


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



Руденченко А.А., Тименко В.П.

Теоретико-методичні засади
формування професійної компетентності
з етнодизайну у студентів
закладів вищої освіти



МОНОГРАФІЯ



Київ – 2020

УДК 378.011.3-052.015.311: [687.01:39]

Р83

Рекомендована до друку Вченою радою Київської державної академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (протокол № від 25 квітня 2020р.)

Рецензенти:

Чирчик С.В., доктор педагогічних наук, доцент, проректор Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука;

Орлов В.Ф., доктор педагогічних наук, професор, провідний науковий співробітник лабораторії професійної кар'єри Інституту професійно-технічної освіти НАПН України;

Бучківська Г.В., доктор педагогічних наук, професор кафедри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та трудового навчання Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

Р83 Руденченко А.А., Тименко В.П. Теоретико-методичні засади формування професійної компетентності з етнодизайну у студентів закладів вищої освіти: монографія / А.А.Руденченко. – Київ: Видавництво, 2020. – 356с.

ISBN

У науковій роботі вирішено проблему навчання майбутніх фахівців етнодизайну у мистецьких закладах вищої освіти. У дисертації представлено: обґрунтування моделі освітнього середовища з етнодизайну на теоретичних засадах вчення В. Вернадського про «живу матерію» біосфери; розробку і експериментальну апробацію методичної системи навчання етнодизайну студентів у вищих мистецьких навчальних закладах з урахуванням концепції Л. Гумільова про етноси як природний і біологічний феномен; положення наукового напряму етнокультурної самоідентифікації особистості.

Уточнено сутність ключових понять досліджуваної проблеми: «етнодизайн», «етнічний стереотип», «етнічна ідентифікація». Обґрунтовано відбір тематичних блоків авторського програмового і навчально-методичного забезпечення з етнодизайну на засадах концепції сталого розвитку, взаємодоповнюваності соціокультурної, екологічної, економічної складових цієї концепції. Визначено основні джерела розвитку етнодизайну: автентичні традиції декоративно-прикладного мистецтва, циклічні календарно-обрядові свята, народні художні промисли різних історико-етнографічних регіонів України.

Для наукових працівників, аспірантів, докторантів, викладачів і студентів закладів вищої освіти.

УДК 378.011.3-052.015.311: [687.01:39]

ISBN 978 617 7221 53 0

©Руденченко А.А.,Тименко В.П. 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	6
РОЗДІЛ 1. РЕТРОСПЕКТИВА РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОЇ І ЗАРУБІЖНОЇ ДИЗАЙН-ОСВІТИ	12
1.1. Становлення і розвиток дизайну в історичній ретроспективі..	12
1.2. Стан дизайн-освіти у зарубіжних вищих мистецьких навчальних закладах.....	33
1.3. Емпіричний досвід дизайн-освіти в Україні.....	44
Висновки до першого розділу.....	52
РОЗДІЛ 2. ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА НАВЧАННЯ ЕТНОДИЗАЙНУ СТУДЕНТІВ У ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ	56
2.1. Аналіз теоретичних джерел з проблеми навчання етнодизайну у вищих мистецьких навчальних закладах.....	56
2.2. Уточнення сутності понять «етнічний дизайн», «етнічна ідентичність».....	70
2.3. Обґрунтування теоретичної моделі освітнього середовища з етнодизайну у вищих мистецьких навчальних закладах.....	87
Висновки до другого розділу.....	117
РОЗДІЛ 3. ЕТНОДИЗАЙН ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ЕТНІЧНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ СТУДЕНТІВ ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ	121
3.1. Теоретичні основи розвитку етнічної ідентичності у майбутніх дизайнерів.....	121
3.2. Середовищний підхід до розвитку етнічної ідентичності у студентів вищих мистецьких навчальних закладів.....	134
3.3. Виявлення здібностей до художнього проектування в етнічному стилі у майбутніх фахівців дизайну.....	145
Висновки до третього розділу.....	157
РОЗДІЛ 4. МЕТОДИЧНА СИСТЕМА НАВЧАННЯ ЕТНОДИЗАЙНУ СТУДЕНТІВ ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ	160

4.1. Інтегрований зміст етнодизайну у професійній підготовці студентів вищих мистецьких навчальних закладів.....	160
4.2. Організаційні форми взаємодії учасників навчального процесу з етнодизайну.....	186
4.3. Способи, прийоми і засоби навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів.....	207
Висновки до четвертого розділу.....	230
РОЗДІЛ 5. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА АПРОБАЦІЯ МЕТОДИЧНОЇ СИСТЕМИ НАВЧАННЯ ЕТНОДИЗАЙНУ СТУДЕНТІВ У ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ.....	235
5.1. Критерії, показники і рівні сформованості навчальних досягнень з етнодизайну у студентів вищих мистецьких навчальних закладів.....	235
5.2. Експериментальний процес навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів.....	246
5.3. Результативність експериментальної методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів.....	253
Висновки до п'ятого розділу.....	281
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	289
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	298

ВСТУП

Актуальність проблеми. Глобалізація як загальний і різнобічний процес культурної, ідеологічної й економічної інтеграції держав, державних об'єднань, національних і етнічних спільнот є супутнім явищем у сучасній цивілізації. Глобалізаційні процеси вимагають трансформації традиційної соціокультурної організації суспільства в єдину для всіх культурно-цивілізаційну модель. Прискорений розвиток науки, техніки та технологій зумовлює все відчутніше прагнення народів зберегти власну культурну ідентичність, споконвічну спадщину, оскільки глобалізація спричиняє домінування безособистісного начала над особистісним, призводить до занепаду етнічних цінностей. Нині у світі все інтенсивнішим стає антиглобалізаційний рух різних етнічних спільнот, що прагнуть зберегти національну своєрідність культури, мистецтва, освіти. Особливе місце в антиглобалізаційному русі належить вищим мистецьким закладам, які здійснюють підготовку у сфері архітектонічного мистецтва, зокрема архітектурі, дизайні, декоративно-прикладному мистецтві. Саме такі просторові види мистецтв гармонійно поєднують функціональні й естетичні характеристики, увиразнюють етнічну художньо-матеріальну культуру, національну за змістом, формою та декором.

Відбуваються радикальні зміни в національній освіті, зумовлені ухваленням Закону України «Про вищу освіту» (2014 р.) та впровадженням положень «Національної стратегії розвитку освіти в Україні на період до 2021 року» (2013 р.). Постає об'єктивна потреба у підвищенні рівня національної свідомості, етнічної ідентичності у студентів вітчизняних вищих мистецьких закладів, створенні освітнього середовища, сприятливого для розвитку їхнього творчого потенціалу. З іншого боку, євроінтеграційні процеси вимагають розбудови системи українських національних цінностей на рівні європейських стандартів, забезпечення економічного зростання, піднесення екологічної й етнічної культури, сприятливих для сталого суспільно-економічного розвитку. У сучасному зарубіжному етнодизайні національно своєрідними за формою є ландшафти, інтер'єри, костюми, технічні конструкції, які вирізняються етнічною своєрідністю стилів, що гармонійно поєднують функціональні й естетичні характеристики.

Сучасна дизайн-освіта у вищих мистецьких навчальних закладах має ґрунтуватися на культурно-історичних цінностях українського народу, його традиціях і духовності. Необхідною є модернізація системи вищої мистецької освіти, виокремлення в ній ролі та місця етнодизайну, створення педагогічно доцільних умов для виявлення і підтримки етнічної



ідентичності студентів вищих мистецьких навчальних закладів засобами архітектонічних видів мистецтв. Розроблення теоретичних і методичних основ навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів сприятиме розвитку української художньо-технічної еліти. Адже етнодизайн, як важливий напрям художньо-технічної творчості, передбачає навчання студентів як мистецьких, так і технічних вищих навчальних закладів різноманітних сучасних технологій художнього і технічного проектування, конструювання та моделювання у поєднанні з етнічними традиціями.

В умовах глобалізації важливим завданням мистецьких навчальних закладів стає підготовка фахівців, які б вільно володіли регіональними художніми техніками формотворення та декорування. З урахуванням проблеми дослідження проаналізовано значну кількість теоретичних джерел, присвячених історичним, теоретичним і прикладним питанням українського народного декоративно-прикладного мистецтва і сучасного етнодизайну. Зокрема, розглянуто наукові праці Є. Антоновича, Л. Данченко, Л. Жоголь, П. Жолтовського, А. Жук, Я. Запасака, Р. Захарчук-Чугай, Т. Кари-Васильєвої, Т. Косміної, Ю. Лащук, К. Матейко, В. Могилевського, О. Найдена, О. Ноги, Б. Тимківа, В. Самойловича, М. Селівачова, М. Станкевича, В. Титаренко, О. Федорука, В. Щербака й ін.

З'ясовано, що етнодизайну як мистецтву формотворення і тиражування виробничої продукції з урахуванням українського етнічного стилю приділяється увага з боку лише окремих дослідників. Так, різні аспекти етнодизайну висвітлено у працях В. Бутенка, А. Бровченка, В. Жлудько, Л. Корницької, А. Крижанівського, Е. Муртазаєвої, Л. Оршанського, В. Тименка, М. Чумаченко та ін. Ці науковці приділяють значну увагу навчанню і вихованню молоді на засадах національної культури, традиційного і сучасного декоративно-прикладного мистецтва. У науковців-педагогів А. Бровченка, Л. Корницької, Е. Муртазаєвої, М. Чумаченко предмет дослідження має безпосереднє відношення до етнодизайну.

Методичні засади навчання дизайну студентів вищих навчальних закладів розкрито у працях О. Баніт, Н. Колесник, В. Корсунського, М. Курача, Л. Оружой, М. Пагути, О. Плуток, М. Погодина та ін. Однак теоретичні і методичні основи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів згадані автори не досліджували.

Генезу й історичну ретроспективу розвитку дизайн-освіти досліджували Г. Гребенюк, Р. Силко, П. Татіївський, В. Тягур, О. Фурса та ін. Окремі проблеми теорії, методології та методики дизайн-освіти висвітлювали О. Боднар, О. Бойчук, В. Бовсунівський, О. Генісаретський,



І. Голод, В. Даниленко, В. Єльков, І. Загарян, А. Король, В. Костенко, Д. Лебедєв, Ю. Легенький, Г. Максименко, С. Мигаль, Е. Мисько, В. Прусак, С. Рибін, М. Селівачов, А. Симонік, Р. Студницький, І. Цідило, А. Чебікін, А. Шевченко, Р. Шмагало, В. Шостя, М. Яковлев та ін. Однак ці автори не ставили за мету дослідження сучасного вітчизняного і зарубіжного етнодизайну, теоретичне обґрунтування особливостей регіональних стилів формотворення етнокультурного середовища, а також методики навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів.

Вплив народного мистецтва на розвиток свідомості особистості, естетичних смаків, моральних цінностей був предметом наукових інтересів В. Бутенка, І. Зязюна, Г. Васяновича, В. Титаренко, В. Фіголя та ін. У контексті мистецької освіти ця проблема досліджувалася Є. Марковим, Л. Масол, Н. Миропольською, О. Ростовським, О. Рудницькою, Г. Тарасенко та ін. Не зважаючи на те, що народні художні промисли, декоративно-прикладне мистецтво, дизайн у значній мірі відображені в змісті навчання студентів вищих мистецьких навчальних закладів, дослідники недостатньо розглядали їх на засадах інтегрованого, інтердисциплінарного підходів як субдисциплін етнодизайну. Проблемі розвитку національної й етнічної ідентичності засобами етнодизайну спеціальні дослідження українських науковців також ще не присвячувалися.

