и духовный миры. Полярные явления, на стыке которых и формируется личность. Человек не гармоничен, если в нем преобладает материальное начало, потому что материальный мир – это антимир, но при преобладании духовного, гармония возможна. В связи с подсознательным тяготением человека, то ли к гармонии, то ли к условностям, отпустить материальный мир человеку не удастся. Гармоничными же в обществе считаются те, кто сочетает в себе материальное и духовное начала в идеальных пропорциях (1:1) или те, кто наиболее близок к идеалу. Собственно, именно эти люди и оказывают влияние на формирование стереотипов и условностей, названных нами идолами общества. В большинстве случаев, изобразительное искусство прибегает к изображению реального мира и отображает в нем духовное, последнее же и является ключевым. Однако, в погоне за материальными благами, даже представители творческой элиты забывают об истинной роли искусства в обществе, упуская главное. Таким образом, мы получаем: не художник влияет на большинство, а наоборот. Решение проблемы мы видим в переосмыслении духовных ценностей и обращении к сознательному воспитанию духовно развитой личности в процессе обучения. Художник должен овладевать не только профессиональными навыками, но и формировать правильные представления об окружающем мире и его понятиях, осознании им самим той простой истины, что все то, что нас окружает – прекрасно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Клизовский А. И. Основы миропонимания Новой Эпохи. — М. : ФАИР-Пресс, 2007.
2. Платон. Гиппий большой (диалог). — М. : Мысль, 1994
3. Словарь терминов по изобразительному искусству. — М. : Академия

художеств СССР, 1965

4. Юнг К. Г. О психологии восточных религий и философий. — К., 1996.

УДК 75.05

Л. М. Филь,
г. Луганск

«ГОФМАНИАДА» МИХАИЛА ШЕМЯКИНА

«Я похож на детей, родившихся в воскресенье: они видят то, что не видно другим людям», - однажды записал Эрнст Гофман в дневнике. Эти слова могли бы принадлежать и нашему современнику, художнику Михаилу Шемякину. Гофман и Шемякин – это своеобразный творческий тандем, протянувшийся через века. На протяжении почти всей жизни художник вновь и вновь обращается к Э. Гофману. Критики выделяют в его творчестве отдельный гофмановский период. Результатом «общения» с писателем стали многочисленные рисунки, анимационный фильм «Гофманиада» и т. д. Сегодня М. Шемякин задумывается о том, чтобы проиллюстрировать Эрнста Гофмана.

В творческом арсенале художника представлены сценографические работы по Гофману. В 2001 году в Мариинском театре состоялась премьера балета П. И. Чайковского в новой редакции. В конце 90 –х дирижер В. Гергиев решил создать совершенно отличную от классической интерпретацию музыки П. И. Чайковского и предложил М. Шемякину разработать сценографическое решение балета, предоставив полную свободу.

Художник прежде всего отказывается от принятой романтически – сказочной идеи. Его концепция основывается на философском понимании и мистически – гротескном существовании и противостоянии двух миров, реального и фантастического. Эти две линии не параллельны, а проникают друг в друга, преломляются и изменяются. Так, например, в начале спектакля крысы – это подвыпившие гуляки, собравшиеся на вечеринке, но постепенно они превращаются в фантастических существ, несущих смерть и разрушение.

М. Шемякину удалось воссоздать трагическую эстетику самого Э. Т. А. Гофмана, переставив драматургические акценты в спектакле.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Мистичність двоємиря «Щелкунчика» підкривається цілим рядом символічних акцентів, котрими отмечены декорації, костюми, елементи бутафорії. Художник дозволив собі ввести навіть нові персонажі, наприклад, образ Чоловека – мухи.

В інтерв'ю М. Шемякин отмечает: «Ни в одном спектакле, конечно, духа Гофмана не присутствует. Поэтому в моем спектакле я делаю первую попытку возродить дух Гофмана, создать гофманиану» [1].

Особенно привлекает внимание, с какой тонкостью и виртуозностью, М. Шемякин «жонглирует» реальностью и фантастикой (в этом у него так много общего с самим Гофманом). Здесь можно вспомнить сцену снежной бури, уносящей героев в иную реальность.

Еще одним важным аспектом нового драматургического решения спектакля стал финал балета. Следуя принципам стилистики романтизма, создателем которой по праву считают писателя, художник редактирует последнюю сцену. Традиционно Маша просыпается и понимает, что все случившееся лишь сон. У М. Шемякина герои навсегда остаются в волшебном мире, отказавшись вернуться в реальность. Такой финал звучит очень по гофмановски, т.к. многие его сочинения заканчивались побегом от мира реального в фантастический, воспринимаемый как модель идеального. Стоит вспомнить «Золотой горшок».

«Мастеру удалось создать спектакль, в котором нашел выражение мир гофмановской фантастики, соединяющей сказочность с глубоким метафизическим подтекстом. Художник восстановил атмосферу волшебной сказки, расставив акценты, позволяющие более отчетливо воспринять ее сокровенный смысл» [2].

Постановка спектакля вызвала целую дискуссию в прессе. Вместе с резкой критикой появились и позитивные отзывы. Некоторые критики осуждали М. Шемякина за столь нарочито свободную сценографию, утверждая, что балет совершенно потерял свое обаяние и с музыкой П. И. Чайковского художник разошелся совершенно. При этом другие журналисты наоборот писали о спектакле с восхищением, подчеркивая оригинальность эстетики и говоря о том, что М. Шемякин создал совершенно новый в гофмановской стилистике балет. Во многих рецензиях было отмечено, что художник подчинил сценографии и музыку, и хореографию.

Далее М. Шемякин вновь возвращается в Мариинский театр, чтобы продолжить тему «Щелкунчика». Вместе с композитором С. Слонимским

работает над постановкой балета «Волшебный орех». Идея обратиться к начальному фрагменту «Щелкунчика» Э. Гофмана (истории волшебного ореха) возникла неслучайно. М. Шемякин посчитал необходимым воссоздать сюжет во всей целостности. Он обращается к С. Слонимскому с просьбой написать музыку к балету и сам работает над сценарием, который стал очень удачным.

И в этот раз М. Шемякин следует за Гофманом и его идеей двоемирия. Два мира вновь существуют то параллельно, то сталкиваясь, что приводит к конфликтному противостоянию. В создании сценографии можно обнаружить некоторые типологические черты. Так, балет в целом во многом продолжает традиции карнавала, с его средневековым гротеском и масками. Под пародийно масками прячутся безобразные души. Следует соотнести шемякинские сценические образы с рисунками Э. Т. А. Гофмана, который очень часто делал своеобразные театральные зарисовки в духе Кало. И мы обнаруживаем много общего в этом художественном диалоге трех выдающихся художников. Люди и окружающий мир словно отражаются в кривом зеркале и мы видим лишь их внутреннюю искаженную сущность.

Как отмечалось в СМИ: «Из сказки Гофмана вышла современная история о равнодушных людях с прекрасными сиренами, страшными масками на сцене и яйцом Фаберже в человеческий рост. Скульптор Шемякин оказался не только великолепным сценографом, но и блистательным драматургом: он не только проиллюстрировал сказку Гофмана оригинальным образом, но и переписал ее на новый лад» [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Сегодня в Санкт-Петербурге - премьера балета "Щелкунчик" в постановке Михаила Шемякина [Электронный ресурс] <http://www.newsru.com/cinema/12feb2001/msywr.html>
2. Гофманические балеты [Электронный ресурс] <http://mihfond.ru/mikhail-shemyakin/art/theater>
3. Балет в масках [Электронный ресурс] <http://www.ogoniok.com/4900/15/>

**ПРОЕКТИРОВАНИЕ КРИТЕРИЕВ И УРОВНЕЙ
ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ
БУДУЩЕГО ПРЕПОДАВАТЕЛЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА**

Современная социокультурная ситуация предполагает изменения в учебно-художественном процессе и преподавании спецдисциплин. Одной из главных в воспитании нового поколения является формирование творческой индивидуальности будущего преподавателя изобразительного искусства, определяющее качество развития общества. Эта личность должна обладать не только высоким профессионализмом, но и системой качеств и способностей, являющихся показателями оптимального уровня формирования индивидуальности.

Проблема формирования творческой индивидуальности будущего преподавателя изобразительного искусства тесно связана с поиском педагогических путей ее решения. Одним из них является проектирование критериев и уровней развития личности.

Анализ состояния разработанности проблемы позволяет сделать вывод, что формирование творческой индивидуальности будущего преподавателя изобразительного искусства в процессе изучения специальных дисциплин не являлось предметом специального изучения в теории, методике и организации социально-культурной деятельности. В то же время существуют исследования в области социокультурного проектирования, представленного как гипотеза, направленная на достижение желаемого социально и личностно-значимого результата (Е. Григорьева, Г. Селевко, Г. Тульчинский [6, с. 57]).

Проблемой формирования творческой индивидуальности занимались украинские педагоги-просветители: А. Духнович, Ф. Прокопович [4, с. 37]. Они развивали идею обучения приемам и способам творчества еще и в практической деятельности и самостоятельном применении знаний. Для развития творчества предложен исследовательский метод в учебно-воспитательном процессе. Более поздние научные разработки посвящены области педагогики творчества и внедрению в практику этого метода обучения (Л. Выготский, А. Леонтьев [1, с. 96]).

Методологические основы моделирования систем профессиональной подготовки специалистов изучали: И. Зимняя, Н. Кузьмина [2, с. 164]; методологию педагогических исследований — В. Загвязинский. В работах В. Слостенина раскрыты методо-теоретические и методические основы общепедагогической подготовки учителя.

Анализ литературы позволил выявить следующие противоречия, касающиеся процесса формирования творческой индивидуальности будущего преподавателя изобразительного искусства:

1. Между потребностью в самовыражении и самосовершенствовании преподавателей изобразительного искусства и недостаточной направленностью профессиональной подготовки на развитие личности человека, его творческой индивидуальности.

2. Между необходимостью формирования творческой личности будущего учителя изобразительного искусства и развитием его художественно-профессиональных умений в процессе изучения специальных дисциплин.

Таким образом, актуальность проблемы, выявленные противоречия, потребность улучшения методической, теоретической и практической подготовки учителей изобразительного искусства в современных условиях обусловили поиск новых педагогических путей и способов формирования творческой индивидуальности будущего учителя изобразительного искусства в процессе изучения специальных дисциплин.

Целью статьи является проектирование критериев и уровней формирования творческой индивидуальности будущего преподавателя изобразительного искусства.

Проведенный теоретический анализ научных источников выявил основные критерии творческой индивидуальности — биологические, психологические и социально-обусловленные и позволил конкретизировать смысл понятия "творческая индивидуальность":

а) в биологическом аспекте для формирования творческой индивидуальности необходимы следующие качества: задатки, здоровье, система учений, навыков, индивидуальные особенности, набор определенных качеств личности, разум, чувства, свойства, потребности, самопознание;

б) психологический аспект тесно взаимосвязан с биологическим и предполагает развитие интересов, желаний профессионального становления, приобретения направленности на саморазвитие ценностей,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

індивідуальних особливостей, якостей, властивостей, творчого мислення, потребностей, самосовершенствования;

в) соціально-обумовлений зміст поняття творчої індивідуальності включає в себе мотивацію, зміст життя, самореалізацію, творчу спрямованість, інноваційну діяльність, рефлексію, результативну діяльність, психологічно комфортну атмосферу діяльності, способи урахування обмежень, типи творчої особистості.

Для повної сформованості творчої індивідуальності майбутнього викладача образотворчого мистецтва необхідні певні психолого-педагогічні умови, що включають в себе загальні, специфічні та особливі. В загальному розглядається ефективність цілісності освіти. Специфічні включають в себе художньо-педагогічне освітання з урахуванням особливостей організації навчально-педагогічного процесу. Це набуття когнітивного, художньо-практичного та художньо-творчого досвіду. Важливими елементами специфічних умов розвитку творчої індивідуальності є такі якості особистості, як відповідальність, самовпевненість, самоконтроль, самооцінка, інтуїція, обґрунтоване формування впевненості в собі, позитивні емоції, мотивація до самостійної творчої діяльності, розвиток здібностей до обґрунтованого ризику, розвиток уяви, тренування продукування ідей, застосування проблемних методів навчання для розвитку здібностей до відкриттів, навчання евристичним прийомам розв'язання педагогічних завдань через мистецтво, спільна з викладачем дослідницька діяльність, підтримка прагнення бути самим собою.

Особливі умови формування творчої індивідуальності майбутнього викладача образотворчого мистецтва передбачають: особистісне розвиток; оволодіння різними видами художнього мистецтва; свободу в творчій педагогічній діяльності; наявність творчого потенціалу для професійної діяльності, творчого пошуку, швидкого та незвичайного способу розв'язання проблеми, внутрішнього конфлікту наявного та здійснюваного, механічного впливу (емоційне сприйняття – активізація – творча діяльність), рівня визнання та пізнання, проекту її подальшого розвитку; наявності характеристик індивідуальності – професійного інтересу до

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

творчеству, желания заняться новой деятельностью, высокий интеллект, умения строить ассоциативные связи, воображения, воли, саморегуляции; наличия саногенного мышления, способствующего оздоровлению психики и развивающего творческую активность в деятельности; умения вести эвристический поиск – желание достичь цели, мобилизация интеллектуальных ресурсов, способность доводить дело до конца, глубоко, быстро переходить от одного аспекта задачи к другому, извлекать нужную информацию для решения задачи; поэтапного изучения своей личности (по Ю.Орлову) – познание и изучение себя как личности, разработка проекта самовоспитания (профессиональных, личностных, индивидуальных качеств, укрепление здоровья), реализация проекта; учет обществом творческого непослушания личности, самоутверждения, пассионарности (стремление к деятельности, связанной с изменением окружающего мира); наличия гениальности (по В.Эфроимсону) – потенциальные, развивающиеся, реализованные.

В связи с выявленными критериями и педагогическими условиями можно составить таблицу уровней формирования творческой индивидуальности будущего преподавателя изобразительного искусства.