Все виразнішими стають суперечності між теоретико-методичними засадами навчання дизайну у зарубіжних і вітчизняних вищих мистецьких навчальних закладах. Для зарубіжних методик навчання дизайну студентів характерна взаємодоповнюваність художнього проектування, технічного конструювання та технологій виготовлення, тому дизайн розглядається як засіб формотворення для тиражування в технологічних процесах. Натомість у переважній більшості вітчизняних вищих навчальних закладів програмове та навчально-методичне забезпечення з дизайну зорієнтоване на суто мистецьку підготовку та розробляється без урахування специфічного напрямку з етнодизайну. Тому в зарубіжних методиках дизайн є субдисципліною технологій, а у вітчизняних методиках – образотворчого мистецтва.

У новому вітчизняному Класифікаторі професій визначені такі спеціальності у галузі дизайну: дизайнер-виконавець (художник-конструктор) – освітньо-кваліфікаційний рівень «Молодий спеціаліст» (КОД КП 3471); дизайнер (художник-конструктор) – освітній ступінь «Бакалавр» (КОД КП 2452.2); дизайнер-дослідник і мистецтвознавець (образотворче, декоративно-прикладне мистецтво) – освітній ступінь «Магістр» (КОД КП 2452.1). Однак аналіз освітніх програм цих



спеціальностей показав, що декоративно-прикладному мистецтву, як пріоритетному джерелу розвитку українського національного дизайну, відводиться другорядне значення. Також мають місце суперечності між теорією і практикою етнодизайну. Не зважаючи на те, що етнодизайн як напрям сучасного дизайну є мистецтвом формотворення предметного середовища на засадах гармонійного поєднання краси і доцільності, наукові дослідження проблем етнодизайну на засадах середовищного підходу донині не розглядалися. Крім цього, у теорії дизайн-освіти недостатньо обґрунтовано такі поняття, як «етнодизайн», «етнічний стереотип», «етнічна ідентичність», «етнічне середовище» та ін.

Хоча Закон України «Про народні художні промисли» (2001 р.) й регулює правові, організаційні та економічні відносини у художньо-промисловій галузі, визначає статус підприємств народних художніх промислів, засади їхньої діяльності і спрямований на охорону, відродження, збереження та розвиток народних художніх промислів як важливої складової духовної культури українського народу, однак донині не визначена парадигма, не виокремлена методологія, науково не обґрунтована концепція навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів. У зв'язку з цим, народні художні промисли, декоративно-прикладне мистецтво, циклічні календарно-обрядові свята українців ще не стали субдисциплінами етнодизайну як інтегрованого курсу для студентів вищих мистецьких навчальних закладів. У методиці навчання етнодизайну не обґрунтовано такі її необхідні та достатні компоненти, як: мета, зміст, організаційні форми взаємодії учасників навчального процесу, сукупність способів, прийомів і засобів методичного впливу на студентів.

Мета дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні, розробці та експериментальній перевірці ефективності методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів та шляхів її реалізації в дизайн-освітньому середовищі України.

Відповідно до мети дослідження визначено такі **завдання**:

1. Здійснити ретроспективний аналіз розвитку вітчизняної і зарубіжної дизайн-освіти.
2. Проаналізувати теорію і практику навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів.
3. Уточнити формулювання сутності понять «етнодизайн», «етнічна ідентичність».
4. Обґрунтувати теоретичну модель освітнього середовища з етнодизайну у вищих мистецьких навчальних закладах.
5. З'ясувати особливості середовищного підходу до розвитку етнічної ідентичності у студентів вищих мистецьких навчальних закладів



засобами етнодизайну.

6. Розробити й апробувати методичну систему навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів.

7. Узагальнити результати експериментального дослідження і визначити шляхи їх впровадження у дизайн-освітньому середовищі України.

Об'єкт дослідження – професійна підготовка майбутніх дизайнерів у вищих мистецьких навчальних закладах.

Предмет дослідження – методична система навчання етнодизайну студентів у вищих мистецьких навчальних закладах.

Концепція дослідження. Підготовка фахівців у галузі етнодизайну є обов'язковим компонентом освітнього процесу у вищих мистецьких навчальних закладах, що ґрунтується на засадах сталого розвитку суспільства з його трьома основними складовими – екологічною, економічною та етнокультурною, які за принципом потрібності поєднуються в етнодизайні. Етнокультурна складова увиразнюється в формотворенні та декоруванні творів декоративно-прикладного мистецтва, екологічна – в природоцентричній, сакральній, космогонічній спрямованості циклічних календарно-обрядових свят; економічна – у відродженні та розвитку традиційних народних художніх промислів.

Отже, основними джерелами розвитку етнодизайну за науковим напрямом сталого розвитку є автентичні традиції декоративно-прикладного мистецтва, циклічних календарно-обрядових свят і народних художніх промислів. В сучасних умовах вони вимагають відродження і розвитку засобами етнодизайну в кожному історико-етнографічному регіоні України.

З огляду на визначальну роль природних ландшафтів для виникнення та розвитку традиційних етносів, важливим є середовищний (інвайронментальний) підхід до навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів. Тому необхідно врахувати теоретичні положення інвайронментальної педагогіки та психології у процесі обґрунтування теоретичної моделі дизайн-освітнього середовища у вищих мистецьких навчальних закладах.

Розроблення методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів має ґрунтуватися на засадах взаємодоповнення дизайну і технологій. Впровадження етнодизайну в процес підготовки фахівців-дизайнерів передбачає активне використання багатомістової спадщини українського мистецтва в сучасному дизайні, що призведе до його збагачення та подальшого розвитку, неперервності народних традицій, які органічно увійдуть у сучасність, набуваючи нового живого змісту в сучасних матеріалах і технологіях, що використовуються



для навчання студентів та виконання ними творчих проєктів.

Розроблення методичної системи навчання етнодизайну студентів у вищих мистецьких освітніх закладах передбачає дотримання таких основних принципів:

а) *автентичності*, який полягає у передачі студентам інформації щодо витоків українського декоративно-прикладного мистецтва, циклічних календарно-обрядових свят, художніх народних ремесел;

б) *конструктивності*, що спрямований на розвиток конструктивного мислення студентів, формування уявлень про автентичку у формотворенні, декоративності, орнаментиці, колористиці, якими досягається гармонійне поєднання форми і декору художнього виробу в етнічному стилі;

в) *проектувальної майстерності*, що зумовлюється компетентністю з проєктної та художньо-виконавської культури; володінням способами, прийомами і засобами моделювання і конструктивного вирішення предметно-просторового середовища, а також художньо-технологічними прийомами виготовлення та декорування виробів з урахуванням регіональних особливостей.



РОЗДІЛ 1

РЕТРОСПЕКТИВА РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОЇ І ЗАРУБІЖНОЇ ДИЗАЙН-ОСВІТИ

1.1. Становлення і розвиток дизайну в історичній ретроспективі

Етнодизайн є напрямом сучасного дизайну, а тому важливо здійснити ретроспективний аналіз поняття «дизайн», щоб з'ясувати теоретичні засади розроблення методичної системи навчання студентів етнодизайну у вищих мистецьких освітніх закладах. Етнодизайн виступає складним інтегративним явищем, яке дозволяє через відповідне переосмислення історії, культури та традицій певного етносу відобразити її в сучасних утилітарних предметах, тим самим отримуючи безпосередній вплив на подальший розвиток як національної, так і загальнолюдської культури.

Поняття «художнє конструювання» використовується як визначення процесу художнього проектування, що за сутністю є «промисловим дизайном», або в широкому сенсі цілісним предметотворенням в архітектонічних мистецтвах. А. Дмитрук визначає дизайн як творчу діяльність з художнього конструювання (проектування) промислових виробів у відповідності до законів краси та функціональності. Він зауважує, що *дизайн* – це діяльність по гармонізації відношень предметного світу та людини, створення предметного світу відповідно до міри людини та міри явищ предметного світу [1]. Ще «дизайн» визначається як комплексна науково-практична діяльність щодо формування гармонійного, естетично повноцінного середовища життєдіяльності людини і розроблення об'єктів матеріальної культури [2]. Відомий вітчизняний вчений-мистецтвознавець В. Даниленко зазначає, що дизайн, як вид діяльності, пов'язаний з проектуванням предметного світу. Метою цієї діяльності, на його думку, є формування гармонійного предметного середовища, яке задовольняє потреби людини [3]. При цьому В. Даниленко наголошує, що проектна діяльність виступає як дидактична одиниця процесу навчання. Інший науковець Ю. Соловйов визначає дизайн як галузь художньо-конструкторської діяльності в промисловості, теорією цієї діяльності – технічну естетику, методом проектування – художнє конструювання, а результатом – промислові вироби, які пройшли художньо-конструкторську розробку й утворюють разом з архітектурою штучно створене предметне середовище. Він зауважує, що впровадження принципів технічної естетики та методів художнього конструювання в першу чергу спрямоване на задоволення матеріальних та духовних потреб



людини, на гуманізацію та естетизацію оточуючого людину предметного середовища [4].

Отже, поняття «дизайн» науковцями розглядається в трьох значеннях: 1) як вид людської діяльності; 2) як результат діяльності; 3) як творча активність. На жаль, відтворюючи ретроспективу розвитку дизайну як мистецтва художнього проектування предметного довкілля на засадах краси і доцільності, поняття «етнодизайну» дослідниками майже не використовується.

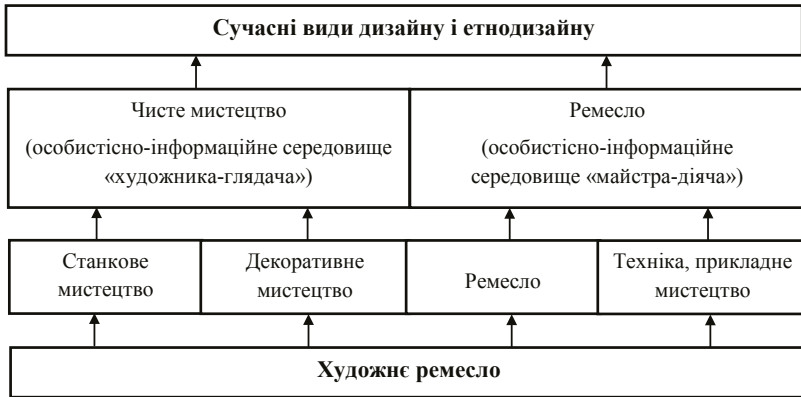
Нині термін «дизайн» застосовується для позначення широкого кола явищ. Існують різні його тлумачення, оскільки різноплановими є завдання і сфери його призначення. Термін «дизайн» походить від латинського *designare*, тобто «визначати, позначати». Італійське слово «*desegno*» з часів Відродження позначало малюнки, проекти, а також основні ідеї. В Англії поняття «*design*» увійшло в обіг в XVI ст. Саме в англійських виданнях, передовсім в Оксфордському словнику, було наведено первісні (для останньої півтисячі років) значення цього терміну, зокрема зафіксовано такі визначення за роками: 1548 р. – «планувати»; 1570 р. – «окреслювати, обрисовувати»; 1588 р. – «мета, інтенція»; 1593 р. – «план у думці того, що буде зроблено»; 1638 р. – «план будівництва»; 1697 р. – «зробити попередній начерк для конструювання чогось» [5].

Первісне англomовне поняття «дизайн» має декілька значень: а) позначення декоративних якостей предмета (візерунок, орнамент, декор, прикраса); б) графічні, проектно-графічні характеристики предмета (ескіз, начерк, малюнок, проект, креслення); в) поняття для позначення майбутнього втілення проекту (план, пропозиція, задум, намір); г) поняття для характеристики результату дій (витівка, хитрування, намір і навіть інтрига).

Соціальна спрямованість традиційного дизайну і широкий спектр англomовних значень виявилися у відповідному позначенні нових різновидів проектної діяльності в таблиці 1.1.



Сучасні види дизайну та етнодизайну



Сучасні дослідники використовують поняття «етнодизайн», «етнічний стиль», засвідчуючи розвиток нового методологічного напрямку – антиглобалізації. Процеси, які проходять в певний історичний період, впливають один на одного. Кожному історичному періоду притаманна певна сукупність ознак, певний комплекс понять та норм, втілених в морально-етичні норми поведінки в співвідношеннях між людьми, між людьми і богом. Ще в первісному суспільстві виникло мистецтво, і там вперше з'явилися паростки мистецтва і протодизайну.

Перші думки щодо поняття краси та користі були висловлені видатними представниками античного світу, а саме Ветрувієм, Сократом, Аристотелем, Героном [6]. Зокрема, В. Даниленко зазначає, що «спроби осмислення категорій «протодизайну» є проблемою, актуалізованою ще за давніх часів». Відповідно, він трактує поняття «протодизайн» як поєднання краси та корисності в речах, призначених для людини [7]. Завдяки художній праці (протодизайну) – виду діяльності, спрямованого на виготовлення творів і предметів мистецтва, декоративно-прикладних виробів, що використовуються для побутових приміщень, інтер'єрів, одягу, відбувалося становлення мистецтва як вищої форми естетичної діяльності. На нашу думку, поняття «художня праця і етнодизайн» є тотожними.

Теоретичні й практичні здобутки з дизайну були зроблені видатними діячами мистецтв: філософом, теоретиком мистецтва Дж. Рескіном, архітектором Г. Земпером, художником К. Фіндредом, інженером і теоретиком машинобудування Ф. Рело, художником і



письменником У. Моррісом, художниками й архітекторами А. Ван де Вальде, П. Беренсом та ін. [8]. Мистецтвознавець Г. Рід, автор виданої в 1934 р. першої фундаментальної праці про дизайн, яка називалася «Мистецтво і промисловість», розглядав дизайн як вищу форму мистецтва. Звичайну технічну операцію рівнозначну будь-якій іншій інженерній операції в процесі виробництва вбачав у дизайні Дж. Глоаг. Він розглядав дизайн у машинному виробництві як альтернативу традиційним народним художнім промислам, джерелом розвитку яких є етнодизайн.

Протилежних думок дотримувались митці-дизайнери Дж. Понті та Т. Мальдонадо. Так, Дж. Понті розглядав дизайн з погляду професійних художніх можливостей, визначаючи його завданням створення нових, прекрасних форм, речей, які розкривали б істинний характер нашої цивілізації. Натомість Т. Мальдонадо дизайн трактував як творчу діяльність, метою якої є визначення формальних якостей промислових виробів, але головним чином ті структурні і функціональні взаємозв'язки, які перетворюють виріб в єдине ціле, як з точки зору споживача, так і з погляду виробника. Дизайн, на його думку, охоплює всі аспекти оточуючого людину середовища, яке обумовлене промисловим виробництвом. Історію графічного дизайну, складовою якого є оформлення книжок та періодики, логічно починати принаймні з часів Гутенберга [9]. Однак ці відомі дослідники у галузі дизайну необгрунтовано ігнорували етнічні стилі формотворення та декорування предметів довкілля.

Здійснюючи ретроспективний аналіз, варто згадати, що у XVII – XVIII ст. масовим явищем стало використання машин, які поступово заміняли старі ремісничі способи виробництва, пов'язані з ручною працею й декоративно-прикладним мистецтвом. У цей період ручна праця вже не могла задовольнити масових запитів суспільства в сфері забезпечення матеріально-предметних потреб людини. Машини, призначені споконвічно для полегшення важких, монотонних трудових операцій, поступово стали витіснити кустарне виробництво. Вони «шиють, в'яжуть, тчуть, кроють, фарбують, усе глибше проникаючи в сферу ремісничого мистецтва, залишаючи далеко можливості майстерності людини», – зазначав Г. Земпер [11, с. 38].

Наукові розробки в галузі хімії та фізики впроваджуються в промислове виробництво, заміняючи природні матеріали штучними, область застосування яких значно ширша. Зручність, функціональність у виробництві речей стають домінуючими. Однак тривалий час традиції декоративно-прикладного мистецтва й дизайну змушені були співіснувати в промисловому виробництві. Так, Дж. Уеджвуд, англійський підприємець II половини XVIII ст., що вдосконалив гончарний круг, печі для випалювання глини, застосував обертовий шаблон, тим самим



забезпечивши надзвичайну точність форм керамічних виробів, з'єднав дві концепції дизайну: проектування виробів утилітарної форми, придатної для точного відтворення предметів у більших кількостях, і залучення в промислове виробництво художників. Останні, однак, виражали у своїх проєктах не стільки утилітарні функції речі, скільки почуття стилю своєї епохи.

Декоративна кераміка Дж. Уеджвуда стала антикварною рідкістю, але форми посуду, що виготовлялася на його керамічній фабриці для утилітарного використання, дотепер залишаються класичними. Він здійснив спробу розв'язати суперечність між технічними можливостями виникаючого промислового виробництва й недоліками продукції з погляду форми їх естетичної якості. З'єднання речі машинного виготовлення в масовому фабричному виробництві з художнім декоруванням, що привноситься в неї, тобто неорганічність у виробництві речі, коли функціональність і художність існують окремо одна від одної, привело до еkleктичності в масовому промисловому виробництві того часу.

Головним принципом у виробництві промислових виробів була формула англійського художника О. П'юджина – «створи зручну форму, а потім прикрась її» [11]. Еkleктичне поєднання нехудожніх результатів промислового виробництва й прикрас, що зовні прикладаються, одержало назву прикладне мистецтво, від якого тривалий час не могла позбутися наступна епоха. Власне, прикладне мистецтво у його первинному значенні є поняттям, суміжним із етнодизайном.

Проблема взаємозв'язку мистецтва, промисловості та науки була як і раніше актуальна, тому Г. Земпер створює теорію практичної естетики, у якій аналізує діяльність людини, пов'язану з індустріальним виробництвом предметного світу. Він докладно досліджує текстильне, керамічне, столярне, меблеве виробництво, дерев'яну архітектуру, кам'яне будівництво й видає посібник з навчання цим видам мистецтва. Г. Земпер передбачив ідеї Ле Корбюзьє, дослідивши зв'язок між художньою й матеріальною культурою, однак у своїх теоретичних розвідках здебільшого користувався мовою архітектури часів Ренесансу й Бароко, що не дозволило йому створити цілісну естетичну теорію індустріальної культури.

У. Морріс зауважив, що промислове виробництво має якісно інший характер, і проблема взаємозв'язку промисловості й мистецтва перебуває не в сфері естетики, а в сфері соціальної й виробничої діяльності людини. Він обґрунтував свою точку зору на художню творчість, що повинна включати не тільки образотворчі мистецтва, але й предмети побуту. «Якщо ви відмовитеся застосовувати мистецтво до предметів першої необхідності, – писав він, – то одержите аж ніяк не некрасиві речі, а речі,



що заподіюють шкоду, ...і кожний крок нашого матеріального життя й весь «прогрес» поведуть до духовної смерті людства» [11, с. 39]. У Морріс вважав, що машинна праця «не в змозі створити мистецтво», а тому не зумів розробити принципи дизайну. Однак його ідеї були близькими до сучасного розуміння етнодизайну як напрямку антиглобалізму.

К. Ясперс, розмірковуючи над долею сучасного людства, обговорюючи проблеми науки, техніки, індустріальної цивілізації, пише, що в розвитку техніки наприкінці XVIII ст. відбувся стрибок, «охопивши всю технічну сторону людського життя в цілому. Після того, як століттями робилися спроби в цьому напрямку, і в мріях людей формувалася техніцистський, технократичний світогляд, для якого – спочатку повільно й фрагментарно – створювалися наукові передумови, в XIX ст. була здійснена їхня реалізація, що далеко залишила за собою всі найпалкіші мрії [12]. К. Ясперс порушує проблему взаємозв'язку, взаємовпливу природи, людини й створюваного нею середовища. Він зазначає: «Людина, перебуваючи в цьому зв'язку, виводить створюване нею самою середовище за межі цього зв'язку, у безмежність. Життя в середовищі, почасти створеному нею самою, є ознакою самої сутності людини. Технічні перетворення відкривають перед нами новий світ і нові можливості існування в ньому. Техніка дозволяє людині побачити невидиме в природі, нарешті дає нове світовідчуття. Наше просторове відчуття розширилося з появою сучасних засобів і повідомлень до меж нашої планети... Реальне переплетення сил і інтересів на земній кулі робить його замкнутою цілісністю» [12, с. 47]. Про вплив на людину створюваних нею штучних систем, як предметних умов життєдіяльності, К. Ясперс пише так: «Техніка – уже не тільки зовнішнє буття, але, в силу внутрішнього рішення, – сфера духовного життя людини» [12, с. 49]. У цього автора простежується повне ігнорування традицій декоративно-прикладного мистецтва – пріоритетного джерела розвитку етнодизайну.

Нову гільдію ремісників без класових відмінностей декларували як мету в своїй програмі 1919 р. засновники Веймарського Баугаузу. Втім, ідея синтезу ремесел, архітектури та дизайну у швидкому часі змінилася на хворобу тотального дизайну, що знову розмивала поняттєву сферу ремесла і мистецтва, декоративно-прикладного мистецтва та дизайну. Пошуки нового дизайну взагалі пов'язані з вивченням історії. Тенденції розвитку дизайну в ті чи інші періоди історії дають змогу залучати до аналізу і попередні стилі та напрями. Вивчаючи ранній і пізній періоди історії дизайну, ми спостерігаємо, як минуле суттєво впливає на дизайн і виявляється в нових роботах. У найсучасніших творах відомих дизайнерів спостерігаються впливи того чи іншого періоду.

Однак, коли мова заходить про загальну історію дизайну,



найчастіше в програмах та методичній літературі її обмежують останніми півтора століттями, беручи за провідну ознаку залежність від промислової революції.

Г. Земпер вважав, що необхідно використовувати синтез техніки і мистецтва, загальної логіки мислення в науці і мистецтві, оскільки ці сфери пересікаються в культурі. «У наш час не часто або, скоріше, ніколи в одній особі не поєднується безпосередньо виготовлювач і той, хто володіє достатніми творчими здібностями. Тому дуже потрібна практична теорія формоутворення для кожної галузі промислового виробництва, написана з повним знанням специфіки предмета, високоосвіченою в художньому відношенні людиною» [13, с. 112]. Архітектор і педагог Г. Земпер започаткував розробку теорії інформаційних аналогів, назвавши її «практичною теорією формотворення», але подальший розвиток її було загальмовано практичним втіленням у мистецтво і виробництво теорії функціоналізму.

В історичний період процвітання конструктивізму відбулося «ототожнення в історичній свідомості категорій технічного і естетичного, художнього і утилітарного, доцільного і красивого. Це ототожнення було головною передумовою для виникнення нової історичної форми інтеграції мистецтва і техніки, результатом якої і став сучасний дизайн» [13, с. 34].

У 1957 р. була створена міжнародна Рада з організації індустріального дизайну, яка сприяла його розвитку в усьому світі і визначила соціальну мету і завдання дизайну. Україна також стала членом цієї організації. На Генеральній асамблеї цієї Ради в Лондоні (1967 р.), визначено формулювання поняття «дизайн». Згідно з ним, *дизайн* – це творча діяльність метою якої є формування гармонійного предметного середовища, яке найбільш повно задовольняє матеріальні і духовні потреби людини. Відповідно до ДСТУ 3899-99 тлумачення терміна «дизайн» обумовлює комплексну науково-практичну діяльність щодо формування гармонійного, естетично повноцінного середовища життєдіяльності людини і розроблення об'єктів матеріальної культури [14]. Різні тлумачення дизайну – задум, план, намір, творчий задум, проект, креслення, розрахунок, конструкція, ескіз, малюнок, композиція, витвір мистецтва – найчастіше застосовується як синонім поняття «художнє конструювання».