Табл. 1

**Уровни формирования творческой индивидуальности
будущего преподавателя изобразительного искусства**

№п/п	Уровни	Биологические критерии	Психологические критерии	Социально-обусловленные	Общие педагогические условия развития	Изучение специальных дисциплин	Личностное развитие
1.	Высокий	17-14%	17-14%	16-14%	16-14%	17-14%	17-14%
2.	Выше среднего	14-10%	14-10%	14-10%	14-10%	14-10%	14-10%
3.	Средний	10-8%	10-8%	10-8%	10-8%	10-8%	10-8%
4.	Ниже среднего	8-5%	8-5%	8-5%	8-5%	8-5%	8-5%

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

5.	Низкий	5-0%	5-0%	5-0%	5-0%	5-0%	5-0%
----	--------	------	------	------	------	------	------

Итак, актуальность проблемы формирования творческой индивидуальности будущего преподавателя изобразительного искусства и выявленные противоречия позволили выделить критерии и уровни для развития личности.

В критериальный аппарат входят биологически обоснованные элементы исследования, психологические и социально-обусловленные.

Для развития творческой индивидуальности необходимы: общие педагогические условия, процесс изучения специальных дисциплин, частные условия.

Уровни формирования творческой индивидуальности спроектированы согласно критериям и условиям и рассматриваются как: высокий (100-84%); выше среднего (84-60%); средний (60-48%); ниже среднего (48-40%); низкий (30-0%).

Таким образом, спроектированные критерии и уровни могут участвовать как статистические данные для разработки педагогического эксперимента по формированию творческой индивидуальности будущего преподавателя изобразительного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский Л.С. Психология развития человека Текст. / Л.С. Выготский. — М.: Смысл, 2003. — 434 с.
2. Джурицкий А.Н. История педагогики. /А.Н.Джурицкий. — М.: ВЛАДОС, 2000. — 432 с.
1. Зимняя И.А. Педагогическая психология. /И.А.Зимняя — М.: Логос, 2004 — 384 с.
2. Кузьмина Н.В. Понятие «педагогическая система» и критерии ее оценки / Н.В. Кузьмина // Методы системного педагогического исследования. — Л.: ЛГУ, 1980. — 202 с.
3. Орлова Э.А. Введение в социальную и культурную антропологию. / Э.А. Орлова. — М.: Рос. ин-т культурологии, 1994. — 214 с.
4. Селевко Г.К. Современные образовательные технологии. /Г.К.Селевко. — М.: Народное образование, 1998. — 256 с.

**ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ
МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ РИСУНКА**

У стрімко мінливому сучасному соціокультурному просторі професійна підготовка учителя образотворчого мистецтва набуває особливо-актуального значення, оскільки становлення і формування образотворчого мистецтва здійснюється через особистісно-значущі освітні процеси. Найбільш важливим завданням є розвиток образотворчої майстерності, а також розвиток педагогічних умінь. Однак формування професійних компетентностей зумовлює зміни, що відбуваються в області цілей, змісту і результатів навчання компетентності. Поєднання педагогічної підготовки майбутніх учителів з освоєнням теорії та практики образотворчого мистецтва визначає ефективність формування професійних компетентностей, які проявляються у вирішенні нестандартних завдань.

З усього ряду спеціальних художніх дисциплін живопису, композиції, мініатюрного живопису та графіки, скульптури – малюнок є основою образотворчого мистецтва.

У наш час, педагогічна діяльність формується на концепції сучасної освіти, що спирається на систему ідей, світоглядів, цінностей, наукового та творчого пошуку, образотворчого та педагогічного досвіду. Специфіка цієї концепції – це теоретико-методичний інструмент педагогіки мистецтва, що визначає ефективність змісту, методів професійної взаємодії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблему професійної підготовки у вищих навчальних закладах розглядали такі вчені як А. Абдулліна, А. Алексюк, Б. Ананьєв, А. Беляєва, І. Зязюн, В. Сластенін, О. Глузман, Ф. Гоноболін. Вивчено сферу формування професійної компетентності майбутніх учителів образотворчого мистецтва, їх сутність і зміст як важливу інтегральну якість особистості. Однак є роботи, що стосуються окремих аспектів проблеми: методичної компетенції та професійної культури (Т. Алексєєва, П. Баранов, Г. Богданова) методичного мислення (Ю. Кулюткин, Р. Сухобська) методичної рефлексії (А. Анісімов, Н. Посталюк). Про питання правильної постановки викладання навчального академічного малюнка розроблені праці

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

наступних авторів Г. Баммес, Е. Барчани, К. Вінекон, М. Клінгер, Ф. Майнер, Н. Ростовцев, Е. Барчани.

У постійному центрі уваги вчених і художників-педагогів знаходяться дослідження образотворчої діяльності пов'язані з нововведеннями і сучасними технологіями в галузі методики (А. Абдулліною, Є. Болбасово, С. Виготського, П. Гальперіна, В. Давидова, В. Зінченко, В. Кузьміної, Н. Левітова, В. Сластенина, Б. Теплева) і в сфері художньо-педагогічних досліджень Н. Анісімова, Г. Біди, Н. Волкова, В. Зінченко, В. Кириєнко, В. Козлова, В. Кузина, В. Лебедко, М. Ростовцева, Г. Смирнова, Н. Шабанова, Е. Шорохова. Ось як пише про свого учителя С. Ігнат'єв: „Навчаючи основам академічного малюнка студентів, М. М. Ростовцев одночасно змушував їх засвоювати методичні принципи побудови реалістичного зображення форми на площині. З цією метою він давав своїм учням спеціальні завдання зі словом «обрубковка», на конструктивно-лінійну побудову форми на площині та ін Кращі малюнки студентів М.М. Ростовцев демонстрував як зразки, а надалі використовував як ілюстрації у своїх підручниках і посібниках ... займалися крім творчої роботи і педагогікою .

У ці ж роки М. М.Ростовцев багато працює і як художник. Він не раз брав участь у Всесоюзних та республіканських художніх виставках. На пленерні практики зі студентами і в різні відрядження він завжди бере з собою маленький етюдник і привозить безліч невеликих етюдів” [3, с. 199-200].

У педагогічній науці ведеться активний пошук методів і засобів формування професійних компетентностей, про які пишуть такі вчені, як В. Байденко, Е. Зеєр, І. Зимова, А. Маркова, А. Хуторський, С. Шишов. Однак недостатність розробок стосовно до підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва та їх методичного забезпечення суттєво гальмує цей процес.

Мета статті – проаналізувати шляхи формування професійної компетентності у студентів педвузу в процесі навчання малюнку.

В основу педагогічної та художньої майстерності професійних компетентностей входять: базові та спеціальні компетентності, соціально-культурного, педагогічно-художнього, культурно-просвітницького та ін характерів.

Інноваційно-освітня діяльність у вищій школі – один з базисних видів діяльності в рамках науково-освітнього процесу, який включає

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

творче перетворення конкретних результатів наукових досліджень і досягнень передового педагогічного досвіду в нові освітні процеси. Із сукупності прийомів і методів складається система навчання і формування професійних компетентностей майбутніх учителів образотворчого мистецтва (педагогічна система П. Чистякова, М. Ростовцева та ін). Індивідуальна система формується відповідно до загальних цілей, завдань і напрямів сучасного розвитку образотворчого мистецтва. Технологізація виступає як одна з норм проектування освітнього процесу.

У сучасній педагогічній теорії і практиці склалася стійка традиція під технологізацією освіти розуміти систематизацію процесу навчання (мета, форми, організація, процедури, результати.)

Взаємодія нових технологій і традиційних форм у своєму розвитку виходить з пошуку ефективного вирішення навчання тієї чи іншої дисципліни. Починаючи з середини XVI століття в Україні, малюнок став самостійним видом графіки.

«Особлива увага приділялася рисункові в іконописній майстерні Києво-Печерського монастиря, наставником якої був відомий київський гравер Олександр (Антоній) Тарасевич. Він радив своїм підлеглим систематично і наполегливо вправлятися в копіюванні графічних творів кращих західноєвропейських майстрів. Таких творів Тарасевич мав при собі багато альбомів. Прекрасні малюнки зі своїми підписами залишили нам вихованці Тарасевича і лаврської школи Д. Красовський, А. Ірклівській, Г. Тесленко, Т. Чернецький, К. Попович, І. Сербін, Г. Маляренко, Ф. Уманський, В. Мартіянович. Графіку опановували і студенти Києво-Могилянської академії, де малювання вчили нарівні з іншими науками.

Вже в кінці XIX – початку XXст. Україна мала багато прекрасних майстрів малюнка з вищою академічною освітою. Серед них Л. Жемчужников, К. Трутовський, М. Мурашко, П. Мартинович, О. Сластьон, М. Самокиш, С. Васильківський, О. Курилас, О. Кульчицька, І. Іжакевіч, М. Ткаченко, Г. Дядченко» [2, с. 248].

У 1960-х рр. спочатку термін "педагогічна технологія" зв'язувався лише із застосуванням у навчанні технічних засобів програмованого навчання. Поняття "педагогічна технологія" в англо-американській науці про освіту було тотожне поняттю "методика" в радянській педагогіці, а смислові відмінності пояснювалися лише методологічно різними підходами західних і вітчизняних вчених педагогів до вирішення завдань

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

вдосконалення навчального процесу. Для досягнення ефективних результатів навчання зарубіжні вчені розробили в рамках концепції педагогічної технології особливий спосіб постановки цілей навчання, що відрізняється підвищеною інструментальністю. Моделювання в якості універсальної форми пізнання застосовується при дослідженні і перетворенні явищ у сфері образотворчої діяльності. Моделювання в навчанні як метод психолого-педагогічного дослідження має такі аспекти:

- інструмент пізнання, який формує науково- теоретичний тип мислення;

- моделювання, яким повинні оволодіти учні як одне з основних навчальних дій ;

- метод психолого-педагогічного дослідження як складовий елемент навчальної діяльності .

Моделювання служить конструюванню нового, неіснуючого ще в практиці. Використовуючи моделювання в якості дослідницького інструменту для вивчення різних аспектів і властивостей освітнього процесу, наведемо приклад процесу проектування педагогічної моделі формування професійних компетентностей в галузі образотворчого мистецтва, побудованої в рамках системного, компетентнісного, практико-орієнтованого та діяльнісного підходів до навчання. У моделі є: виділення структурних компонентів професійних компетентностей в галузі образотворчого мистецтва: комунікативного, аналітичного, когнітивного, діяльнісного та подання процесу формування їх. Зазначена постановка завдань обумовлена тим, що професійна компетентність формується посередством всіма дисциплінами навчального плану. А якщо сформовані її компоненти на досить високому рівні, то можна стверджувати про сформованість професійної компетентності майбутніх учителів образотворчого мистецтва.

Сенсоутворювальним структурним компонентом розглянутої моделі є реалізація соціального замовлення на компетентісно професіоналів з образотворчого мистецтва. Іншими словами, в практиці професійного навчання необхідно використовувати такі технології навчання, завдяки яким студенти оволодіють тими якостями, які будуть затребувані. Результатом навчання має бути готовність випускника до реалізації сформованих професійних компетентностей.

Таким чином, ми зробили спробу розглянути процес формування професійної компетентності в галузі образотворчого мистецтва з

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

використанням методу моделювання як основи педагогічного дослідження. Методика, як наука, встановлює доцільні методи, правила і закони побудови навчального процесу. На основі психолого-педагогічних методів в експериментальних дослідженнях з'являються нові методи викладання. Вибір методів навчання залежить від навчальних цілей, а також курсу, на якому навчається студент. Під методом навчання ми розуміємо спосіб роботи, за допомогою якого поліпшується засвоєння матеріалу і успішність майбутнього вчителя образотворчого мистецтва.

Прийоми навчання – це окремі фрагменти, з яких складається метод навчання. Під словом "методика" ми маємо на увазі сукупність раціональних (ефективних) прийомів навчання, виховання та розвитку творчих здібностей. Кожної з дисциплін характерні свої особливості методики викладання.

Методи навчання малюванню постійно розвивалися і змінювалися в залежності від соціально-культурного середовища. Образотворче мистецтво сприяє розвитку теоретичних знань і практичних навичок, які відображені в професійних компетентностях майбутніх учителів образотворчого мистецтва. Інтерпретація, як метод, означає тлумачення, розкриття змісту, роз'яснення, а в мистецтві означає творче виконання художнього твору, авторське трактування тексту, сценарію. Експериментальна перевірка системи формування професійної компетентності майбутніх учителів образотворчого мистецтва в умовах гуманітарних вузів доводить, що побудова навчання студентів на основі поліфункціональності та інтеграції образотворчого мистецтва з урахуванням методико-педагогічних підходів і дидактичних принципів є ефективною.

„Предметний зміст освіти – це базовий зміст навчальних дисциплін (курсів), зарієнтований навколо фундаментальних освітніх об'єктів і забезпечує базовий рівень знань, зафіксований державними освітніми стандартами” [4, с. 143] .

Напрямами подальших розвідок можуть стати дослідження особливостей формування професійних компетентностей на основі педагогічної культури майбутніх учителів образотворчого мистецтва.

„Під освітнім середовищем будемо розуміти природне або штучно створюване соціокультурне оточення учня, що включає різні види засобів і змісту освіти, здатність забезпечувати продуктивну діяльність учня” [4, с. 145].

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Таким чином, проведений аналіз дозволяє намітити подальшу стратегію наукового пошуку, пов'язану з координацією і взаємодією навчальних програм з малюнку і методики, а також науковий пошук навчальних програм по малюнку та методиці викладання образотворчого мистецтва, результат якої передбачається в подальшому вдосконаленні та підвищенні якісного рівня підготовки професіоналів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абдуллина О. А. Общепедагогическая подготовка учителя в системе высшего педагогического образования. – 2-е изд., перераб. И доп./ О. А. Абдуллина – М. : Просвещение, 1990. – 141 с.
2. Українська графіка ХІ – початку ХХ ст.: Альбом / Авт.-упоряд. А. О. В'юник. – К. : Мистецтво, 1994. – 328 с.
3. Художественно-графический факультет 50 лет (1941-1991). Юбилейный сборник.– М. : Издательство „Прометей” МПГУ им. В. И. Ленина, 1992.– 268 с.
4. Хуторской А. В. Современная дидактика. Учеб.пособие. 2-е изд., перераб. / А. В. Хуторской. – М. : Высш. шк., 2007.– 639 с.

УДК 378.147

*Т. О. Швидка,
м. Луганськ*

ФОРМУВАННЯ НАВЧАЛЬНОГО МЕТОДИЧНОГО КОМПЛЕКСУ (НМК) В ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ВИКЛАДАЧА ВНЗ

Сучасна соціокультурна ситуація в Україні характеризується складними і неоднозначними процесами переосмислення мети і вмісту освіти, пошуком ефективних способів вчення, актуалізацією ідей діалогу, пошани особи, розвитку сутнісних сил учня.