Сучасні теоретики в галузі дизайну (Р. Б'юканан, М. Вітта, В. Глазичев, В. Даниленко, В. Марголін, Г. Саймон, Б. Фуллер та ін.) обстають думку про необхідність формування нового визначення сутності поняття «дизайн», яке має відповідати сучасним вимогам культури, мистецтва та виробництва. Так, В. Даниленко, подібно до Г.Ріда,



розглядає дизайн як архітектонічне мистецтво, здатне об'єднати всі інші види мистецтв і ремесел [15]. Натомість В. Глазичев під дизайном розуміє форму організації художньо-проектної діяльності, що проектує споживчу цінність продуктів матеріального і духовного масового споживання [8].

Інституціоналізація дизайну в умовах тиражування культурних форм і «серійного виробництва краси» відображає його особливий соціокультурний зміст. Дизайн ставить перед собою завдання вирішення проблем матеріальної сутності буття й активізації пасивного споживання предметного середовища і, як засіб естетичного перетворення дійсності, охоплює практично всі сфери людської діяльності. Сьогодні він може стати інтегративно-комунікативним компонентом усєї системи художньо-промислової освіти України.

Діяльність дизайнера спрямована на розробку промислових виробів (побутові речі, промислові прилади, апарати, верстати, засоби транспорту, меблі, одяг та ін.), візуалізацію інформації для масового поширення за допомогою кіно, телебачення, створення графічних стилів підприємств та елементів для промислових виробів, предметного середовища, а також проектування комплексних об'єктів з метою створення гармонійного середовища. Фахівець реалізує свої професійні можливості в різних галузях народного господарства України та інших країн, працюючи у структурах державних, приватних, кооперативних та інших установ або займаючись індивідуальною практикою.

Дизайнер – фахівець, що працює у галузі дизайну та забезпечує високі споживчі властивості й естетичні якості промислових виробів та предметного середовища, визначає якості предметно-просторового середовища та створює цілісний продукт через організацію і гармонічне поєднання його елементів. Він виявляє структурні та функціональні зв'язки, формує їх на основі єдності художньо-проектного, наукового й технічного підходів. Соціологічні дослідження підтверджують, що спеціальність «Дизайн» в останні роки набула широкої популярності, а в рейтингу вступників – стабільно посідає першість.

Вдале поєднання класичного підходу до освітнього процесу на ґрунті нових технологій дасть можливість якісно підвищити рівень освіти, наситити навчальний процес тісним зв'язком з практичною діяльністю. Дизайн дозволяє створити функціональний і естетичний комфорт людини з навколишнім середовищем, сприяє формуванню не тільки мистецьких ідей і концепцій, а й освітньої та соціальної узгодженості. Проблема впровадження дизайнерської культури в усі сфери життєдіяльності суспільства вкрай актуальна. Саме ця навчальна дисципліна є показником цивілізованості, джерелом і акумулятором важливих новацій, тим з'єднувальним ланцюжком, що дозволить поєднати наукові поняття з



реальними шляхами їх використання на практиці.

Виступаючи посередником між промисловістю і мистецтвом, дизайн, перш за все, об'єднує точні й гуманітарні науки й водночас залучає чуттєві здібності людини. Аналізуючи історичний досвід художнього виховання студентів, можемо відмітити, що проблема повноцінного використання дизайну не є новою. У таких країнах як Японія та Великобританія ця проблема поставлена в ранг державної політики. Важливо, що поряд з мистецтвознавцями цією проблемою зацікавились художники-педагоги. Це свідчить про великий інтерес педагогічної науки до окреслених проблем [7].

Сьогодні дизайн став самостійним і одним з найбільш впливових видів художньої творчості: широкий спектр діяльності дизайнера припускає їх розподіл. Важко уявити будь-яку сферу людської діяльності, де не творив би дизайнер. Як галузь спеціальної освіти і професійної діяльності, сучасний дизайн поділяється на такі напрями:

1) промисловий (індустріальний) дизайн – проектування промислових виробів, машин, побутової техніки, меблів та ін.;

2) графічний дизайн – книжкове й плакатне оформлення, оформлення упакування, розробка фірмових знаків і фірмових стилів, шрифтів, комунікативних знаків в інтер'єрах будинків, на просторах населених пунктів;

3) комп'ютерний дизайн – переходить зі сфери прикладного стану, що обслуговує раніше сформовані види дизайнерського проектування, у самостійний вид творчості (побудова графічних зображень у мережі інтернет);

4) дизайн архітектурного середовища – охоплює інтер'єри й екстер'єри будинків, зовнішнє архітектурне середовище;

5) дизайн виставкових експозицій, святкового оформлення середовища життєдіяльності – займає місце між графічним дизайном і дизайном архітектурного середовища та має специфічні особливості, запозичені з цих напрямів;

6) дизайн одягу та аксесуарів;

7) арт-дизайн, спрямований на організацію художніх вражень від об'єктів, позбавлених або майже позбавлених утилітарного значення в умовах виставкової експозиції.

Галузю дизайну також можна вважати, наприклад, фітодизайн, якщо в композиції використані сучасні матеріали (метал, пластик тощо), і образне рішення композиції лежить у площині сучасних реалій. Якщо ж композиція традиційна, то її можна сміливо віднести до декоративних мистецтв. Варто розвести поняття дизайн і декоративно-прикладне мистецтво.



Декоративно-прикладне мистецтво можна охарактеризувати як предмет художньо-творчої діяльності людини, який поєднує у собі естетичні та функціональні властивості – виконані вручну або з використанням знарядь праці, технологій, що дозволяють створювати ексклюзивні речі, у виробництві яких провідні позиції займає ручна праця. Предмети декоративного мистецтва можуть бути в чомусь схожими, але кожен з них індивідуальний, оскільки зберігає тепло й енергію свого творця. Художник у своїй творчості опирається на традиції тих або інших культур.

Предмети дизайн-діяльності проектується людиною в художньо-конструкторській діяльності, де естетичний фактор виступає як синтез конструкторських, ергономічних, економічних, екологічних і інших якостей предмета, що виготовляється промисловим способом із застосуванням сучасної техніки, прогресивних технологій, побутових знарядь праці. У результаті виробляється певна кількість однакових речей, які не несуть індивідуальної енергетики художника-конструктора. Це вже продукт діяльності машини. Виключення можуть становити унікальні авторські дизайн-розробки. Дизайнер у своїй творчості спирається на образи, властиві, в основному, сучасному інформаційно-індустріальному ритму життя людини. У результаті діяльності дизайнера виходить проект речі, в якій інтегровані функціональні та естетичні якості. Річ тиражується партіями. Продукти дизайн-діяльності на відміну від декоративно-прикладного мистецтва є багатотиражними. В. Гропіус писав: «Лесть тільки хто-небудь проголошував, що знайшов «вічну красу», він упадав у наслідування й застій. Справжня традиція є результатом постійного розвитку; її повинна відрізняти динамічність, а не статичність, для того, щоб вона служила для людей невичерпним стимулом до нового» [11, с. 54].

Глобалізація, розвиток техніки і технологій в ХХ ст., нові форми естетизації матеріально-предметного світу привели не тільки до нового світовідчуття людини, що докорінно змінило сфери її трудової діяльності й дозволила, але й до появи нової технічної естетичної сутності, що протиставляється наслідуванню старим стилям. На думку К. Ясперса: «Краса технічного об'єкта складається не в надмірно багатому орнаменті й зайвих прикрасах – навпроти, вони здаються скоріше некрасивими. Краса вдало виконаного технічного об'єкта складається «не просто в доцільності, а й у тім, що дана річ повністю входить у людське буття» [16, с. 89] Саме ця домірність із людиною й втіленість його людського буття в речі робить її гарної. Теоретичні положення К. Ясперса підтверджують нашу позицію щодо краси як гармонії предмета з мірою людської досконалості, співвідношення з людським виміром, і тим самим



виокремлює особливий вид дизайну – етнодизайн.

На тлі появи нових канонів краси вперше виникає чітке подання про те, що кожен стиль народжувався з нової епохи, її можливостей, її соціальних відносин і типу особистості. Естетика суспільства індустріального володіє новим художнім змістом, який генерує створення нових форм індустріального мистецтва й створює інше бачення краси матеріально-предметного виміру. Речі, створені для людини індустріальної, відбивають світогляд, напрям думок, психологічні особливості людини машинної цивілізації. Діяльність видатних дизайнерів і архітекторів, таких як Ван де Вельде, В. Гропіус, Г. Майєр, Ле Корбюзьє, Ф. Л. Райт, Ван дер Рое, К. Танге, Д. Нельсон та ін., привела до виникнення світового дизайну, який за своєю суттю став комерційною діяльністю, своєрідною рекламою моди – продукції машинного виробництва. «Промисловість прилучила металеві конструкції й навіть індустріальне будівництво до мистецтва. Вона звела інженера в ранг художника», – зазначає Ван де Вельде [14, с. 84]. Творчість видатних дизайнерів прагнула виразити функціональність предметного життєзабезпечення людини, що виявилася синтезом різноманіття соціальних і психологічних потреб людини: жити, працювати, відпочивати, пересуватися. На думку Ле Корбюзьє, завдання дизайнера полягає в тому, щоб «зробити сучасний світ предметом мистецтва й підняти мистецтво на рівень фантастичних можливостей машинної цивілізації, наділеною неймовірною міццю» [14, с. 261].

Творча діяльність функціоналістів ХХ ст. з перетворення матеріально-предметного світу була спрямована на зміну умов життя людини. В організації предметно-просторового оточення людини, у всіх сферах його діяльності творчість дизайнера формує індустріальну цивілізацію, що розвивається. Творчість діячів німецького Баухаузу ґрунтувалася на функціональності предметного життєзабезпечення людини й прагнула втілити сформульований Л. Салліваном естетичний закон: «форма завжди іде за функцією» [14, с. 45].

У цьому контексті, на початку ХХ ст. відомий педагог А. Луначарський зазначав, що «...художня промисловість й естетичне перероблення світу, будівництво садів, мостів, доріг, що змінюють вигляд земної кулі, будівництво міст, нових моделей верстатів є художнім виробництвом» [17]. У своїх теоретичних працях він виділяв такі види матеріально-художнього виробництва, як художній конструктивізм, під яким сьогодні розуміють художнє конструювання або дизайн; декоративно-орнаментальне мистецтво в промисловості (творчість художників-пролетарів на ситцевих, керамічних, металообробних та ін. фабриках), а також народні художні промисли. У цей період діяльність художників ВХУТЕМАСУ (вищих художніх майстерень, організованих



в Росії у 20-і рр. ХХ ст.) була спрямована на втілення принципу функціональності життєзабезпечення людини, на створення нових сучасних форм у його предметному оточенні.

Світовий дизайн тим часом продовжував розвиватися, створювати нові форми індустріального мистецтва, нове бачення краси матеріально-предметного світу й, здійснюючи пошуки у сфері оволодіння людськими формами індустріальної цивілізації. З'являються нові тенденції в освоєнні матеріально-предметного світу – універсалізація й інтернаціоналізація. У цьому контексті К. Танге відкидає подібні крайності індустріальної естетики, стверджуючи, що геометричні форми, гонитва за виявленням технічних можливостей виникаючих нових матеріалів, створення так званого індустріального стилю, стирають індивідуальність людини, його своєрідність, особистісні якості [18]. Про необхідність використання гуманістичної парадигми в індустріальному суспільстві пише й К. Ясперс: «Головне для людини – не техніка, а людина, і техніка повинна служити їй, а не людина техніці ... на основі сучасної техніки виник соціально-політичний процес, що полягає в тому, що колишнє підпорядкування людини як робочої сили будь-якій технічній і господарській цілі змінилося жагучим бажанням перевернути це відношення, додати йому зворотний характер» [16, с. 122]. К. Танге веде пошук нових естетичних рішень, критикуючи не лише тенденції до універсалізації, а й крайності естетизму, коли естетизація здійснювалося як випадкове явище, вироджуючись у багатолікі форми типового ества. Він пропонує відійти від подібних крайностей, роблячи акцент у діяльності дизайнера на тенденції до зближення динамічної рівноваги між технікою й людським існуванням, а також на сполученні традиції із завданням адаптації людини в суспільстві, заснованому на інформації [18].

Критично переосмисливши метод функціоналізму, К. Танге звертається у своїй творчості до концепції типифікації функцій. Не зважаючи на те, що «техніка, як така, націлена на типовість і масову продукцію» [18, с. 135], «типізовані функції містять у собі можливості відповідати ідеалам краси, властивим даній епосі [14, с. 410]. Суть типифікації полягає в тому, що при створенні предметно-просторового середовища дизайнер повинен урахувати всі можливі вимоги людини, «а головне, при всьому цьому різноманітті, пам'ятати у чому полягає основна функція» [19, с. 5] даного об'єкта. Усвідомлюючи роль комунікації в сучасному суспільстві при створенні предметно-просторового середовища міста, К. Танге підходить до концепції простору: «Простір, утворений... шляхом роз'єднання фізичних об'єктів, у дійсності саме поєднує їх, ...має здатність передавати людям інформацію» [19, с. 5]. Так виникла структурна концепція «міського ядра», що дозволяла б будь-



якому місту досягати органічної єдності у всій його розмаїтості.

Отже, К. Танге як теоретик і практик постмодернізму, створюючи нове розуміння прекрасного в руслі виниклих проблем інформаційного суспільства, все ж таки сумнівався, що «постмодернізму вдасться стати ідеальним вираженням суспільства інформації» [18, с. 7].

Якщо в західному містобудуванні та дизайн-діяльності концепція типифікації К. Танге дозволила зробити якісний стрибок в організації міського простору, матеріально-предметних форм оточення людини, то у вітчизняній практиці концепція типифікації вилася в одноманітне будівництво житлових масивів, які стали називати «спальними». У кожному місті з'явилася безліч однакових житлових масивів, що несуть однакову інформацію: однакові будинки, їхнє колірне рішення; однакова назва вулиць і т.ін. [18]. Зі зміною соціокультурної ситуації в більшості країн намітилася тенденція формування індивідуальних форм і умов соціального життя людей. В умовах переходу до постіндустріального суспільства, культура неогуманного антропоцентризму, що сполучить технічні досягнення людини й позитивний розвиток природного середовища (коеволуція), стає основою розвитку соціальних відносин. Формується новий тип мислення, орієнтований на природоантропоцентризм і культурний поліфонізм постмодерна. Паралельно з освоєнням новітніх технологій створюється безліч нових здобутків дизайну, унікальні будівлі, що не мають аналогів і прототипів. У різноманітті форм матеріально-предметного світу простежується тенденція насичення архітектурних образів культурно-історичними посланнями, завдяки чому функціональна тема наповнюється новим змістом. Архітектурний дизайн виробляє сучасні засоби архітектурної мови, свої стилістичні прийоми, опорною темою в яких є історія, і особливо яскраво ця тенденція проявляється у формуванні міського центра, сучасного по функціях і історичному вигляді.

Завдяки соціально-політичним і соціально-економічним змінам у нашій країні, досягнення Заходу в області дизайну стали доступні широким верствам населення. Така різка зміна вигляду форм матеріального середовища підсилює вплив всіх її аспектів не тільки на емоційний світ людини. Нове матеріальне середовище дозволяє людині створити новий стиль життя в умовах нового життєзабезпечення й сформував новий спосіб життя, відмовляючись у задоволенні масових потреб від традиційних систем цінностей, які раніше трансливалися з покоління в покоління, але зберігаючи культурну наступність. Однак в індустріальному суспільстві, в якому діяльність А. Тоффлер назвав «виробництвом – споживанням» [20], знову відроджується інтерес до ручної праці, створюючи ренесанс художніх ремесел.



Дизайн неоднозначний за своїм проявом у суспільстві. З одного боку, дизайнери, маючи справу із загальносвіттовими особливостями предметного світу, ураховують загальні практичні потреби людей, закони розвитку техніки й стандартизують виробництво, а з іншого – вони включені в конкретну систему виробництва й розподілу, зачіпають найважливі соціально-естетичні механізми формування ідеалу, функціонування художньої культури. І на цьому тлі виникає дизайн для суспільної еліти, заможних громадян, для яких, наприклад, ще Ф. Райт, втілюючи в діяльності свій принцип дизайну «розміри назовні», проектував і будував розкішні будинки. Проекти були оригінальні, індивідуальні, створювалися відповідно до характеру заможного замовника, ураховувалися особливості стилю й ритму його життя [14].

Тому, попри демократичність дизайну, його орієнтацію на масового споживача, вплив продуктів дизайну на формування естетичних якостей особистості приводить до різних напрямів у здійсненні процесів естетизації особистості. По-перше, існує дизайн для людей заможних, багатих, здатних оплатити як роботу дизайнера, так і використовувати в дизайн-діяльності дорогі матеріали, предмети мистецтва тощо. У цьому випадку, дизайн, задовольняючи матеріально-духовні потреби невеликого прошарку суспільства, естетизує особистість елітарного масштабу. По-друге, існує дизайн для середнього класу. Створювана дизайном краса стимулює багатьох людей більше працювати, щоб одержати можливість придбати бажані продукти дизайн-діяльності, з одного боку, з іншої, спонукає займатися естетизацією предметного світу самодіяльно, вивчати дизайн одягу, інтер'єру, предметів побуту та ін. Естетизація особистості в цьому випадку відбувається найбільш продуктивно, оскільки, удосконалюючи предметний світ, людина удосконалює через нього й саму себе.

Масове виробництво світу речей неоднорідне. Так, В. Шимко виділяє в сучасному дизайні три самостійних потоки: по-перше, рафінований арт-дизайн музеїв і регіональних студій; по-друге, практичний «індастріал»; по-третє, «вульгарно розфарбований світ «Барбі» [21]. Виставковий арт-дизайн становить відносно невелику частину світу речей й несе в нього нові ідеї, подібно чистому джерелу. Індустріальний дизайн не у всьому бездоганий, але виконує функцію всім потрібного магістрального плину. «Світ Барбі» персоналізує безодню речей, пристроїв, смаків, думок, у якій арт-дизайн і індустріальний дизайн майже розчинені. Строкаті застрашливі іграшки-трансформери, настирлива реклама й т. ін., – все це пронизує й визначає естетику світу предметів сучасної людини. Сучасне суспільство споживання, асимілюючи у свідомості й повсякденному житті всю «розмаїтість»



масової продукції, перетворюється в «цивілізацію кічу». Дизайн покликаний втілювати утилітарні завдання мовою естетики, відтворювати реальність і одночасно прикрашати її, однак речі, вироблені масовим способом, що втілюють у собі не завжди прекрасні, а часом і потворні риси, наповнюють повсякденне життя сучасної людини. Задаючись питанням: «Кіч – профанація або норма дизайну?» [21, с. 128], В. Шимко доходить висновку, що критерії естетичних оцінок «цехового» мистецтвознавства застаріли, ринок – головний суддя якості сучасного дизайну. Він визначає долю продукції, виробленої масовим способом: або вона буде незатребуваною, або ввійде в повсякденний побут людини, формуючи нові естетичні норми.

Створення якісної речі промисловим способом припускає створення «властивостей, які упредметнюються продуктом (виробом) у процесі виробництва. Споживачеві-користувачеві потрібні, у першу чергу, не речі, їхнє морфологічне втілення, а їхні властивості, змістовність» [21, с. 79], не камін, а тепло, не лампа, а світло. Неможливість відділення властивостей від їхнього матеріального носія змушує людину користуватися цими властивостями за посередництвом речей. Мета й результат дизайнерського проектування – це функція і структуроутворення змістовної форми. Зміст предмета дизайну являє собою сукупність елементів і процесів, що утворюють зміст, значення й призначення об'єкта. Єдність змісту й форми досягається синтезом всіх проектних чинників, які втілені в принципах дизайну, що склалися в процесі розвитку дизайн-діяльності. Ця єдність визначає ефективність проектного рішення, на основі якого будується діяльність людини, що перетворює предметно-просторове оточення.

Аналіз численних літературних джерел дозволив нам сформулювати такі узагальнення:

1) на основі задоволення практичних, соціальних потреб людини формується соціологічний принцип дизайну, що вимагає вивчення й урахування структури й динаміки суспільних потреб;

2) створюване дизайнером предметно-просторове середовище повинно відповідати інженерно-технічним умовам виготовлення й використання предметів утилітарного призначення; вони повинні бути зручні, прості в обігу, довговічні тощо; на цій основі формується інженерний принцип дизайну, що вимагає вивчення й урахування техніко-виробничих і техніко-експлуатаційних чинників;

3) створюваний дизайнером предмет або система предметів повинні відповідати анатомічним, фізіологічним і психологічним характеристикам людини, формуючи при цьому ергономічний принцип дизайну; працюючи над створенням предметного світу для людини,



дизайнер враховує масштаб людської фігури, відповідно з яким враховується значення Модулор – системи пропорцій, розробленої Ле Корбюзьє, що ґрунтується на золотому перетині а архітектурі.

4) предмет має гармонійно поєднуватися з природним ландшафтом, не наносячи шкоди рослинному та тваринному світу, дотримуючись принципу екологічності та потребуючи вивчення й урахування природних чинників.

5) створювана дизайнером річ повинна бути економічно доцільною; на цій основі формується економічний принцип дизайну, відповідно до якого враховуються витрати живої й упредметненої праці на всіх стадіях створення предмета.

6) при створенні об'єкту дизайнер враховує композиційно-естетичні чинники; краса, відповідність предмета естетичним закономірностям формують естетичний принцип дизайну, що є універсальним синтезатором всіх перерахованих вище якостей; краса, естетична досконалість дизайнерського рішення забезпечуються ефективними соціологічним, інженерно-екологічним, ергономічним, економічним, антропометричним рішенням добутку дизайн-діяльності.

Отже, діяльність людини в сфері перетворення матеріально-предметного світу кардинально змінює й саму людину. Створюваний нею предметний світ є не що інше, як продовження власних функцій самої людини й одночасне відтворення способу життя цієї людини. Людина втілює свої сутнісні сили в створеному нею предметному середовищі. У процесі цієї діяльності людина не лише змінює те, що дано природою, але й здійснює свою свідому мету. Щодо цього створений людиною предмет є матеріалізацією, втіленням його ідеально заданої мети. Разом з тим, мабуть, що в процесі праці матеріалізується не тільки ідеальна мета, але й вся сукупність знань, навичок і інших компонентів духовного життя людини, що ставляться до виробництва даного продукту або мети». Речі завжди впливали на людину, були продовженням її внутрішньої суті, індикатором рівня естетичного розвитку, національної приналежності тощо.

Дизайн створює нове середовище машинним способом, дозволяє задовольнити потреби населення в гарних, сучасних і недорогих речах. Створюване дизайном предметно-просторове середовище, що відповідає потребам нової діяльності людини, одночасно є продовженням його функцій, а, отже, дизайн, як і предмети декоративно-прикладного мистецтва, – є продовженням самої людської особистості, є сфера задоволення не тільки матеріальних, але й духовних потреб людини. Це його новий образ, що виростає як розвиток функцій предметів дизайнерського виробництва, призначених для забезпечення нових видів



існування й діяльності.

Творцем нового способу життя сучасної людини є художник-дизайнер. Як майстер-художник він акумулює в собі прототип цілісної людини, для якої він створює нове предметно-просторове середовище. Краса у творчості дизайнера проявляється як багатомірна характеристика, що включає функціональну досконалість створюваного ним середовища, як здатність задовольняти матеріальні й духовні потреби людини, також як зручність, доцільність і гармонічне сполучення з навколишнім світом природи. Результатом діяльності дизайнера є естетично значуща річ, виготовлена новим технологічним способом для нової людини, що втілює в собі ті або інші функції й властивості, необхідні людині.

Процес створення дизайнером нового предметно-просторового середовища, що забезпечує новий спосіб життя людини, і є новим способом естетизації особистості. У своїй творчості дизайнер прагне співвіднести нескінченну розмаїтість ліній, обсягів, гри кольору й світла, технічних форм, породжених зовнішніми, об'єктивними причинами, підлеглих законам природи, з особливостями сприйняття людини. Здавна відомий вплив обсягів, пропорцій, колірного й світлового рішення предметно-просторового середовища на людину. І дизайнери мистецьки застосовують ці знання у своїй творчості.