Соціальні вимоги до вищої школи передбачають підвищення професійної компетентності викладача, як готовності і здатності здійснювати свою діяльність на творчому рівні. Від викладача вимагається перевести свою діяльність на новий якісний рівень, що характеризується створенням власного навчального методичного комплексу (НМК) на основі педагогічного досвіду, що склався, і індивідуального стилю роботи.

Переорієнтація сучасної педагогіки на людину і його розвиток, будучи найважливішим завданням, поставленим самим життям, стає логічним центром оновлення системи освіти, в центрі якої студент і його розвиток як вища цінність. В цьому випадку викладач оцінює не цілісність

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

розвитку закладених у виучуваному можливостей і здібностей, а його успішність у вченні, інтерес до предмету і активність на заняттях.

Вітчизняна теорія і практика вищої школи накопила значний потенціал методів і прийомів, форм і засобів вчення, виховання і розвитку особи, що виучується. У сучасній науково-методичній літературі широко представлені особово-орієнтовані і розвиваючі технології вчення. Проте, як показує аналіз практичної діяльності викладачів, використання нових технологій не лише не вирішило всіх проблем в освітньому процесі вищої школи, а, навпроти, привело до їх загострення.

В значній мірі таке положення в практиці обумовлене компліятивним вживанням викладачами нових технологій вчення без врахування принципів їх відбору, поєднання і використання; невідповідністю пропонованих дидактичних інновацій умовам і можливостям вченого закладу і самого викладача, особливостям учнів і їх реальним учбовим можливостям, специфіці предмету, темі і меті учбового заняття. Крім того, фрагментарне, механічне перенесення викладачами елементів відомих технологій вчення на власну практику без осмислення, і адаптації до індивідуальної системи роботи, часто виявляється неефективним, приводить до додаткових витрат сил і часу викладачів і студентів.

Аналіз сучасного стану цієї проблеми свідчить про скруту в осмисленні і вибудовуванні індивідуальної дидактичної системи, вміст якої відповідав би сучасному знанню про людину і пізнавальний процес. Викладачі не в змозі визначити, на яких ідеях і положеннях будується їх навчальний методичний комплекс. Спроби теоретично обґрунтувати свій досвід вже після того, як описані основні елементи системи учбової роботи, приводять до штучної «прив'язки» теорії до практичної діяльності. Технологія досвіду описується як послідовність дій педагога по вживанню окремого методу, прийому або форми вчення.

В той же час аналіз роботи керівників в системі методичної служби освітніх установ дозволяє зробити вивід про недостатню координованість цілей діяльності методичних структур, про роз'єднаність дій педагогічних об'єднань і органів управління, про «розмитість» і неконкретність вирішуваних ними завдань.

Методична робота сприймається керівниками і педагогами ізольовано від інших видів діяльності в системі внутрішнього інститутського управління, поза зв'язком із загальною стратегією розвитку

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

вищої освітньої установи.

Дидактична система викладача, як спосіб і результат творчої самореалізації педагога в професійній діяльності є професійно-особовою освітою, виступаючою сполучною ланкою між дидактичною концепцією і її практичною реалізацією. Як частина дидактичної системи вищої школи, НМК викладача забезпечує досягнення загальної мети, направленої на розкриття творчих можливостей студента в процесі вчення, відображає професійний світогляд викладача, будується на основі його педагогічного досвіду і стилю роботи.

Структура дидактичної системи викладача динамічно розвивається, відображає світогляд, «філософію» вчителя, цільові характеристики освітніх концепцій і технологій, мети конкретного уроку, теми, розділу, учбової дисципліни в цілому, складає сукупність знань і умінь, ідей і педагогічних концепцій, а також прийомів, методів, форм і технологій вчення, що вишиковуються в рамках прийнятих викладачем концепцій і теорій.

Креативна функція дидактичної системи викладача виявляється в спрямованості педагога на зміну, оновлення, вдосконалення системи своєї роботи, відображає відвертість педагога до нового, коли усвідомлюється потреба в сприйнятті нових цінностей, знань і способів діяльності. До динамічних характеристик НМК, розроблених викладачем, і, щорічного ним оновлюваних, відносяться етапність, цілеспрямованість, темп і рівень розвитку, викладаємої дисципліни за фахом.

Етапність розвитку НМК відображає структурні і організаційні зміни системи в тимчасовому аспекті відповідно до стадій виникнення, становлення, зрілості і перетворення. Кожен з названих етапів характеризується певним рівнем розвитку НМК (репродуктивним, адаптивним і творчим). Темп розвитку НМК визначається рівнем її організації і прискорюється у міру дозрівання системи. Процес НМК будується на основі концептуальної моделі, що включає тенденції, принципи, педагогічні умови, управлінські механізми.

Про результативність НМК свідчать показники, що оцінюють міру розвитку особи що вчаться, соціалізації, засвоєння і відтворення культурних і технологічних змін, розвитку індивідуальності, стани здоров'я, а також показники підвищення професійної компетентності викладача (мотиваційно-ціннісна, когнітивна і технологічна готовність педагогів до розвитку дидактичної системи).

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Розглядаючи дидактичну систему як систему вчення, модель вчення або концепцію вчення, дослідники розходяться у визначенні її видів. При цьому виділяють: традиційну, педагогічну центристську і сучасну дидактичні системи на основі міри домінування ролі викладання в процесі вчення (П. І. Підкасистий); традиційну дидактичну систему, систему розвиваючого вчення Д. Б. Ельконіна – В. В. Давидова, і дидактичну систему Л. В. Занкова – О. Р. Шилова; дидактичну систему проблемного вчення С. П. Беспалько, дидактичну систему дистанційного вчення Т. П. Зайченко і др.

На рівні викладача дидактична система (НМК) трактується, як правило, з точки зору технологічного підходу (Д. Р. Льовітес, І. С. Плотникова). Д. Г. Льовітес визначає дидактичну систему вчителя як авторську педагогічну технологію, а проект дидактичної системи – як досвід вчителя по використанню авторської технології у власній практиці [2, с. 114].

Узагальнюючи сказане, відзначимо, що на відміну від визначення дидактичної системи як концепції вчення (П. І. Підкасистий), освітньої моделі (Ст Н. Рязанова, Н. Ю. Посталюк), складової частини освітнього процесу (Т. І. Шамова, Т. М. Давиденко), педагогічній технології (Д. Р. Льовітес, І. С. Плотникова) в нашому розумінні дидактична система викладача повинна розглядатися як професійно-особова освіта, що розвивається в умовах реальної педагогічної практики.

Цінності і ціннісні орієнтації, погляди і переконання, складові професійного світогляду викладача, є «внутрішнім, емоційно освоєним регулювальником діяльності педагога, що визначає його відношення до навколишнього світу і до себе і що моделює зміст і характер виконуваною їм професійній діяльності» [1, с. 54].

Таким чином, творчість педагога - це розвиток на основі досвіду дидактичної діяльності, певного рівня сформованості професійно-педагогічної культури, його індивідуального стилю, віддзеркалення соціокультурної суті в НМК.

Спроможність стати автором своєї дидактичної системи, може служити критерієм оцінки професійної зрілості викладача.

Все сказане вище дає підставу розглядати дидактичну систему вчителя (НМК) як спосіб і результат творчої самореалізації педагога в професійній діяльності.

Практична значущість дослідження цього питання полягає в тому,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

що його теоретичні положення і висновки створюють передумови для наукового забезпечення процесу розвитку дидактичної системи викладача (НМК) в професійній діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Афанасьев, В. Г. Общество: системность, познание и управление / В. Г. Афанасьев. – М. : ИПЛ, 1981. – 432 с.
2. Левитес, Д. Г. Практика обучения: современные образовательные технологии / Д. Г. Левитес. – М. : изд-во «Институт практической психологии»; Воронеж: НПО «МОДЭК», 1998. – 288 с.

УДК 791.43.049.1.067

*А. М. Шерстинюк,
м. Хмельницький*

ТЕОРІЯ КОЛЬОРУ В МЕТОДИЦІ НАВЧАЛЬНОГО НАТЮРМОРТУ

Натюрморт – найбільш концептуальніший жанр в образотворчому мистецтві. На перший погляд зовнішньо безсюжетний, цей жанр мистецтва є одним із самих філософських, відтворюючи всі грані людського спілкування зі світом речей.

Як самостійний жанр мистецтва натюрморт володіє великими образотворчими впливами. У ньому показується не тільки зовнішня матеріальна сутність предметів. Разом з конкретним зображенням речей в натюрморті в образній формі можуть бути передані суттєві сторони життя, відбиватися епоха, важливі історичні події.

Натюрморт є особливо зручним об'єктом зображення для засвоєння основ художньої грамоти. Робота над натюрмортом вчить передавати за допомогою лінійної і повітряної перспективи, колірних відносин, пропорцій, об'єм, характер, матеріальність і просторове положення предметів. Одночасне порівняння предметів за трьома ознаками кольору (кольоровим тоном, насиченістю та ясністю) є методом визначення світлотіньових і кольорових відношень. У роботі фарбами велике значення має вміння гармонійно поєднувати кольору[1, с. 100].

Слід підкреслити, що між навчальним натюрмортом і творчим, виконаним художником, є суттєві відмінності. Навчальна постановка має конкретні методичні завдання і допомагає оволодіти знаннями художньої грамоти. Художник-професіонал вже володіє цими знаннями і в своєму

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

творі висловлює певний настрій, розуміння життя. Одне з найважливіших призначень натюрморту – служити своєрідною творчою лабораторією, де художник ставить і вирішує різні професійні завдання, удосконалює майстерність. Своєрідність роботи над творчим натюрмортом полягає в тому, що його складно ставити і писати в різних умовах; в приміщенні при денному та штучному освітленні, на відкритому повітрі.

Навчальний натюрморт має строго спрямовану мету: сприяти активізації пізнавальної діяльності студентів. Предмети, поставлені відповідно до дидактичними вимогами, допомагають успішно освоїти образотворчу грамоту, долучаючи студентів до самостійної творчої роботи.

Для того, щоб за допомогою натюрморту можна було успішно вирішити навчальні та творчі завдання, він повинен бути цікавим за кольоровим рішенням і методично правильно сформованим. Це можливо при вірному поєднанні педагогічних принципів і законів кольорознавства. Адже головне завдання у живописі навчити володіти найсильнішим, емоційно дійсних засобів реалістичного зображення — кольором. Натюрморт створюється системою колірних відношень, спрямованих на відтворення реальної об'ємної форми і простору. У залежності від ступеня освітленості зображених об'єктів, від взаємовідношень освітлених та тіньових частин студент працює з локальним кольором.

Таким чином, актуальність впливу локальних кольорів на загальний колорит навчального натюрморту необхідно включити в сучасний освітній процес даного жанру мистецтва. Для формування творчої особистості людини мають значення основні поняття кольорознавства: світло, колір, колорит та їх практичне використання. В залежності від специфіки викладання дисципліни «Живопис» найчастіше навчальні завдання з натюрморту традиційні постановки: гризайль, холодного чи теплого колориту, на світлому (нейтральному) фоні, на насиченому (яскравому).

Педагогічні принципи, які повинен враховувати викладач при постановці навчального натюрморту у системі колірних відношень: наочність, доступність, послідовність, систематичність. Основні поняття кольорознавства базуються на теоретичні фундаментальні положення науки про колір, які є основоположними й сьогодні та надають багатий фактичний матеріал для історичного аналізу змістовності колірної гармонії. Поява терміну «гармонія», як окремої категорії, дослідники

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

пов'язують з класичними мистецтвом Давньої Греції. Початок наукового вивчення феномена кольору можна віднести до праць Ломоносова та Гете. Згодом це було фізіологічно обґрунтоване Т.Юнгом та Г.Гельмгольцем. Ж.Агостон зробив спробу узагальнити теоретичні факти та відомості про колір у книзі "Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне", найбільшу практичну значущість і статус "абетки кольору" набула книга викладача Баухауза Й.Іттена "Искусство цвета". На думку Й. Іттена: «Гармонія – це рівновага, симетрія сил». Трактуючи гармонію як симетрію, Й.Іттен спирався на визначення доповнюючих кольорів, які в пропорційній сукупності складають одне ціле [2, с. 80-81]. Монографії М.М.Волкова "Цвет в живописи", О.С.Зайцева "Наука о цвете и живопись", видання німецького теоретика Г.Цойгнер "Учение о цвете", які докладно аналізують та узагальнюють історичний розвиток вчення про колір і закономірності психофізіологічного впливу кольору на людину, розглядає деякі типи колірних гармоній, доводить значення стандартизації кольорів для практичної роботи. У роботах радянських художників і педагогів С.С.Алексєєва, Г.В.Біди, М.А.Кириченка, Ю.М.Кирцера, В.Ф.Ковальова, В.С.Кузіна, А.А.Унковського та А.П.Яшухіна, присвячених живопису, підкреслюється значення умов впливу на обумовлені зміни локальних кольорів, що має принципове значення в практиці живопису.

Рисунок та живопис в натюрморті тісно пов'язані. У реалістичного живопису точний рисунок грає головну роль. Без знання законів перспективи і світлотіні, розвиненого почуття пропорцій буде важко передати обсяг і матеріальність предметів кольором. Самі по собі колірні мазки без малюнка не можуть висловити закономірність побудови реальної форми. Взаємопов'язані кольори(колірна гама), що переважають у даному творі та визначають характер його живописного вирішення; основні відношення колірних тонів. Перш ніж приступити до роботи над натюрмортом, бажано виконати живописні етюди окремих предметів: без фону, на нейтральному фоні і на кольоровому фоні. Знання та практичні навички, отримані в процесі виконання цих етюдів, дозволять перейти до зображення груп предметів, організованих в натурну постановку. Поряд з рисунком, освітлення та колір мають велике значення у виявленні ідейного задуму роботи. Але неправильно абсолютизувати значення кольору при створенні художнього твору. В станковому мистецтві художник не працює з локальним кольором.

Творча практика художників та їхній педагогічний досвід надають

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

можливість стверджувати, що процес створення колірному стану етюду можна умовно розподілити на два головних етапи:

- виявлення головного колірному відношення теплохолодності у натурі;
- знаходження групи фарб, що складають головні відношення етюду.