У сучасній культурологічній думці культурний зразок – це поняття, що включає стійкі конфігурації зв'язків людей один з одним, із предметним і природним середовищем. Ці зв'язки обумовлені певними типами ситуацій, запропонованим поведінням у них людини, а також критеріями, по яких оцінюються дії людини або його зв'язку з навколишнім світом. Культурний зразок виконує винятково важливу функціональну й розвиваючу роль. З одного боку, на рівні повсякденної практики він виступає стереотипною схемою поведінки, взаємодії, оцінки людей, їхнього маніпулювання матеріальними предметами, дозволяючи кожній конкретній людині діяти у звичному середовищі без зайвих витрат енергії й при цьому носить неусвідомлено-практичний характер. На вищих рівнях культурної активності, у сфері породження нових форм і стилістичних цінностей філософського, релігійного, художнього характеру, має місце створення особливого роду унікальних культурних зразків, здатних створювати культурні стилі.

Культурні зразки, створені обдарованими художниками, великими мислителями, високоморальними авторитетами, здобувають загальнозначущий характер для даного суспільства (а іноді й для більш широкого кола соціокультурних співтовариств) і перетворюються в універсальні, фундаментальні еталони, що дозволяють на їхній основі оновлювати культуру, розвивати її в наступні періоди історії. На цьому



рівні естетико-художньої практики культурний зразок виступає як програма з високим ступенем інформативності. Культурні зразки цього рівня більшою мірою допомагають людям вирішувати проблемні ситуації, робити усвідомлений вибір у складних обставинах, а також визначати лінію поведінки в незвичних або унікальних обставинах.

Оскільки з погляду саморозвитку й стилістичного відновлення форм культурні зразки нерівнозначні, культурний зразок, що на вищому рівні дає породження нових культурних форм, ми позначимо як соціокультурний ідеал. Культурний зразок, «працюючий» на рівні повсякденної соціальної активності, результатом якого є лише їхня часткова асиміляція людиною культурних зразків у вигляді стереотипізованих, слабко усвідомлюваних шаблонів поведінки й взаємодії, ми позначимо як соціокультурний стереотип.

Отже, навколишнє середовище (соціальне, природне) впливає на людину, сприяє формуванню певних культурних зразків. Існування основ світобачення, у тому числі втілених у предметному середовищі, забезпечує базу для швидкого й адекватного взаєморозуміння людей. На індивідуальному рівні це сприяє самоідентифікації людини: допомагає визначити соціальну групу, до якої він належить, оцінювати свій спосіб життя, контролювати його структуру й спрямованість. У мистецтві цьому відповідає поняття «класика», у здобутках якої соціокультурні ситуації гіпізовані, мають досить чітку визначеність, зрозумілу й прийнятну більшістю аудиторій.

Важливим чинником є предметне середовище в подоланні соціокультурних стереотипів на рівні держави, країни в періоди перетворень і реформ. Так, наприклад, у період впровадження християнства матеріально-художня культура Київської Русі разом з новою релігією освоювала й багато нових предметно-художніх атрибутів, що втілювалися у двох моделях – духовній, строго канонічній та матеріальній.

Сьогодні матеріально-художня культура України активно запозичає елементи західної й американської культур, оскільки зразки вітчизняного дизайну не відповідають вимогам часу. З одного боку, це спроба зруйнувати сформовану соціокультурну ситуацію, впливати на зовнішні обставини, щоб елімінувати їхній вплив, радикально переіменувати їх, з іншого, спостерігається неприйняття подібних змін, що веде до дезорганізації, дискомфорту. Зміна умов змушує людину заново пристосовуватися до ситуації, змінюватися внутрішньо й зовні. Зміна при цьому й предметного середовища допомагає людині адаптуватися, сконструювати нові відносини з наявними елементами нової художньої соціокультурної ситуації. Світ речей, діяльність по створенню й споживанню продуктів дизайну виявляються не чим



іншим, як упредметненим світом цивілізованих людських, суспільних відносин. Людина в цьому середовищі підтягується до запропонованого нового масштабу, функціонує, не обтяжуючись вантажем предметного неблагоустрою й дисгармонії.

Дизайн-діяльність і професія дизайнера нині є надзвичайно затребуваними. З'являється велика кількість компаній, які прагнуть, вклавши чималі засоби, облаштувати свої офіси «на рівні світових стандартів». І не завжди менталітет співробітників цих компаній адекватно сприймає колірне й просторове рішення сучасного офісу. Людині в даній ситуації необхідно організувати прийнятні відносини з новими елементами соціокультурного й предметного середовища відповідно до наявних культурних зразків. З позиції сучасної структурної психології в даній ситуації в наявності конфлікт метапрограм, основний з яких можна назвати програму «подібність –розходження». Коли предметне середовище не виражає внутрішньої суті людини, не відповідає його сформованому стереотипу, не є його продовженням, людина, потрапляючи в далеке йому оточення, втрачає саму себе, випробує дискомфорт, психологічну напругу. Їй потрібно чимало зусиль, щоб орієнтуватися на діалог з новою ситуацією, новим предметним середовищем, виробити адекватні ситуації метапрограми. Інше предметне середовище спонукує людину змінюватись, припускає її саморозвиток, підтягування до культурного зразка, що змінився.

У сучасне просторове середовище повинні органічно вписуватися не тільки меблі й предмети мистецтва, але й людина, що перебуває в цьому середовищі, що здійснює свої життєві функції. Завдання дизайнера в такій ситуації рекомбінувати, реорганізувати предметне середовище таким чином, щоб вона сполучила в собі наявні культурні підстави з інновацією. Таке сполучення дозволить людині на підставі вже сформованих культурних форм і подань побачити й сприйняти нове.

Як справедливо зауважує А. Тоффлер: «Море зроблених людиною матеріальних предметів, що оточують нас, уливається в океан природних об'єктів. Однак для людини має значення лише технологічно створене оточення. Створені руками людини речі проникають у нашу свідомість і привносять нові фарби. Їхня кількість росте з убивчою швидкістю як незалежно, так і паралельно із природним оточенням» [20, с. 40]. Розглядаючи тенденції розвитку сучасного постіндустріального суспільства, про які пише А. Тоффлер, слід зауважити, що в предметах, речах, створених людиною, як і раніше «упредметнюються, матеріалізуються не тільки професійні значення, професійний досвід, а, по суті, всі багатства й розмаїтість людської духовності» [20, с. 3]. На його думку: «Машина, приміром, – це не простий засіб пересування. Вона



виражає особистість власника, є символом статусу, джерелом насолоди швидкістю й різноманітними сенсорними стимулами: дотикальних, нюхових, зорових тощо. Задоволення, одержуване споживачем від таких чинників, може, залежно від його системи цінностей, переважити задоволення від високої потужності й підвищених технічних якостей машини» [20, с. 53]. Водночас він зазначає, що «речі мають величезне значення не тільки через їхню функціональність, але так само й через їхній психологічний вплив. Ми розвиваємо відносини з речами, які впливають на наше почуття дискретності. Вони беруть участь у створенні ситуацій, а скорочення відносин з ними прискорює темп життя» [20, с. 41].

Для постіндустріального суспільства, крім інформаційної наповненості, характерно поширення одноразової культури: «Коли звичайний рівень змін у суспільстві підвищується, то економіка стабільності повинна бути заміщена й заміщається економікою швидкоплинності» [20, с. 44]. Нові дизайн-технології мають тенденцію зменшувати вартість виробництва набагато швидше, ніж вартість ремонтних робіт. Предметну форму дешевше замінити, ніж полагодити її. Економічно вигідніше створити дешевий одноразовий предмет, попри те, що він прослужить недовго. Розвиток технологій дозволяє згодом поліпшувати предмети довілля. Комп'ютерні технології – наочний тому приклад. З'явилося таке поняття як «старіння» речі. Часто виробники перебільшують необхідність нових винаходів, закликаючи споживача позбуватися від частково використаних речей для того, щоб здобувати нові. «Покупець попадає в ретельно розставлений капкан – смерть старої речі була надумано прискорена її виробником, і в той же час з'являється «нова поліпшена» модель, розрекламована як остання перемога технічного прогресу» [20, с. 53].

Швидке старіння предметних форм, на думку А. Тоффлера, є «невід'ємною складовою загального прискорення – процесу, що охопив не тільки найенергійніших людей, але й суспільство в цілому» [20, с. 53]. Цей процес пов'язаний з розвитком науки й здатністю здобувати знання. Скорочення відносин «людина-предметна форма» змушує людину частіше перебудовуватися, пристосовуватися до нових умов. Ці зміни роблять психіку людини більш рухливою, а її саму – більш мобільною, і в цьому їй допомагає художник-дизайнер.

Одухотворена людиною предметна форма – не тільки предмет повсякденного життя, але й частина культури людини. Предметна форма як і раніше не тільки багатofункціональна, вона – характеристика людини, відображення її духовного світу, але в сучасному дизайні – світу людини постіндустріального, інформаційного суспільства. Дизайн



як джерело нових технологій, універсальної естетизації предметного середовища інтегрує нові здатності, що з'явилися, індивіда цивілізації, що стає, формуючи одночасно його неповторність, оскільки дизайн не має стильової єдності, і для кожної предметної форми – свій зі своєю функціональністю й духовністю, неповторність визначається й вибором споживача-користувача.

Активна зміна асоціативно-значеннєвої частини матеріально-художньої культури, що несе дизайн, дозволяє людині знайти новий образ, новий тип мислення, нові психологічні основи.

Скорочення тривалості відносин «людина-предметна форма»: поширення одноразових предметів, модульних конструкцій у дизайні змушує людину частіше заново пристосовуватися до ситуації, мінятися внутрішньо й зовні. Предметне середовище допомагає людині адаптуватися, конструювати нові відносини з наявними елементами нової соціокультурної ситуації, допомагає людині перебудовуватися, пристосовуватися до нових умов. Це відбувається безболісно лише в тому випадку, якщо дизайнер реорганізовує предметне середовище таким чином, щоб воно сполучило в собі наявні культурні підстави з інновацією. Поєднання інновацій з уже сформованими культурними формами їх поданнями дозволяє людині побачити й сприйняти нове, змінивши при цьому свої внутрішні якості, створити новий соціокультурний зразок, що відповідає вимогам часу й соціокультурному ідеалу.

Народження нових якостей людської особистості запам'ятовуються в створюваному людиною матеріальному світі: його ідеальні цілі, ціннісні орієнтації, естетичні цінності, його знання, світ мотивацій, моральні ідеали, різні відтінки повсякденної свідомості, найрізноманітніші духовні стани від депресії до творчого екстазу. Друга природа, зберігає й транслює нові культурні підстави, що базуються на сучасній культурі дизайну. Предметний світ людини несе в собі відбиту міру людини в мірі предмета, і цей взаємозв'язок визначає створення предметного середовища, її універсальну естетизацію в сучасному суспільстві засобами дизайну як естетико-художньої діяльності, що відповідає створюваним технологіям.

Формування нових художньо-конструктивних вимірів людини в процесі дизайн-діяльності виводять людину, тим самим, на новий рівень екзистенціального існування. І чим вище естетико-художня цінність середовища, тим значніше функціональна повноцінність і духовне багатство людини в середовищі на основі високої естетики дизайну.



1.2. Стан дизайн-освіти у зарубіжних вищих мистецьких навчальних закладах

Духовна основа дизайн-освіти – вивчення й осмислення першоджерел народного українського мистецтва, традицій художніх шкіл, фольклору, історії національної культури, сакрального мистецтва, ремесла та дизайн-діяльності. Водночас, однією з важливих передумов української дизайн-освіти є врахування зарубіжного досвіду. Нині, на жаль, емпіричний досвід української та зарубіжної дизайн-освіти недостатньо відображений у наукових публікаціях вітчизняних учених, виключенням можуть бути поодинокі праці О. Боднара [22], В. Бугайова [23], В. Даниленка [24], А. Чебикіна [25], О. Фурси [96] та ін.