Визначати колірні відношення потрібно від загального колірному стану середовища та обумовленого кольору предметів до їх локального кольору. Якщо робота ведеться від кольору предмету до загального стану, можливо перебільшення значення предметного кольору та викривлення відношень в етюді.

Основні етапи виконання натюрморту:

Вибір навчального натюрморту:

- постановка натюрморту, теми або сюжету його;
- визначати тип кольорового завдання.

Композиція:

- вибір точки зору та формату;
- вибір центру основних форм постановки.

Рисунок:

- визначення пропорцій, руху та характеру просторових планів, перспективи;
- розміщення основних форм;
- індивідуалізація деталей композиційного центру.

Живопис:

- визначення загального колірному тону;
- передача великих тонових та колірних відношень;
- узагальнене моделювання форми з урахуванням повітряної перспективи.

Завершення роботи:

- виявлення головного та другорядного у колірному стані постановки;
- посилення або послаблення деталей за світлістю, колірним відтінком та насиченістю.

Нерідко учні намагаються закінчити етюд без натури, вдома, при іншому освітленні, що призводить до знищення загального колорита або перебільшення одного чи іншого кольору. Необхідність розгляду «загального колорита» в практичній реалізації у створенні натюрморту

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

обумовлено однією з важливих вчень колірної гармонії. Гармонія кольорів — дуже складна класифікація колірних поєднань. Одна із ранніх класифікацій колірних гармоній належить німецькому фізіологу Брюкке, що розрізняв чотири їхні типи:

- ізохромія — в одному колірному тоні;
- хомеохромія — в межах малого інтервалу;
- мерохромія — де кольори підлеглі одному головному кольору;
- пойкилохромія — метод повного дроблення кольорових мас,

велика розмаїтість кольору.

Поняття гармонійного поєднання (від гр. *harmonia* — погодженість) позначає протилежність хаосу, підпорядкованість частин цілому (стрункність, єдність, розміреність, співзвучність). Поняття "контрастне сполучення" достатньо широке, містить у собі кілька типів колірних сполучень і потребує певних конкретних уточнень, особливо для навчального процесу. Саме в такому контексті Й. Іттен запропонував розглядати гармонію кольору як поєднання певного ряду контрастів, що обумовлюють такий синтез (узгодженість). Загалом він окреслив сім кольорових контрастів гармонізації кольорів:

контраст за кольором, контраст світла і тіні, контраст холодних і теплих кольорів, контраст доповнюючих кольорів, одночасний кольоровий контраст, контраст за насиченістю, контраст розповсюдження.

Поєднання теоретичних та практичних засад кольорознавства при виконанні навчального натюрморту допомагає оволодіти знаннями художньої грамоти та творчого здібностей. Якісний рівень навчальних і творчих робіт з «Живопису» полягає у максимальній спрямованій меті завдань у системі колірних відношень:

- включення в зміст навчальних і творчих робіт певного відповідного колористичного і образного рішення;
- розширення арсеналу традиційних технік і способів створення живописних творів у жанрі натюрморту, що дозволяють використовувати в роботах різноманіття півтонів і відтінків, фактури барвистого шару;
- створення серії живописних робіт, об'єднаних єдиною гармонічною основою ;
- підбір адекватних засобів художньої виразності, які максимально відображають первинний навчальний натюрморт з творчим задумом.

Від самого створення академії мистецтв якісний рівень

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

художньої школи залежав і залежить від методів і методики, на основі і за допомогою яких здійснювалося виховання, навчання та становлення майбутніх фахівців. Історія свідчить, що певні тенденції школи, зміст її методів та методик робить школу прогресивною або ні [3, с. 40].

ЛІТЕРАТУРА

1. Кириченко М. А. Основи образотворчої грамоти. – К. : Вища шк., 1982. – 168 с.
2. Печенюк Т. Кольорознавство. – К. : Грані-Т, 2009. – 191с.
3. Туманов І. М. Рисунок, живопис, скульптура: Теоретико-методологічні основи комплексного навчання : навч. посіб. – Л. : Аверс, 2010. – 496с.

УДК 004.4'275

*А. С. Шилюк,
г. Луганск*

ПРОБЛЕМА РАЗРАБОТКИ ОБРАЗА ПЕРСОНАЖА ИГРЫ КАК ГЛАВНОГО ДЕЙСТВУЮЩЕГО ЛИЦА. РОЛЬ КОМПОЗИЦИИ И КОНСТРУКЦИИ

Современная социокультурная ситуация в нашем обществе характеризуется проникновением компьютерной игры во многие сферы человеческой жизни, — такое явление получило название игроизации, на что обращают внимание многие известные философы и социологи (В. А. Разумный, С. А. Кравченко, Л. Т. Ретюнских и др.) [3, с. 50].

В связи со столь широким распространением, создание конкурентно способных игр, в настоящее время, приобрело особую актуальность, а учитывая столь стремительное развитие средств визуализации и программирования, наполнение игр качественным контентом является одним из важнейших показателей успешности на рынке будущей игры. Контент — от английского — содержание, содержимое. Это собирательный термин для любой информации, которая содержится в информационном ресурсе. Если речь идет о компьютерной игре, то под словом контент мы понимаем все, что находится в ней: графика, программное обеспечение, звук.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ



Рис. 1. Составные части контента игры

Работа профессионального дизайнера по персонажам начинается с эскизов, поиска оптимального варианта, передающего характер прорабатываемого героя, в зависимости от сценария, предыстории и окружения. Здесь, как и в любом произведении искусства, композиция играет роль некоего фундамента, на основе которого, изобразительными средствами, художник усложняет цвето-тоновые связи внутри персонажа, создавая более сложную и интересную конструкцию.

Главный герой, зачастую, является носителем основной мысли и идеи. Ему, как главному действующему лицу стоит уделить максимальное количество внимания. Именно он в большинстве случаев остается бессменным на протяжении всей игры и, как показывает практика, пользователь со временем, в большей или меньшей степени, начинает ассоциировать его с собой, сильнее погружаясь в процесс.

Компьютерная игра — не просто деятельность, а, как и любая игра, деятельность формирующая, в которой происходит встраивание полученного виртуального игрового опыта в реальные структуры личности [2, с. 94]. Это возлагает на художника определенную ответственность, так как он, через свою работу, влияет на умы будущих пользователей продукта. В связи с этим желательно придерживаться размытых культурных рамок существующих в обществе.

Культура ориентирована на духовное и нравственное совершенствование человека. Культура, по Швейцеру, складывается из господства человека над силами природы и над самим собой, когда свои помыслы и страсти личность согласует с интересами общества [4, с. 51–

52].

Персонажа можно назвать аватаром. Этот термин происходит от санскритского слова, которое означает бога, магическим образом принявшего физическую форму на земле. И это имя хорошо подходит персонажу игры, поскольку такое же магическое превращение имеет место, когда игрок использует свой аватар, чтобы войти в мир игры [6, с. 312].

Персонаж-аватар

Хороший выбор в качестве аватара — это персонаж, которым игрок всегда хотел быть. Персонажи вроде таких — великие войны, сильные волшебники, прекрасные принцессы, обаятельные секретные агенты и т. д. — цепляют нас за живое, поскольку некая внутренняя сила, движущая нас к совершенству, находит весьма привлекательной идею проецирования нас на идеализированные формы. Хотя эти персонажи весьма отдаленно напоминают нас самих, они являются теми людьми, на чьем месте мы все иногда мечтаем оказаться [Там же, с. 312–313].

Персонаж-зеркало

Кроме того, каждый из нас непрестанно поддерживает осознание своего лица. Однако это мысленное отображение гораздо менее детализировано; только набросочный эскиз, общие очертания, ощущение расположения в пространстве. Нечто простое и обобщенное, совсем как рисунок! Таким образом, когда вы смотрите на фото или реалистичский рисунок лица, то видите другое лицо! Но попадая в нарисованный мир вы видите себя [7, с. 36].

Герой и его мир

Наш герой — центральный элемент, управляя им игрок сосредотачивается на взаимодействии персонажа и окружения, в зависимости от предпринятых действий. Именно благодаря связи игрок — персонаж — игровой мир — персонаж — игрок, игра является игрой. Таким образом прослеживается тесная связь между ними и достижение внутриигровой гармонии в графике является важнейшей задачей дизайнера.

«...Гармония есть связь различных частей в единое целое. Эта связь сложнейшая, тончайшая, многообразнейшая. Как же осуществляется такая связь и что такое целое? Ясно, что связать части между собой так, чтобы они представляли некоторое законченное целое, можно только за счет сходства самих вещей, иначе говоря, за счет того общего, что содержится в

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

каждой части [5, с. 135].

Если речь идет об окружении, то к нему мы относим не только фоны, в которых находится главный герой, но общую стилистику игру, которой подчиняются фоны, эффекты и анимация в целом, а также меню со всеми вкладками.

Хотелось бы обратить внимание, что человек не способен воспринять или понять что-либо полностью. Его способность видеть, слышать, осязать или чувствовать всегда зависит от тренированности соответствующих органов, степень которой определяет границы восприятия окружающего мира [1]. Зритель пытается обобщить все то, что воспринимает, так сказать разложить по группам, чтобы ускорить процесс восприятия и запоминания. Грамотно проработанная композиция и конструкция выглядит как одно целое, частично выполняя эту функцию. Взаимосвязь всех элементов персонажа, и его со всей игрой в целом, создают единую игровую систему, помогая пользователю понять ее и стать ее частью.

Таким образом, можно сделать вывод, что основополагающим аспектом в разработке персонажа является композиция, выступающая фундаментом для создания внутриигровой гармонии, и конструкция, создающая целостную систему мира игры. А идея, сценарий и предыстория являются основой для выбора направления разработки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карл Густав Юнг Человек и его символы / Карл Густав Юнг. – М. : АСТ. 2002. – 297 с.
2. Полутина Н. С. Актуальные направления исследований в психологии компьютерной игры / Наталья Сергеевна Полутина // Интеграция образования. – 2010. – Вып. 4. – С. 93 – 97.
3. Репринцева Е. А. Эволюция современной игровой культуры молодежи / Е. А. Репринцева // Общество Среда Развитие. – 2007. – Вып. 1. – С. 49 – 70.
4. Швейцер А. Культура и этика / Альберт Швейцер. – 1973. – 341с.
5. Шевелев И. Ш. Золотое сечение. Три взгляда на природу гармонии / И. Ш. Шевелев, М. А. Марутаев, И. П. Шмелев. – М : Стройиздат. 1990. – 343 с.
6. Jesse Schell The art of game design. A Book of lenses. / Jesse Schell. – Burlington, USA. : Elsevier, 2008. – 489 p.
7. Scott McCloud Understanding comics / Scott McCloud. – New York, USA. : HarperCollins Publishers. 1993. – 216 p.

ТЕКСТИЛЬНИЙ АРТ-ДИЗАЙН

З набуттям Україною статусу незалежної держави став можливим вільний обмін інформацією, теоретичними та практичними знаннями у сфері мистецтва та дизайну. Українські дизайнери отримали можливість виставляти свої твори на міжнародних виставках, виконувати закордонні замовлення, працювати в міжнародних творчих та проектних групах. З іншого боку, український дизайн зіткнувся з високим рівнем конкуренції. Це вимагає від фахівців постійно удосконалювати свої знання та вміння, розширювати, а часом й змінювати своє ставлення до розуміння того, що таке сучасний дизайн текстилю. Новітні тенденції розвитку світового текстилю (матеріали, техніки, форми) не лише видозмінили традиційну творчу галузь, але й спричинили до появи нового сприйняття сучасної текстильної творчості самими суб'єктами цього процесу[1].

Текстильне мистецтво концептуального напрямку розвинулось з експериментів так званого “пластичного вибуху”. В основі текстилю, створеного в цей період, закладені принципи, прямо протилежні декоративним. Текстиль перестав бути двовимірним і вийшов у простір [2]. У роботах цього напрямку зникла зображувальність, натомість з'явилося “дослідження поверхні”, яке проявилось в підвищеному інтересі до роботи з текстурами, рель'єфами, подальша робота з якими призвела до появи тривимірних об'єктів, що значно розширило формально-пластичні та матеріально-структурні якості їх складного смислового простору. Поява тривимірних арт-об'єктів дозволила перевести текстиль з категорії “живопис” у категорію “скульптура”. Об'ємно-просторові текстильні об'єкти отримали назву “м'яка скульптура”, “текстильна скульптура”.

У наш час саме поняття “текстиль” стало значно ширшим, ніж раніше. Не випадково у світовій практиці замість терміну “мистецтво текстилю” все частіше зустрічається термін “fibreart” – мистецтво волокна [3].

Мистецтво волокна (fibreart) сьогодні є видом образотворчого мистецтва, твори якого виконані з волокон або матеріалів волокнистого складу – натуральних, штучних, синтетичних. Термін почав застосовуватися в другій половині ХХ століття, коли художники,

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

які працювали у сфері текстилю, почали виходити за межі традиційних форм, технік та матеріалів і створювати об'ємно-просторові, позбавлені функціонального призначення об'єкти, застосовуючи нетрадиційні для текстилю техніки та матеріали. Основним завданням таких об'єктів стало спілкування з публікою на рівні емоцій, відчуттів, рефлексій.

Сьогодні можна говорити про появу на основі арт-текстилю та арт-дизайну такого явища, як текстильний дизайн або текстильний арт-дизайн (не дизайн текстилю, завданням якого є створення зразків для промислового виробництва), продуктом якого є текстильний дизайн-об'єкт, який є сплавом арт-текстилю та арт-дизайну і виконує функції обох разом.

Сучасний текстильний дизайн – явище дуже цікаве. Засновуючись на вікових традиціях і сучасних технічних відкриттях, він є потужним творчим джерелом. За допомогою абстрактної “текстильної” мови можна виразити різноманітні ідеї [4].

Слова З.Чегусової “...текстиль як галузь художньої діяльності, спрямованої не лише на організацію архітектурно-предметного середовища, але й як важливу складову сучасного культурного та інформаційного простору” [5] можна віднести і до текстильного дизайну, оскільки і на останній, 4-й Всеукраїнській трієнале художнього текстилю, яка проходила у Києві з 20.12.2013 по 12.01.2014 і якої стосується це висловлювання, було презентовано текстильні роботи, до яких можна застосувати саме термін “текстильний дизайн”.

Значно зріс інтерес до об'ємно-просторового текстилю в останні два десятиліття, про що, зокрема, свідчить зростаюча кількість текстильних об'ємно-просторових творів українських митців на місцевих, регіональних, всеукраїнських та міжнародних виставках. Однак об'ємно-просторовий текстиль в Україні до цього часу визначається як “експериментальний”, що не надає йому серйозного статусу і, відповідно, розширення сфери застосування на теренах країни на відміну від світової практики. І хоч навіть західні учасники текстильного руху вживають слово “експеримент”, завершена робота не є експериментальною у значенні “пошукова”, “проміжна”, “несамодостатня”. “Вони (митці) експериментують з формами і техніками у новий і дивовижний спосіб, досліджуючи нові стосунки між структурою, дизайном, кольором, та малюнком”, - каже Tom Grotta [6]. Експеримент завжди присутній у творчості як невід'ємний засіб пошуку образу, виразності, емоційності та без якого неможливе створення жодного

твору будь-якого виду мистецтва.

У таких умовах перед вітчизняними мистецтвознавцями постає актуальною проблема системного дослідження розвитку сучасного (contemporary) текстилю в усіх його формах як малодослідженої, а в окремих аспектах – недослідженої сфери творчої діяльності як в Україні, так і у світі.

Відсутність спеціальних видань, присвячених цій тематиці, а також ґрунтовних наукових досліджень історії виникнення та розвитку об'ємно-просторового текстилю й процесу створення його об'єктів, обумовлює необхідність теоретичних досліджень, вимагає аналізу специфіки проектування, створення, функціонування сучасного об'ємно-просторового текстилю в Україні та світі. Актуальність дослідження полягає в необхідності систематизації поодиноких відомостей у статтях, каталогах та книгах з текстилю з метою прояснення ситуації. Аналіз засобів художньої виразності, особливостей композиції, архітектоники, формоутворення, конструктивних особливостей, використання матеріалів, які забезпечують функціонування текстильних об'єктів у різних сферах застосування, а також виявлення впливу об'ємно-просторового текстилю на оточуюче середовище, формування ним самого середовища, зв'язків з архітектурою та людиною, є не лише актуальними. Вони тісно пов'язані з процесами інтеграції світових традицій та інновацій, що обумовлює необхідність їх інтегрування в українське мистецьке середовище та інтегрування українського текстильного мистецтва та дизайну у світовий мистецький простір як рівноправного учасника культуротворчого процесу.

Теоретичне та практичне значення дослідження полягає і в тому, що воно призначене сформувати цілісне науково обґрунтоване уявлення про сучасний об'ємно-просторовий текстиль як самодостатній вид образотворчого мистецтва та дизайну, а матеріали й результати дослідження можуть бути використані теоретиками мистецтва та дизайну, мистецтвознавцями, дизайнерими, художниками, архітекторами, галеристами, кураторами виставок. Результати дослідження можуть бути використані у процесі викладання курсів композиції, проектування, роботи в матеріалі, історії мистецтва та дизайну у вищих та середніх спеціалізованих мистецьких навчальних закладах України.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

ЛІТЕРАТУРА

1. Печенюк Т. Шаліли, шаліємо, чибудемошалітидали? (До питання новацій у сучасному художньому текстилі)[електронний ресурс] Студії мистецтвознавчі / Режим доступу до журн.: <http://alarum.16mb.com/2012/01/tamila-pechenyuk-u-slovi-teksty-l-niby>
2. Цветкова Н. Н. Пространствия: арт-объекты, текстильные инсталляции. Рынок легкой промышленности. №78, 2010[електронний ресурс] / Режим доступу:<http://rustm.net/catalog/article/1871.html>
3. Цветкова Н. Н. Искусство текстиля XXI в.: направления развития. Общество. Среда. Развитие. TerraHumana. №4, 2011, С.168-173.
4. Цветкова Н. Н. Искусство текстиля. Экспериментальные ткани и арт-объекты. Рынок легкой промышленности №45, 2005[електронний ресурс] / Режим доступу:<http://rustm.net/catalog/article/44.html>
5. Чегусова З. Арт-текстиль: переживания простору[електронний ресурс] / Режим доступу:<http://www.day.kiev.ua/uk>
6. Art Textiles and Fiber Sculpture Come of Age in the 10th Wave III [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.prweb.com/releases/textiles/sculpture/prweb2800764.htm>

УДК 741.5

*С. П. Щигельская,
г. Луганск*

КОМПОЗИЦИЯ В КОМИКСЕ

На современном этапе комиксы очень популярны. Этот вид искусства никого не оставляет равнодушным. Все больше и больше появляются новые герои и развиваются старые. Большинство комиксов были экранизированы и имеют огромную популярность, как за рубежом, так и у нас. В нашей стране комикс не особо распространен, так как считается забавой для детей. С развитием новых технологий комикс продолжает жить, находя все новые идеи. Главное направление рисованных историй — супергерои и новые миры.

Комикс — это язык, который насыщен визуальной символикой [2]. Она позволяет читателю воспринимать информацию в сжатой форме. Использование пиктограмм, междометий, звукоподражаний делают комикс красочным и в тоже время позволяют избежать многословия. Так же в комиксе обилие знаков препинания, различное начертание букв, которое помогает подчеркнуть настроение и эмоции персонажа. Комикс одновременно художественное и литературное искусство. Самостоятельное искусство.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Художник, який рисує комікси, постійно іщет нові способи розповісти про «того ж самого», повинен бачити всю картину цілком. Наряду з художественним і письменським талантом неотъемлемою частиною займає композиція. Композиція – це організуючий компонент художественної форми, надаючи виробленню єдинство і цілісність. Вона допомагає читачеві орієнтуватися в послідовності кадрів. Композиційний центр показує, де і коли відбувається дія. Композиція кожного кадру, що містить текстовий «балон» повинна заздалегідь плануватися під нього. Найкраще всього використовувати рукописний шрифт, щоб досягти повної гармонії малюнка з текстом. В коміксі розворот виконує роль абзацу, а кадр в свою чергу пропозицію. Комікс повинно читати зліва направо, якщо дія відбувається навпаки, то це означає кінець історії. Обов'язково повинно бути чередування великих планів, ритм, оповіщення, монотонність стомлює читача. Кожен розворот повинен підбачувати читача перевернути сторінку, зацікавити, чим же завершиться ця історія? Розворот будується з допомогою вертикальних і горизонтальних кадрів. Горизонтальні кадри викликають відчуття уповільнення часу, тому в них краще розміщувати сцени з тривалими діями, або панорами. В свою чергу вертикальні кадри викликають відчуття прискорення, швидкості дії, краще всього їх використовувати для передачі відчуття висоти або падіння [1].

В коміксі є стандарт «чотирьох кольорів». В чорно-білих коміксах велику увагу приділяють чіткості малюнка, значенню, знаковості. З розвитком технологій комікси стають кольоровими і набувають велику популярність серед читачів, змінюється сприйняття комікса, комікс стає реалістичним. Кольори стали символізувати героя в свідомості читача. Переважання синіх, зелених і сірих кольорів надають малюнку щось надприродне, загадливе, в той час, як червоні, помаранчеві кольори сигналізують про страшну сутичку, конфлікт. Пастельні тони символізують романтичне, піднесене [3].

Комікс особливий жанр в масовій культурі, незважаючи на велику кількість негативних відгуків, він не тільки не втрачає своєї популярності, але займає гідне місце серед традиційних видів мистецтва.

ЛИТЕРАТУРА

1. Полякова К. С. Становлення семиотическої системи американського комікса і японського манга: автореф. дис. на отримання наукової ступені кандидата філологічних наук : спец. 10.02.20 „Філологічні науки” / К. С. Полякова — Санкт-

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Петербург, 2004. — 203 с.

2. Юнг К. Г. Человек и его символы / Философия / К. Юнг 2006. — 196 с.

3. Scott McCloud Understanding comics / Scott McCloud. — New York, USA. : HarperCollins Publishers. 1993. — 216 p.

УДК 75.046

*К. С. Юрченко,
м. Київ*

ПРОБЛЕМА ІДЕНТИФІКАЦІЇ САКРАЛЬНИХ ПАМ'ЯТОК У МУЗЕЙНІЙ ПРАКТИЦІ (на прикладі жертовника XVIII століття)

Однією з гострих проблем у музейній діяльності у наш час є складність або й неможливість ідентифікації пам'ятки. Причиною цього є часткова або повна відсутність будь-якої інформації про предмет, його походження, хоча б умовний провенанс. Унеможливорює та ускладнює цей процес не тільки відсутність єдиного реєстру культурних цінностей України, а й функціонування електронної картотеки музейних уніфікованих паспортів на кожен музейний предмет. Іноді важко визначити навіть призначення предмета, що призводить до хибної ідентифікації досліджуваного об'єкта.

Прикладом може слугувати пам'ятка сакрально-утилітарного призначення, що знаходиться в експозиції музею «Поштова станція» Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав», який відкрив свої двері для відвідувачів у 1993 р. у приміщенні колишнього міщанського будинку XIX ст. Досліджувана пам'ятка зберігається під назвою «Похідний іконостас» XIX ст. Таку назву можна зустріти і в путівнику Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав», надрукованого у 2010 р. за редакцією Ю. Коптюх [2, с. 56–57]. Між тим, є всі підстави вважати, що насправді це проскомідійник (жертвник) – необхідний атрибут християнського богослужіння, а саме Таїнства Євхаристії. Ідентифікувати даний предмет і справді складно, адже аналогів йому не виявлено – можливо, це унікальний, єдиний у своєму роді екземпляр. До того ж, інформація про церковні жертвники майже відсутня, даний темі не присвячена жодна ґрунтовна наукова праця у профільній літературі, тема є малодослідженою.

За своєю конструкцією у закритому вигляді предмет нагадує шафу,

розміри становлять: 186 x 65 x 65 см. Товщина дощок становить 2,3–2,7 см. Пам'ятка виготовлена з однорідної породи дерева, про що свідчить матеріалознавча експертиза, що була проведена в Бюро Науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ». Зворотна сторона складається з цільної дошки. З огляду на конструкцію, предмет мав займати місце у кутку таким чином, щоб при розкритих бічних стулках було видно не тільки сюжети іконопису, а й утворювалося місце (у вигляді столика) всередині предмета вглиб на 50 см. Досліджуваний предмет поділений на дві частини: верхні стулки в закритому вигляді мали зачинятися на замки (ліва стулка з зображенням Святителя Іоанна Златоуста, права – «Христос у чаші»), оскільки при візуальному огляді предмета було виявлено кріплення під навісний замок. Всередині знаходяться зображення «Розп'яття з предстоячими» та «Симеонове пророцтво». Нижня частина не має двох бічних стулок, а відкривається лише однією дошкою у вигляді маленької двері, яка також мала замок. На ній присутній рідкісний сюжет – «Каяття Петра». Всередині міститься одна широка полиця.

Отже, як для похідного іконостасу, дана конструкція є досить незвичною, тому необхідно встановити, чи дійсно досліджуваний предмет є іконостасом. У процесі дослідження виникали різні варіанти для ідентифікації предмета, окреслимо деякі із них.

Перш за все, дамо визначення поняттю «іконостас»: з грецької (*eikon* – «ікона» і *stasis* – «місце стояння») – це спеціальна стіна, що відділяє вівтар від основної частини православного храму. Ікони на іконостасі розташовані таким чином, що мають відповідати церковній ієрархії. Обов'язковими мають бути зображення Христа, Богородиці, ангелів, апостолів, пророків, святих. В іконостасі троє дверей: центр – «царські врата» та двоє бокових – «дияконські» [3, с. 127].

Тепер розглянемо «Похідний іконостас». У житлових будинках православних християн є особливо відведене для ікон місце – «червоний кут», у пристрої якого повторюються принципи церковного іконостасу. Існують багатофігурні ікони XVI–XIX ст., що містять зображення Деїсуса, святих і пророків, а іноді (особливо в XIX ст.) всього багатоярусного іконостасу з місцевим поряд. Проте були і похідні іконостаси, створені спеціально для зручності при транспортуванні. Зазвичай вони були маленьких розмірів, для створення таких іконостасів послуговували російські ікони-складні. Один з таких похідних іконостасів зберігається в Одеському Муніципальному музеї особистих колекцій імені А. В. Блещунова.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Іконостас складений з крайніх стулочок – по три з кожного боку, які складаються гармошкою. Зі зворотного боку стулочки обтягнуті бархатистою тканиною темного кольору. Цей похідний іконостас має Деїсусний ряд, празниковий, в якому сюжети відносяться до Богородичного циклу, за ними слідує Введення до храму та Благовіщення. Праотцівський ряд нижчий за всіх, його ковчеги мають напівкругле завершення. Пророки та праотці розвернуті до центру, в руках вони тримають сувої з текстами [1, с. 78–79].

Очевидно, що похідний іконостас має канонічні ряди, як у храмовому іконостасі, тільки набагато менших розмірів. Досліджуваний предмет не тільки не підпадає під це поняття, а з огляду на його конструкцію не може братися з собою у похід чи подорож без допоміжної для цього сили.

Слушно буде зупинитися на понятті «Похідна церква», оскільки при атрибуції жертovníка були припущення фахівців щодо відношення об'єкта до похідної церкви, та більш детально його розглянути. У стародавній Русі «Похідною церквою» називалися мініатюрні ікони-іконостаси, які могли братися з собою в подорож. В ХІХ ст. стали поширеними військові похідні церкви, про що зазначає у своїй роботі «Военное духовенство России. Полковой храм – храм русской воинской доблести» В. Котков. На території України, особливо у козацьку добу, були розповсюджені похідні церкви. Під час проведення експедиції на Клепаному острові (береги південного Буга, Миколаївська обл., смт. Богданівка) дослідники виявили п'ять церков, які були похідними. Вони виготовлялися з грубого полотна і церати, зовні нагадували намети, були легкими, для того щоб запорожці могли возити їх з собою та брати у походи. Такі похідні церкви встановлювалися поблизу сторожових постів, рибних промислів чи інших місць, де ставали табором більш-менш численні загони козаків, і навіть у зимівниках. Проте головним атрибутом похідної церкви були предмети церковного культу – антимінс, іконостас, ікони, ризи, священні книги тощо, і, власне, саме вони підпадали під поняття «похідна церква». Похідні церкви могли встановлювати і в стаціонарних приміщеннях, як це було, наприклад, у Кальміуській церкві, збудованій з каменю й укритій очеретом.