Досвід фахової підготовки майбутніх дизайнерів у вітчизняних мистецьких вишах активізує увагу більшості дослідників на такі концепти: 1) особливості пропедевтичного дизайну в умовах язичницької і християнської культур; 2) спільні і відмінні риси у вітчизняній і зарубіжній професійній дизайн-освіти в умовах технократичної культури; 3) «конструктивізм» елементів язичницької, християнської та технократичної культури у створенні української моделі дизайн-освіти.

Для розробки моделі підготовки вітчизняних дизайнерів нами проведено аналіз науково-культурологічних тенденцій предметно-розвивального середовища. Тут слід наголосити, що культурні форми фіксації результатів взаємодії людини з довкіллям корелюють з дією глибинних психологічних механізмів, відображають цю дію у предметах. Організація життєдіяльності народу, окремої особистості обов'язково пов'язувалася з емоційною сферою, забезпечувала цілісний спосіб оцінки ситуації і реагування на неї. Художнє конструювання оптимізує зв'язок людини з предметним середовищем, а предметне середовище, у свою чергу, впливає на характер, звички, смаки людини.

Сучасними дослідниками встановлено, що засобами дизайну досягається заспокійливий, коригуючий, стимулюючий впливи на духовний стан особистості. Саме тому у «школах дизайн-освіти» інтегрована особистість майбутніх дизайнерів повинна формуватися за триєдиним потоком інформації: 1) вербальної (усним і писемним мовленням), фізіологічної (основою якої є центри Брока й Верніте лівої півкулі мозку), логічно-понятійного мислення; 2) сенсорної (слухової, зорової, тактильної тощо), фізіологічної основою якої є права півкуля мозку з її центром художньо-образного мислення; 3) структурної (інформацією їжі, пиття, дихання тощо).

За аналогією до школи Г. Земпера, Баухаузу, ВХУТЕМАСу та інших прогресивних закладів дизайн-освіти початку ХХ ст.,



першоосновою у системі вітчизняних центрів дизайн-освіти має стати синтез архітектонічної і зображувальної творчості. Структурою художньої мови архітектонічного мистецтва є співвідношення пластичних елементів, що створюють художній образ. У декоративно-прикладному мистецтві, дизайні та архітектурі, архітектонічний зв'язок елементів образу незалежний від будь-якої образотворчої їх функції і є головним або єдиним виражальним засобом.

Необхідно визначити доцільність на сучасному етапі розвитку вітчизняного дизайну використання у його теорії та практиці матеріалів експериментальних пошуків, що дають уяву про внутрішні процеси, які відбуваються у цій галузі. Дослідження деяких з них дозволяють запобігти вибору малоефективних напрямів розвитку, уникнути помилок, які були допущені і усвідомлені іншими, коригувати їх із загальними установками державної програми дизайну.

На нашу думку, сьогодні в Україні проходить активний процес «внутрішнього» розуміння дизайну. Про це свідчать дискусії, проблемні виставки, виступи експериментальних об'єднань, теоретичні розвідки концептуального характеру, які жваво обговорюються на симпозіумах, конференціях, висвітлюються у засобах масової інформації.

Загальновідомо, що відмінною рисою систем вищої професійної освіти в країнах Європейського Союзу є їх різноманітність та варіативність. Згідно з Маастрихтським договором країни ЄС зберігають суверенітет своїх освітніх систем, які мають сильні національні традиції та розвиваються під впливом таких чинників, як місцеві і галузеві особливості й участь соціальних партнерів. Водночас, загальний розвиток ЄС заснований на спільній угоді про право громадян на вільне пересування капіталів, людей, ідей, знань і товарів. Цей же принцип стосується і галузі освіти, породжуючи практичні зміни в цій важливій соціокультурній суспільній галузі.

Варто відзначити важливу вимогу сьогодення – можливість та необхідність навчатися впродовж усього життя. Це стало особливо актуально нині, коли в більшості країн ЄС спостерігається демографічне старіння населення і підвищуються потреби людей в знаннях у будь-якому віці. При цьому спостерігається відтік робочої сили в більш наукомісткі або більш престижні галузі та відсутність значних успіхів в комплексному вирішенні виникаючих при цьому питань як з боку робототехніки, так і в соціальній сфері. У цих умовах особливого значення набуває професійно-технічна освіта і навчання, оскільки саме воно закладає фундамент, на якому людина зможе будувати подальшу професійну кар'єру та продовжувати навчання з одного боку, а, з іншого – забезпечити робочою силою різні галузі народного господарства.



Розглядаючи рішення перерахованих вище аспектів, в галузі дизайн-освіти варто виділити найбільш їх успішні вирішення, які також наочно показують динаміку глобалізації дизайн-освіти. Так, наприклад, у 1990 р. Університет мистецтва і дизайну в Гельсінкі та Королівський коледж мистецтв у Лондоні об'єднали шість провідних культурних і дизайнерських організацій, створивши CUMULUS – систему дизайнерської освіти, яка відображає прагнення до накопичення знань і здібностей, необхідних для вирішення нових проблем і досліджень нових рубежів мистецтва і дизайну. Ця система налаштована на досягнення високої якості і інновацій, створених культурним розмаїттям європейських народів. У даний час CUMULUS налічує понад 40 членів-організацій, які представляють країни ЄС, де проводиться обмін студентами, викладачами, ідеями, в тому числі задля майбутнього розвитку дизайн-освіти і популяризації дизайнерської професії.

Для вирішення нових завдань в світлі розвитку людських ресурсів, в ЄС створена система загальної освіти – від початкових шкіл до неперервного навчання – SOCRATES, в якій вища освіта представлена системою ERASMUS. Ця система диференціює вибір курсів, даючи студентам можливість слідувати різними шляхами до отримання спеціальності.

Нині швидкими темпами розвивається комерційний дизайн, який поділяється на два основних типи: по-перше, це так званий стаф-дизайн, тобто дизайнерські відділи всередині виробничих фірм і підприємств, які вирішують потрібні для підприємств завдання; по-друге, це незалежний дизайн, представлений самостійними дизайнерськими фірмами або бюро, що приймають і виконують окремі замовлення промислових фірм. Незалежні дизайн-групи – це, так би мовити, «слуги на короткий час». Стаф-дизайн і незалежні дизайн-групи уживаються, поділивши поле своєї діяльності. Внутрішня група, яка завжди під руками у керівництва фірми і вжилась у специфіку своєї фірми, може краще і швидше вирішувати постійно виникаючі завдання поточної роботи.

Незалежні дизайнери, маючи більшу різносторонність діяльності, можуть ширше й об'єктивніше підходити до вирішення поставленого завдання, допомагаючи ефективно планувати і розробляти перспективні плани і відповідну перспективну й експериментальну продукцію. Прагнення приватного капіталу якомога більше продати веде до всемірного стимулювання уваги, інтересів, пристрастей споживача. Реклама, яскрава красива упаковка, надсилання будь-яких товарів поштою, а головне, широкий продаж у кредит штучно підвищують попит. Вирішальну роль тут часто відіграє знаково-символічна сторона предмета, а не його фактичні функціональні якості. Величезне значення



має прагнення споживача «бути не гіршим від інших». Так, він хоче їхати в автомобілі останньої марки, хоч його старий автомобіль міг би ще довго і добре служити, мати телевізор останньої моделі, яка фактично майже нічим не краща за попередню, і т. д.

Дизайн-діяльність у розвинених країнах світу має свою специфіку, а також характерні особливості функціонування закладів дизайн-освіти. Дамо їм стислу характеристику.

Німеччина. Ця країна належить до числа передових країн у галузі дизайну. Характерною національною особливістю дизайн-освіти Німеччини є розвинені зв'язки з соціальними партнерами – співпраця уряду на федеральному і земельному рівнях із промисловістю, з одного боку, і такими організаціями соціальних партнерів, як об'єднання роботодавців і профспілки, з іншого, що забезпечує баланс інтересів і відповідальності сторін. Соціальні партнери беруть активну участь в розробці стандартів професійного навчання, які в Німеччині називаються «положення про навчання». Соціальні партнери ініціюють оновлення існуючих стандартів і розробку нових, які в подальшому розробляються Міністерствами освіти федеральних земель. Це дозволяє забезпечити комплексну дизайн-освіту й організацію різнопланових дизайнерських послуг, починаючи на місцевому земельному рівні і закінчуючи на федеральному, забезпечуючи тісну взаємодію між місцевими (земельними) компаніями, соціальним замовленням і великими корпораціями.

Крім того, питаннями досліджень змін в професіях і вміннях займаються два інститути: Федеральний інститут професійної освіти і навчання та Інститут досліджень з питань ринку праці та професій при Федеральному інституті зайнятості. Здійснюється аналіз потреб ринку праці та відповідність йому навчальних програм (нагадаємо, в Німеччині як ні в одній країні світу сильні місцеві земельні традиції в освіті, особливо сильно вони позначаються в дизайн-освіті – земельну дизайнерський інститут, існуючий за рахунок тісної інтеграції з економікою Німеччини впливає на всі сторони життєдіяльності країни і її населення).

Великобританія. Дизайн-освіта як форма підготовки дизайнерів у Великобританії має усталені традиції та яскраво виражену спадкоємність. Система дизайн-освіти в цій країні не тільки користується активною державною підтримкою, а й прямує, регулюється централізовано. Кількість прийнятих в дизайнерські виші приблизно відповідає потребі в молодих фахівцях цього профілю й обмежується строго визначеними цифрами. Система англійської дизайнерської освіти охоплює сьогодні понад тисячу курсів з різних аспектів і галузей дизайну, які ведуться в 188 навчальних закладах.

Дизайн і дизайн-освіта у Великобританії вирізняються



традиціями, що беруть початок із середини XIX ст. Одним із найстаріших навчальних закладів Великобританії вважається Королівський коледж мистецтв у Лондоні, заснований ще в 1837 р. для підготовки студентів за спеціальністю, яка іменувалася тоді «мистецтвом орнаментациї». У ньому здавна в тісному взаємозв'язку викладалися живопис, графіка, прикладне мистецтво та моделювання одягу та ін.

Слід зазначити три принципи дизайнерської освіти, які відрізняють англійський дизайн: по-перше, акцентується, що студенти будуть працювати в різних галузях промисловості і самі повинні бути інженерами; по-друге, їх особлива роль при створенні зразків виробів складатиметься в турботі про зовнішній вигляд, зручність в обігу і легкості експлуатації; по-третє, від них чекають творчого ставлення до своєї роботи, що передбачає наявність соціальної відповідальності за формування навколишнього середовища.

Упродовж багатьох років в Англії були вироблені особливі принципи інженерно-дизайнерського навчання, що спирається на тезу про природжене у кожній людині почуття форми і кольору. Навчання безперервне, починається з дитячого садка і проходить протягом всього життя людини. У Великобританії вважають, що завдання навчання дітей основам дизайну – не просто оволодіння елементами проектування, але вивільнення прихованих у дитині здібностей, які в звичайних умовах залишаються незатребуваними. Легко і природно студент при цьому засвоює принципи добра, людяності, розумного ставлення до природи і навколишнього середовища. Він вчиться ставити завдання і вирішувати їх. Як правило, при роботі над проектами, у англійських студентів виявляється особлива естетика, яку можна позначити як естетику людяності.