З огляду на іконографічні сюжети, було встановлено, що кожне іконографічне зображення тісно пов'язане з Євхаристією, – звідти було винесене твердження, що пам'ятка використовувалася під час Літургії.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Жертовник з Переяслава, скоріш за все, був виготовлений для дерев'яної церкви невеликого розміру і знаходився в ній стаціонарно. Це пояснюється особливим ставленням на теренах України до таїнства Євхаристії у XVIII ст., коли під впливом католицького духовенства в українські храми було впроваджено нові богослужбові атрибути, серед яких – жертовники. Тому при атрибуції кожної культурної цінності необхідний комплексний підхід мистецтвознавця-експерта до роботи, адже виявлений провенанс може значно підвищити унікальність досліджуваної пам'ятки та розкрити маловідомі сторінки нашої духовної та мистецької спадщини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гриднева Н. В. Іконопис Одеського Муніципального Музею особистих колекцій ім. О. В. Блещунова / Н. В. Гриднева. – Харків : Гілея, 2011. – 166 с.
2. Національний історико-етнографічний заповідник Переяслав : путівник / [під ред. Ю. В. Коптюх]. – Переяслав-Хмельницький, 2010. – 100 с.
3. Оляніна С. В. Історія іконостаса / С. В. Оляніна. – К. : Вересень, 2007. – 80 с., іл.

УДК 7.74. 745/749

*Г. М. Юрчишин,
м. Івано-Франківськ*

РОЛЬ РЕГІОНАЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

На теренах України протягом століть формувалися засади професійної художньої освіти, метою якої є підготовка спеціалістів, здатних до активної творчої, дослідницької, пізнавальної, виховної й практичної діяльності. Специфіка фаху вимагає особливих підходів, оскільки мистецтво – це форма пізнання світу й осмислення дійсності, царина духовних прагнень та вияв емоційної природи людини. Важливим творчим джерелом для майбутніх художників, дизайнерів й архітекторів є спадщина видатних майстрів краю. Мистецтво виступає могутнім засобом залучення особистості до духовних цінностей народу. Діяльність регіональних мистецьких шкіл в синтезі з народною творчістю впливає на удосконалення професійної майстерності цілих поколінь митців, які прагнуть розвивати традиції. На Прикарпатті є школи із великою історією, що складалась впродовж століть і ті, які лише проходять процес

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

становлення та утвердження. Косівська мистецька школи, що має 135-річну історію від ткацької ремісничої до вищої художньої школи, є унікальним закладом, де сучасність та автентика тісно переплелись. Джерелом творчого натхнення для викладачів та студентів є рукотворні шедеври майстрів з дерева й металу, кераміки й текстилю, інших видів мистецтва й народного зодчества [4]. Архітектурна школа Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу 2014 року святкує свій перший десятирічний ювілей. У концепції розвитку школи закладено розвиток традицій народного будівництва краю на основі вивчення й збереження архітектурно-мистецької спадщини. У регіональній архітектурі, окрім основних законів образного формотворення, діють додаткові впливи тому, що на території Прикарпаття проживають різні етнічні групи: гуцули, бойки, покутями, лемки. Кожен етнос є носієм своєї культури, мистецтва й характерної архітектури, адаптованої до місцевих природно-кліматичних умов, господарської діяльності, геополітичної складової і навіть менталітету жителів. Велике покликання архітектури-грамотно й виважено врахувати всі ці складові при розробці стратегій розвитку краю на перспективу та в повсякденній проектній роботі.

Регіональні архітектурно-мистецькі школи в основу своєї діяльності ставлять грамотне та толерантне використання народного джерела краю. Це стало можливим завдяки високопрофесійним викладачам-творчим натурам, які прагнуть сформувати зі студента не лише доброго фахівця, але й яскраву особистість. І.А.Кадієвська відмічає, що «теоретично-гуманітарна підготовка студентів-архітекторів зараз набуває важливого значення. Гуманітаризація освіти передбачає розвиток філософських, історичних та культурознавчих, мистецтвознавчих, соціологічних, архітектурознавчих дисциплін. Комплекс суспільно-політичних наук має моделювати загальну моральну та естетичну культуру, науковий світогляд, сучасний рівень мислення, формувати особистісні якості студентів, основи суспільної свідомості, активну життєву позицію сучасного спеціаліста» [2]. Відомо, що існують певні властивості, які характеризують особистість людини, оскільки людина формується в конкретному історичному часі, що включає в себе все «тіло культури», вона акумулює увесь попередній досвід нації чи етносу, культурну традицію. Тому на складному шляху свого становлення й розвитку пріоритетним напрямом діяльності педагогічних колективів регіональних мистецьких шкіл є звернення до

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

традицій народного мистецтва, його дослідження та інтерпретації в сучасних творах.

На сучасному етапі розвитку українського суспільства, коли проходять складні глобалізаційні процеси, надзвичайно важливо зберегти ідентичність українського народу. Життєвий досвід нації протягом століть акумулюється в розумі й таланті її кращих представників, розвивається та підноситься на щораз вищий, досконаліший щабель. Слід вивчити та примножити його, додаючи на новому етапі творчої досконалості. Кожна нація повинна зберегти й примножити власні традиції, адже вони визначають та ідентифікують групу людей як народ, націю. С. Павлюк зазначає, що «своєрідність кожного етнічного об'єднання визначається через сферу традицій, оскільки вони існують в особі на підсвідомому рівні, завдяки чому особа перебуває в стані соціалізації чи енкультурації, тобто усвідомлюється як частина етнічної цілості. Традиційними стають ті елементи культури з цілого пласту дій і вчинків та життєзабезпечення, які набули групового чи етнічного визнання й стали усвідомленою властивістю етнічного єднання та самоідентифікації» [3].

Архітектурно-мистецька спадщина Прикарпаття століттями шліфувалась народними майстрами та зодчими, які досягнули вершин досконалості. Тому поряд із глибоким вивченням світової класичної архітектури та мистецтва сьогодні постає завдання звернення до народних джерел. Це стало можливим завдяки освітній стратегії спрямованій на збереження та розвиток етнічної культури через упровадження в навчальний процес дисциплін та завдань, де поглиблено вивчають народні традиції в усіх жанрах мистецтв. Під час навчальних та виробничих практик студенти мають можливість досліджувати не лише в музейних колекціях, а передусім в творчих майстернях, на виробничих практиках, експедиціях та пленерах. Досвід таких практик є основою наукових аналізів та практичних завдань, коли студент має змогу розвивати народну традицію. Живе спілкування з автентичними творами та їх авторами-неоцінений багаж творчих інверсій, оскільки до культурно-історичних ознак особистості належить здатність судження як основи інтелектуальної культури. Моральна рефлексія і совість — це обов'язкові складові етичної культури особистості, смак — як специфічна здатність, що міститься в основі естетичної культури митця й суспільства, пам'ять і традиції — як умова і потреба міжособистісного спілкування, моральність і право — як регулятори поведінки людей. Передача досвіду від зрілого майстра до

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

молодої творчої людини, що спілкуються одна з одною, впливають на створення певних соціальних інститутів і стають рушієм та барометром їх розвитку. Моральність, совість, лежать у основі правового устрою суспільства, здатність судження забезпечує розвиток наук, смак впливає на розквіт мистецтва.

Етнічна культура використовує для духовного розвитку особистості арсенал специфічних засобів, властивих даному регіону. Вона формує суспільно-естетичний ідеал, виражаючи його у вигляді художніх образів, за допомогою яких соціальні ідеї, моральні норми, естетичні цінності нації перетворюються на власний досвід людини, що сприймає такі образи, в органічні набутки її характеру. Формуючись як особистість, людина відчуває на собі безліч культурних впливів. Насамперед це і досвід загальнолюдської культури, і конкретно-історичний час, у якому людина живе, і національна мистецька атмосфера як її безпосереднє естетичне оточення, і середовище, у якому відбувається пробудження людини до культурного життя. Соціальна значущість мистецтва визначається рівнем впливу художніх образів на внутрішній світ людини, на всі напрями її соціальної діяльності. Один із найталановитіших дослідників означеної проблеми Л. С. Виготський зазначав, що мистецтво втягує в коло соціального життя найінтимніші й найособистіші складники нашої істоти. Для цього мистецтво володіє значним арсеналом специфічних засобів, відсутніх у інших формах людської свідомості. Ідеологічні аспекти в художньому творі, будучи органічно вплетеними в тканину живих, зримих художніх образів, впливають на свідомість людини не помітно, як і на розум, почуття, волю. Характеризуючи цей феномен, російський письменник Ф. М. Достоевський відзначив, що в процесі спілкування з мистецтвом художні враження, «поступово нагромаджуючись, пробивають з розвитком серцеву кору, проникають у серце, у його сутність, і формують людину» [1]. Передаючи людям цілісний конкретно-почуттєвий соціальний досвід, мистецтво використовує феномен емоційної пам'яті людини, яка в багато разів сильніша за раціональну. Емоційна пам'ять надзвичайно й формується як «пам'ять серця», без будь-якого заучування. Сприйняті й засвоєні художні образи стають мотивуючою силою людської поведінки, смислоутворювальними чинниками життя людей. Художня культура поєднує їх спільністю відношень до соціальних цінностей.

«...Художні творіння, — підкреслював основоположник теорії психоаналізу З. Фрейд, — даючи привід до спільного переживання високо

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

поцінованих відчуттів, викликають почуття ідентифікації, яких так гостро потребує культурне оточення». А коли твори мистецтва «відображають досягнення цієї культури», вони «вражаюче нагадують про її ідеали» [1].

Отже, зростання впливу регіональних шкіл на формування мистецької освіти України зумовлене необхідністю розвитку національної культури та мистецтв, що несуть відбиток вікових традицій нації. Саме їх розвиток і трансформація, що враховує сучасні світові тенденції на мистецькі течії, дозволить сформуванню світоглядні позиції майбутніх носіїв культурних засад і концептуальних принципів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Даниэль С. М. Искусство видит / С. М. Даниэль. – Ленинград : Искусство, 1990.
2. Кадієвська І.А. Архітектурна освіта в умовах сучасних перетворень / Кадієвська І.А // Регіональні проблеми архітектури та містобудування. Збірник наукових праць- Випуск 11-12. Традиції і новаторство. – О. : Астропринт, 2013. - С.530.
3. Словник основних понять і термінів етнології / за ред.. С. П. Павлюк. — Л., 2008.
4. Шмагало Р. Косівська мистецька школа в художньо-промисловій освіті Галичини в кінці ХІХ – початку ХХ століть / Р.Шмагало // Науковий вісник Львівської національної академії мистецтв. - Вип.13. – Л., 2002. - С.278.

УДК7.036.01

*О. І. Якімова,
м. Львів*

СИМВОЛІЧНІСТЬ ОБРАЗОТВОРЧОСТІ ЄВАНГЕЛІСТІВ У ХРАМОВІЙ ІКОНОГРАФІЇ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

Свідомість людини та її світогляд формуються відповідно до оточення. Також значний вплив має прадавній досвід предків, що породжує стереотипи та певні парадигми сприйняття речей. Постаті чотирьох Апостолів, які описали земний і небесний подвиг Ісуса Христа – Луки, Марка, Матвія та Іоанна – відображають у свідомості християнина єднання усіх іпостасей Господа. У чотирьох книгах Євангелія Апостоли змогли сформулювати чотири догматичні сутності Ісуса Христа, тобто відкрити та зберегти його образ для майбутніх поколінь. Тому їм відведено особливе місце серед Апостолів, а відповідно й у семантичній побудові

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

храмової іконографії. Традиційно для образів Євангелістів у храмах східної традиції відведено пандативи, або, як їх ще називають, паруси. Вони поєднують купол храмової споруди, що символізує Христа, з основним простором будівлі. Згідно схематичної моделі символічних значень певних частин східнохристиянського храму, купол або куполи є відображенням Царства Небесного, вівтарна частина – неба на землі, а основний простір храму – земного буття. Спричинившись до творення священного образу Спасителя, Євангелісти посіли хоч і невелике, але дуже важливе розташування у образній семантиці храмової світобудови. Вони займають місце, яке, відповідно до архітектурної конструкції хрестово-купольної церкви, тримає баню та розподіляє її вагу на підпорні стовпи й стіни. Це повністю відповідає функційному призначенню образів Євангелістів у ієрархічній побудові іконології [5]. Хоча, маємо зазначити, що на початку ХХ ст. дозволялися деякі відхилення від усталеного канону, його осучаснення, тому є доволі велика кількість трактувань образів Євангелістів та їх розташування у просторі церкви. До деяких з них, зокрема найпоширеніших на території Східної Галичини в означений період, ми звернемося у нашій розвідці.

Вище ми вже звертали увагу на єднальну функцію Євангелістів у становленні Церкви. В першій третині ХХ ст. на території Східної Галичини, а тим більше після 1918 р., по завершенню Першої світової війни, спроби українців відродити свою державність завершилися крахом, єднання та консолідація стали основними джерелами патріотизму, сподівань та віри у майбутнє. Українська Церква ж стає на чолі духовного наставництва та державницьких поривань народу. Надзвичайно активізується процес побудови, відновлення та оновлення храмів, у час коли на території Галичини панівною залишалася католицька конфесія, як уособлення «польськості». У стінописах церков західнохристиянської традиції зображення Євангелістів рідко відокремлювались з загального ряду Апостолів. Здебільшого їх зображення можна зустріти як складову вівтарів або церковну картину. Відповідно, усталене канонічне місце зображень Євангелістів у системі храмових поліхромій Церкви східнохристиянської традиції набуває додаткових якісних характеристик. Тобто, зберігаючи богословську складову, мають плекати тезу про об'єднання народних сил заради творення нації.

Подекуди фігуративні антропоморфні образи Євангелістів митці поєднують з тетраморфом чи повністю замінюють ним. Тетраморф –

чотири живі істоти, які уособлюють кожного з чотирьох святих. **Матвія** асоціюють з Янголом (людиною), Марка з левом, Луку з телям (биком) та Йоанна з орлом. Ці тварини є охоронцями чотирьох кутів Трону Господа і чотирьох сторін раю. Таке трактування символів, як прийнято вважати, запозичене з видіння Іоанна Богослова (Откр.4: 7). Тетраморфні уособлення розкривають різні сторони спокутного подвигу і вчення Спасителя у викладі Євангелістів. Матвієві відповідає людина (ангел), тому що він відобразив месіанське покликання Христа у людській подобі в земний світ, його Боговтілення. Матвій починає свою книгу Євангелія з родоводу Христа як потомка Давида. Марко, чийм символом є крилатий лев, вказує на владу та велич Христових вчинків. Так само, як лев цар свого виду, Ісус Христос постає Царем Царів, у сутності Вседержителя. Лука розпочинає своє писання з опису жертвоприношення, відповідно ключовим елементом його книги є жертвне, спокутне служіння Спасителя. Тому з тварин тетраморфу євангеліста Луку уособлює Віл або Бик, що зазвичай приносився у жертву в іудейському храмі. Орел відповідає Йоанну. Цей птах ширяє у небі так само висок, як високо духовно існує благодать Євангельського вчення. Святий Ієронім у своєму коментарі до Єзекіїля спробував обґрунтувати ці атрибути. Він каже, що Матвій одержав як символ ангела (чоловіка), бо він представив людську природу Спасителя; Марко — лева, бо він оголосив про царську гідність Христа; Лука — бика, що є символом жертвності, бо він показав священницьку сутність Христа; тоді як Іван — орла, за піднесений політ його віри. Також Ієронім пояснював, що тварин чотири, оскільки вони відповідають чотирьом сторонам світу, а також приводив асоціації з чотирма елементами, порами року, чеснотами. Григорій Великий в VII ст. вважав, що істоти виступають символами Ісуса Христа у різних фазах його земного життя: народився він як людина (*incarnatio*), смерть прийняв як жертвний бик (*passio*), при воскресінні був левом (*resurrectio*), а вознісся як орел (*ascensio*). Також тетраморф отримав трактування як символ єдиного Євангелія (Слова Божого), записаного чотирма євангелістами [5].

У християнстві східної традиції з 1722 р. указом Синоду заборонено зображати Євангелістів у вигляді тварин [5, с. 45]. З цього моменту тетраморфи стали з'являти лише як складова частина антропоморфних композицій з постаттю відповідного євангеліста. Митці Східної Галичини здебільшого дослухалися до цього припису під час створення монументальних храмових картин. Зокрема, результат їх роздумів на тему

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

апостольського подвигу євангелістів, вбачаємо у стінописах храму Преображення Господнього, виконаний на початку ХХ ст. митцями «Товариства розвою руські штуки», завершений у 1906 р. [3, с.188 –189]. Образи Євангелістів трактовані у традиційній манері натуралістичного малярства. Усі четверо тримають у правій руці перо, лівою підтримуючи розкрите Святе Письмо. Погляди людей та їх уособлень спрямовані в одну точку. Митці вияви їх єдність та нероздільність. Натомість, виконаний митцями-емігрантами з Східної України розпис склепіння ц.св.ап.Петра і Павла у Львові на території Личаківського передмістя, відтворює дещо іншу ідею. Цілісність образів передається також за допомогою погляду, але у цьому варіанті вони уважно дивляться один одному ввічі [1, с. 26 – 27]. Таким чином образи Євангелістів та їх тетраморфів є пов'язані між собою. Поліхромії виконані відповідно до тогочасних тенденцій модерну і перегукуються з стінописами Володимирського собору м.Києва, які багато митців того часу брали за зразок у розробці власної іконографії.

Доволі нетрадиційно розуміє текст згаданого указу Синоду Модест Сосенко. У розписах храму св.Миколая у с.Підберізці (Львівська обл.) він розміщає зображення Євангелістів у чотирьох пандативах центрального купола. [2, с. 55] Здавна склалася традиція доповнення певних схем релігійних зображень підписами, аби легше було ідентифікувати та атрибутовувати зображеного святого. М.Сосенко у цьому випадку використовує дещо інший підхід. Нижче, на чотирьох стовпах, які підтримують купол, що символізує Ісуса Христа, Євангелісти, несучи «на плечах» своїх писань істинне знання про Господа, атрибутовані у живописі за допомогою своїх тетраморфних прототипів. Відповідно, митцем додатково відображено сутнісну характеристику євангелістів як «стовпів євангельського вчення». У руках вони традиційно тримають Євангеліє. Кожну з книг прикрашено вишуканими та стриманими орнаментами, прототипом яких стали візерунки давньоруських книг та гуцульських візерунків [3, с. 229]. Вироблену іконографію самих постатей святих митець використовує і у подальших працях, вживаючи незначні видозміни.

Михайло Осінчук у стінописах церкви Різдва Пресвятої Богородиці с.Миклашів (Львівська обл.) використовує схему, що сягає своїм корінням ще у часи катакомбної церкви та переслідувань християн. Саме тоді для зображення Христа Пантократора застосовувався схематичний хрест з чотирма додатковими перекладами на кінцях [5]. У куполі храму, в

центрі так званого розквітлого, багато орнаментованого хреста панує Христос Вседержитель. Його рамена завершуються округлими плетеними медальйонами з зображеннями Євангелістів. Хоч стінописи храму й були поновлені, але зроблено це було не надто фахово. Під тонким шаром олійної фарби проглядають контури попередніх темперних малювань та золочень. Це дало нам можливість ідентифікувати фотографію, подану М.Осінчуком у виданні про нього, не як фіксацію розписів Сокальського храму св.ап.Петра і Павла, а саме як збережене, нехай і монохромне, зображення стінописів храму у Миклашеві [4, с. 72].

Доволі незвичною є поява характерної іконографії східної Церкви в римо-католицькому храмі. Погрудні зображення Євангелістів збереглися у костелі Воздвиження Чесного Хреста села Велике Колодно (Львівська обл.) авторства правдоподібно Яна Буковського, який здебільшого працював у Кракові [6]. Він замолоду був одним з співорганізаторів спілки митців, літераторів, мистецтвознавців та етнографів, які у своїй творчості спиралися на народне мистецтво. Ймовірно, що саме замилювання місцевими галицькими традиціями і спонукало митця на використання постатей Євангелістів, поряд з зображеннями уособлень християнських чеснот, у оздобленнях склепіння нави храму. У цьому випадку проявився вагомий взаємовплив східної та західної релігійної традиції у монументальному мистецтві Галичини. Подібні тенденції були двосторонніми й значно впливали на формування іконографії та іконології західноукраїнських земель.

Отже, можемо зазначити, що у стінописах Східної Галичини першої третини ХХ ст. відбилися настрої та події початку століття. Маємо відзначити, що до творення тогочасної іконографії Євангелістів спричинилися не лише митці українського походження, але й польські художники. Хоча загалом зображення Луки, Матвія, Марка та Йоанна залишається характерним саме для українських церков різних конфесій. Оточення та вбрання постетей подаються митцями узагальноно, акцентуючи лише на таких характеристичних атрибутах Євангелістів як пера та книги Писання. Основна увага прикута до психологічно портрету зображуваного, аби передати знакові для його постаті риси. Особи святих мали відповідати їх іконологічним портретам та, водночас, відображати ті сутності Христа, на які вказує відповідна книга Євангелія. Тракткування образів, в свою чергу мало, спрямовувати до згуртування довкола ідеї національно-культурної цілісності українського етносу.

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

ЛІТЕРАТУРА

1. Бандрівський М. З історії церкви святих Апостолів Петра і Павла у Львові: літературно-історичне видання / Микола Бандрівський. – Л., 2009. – 40 с. : фотоіл.
2. Волошин Л. Перлина церковного розпису / Л. Волошин // Образотв. мистецтво. – 2001. – №2. – С. 55.
3. Герій О. Українське церковне мистецтво 1880– 1920. Західний регіон./ О.Герій, Теркевич-Клімашевський, І. Колдубай, О.Нога. – Л. : Українські технології, 2012. – 392 с. : іл.
4. Михайло Осінчук — мистець-маляр / [статті М.Островерхи, П.Андрусіва, М.Осінчука]. – Нью-Йорк, 1967. – 94 с.: іл.
5. Степовик Д. Нова українська ікона ХХ і початку ХХІ ст.: Традиційна іконографія та нова стилістика / Д.Степовик. – Жовква: Міссіонер, 2012. – 288 с.: іл.
6. Студницька М. Релігійне малярство Павла Ковжуна та Михайла Осінчука: світоглядні моделі й особливості художнього стилю / М. Студницька // Вісник ЛНАМ. – Львів, 2011. – Вип.22. – С.197-206.
7. M. Wallis, 1974: Secesja. Wydanie II. Wydawnictwo Arkady, Warszawa.

УДК [378.011.3 – 051:7]:7.012

*І. Л. Якіменко,
м. Стаханов*

ХУДОЖНЯ КОМПОЗИЦІЯ В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ З ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Державний стандарт загальної освіти в галузі «Образотворче мистецтво» включає систему художніх знань, опанування яких сприяє розширенню асоціативних уявлень, формування цілісного художнього світогляду. В основі побудови програми покладено принцип поліцентричності знань; в єдиному тематичному блоці поєднуються зміст базових мистецьких дисциплін: малюнок, живопис, графіка, декоративне мистецтво, скульптура, дизайн.

Спільним для всіх цих видів мистецтв є естетичне відображення в художніх образах явищ навколишнього світу – природи, людини, культури. Важливою теоретичною і практичною проблемою, що пронизує усі ці галузі мистецтва, є композиція. Це питання досліджували В.Аронов, М.Волков, М.Кириченко, Е.Майлин. Вплив мистецтва на розвиток особистості школяра та взаємозв'язок образотворчої діяльності і композиційних вмінь вивчали О.Алісійчук, О.Гайдамака, І.Демченко, О.Конопко, М.Парнах, В.Томашевський та ін.)

Композиція в образотворчому мистецтві пов'язана з необхідністю

передати основний задум, ідею твору найясніше і переконливо. Головне в композиції – створення художнього образу. Тому художні композиції з різних жанрів вражають нашу уяву і викликають різні почуття.

Композиція (від латинського *compositio*) означає «складання, з'єднання, поєднання різних частин в єдине ціле відповідно до якої-небудь ідеї» [4, с. 12]. Що ми уявляємо під виразною композицією? Найвність гармонійності, такої якості художнього твору, при якій око відчуває повний комфорт від розташування тональних плям, від пластичного рішення як окремих деталей, так і зображення в цілому. Гармонія зобов'язує малюючого компоувати предмети та їх частини так, щоб жодна деталь не уявлялась чужою або зайвою. Призначення та ціль гармонії в природі людини – спонукає на розуміння відчуття досконалих співвідношень, якими для нас є оточуючий світ, створений Творцем [3, с. 86].

В образотворчому мистецтві композиція – це побудова художнього твору, обумовлена його змістом, характером і призначенням. «У художній діяльності процес створення твору можна назвати твором композиції. Композиційні прийоми, які використовуються в образотворчому мистецтві, різні за формою і стилістикою. Важливо не забувати, що мистецтво – це спосіб спілкування митця і глядача» [1, с. 106].

Композиція – це одна з суб'єктивних характеристик твору мистецтва. Тому навчити студентів розкривати свої думки, почуття, ставлення до оточуючого світу через художні образи – мета художньої композиції. Через композицію мистець передає своє ставлення, свою естетичну оцінку. Навіть, просте зображення стає художнім явищем, якщо воно несе насичену ідею, реалізовану в композицію [6, с. 74].

В роботі над художньою композицією лежить здатність студентів виявляти своє ставлення до життєвих ситуацій і подій, створювати художні образи, досягати виразності і цілісності композиційного рішення, розвивати уяву та імпровізацію, вміння композиційно мислити.

Треба виховувати у студентів почуття любові до своєї землі де народились їх пращури, до художніх традицій українців, формувати свідомий підхід до спадщини попередніх поколінь світової і національної культури та мистецтва. Розширення кругозору студентів на кращих зразках професійного і народного мистецтва допоможе створювати твори, співзвучні сучасності.

Викладання композиції входить майже до всіх програм з фахових

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

дисциплін. Тому ускладнення засобів виразності, манери й техніки виконання художнього твору залежить від специфіки обраного жанру та фахової підготовки самого викладача.

Студентам, пояснюючи завдання, слід нагадати, які задачі стоять перед ними як творцями, допомогти в усвідомленні, що процес творення вимагає співвідношення змісту і форми. Широкий спектр візуальної наочності допоможе розвитку творчої індивідуальності та вихованню естетичних смаків.

Художня композиція націлює на творче мислення, індивідуальне сприйняття теми, самостійний вибір засобів її реалізації. Студента треба навчити мислити, вдумуватись в суть поставленого завдання, художнього задуму композиції, засобів виразності технік виконання і манери, відчувати твір як живий, рідний, який може народитися за умов наполегливої праці.

Робота над композицією вимагає зібраності у послідовному виконанні начерків, замальовок, ескізів і викладач може давати поради, робити корекції, але лише на початковому етапі роботи. Художні композиції можна виконувати блоками, серіями, циклами, колекціями. Самостійні художні композиції є результатом навчання студента, це квінтесенція всіх попередніх теоретичних і практичних знань й умінь обрання теми художнього твору згідно його уподобань та здібностей.

Студентам можна запропонувати сюжети композицій з тем: «Пори року», «Звичаї українського народу», «Український костюм», «Свята», «Майстри України», «Козак Мамай – душа правдива», «Півні України», «Т.Г.Шевченко – присвячуємо», «Г.Сковорода та Україна», «Графіка Г.Нарбута і сучасність». Стилiстику виконання викладач обговорює зі студентами і дає поради з композиції творів. Знайомство з творчістю старих майстрів і класичною спадщиною можна здійснювати через копіювання кращих зразків. Важлива робота студентів з зразками народної спадщини в декоративному мистецтві. Велика кількість мистецьких речей несуть пам'ять суто українських характеристик, які треба використовувати в сучасних декоративних композиціях. Це не тільки збагатить художні вироби, але й відкриє ідентичність національної зображувальної культури українського народу.

Композиції декоративного характеру дають змогу студентам проявити себе не тільки як особистість, яка поважає і знає своє коріння. Декоративне мистецтво українців являє собою найкращі зразки

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

європейської культури, які треба не тільки наслідувати, а й переважно втілювати в сучасне життя, трансформувати в соціокультурний простір країни. Звернення нашої уваги до творчої спадщини українських митців народного та професійного мистецтва в сучасний період, це данина українському корінню в галузі зображувальних мистецтв.

Одним з ефективних методів роботи є проведення виставок, індивідуальних, групових, коледжних та ін. Художні твори, які виконують студенти, виставляються для загального перегляду і це може стимулювати митця і підняти його самооцінку, рейтинг в групі. Творчий успіх – це кропітка праця, яка вимагає великих витрат часу, волі і зосередженості уваги, засвоєння знань і прийомів образотворчого мистецтва, впровадження їх у творчу діяльність для створення правдивого, яскравого, цілісного художнього твору.

Художня композиція з'єднує всі дисципліни спеціалізованого циклу в систему розвитку творчої особистості через сформування композиційного мислення у майбутніх фахівців з образотворчого мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мартин Б. Рисуем с удовольствием / Билл Мартин. – Минск : Харвест, 2003. – 106 с.
2. Державна національна програма «Освіта» (Україна XXI століття). – К. : Райдуга, 1994. – 112 с.
3. Акизов К. Учимся рисовать / К. Акизов. – Харьков : Белгород, 2010. – 86 с.
4. Конев А. Ф. Рисунок для изостудии / А. Ф. Конев, И. Б. Маланов. – М. : АСТ : Минск : Харвест, 2006. – 12 с.
5. Парнах М. Уроки изобразительного искусства / М. Парнах // Искусство в шк. – 2001. – № 3. – С. 57 – 60.
6. Шорохов Е. В. Композиция / Е. В. Шорохов, Н. Г. Козлов. – М. : Просвещение, 1978. – 74 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Azzaari Ali, 1 year master's student of speciality «Fine arts» of the Lugansk state academy of culture and arts (Lugansk, Ukraine)

Андрейканіч Андрій Іванович, завідувач відділення графічного дизайну та дизайну меблів Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв (м. Косів, Івано-Франківська обл., Україна)

Аптер Артур Михайлович, магістрант кафедри графічного дизайну і реклами Інституту реклами (м. Київ, Україна)

Асташова Маргарита Сергіївна, магістр образотворчого мистецтва, методист, викладач спецдисциплін художнього відділення Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Бабка Ганна Сергіївна, магістрантка кафедри графічного дизайну і реклами Інституту реклами (м. Київ, Україна)

Безуглий Олег Михайлович, викладач кафедри станкового живопису Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Бердинських Святослав Олександрович, викладач кафедри графічного дизайну Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука (м. Київ, Україна)

Бондар Світлана Миколаївна, викладач відділення образотворчого мистецтва Рубіжанської міської дитячої школи мистецтв (м. Рубіжне, Україна)

Борисенко Павло Миколайович, викладач кафедри станкового живопису Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Брюханова Галина В'ячеславівна, викладач Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ, Україна)

Вдовченко Віктор Володимирович, доктор філософії у галузі дизайну, науковий співробітник Інституту педагогіки Національної академії педагогічних наук України (м. Київ, Україна)

Вейда Сергій Володимирович, викладач кафедри художньо-комп'ютерної графіки Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Волошина Ольга Василівна, викладач Донецького художнього училища (м. Донецьк, Україна)

Вороніна Марина Вікторівна, старший викладач кафедри художнього моделювання одягу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Головіна М. С., студентка IV курсу ВП «Стахановський педагогічний коледж Луганського національного університету імені Тараса Шевченка» (м. Стаханов, Луганська обл., Україна)

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Гончарук Надія Петрівна, викладач кафедри художньої фотографії Луганської державної академії культури і мистецтв, член Національної спілки фотохудожників України (м. Луганськ, Україна)

Губін Іван Миколайович, викладач I категорії ЦК «Художнє оформлення та скульптура» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Гуляєва Ольга Володимирівна, викладач Херсонського державного університету (м. Херсон, Україна)

Гуріч Зоя Владиславівна, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну Херсонського державного університету (м. Херсон, Україна)

Гутенко Марина Анатоліївна, викладач II категорії ЦК «Художнє оформлення та скульптура» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Дашко Наталя Костянтинівна, магістрантка кафедри графічного дизайну і реклами Інституту реклами (м. Київ, Україна)

Дашко Олександра Костянтинівна, магістрантка кафедри графічного дизайну і реклами Інституту реклами (м. Київ, Україна)

Донченко Надія Андріївна, викладач кафедри художнього моделювання одягу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Дробот Олена Олександрівна, студентка Луганської державної академії культури та мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Дудка Світлана-Роксолана Олександрівна, аспірант Харківської державної академії дизайну та мистецтв, навчальний майстер Полтавського національного технічного університету ім. Ю. Кондратюка (м. Полтава, Україна)

Дутчак Ірина Іванівна, викладач образотворчого мистецтва та дизайну Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (м. Хмельницький, Україна)

Жеребило Наталія Володимирівна, викладач образотворчих та декоративних дисциплін КВНЗ «Олександрійське училище культури» (м. Олександрія, Кіровоградська обл., Україна)

Жолобчук Валентина Василівна, викладач Донецького художнього училища (м. Донецьк, Україна)

Закорецька Алла Миколаївна, старший викладач кафедри художньо-комп'ютерної графіки Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Закорецький Андрій Віталійович, старший викладач кафедри художньо-комп'ютерної графіки Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Звягінцев Олег Сергійович, магістрант кафедри графічного дизайну і реклами Інституту реклами (м. Київ, Україна)

Іванов Антон Володимирович, магістрант спеціальності «Образотворче мистецтво» Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Ізмайлов Олександр Олександрович, викладач ЦК «Художнє фотографування» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Ільїн Ілля Вікторович, аспірант Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (м. Харків, Україна)

Касян Ірина Василівна, дизайнер середовища, магістр, аспірант Інституту реклами (м. Київ, Україна)

Качковська Наталія Броніславівна, магістр, асистент кафедри мистецьких дисциплін Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (м. Кам'янець-Подільський, Україна)

Коваль Олег Володимирович, викладач-методист, спеціаліст I категорії, завідувач кафедри (циклової комісії) предметно-орієнтованих дисциплін, методист, секретар Методичної ради ОКЗ «Харківське художнє училище» (м. Харків, Україна)

Колодко Арсен Ігорович, магістр менеджменту соціокультурної сфери, аспірант Львівської національної академії мистецтв (м. Львів, Україна)

Колпакова Наталя Ярославівна, викладач Львівського державного коледжу декоративно-прикладного мистецтва ім. Івана Труша (м. Львів, Україна)

Коляснікова Людмила Вікторівна, магістрантка, викладач Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Костюк Денис Володимирович, кандидат мистецтвознавства, асистент, викладач Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (м. Кам'янець-Подільський, Україна)

Котілевський Дмитро Олексійович, викладач кафедри художньої фотографії Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Кошель Вікторія Миколаївна, магістрантка кафедри графічного дизайну і реклами Інституту реклами (м. Київ, Україна)

Кузнецова Ірина Олексіївна, доктор мистецтвознавства, професор Національного авіаційного університету (м. Київ, Україна)

Лагода Назарій Богданович, студент IV курсу спеціалізації «Дизайн меблів» факультету «Дизайн середовища» Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків, Україна)

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Лагода Оксана Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Харківської державної академії дизайну і мистецтв, доцент кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету (м. Черкаси, Україна)

Лагунова Ганна В'ячеславівна, викладач вищої категорії, викладач-методист, завідувач циклової комісії ВНКЗ «Одеське театрально-художнє училище» (м. Одеса, Україна)

Малхасян Аревік Саркисівна, завідувач кафедри художнього моделювання одягу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Мархайчук Наталія Віталіївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, провідний науковий співробітник відділу зводу пам'яток ОКЗ «Харківський науково-методичний центр охорони культурної спадщини»; доцент кафедри українознавства Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків, Україна)

Марьонкіна Валентина Геннадіївна, завідувач відділу зводу пам'яток ОКЗ «Харківський науково-методичний центр охорони культурної спадщини» (м. Харків, Україна)

Матвієнко Наталія Сергіївна, магістрантка спеціальності «Образотворче мистецтво» Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Машкова Антоніна Валеріївна, магістрантка спеціальності «Образотворче мистецтво» Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Мінуллїна Лілія Рамілівна, магістрантка спеціальності «Образотворче мистецтво» Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Нагорна Зоя Вікторівна, старший викладач кафедри художнього моделювання одягу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Нагорна Надія Вікторівна, викладач кафедри художнього моделювання одягу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Нікішкіна Олена Іванівна, викладач Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Німченко Катерина Павлівна, дизайнер середовища, магістр, аспірантка Інституту реклами (м. Київ, Україна)

Оксенюк Юлія Олегівна, магістрантка кафедри комп'ютерних технологій дизайну Національного авіаційного університету (м. Київ, Україна)

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Осадца Марта Зіновіївна, аспірант, асистент кафедри образотворчого мистецтва імені Михайла Фіголя Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ, Україна)

Перетяцько Галина Іванівна, аспірант, старший лаборант кафедри образотворчого мистецтва, методики викладання та дизайну РВНЗ «Кримський гуманітарний університет» (м. Ялта, АР Крим, Україна)

Піпкіна Вікторія Володимирівна, магістрантка кафедри графічного дизайну і реклами Інституту реклами (м. Київ, Україна)

Пономаренко А. Д., викладач образотворчого мистецтва ВП «Стахановський педагогічний коледж Луганського національного університету імені Тараса Шевченка» (м. Стаханов, Луганська обл., Україна)

Пригодін Микола Дмитрович, старший викладач Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди, член Спілки дизайнерів України (м. Харків, Україна)

Прищенко Світлана Валеріївна, кандидат технічних наук, професор, професор кафедри графічного дизайну і реклами Інституту реклами (м. Київ, Україна)

Ракович Віталій Володимирович, викладач кафедри образотворчого мистецтва і дизайну Херсонського державного університету (м. Херсон, Україна)

Рибалко Любов Олексіївна, завідувач художнього відділення школи мистецтв № 3 (м. Краматорськ, Донецька обл., Україна)

Романенкова Юлія Вікторівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ, Україна)

Романовська Вікторія Леонідівна, магістр образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, голова ЦК «Живопис і композиція», викладач спецдисциплін ЦК «Живопис і композиція» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Санжаров Віктор Тимофійович, викладач кафедри станкового живопису Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Сафонова Наталія Вікторівна, викладач кафедри художнього моделювання одягу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Сахаєва Софія Ісхаківна, кандидат фізико-математичних наук, доцент кафедри інформатики Казанського державного університету культури і мистецтв (м. Казань, Російська Федерація)

Сержантова Ірина Олександрівна, старший викладач кафедри станкового живопису Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Скринник-Миська Дарина Михайлівна, кандидат філософських наук, голова ЦК теоретично-профільюючих дисциплін Львівського державного коледжу декоративного і ужиткового мистецтва імені Івана Труша, викладач Львівської національної академії мистецтв (м. Львів, Україна)

Скубак Віктор Григорович, заслужений художник України, доцент, професор кафедри станкового живопису Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Скубак-Залуїна Ганна Вікторівна, викладач кафедри станкового живопису Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Солтисік Роман Павлович, викладач рисунку та живопису Тербовлянського вищого училища культури (м. Тербовля, Тернопільська обл., Україна)

Стеф'юк Роман Григорович, завідувач відділу художнього розпису Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв (м. Косів, Івано-Франківська обл., Україна)

Суворова Людмила Пархомівна, викладач ЦК «Художнє фотографування» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Суцєнко Ганна Юрїївна, магістрантка спеціальності «Образотворче мистецтво» Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Тарасова О. В., студентка IV курсу ВП «Стахановський педагогічний коледж Луганського національного університету імені Тараса Шевченка» (м. Стаханов, Луганська обл., Україна)

Тимашев Андрій Петрович, викладач кафедри художньо-комп'ютерної графіки Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Топчій Наталя Іванівна, магістрантка кафедри графічного дизайну і реклами Інституту реклами (м. Київ, Україна)

Триколенко Софія Тарасівна, аспірант відділу «Образотворче мистецтво» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, асистент кафедри основ архітектури і дизайну Інституту аеропортів Національного авіаційного університету (м. Київ, Україна)

Тютєреєва Дар'я Миколаївна, магістрантка, викладач художнього відділення Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Федотов Віталій Михайлович, студент Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Филь Леонід Максимович, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки фотохудожників України, доцент, декан факультету образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Чайка Володимир Володимирович, викладач ЦК «Художнє фотографування» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Чайка Надія Михайлівна, асистент, аспірант РВНЗ «Кримський гуманітарний університет» (м. Ялта, АР Крим, Україна)

Черевань Оксана Григорівна, завідувач відділу теорії та історії мистецтв школи мистецтв № 3 (м. Краматорськ, Донецька обл., Україна)

Шачкова Ельвіра Вадимівна, кандидат педагогічних наук, доцент, докторант РВНЗ «Кримський гуманітарний університет» (м. Ялта, АР Крим, Україна)

Швидка Тетяна Олександрівна, професор кафедри художньо-комп'ютерної графіки Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Шерстинюк Антоніна Миколаївна, викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (м. Хмельницький, Україна)

Шилюк Артем Сергійович, магістрант спеціальності «Образотворче мистецтво» Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Шнайдер Андрій Борисович, аспірант Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків, Україна)

Щигельська Світлана Павлівна, магістрантка спеціальності «Образотворче мистецтво» Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Юрченко Катерина Сергіївна, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Юрчишин Галина Миколаївна, кандидат архітектури, заслужений архітектор України, доцент, професор, в. о. завідувача кафедри архітектурного проектування Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу (м. Івано-Франківськ, Україна)

Якимова Олена Олександрівна, аспірант Львівської національної академії мистецтв (м. Львів, Україна)

Якіменко Ігор Леонідович, викладач образотворчого мистецтва ВП «Стахановський педагогічний коледж Луганського національного університету імені Тараса Шевченка» (м. Стаханов, Луганська обл., Україна)

Наукове видання

**СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ**

**МАТЕРІАЛИ
V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

20 – 21 лютого 2014 р.

Відповідальний за випуск:

Л. М. Филь

Технічний редактор – *Н. В. Колотовкіна*

Комп'ютерний макет – *Н. М. Чернуха*

Дизайн обкладинки – *С. В. Вейда*

**За достовірність викладених фактів, цитат
та інших відомостей відповідає автор**

Підп. до друку 22.01.2014. Формат 60x84 1/16. Папір офсет.
Гарнітура Times New Roman. Друк RISO. Ум. друк. арк. 23,8.
Тираж 120 пр. Зам. № 178.

Видавництво

Луганської державної академії культури і мистецтв

Красна площа, 7, м. Луганськ, 91055.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 4574 від 27.06.2013 р.