Нині у Великобританії здійснюється спеціальне фінансування розробки навчальних програм для дизайнерських вишів, додаткове субсидування заходів з випуску навчальних засобів по дизайну, вдосконалення виробничої практики студентів-дизайнерів тощо. Нещодавно уряд Англії запровадив посаду ще одного із заступників міністра торгівлі та промисловості – з питань дизайну. Прийнято рішення про створення першого в світі міжнародного дизайнерського та дизайн-освітнього комплексу. Успішно реалізується проект «Атлас дизайну», який спільно фінансується Радою з дизайну Великобританії, Шотландським радою з дизайну, Валлійською консультативною службою дизайну й Управлінням з дизайну Північної Ірландії. Цей проект був розроблений у співпраці з Центром наукових досліджень в галузі дизайну в Університеті Брунеля (Brunel University), що розташований в західній частині Лондона. За задумом розробників, проект «Атлас дизайну» звернений до малого



і середнього бізнесу та повинен дати відповіді на такі питання: з чого почати впровадження дизайну; як перевести таке абстрактне поняття як «дизайн» в реальні прибутки; як за допомогою дизайну удосконалюються ділові якості, з'являються концептуальні ідеї; яким чином дизайн надає реальний вплив на комерційний успіх фірми тощо.

Франція. Специфіка розвитку дизайну у Франції полягає в тому, що уряд виступає головним замовником на великі дизайн-проекти. Так, наприклад, у липні 1980 р. урядом Франції було прийнято постанову про довгостроковий розвиток художнього конструювання промислових виробів і підготовку дизайнерських кадрів в країні. Особлива увага в постанові приділялася необхідності використання методів дизайну для поліпшення якості і зовнішнього вигляду продукції, її споживчих властивостей, зниження собівартості виробів.

Підготовка професійних дизайнерів здійснюється у 8 державних і приватних навчальних закладах, зокрема у Вищій школі промислового дизайну, Вищому національному художньо-промислому училищі, Вищій національній школі декоративного мистецтва, Вищій національній школі прикладного мистецтва і художніх ремесел, на відділенні дизайну Технологічного університету в Комп'єні та ін. Показово, що у вирішенні актуальних питань дизайн-освіти беруть участь державні установи. Так, до складу адміністративної ради Вищого національного художньо-промислового училища включені представники 7 міністерств – культури, промисловості, вищої та спеціальної освіти та ін., забезпечуючи високий рівень підготовки та умови для проведення досліджень в області створення концепцій і реалізації проектів виробів і дизайнерських розробок.

Велика увага приділяється розробці програми обміну та взаємозв'язку з різними фірмами і промисловими підприємствами, зарубіжними навчальними закладами. У 1983 р. було створено міжвідомче Управління по сприянню розвитку дизайну та Вища школа художнього конструювання в Парижі. На Міністерство закордонних справ покладено вирішення питання про включення дизайну в перелік пріоритетних галузей професійної підготовки, на які виділяється спеціальний фонд для організації щорічних стажувань студентів за кордоном.

Основною метою підготовки фахівців є можливість для кожного студента виявити свій талант і розвивати здібності, визначити індивідуальні методи організації і вирішення проблем, набути високий рівень технічних і теоретичних знань. При надходженні всі студенти, незалежно від їх освіти і практичного досвіду, розподіляються по проектних командах, де вони організують свою роботу, визначають програму діяльності над проектами, найчастіше в контакт з промисловістю. Студенти також навчаються досліджувати, підбирати інформацію, аналізувати джерела і



отримані дані, встановлювати особисті контакти, визначати свій рівень знань і оцінювати рівень знань інших. Навчальна програма побудована на основі «модульних елементів» різної тривалості і насиченості. Вона виконується під контролем координатора програми за сприяння експертів з урахуванням різноманітних індивідуальних особливостей студентів. Кожен студент має індивідуальну програму. Загального щорічного навчального плану не існує, студенти створюють свої програми відповідно за їх індивідуальними завданнями і потребами, визначеними під час вступу і згодом схваленими куратором. Варто також зазначити, що для дизайн-освіти референційна рамка краще, ніж освітній стандарт. Підтвердженням цього є дизайнерські розробки випускників французьких навчальних закладів, традиційно креативних й оригінальних.

Скандинавські країни. У цих країнах добре розвинений корпоративний дизайн, тому метою дизайн-освіти є професійна підготовка корпоративних дизайнерів для роботи в компаніях за трьома основними напрямками – транспорт, побутові вироби, комп'ютерні технології. Класичним прикладом ставлення до дизайну як одного з визначальних елементів національної ідентичності є дизайн-освіта Фінляндії. Ця скандинавська країна завжди вдавалася до дизайну, архітектури і мистецтва в критичні моменти своєї історії (варто лише згадати 20-30-і рр. XX ст. та повоєнний період), використовуючи їх як інструменти національної політики, конструктивний фактор підвищення добробуту країни та поліпшення якості повсякденного життя населення. У країні на національних засадах вибудована чітка вертикаль дизайн-освіти: від фундаментальної університетської та практичної політехнічної до прикладної середньо-спеціальної. Однією з кращих в світі дизайнерських шкіл вважається Університет мистецтва та дизайну в Гельсінкі, де навчаються біля 1600 студентів з-понад 40 країн світу (за статистичними даними 2015 р.).

Італія. Розвиток дизайнерської освіти в Італії відбувався під впливом складних соціально-економічних умов. Упродовж минулого століття ця освітня галузь трансформувалася з розкиданих по країні низки художніх шкіл в достатньо струнку й ефективно функціонуючу систему навчальних закладів, в якій здійснюється підготовка за різними напрямками й освітніми програмами. Інтерес до проблеми створення системи дизайн-освіти припадає на період післявоєнної реконструкції в 50-60-х рр. XX ст.

Проблема вищої дизайнерської школи в Італії розглядалася з двох позицій. По-перше, як одна з центральних проблем загальної реформи архітектурно-художньої освіти, спрямованої на подолання академізму, зближення навчання з життям, а, по-друге, перетворення вищої школи



в експериментальний центр по розробці широких соціокультурних програм перебудови суспільства. При цьому передбачалося, що саме школа дизайну зможе стати зразком творчого вишу нового типу. Таким чином, існуючі в Італії форми дизайнерської освіти за своїм характером і структурі випадають з академічної схеми, що ґрунтується на накопиченому досвіді та традиціях. Здебільшого ці педагогічні експерименти спрямовані не стільки на засвоєння студентом певного комплексу художньо-конструкторських знань та навичок, скільки на формування здатності до пізнання краси оточуючого середовища та шляхів його гармонізації («пізнання основ проектування»).

Саме така форма навчання визначила ті риси, що становлять своєрідність італійського стилю в дизайні. По-перше, це широка гуманітарна орієнтація, відсутність корпоративного духу; по-друге, надзвичайно високий творчий потенціал, дух тотального експерименту, пов'язаний з ідеєю повної свободи творчості, розкутої творчої свідомості, що не визнає ні норм, ні авторитетів; по-третє – високий, практично бездоганний професіоналізм і реалізм дизайнерського проектування, що вкупі надає кращим зразкам італійського дизайну своєрідну класичність. Результатом такої системи дизайнерської освіти в Італії стало те, що італійська школа дизайну напрацювала свою самобутність і самостійність – італійський дизайн воістину унікальний по сміливості реального проектування. Він займає виняткове місце за ступенем впровадження концептуальних, авангардних проектів, впровадження як безпосереднього – в промислове виробництво, так і опосередкованого – в світову художньо-проектну культуру.

США. Уряд США завжди виділяв значні кошти для включення дизайну в національні культурні програми та розвиток дизайн-освіти. Центром навчання дизайну в цій країні вважається Філадельфійський університет мистецтв, де можна здобути освіту більш ніж за 100 спеціальностями в галузі дизайну, образотворчих мистецтв, художніх ремесел, та інших мистецьких дисциплін. Головним і найбільш розвиненим у виші є інфокомунікаційний дизайн, який розглядає різноманітні аспекти взаємодії типу «середовище – машина – людина» з технологічного та ергономічного погляду. Знаковою подією стало відкриття 1986 р. в Нью-Йорку найбільшого в світі Міжнародного дизайн-центру, який донині є головним координатором і популяризатором тенденцій у розвитку дизайну.

Основу освітньої політики у галузі дизайну складають національні програми, кредитно-трансферна система, а на її основі – сертифікація випускників вищих навчальних закладів, які здійснюють підготовку дизайнерів. Підставою сертифікації є видача кредитів



студентам за освоєння будь-якого одного курсу. У більшості випадків студент не обмежений в їх кількості і виборі. До них додається блок обов'язкових дисциплін. Подібний підхід забезпечує розвиток креативних здібностей, однак часто не дає фундаментальних знань. Найхарактерніше для американського дизайну – це не особливості формоутворення, а його яскраво виражений комерційний напрям, тому кінцевою метою є ринковий успіх, перемога над конкуруючими фірмами, у т. ч. завдяки оригінальним дизайнерським розробкам.

Сосередність функціонування американської дизайнерської школи обумовлена низкою тенденційних особливостей професійної підготовки фахівців у США, які пов'язані з розробкою прагматичної моделі-інструмента економічної ефективності. В американських державних школах, на відміну від європейських, художню освіту завжди розглядали як предмет, необхідний для промисловості. Згалом професійна освіта і навчання у США відіграють провідну роль у підготовці молоді до праці, забезпечуючи знаннями й навичками, необхідними для досягнення успіху на робочому місці, використовуючи різноманітні стратегії у створенні програм професійного навчання.

Канада. У 1973 р. федеральний уряд Канади прийняв програму сприяння розвитку і впровадження методів дизайну в промисловість країни. У межах цієї програми підприємствам і фірмам надавалася фінансова допомога, розмір якої сягав 50 % витрат, на розробки, пов'язані з використанням дизайну при проектуванні й експлуатації виробів. Підставою для надання допомоги служила технологічність нових проектів та їх комерційна ефективність. У число коштів, наданих фірмам, входили витрати з оплати праці консультантів-дизайнерів. Допомога здійснювалася у вигляді одноразової або багаторазової виплати певної суми.

Бразилія. Сьогодні в країні існує низка урядових програм розвитку дизайну, створені товариства, що займаються питаннями розвитку дизайну та дизайн-освіти. Унікальна система бразильської дизайн-освіти пов'язана з діяльністю лабораторії дизайну (LBD), яка розробила оригінальну програму короткострокових дизайнерських курсів, розраховану на три роки. Перший рік присвячений «аналізу і роздумам», другий – виробленню стратегій, а третій – практичній діяльності. Головним завданням курсів є різнобічний аналіз дизайнерської діяльності. Кожен курс включає 40 годин лекцій, які читають фахівці конкретних галузей знань. Лабораторією організовано 15 курсів, заняття на яких ведуть дизайнери з Бразилії, США, Мексики, Європи. На курсах вивчається низка спеціальних дисциплін, як-от: дизайн-менеджмент, семантика, інженерна підтримка дизайнерів, промисловий дизайн та ін.



Лабораторія щорічно публікує збірники наукових статей на тему «Дизайн і культурне розмаїття».

Південна Корея. На початку 80-х рр. XX ст. в Південній Кореї більш ніж в 60 університетах були створені факультети промислового дизайну, яким притаманний видимий ухил у бік теоретичного навчання. У числі головних новацій Корейського інституту дизайну та упаковки, що є центральним навчальним закладом, було створення Міжнародної школи дизайну для дипломованих фахівців, яка перетворилася в ефективну систему післядипломної дизайн-освіти. Основним її завданням є підготовка і перепідготовка висококваліфікованих дизайнерських кадрів, які б успішно розв'язували проблеми дизайну в країні на етнічних засадах і перетворили Південну Корею в одного з лідерів світового дизайну. Школа нині надає студентам ґрунтовну теоретичну і практичну підготовку, можливість проходити виробничу практику безпосередньо на виробництві в межах країни та за кордоном, розробляти конкретні проекти і проводити проектні дослідження. Створенню та розвитку цієї школи сприяли різні державні інституції – міністерства освіти, торгівлі, промисловості, енергетики, а також Комітет з освіти та науки національного парламенту країни.

Японія. Ця країна за рівнем розвитку дизайну в його сучасному розумінні знаходиться серед провідних країн світу, хоча наприкінці 50-х – початку 60-х рр. XX ст. в ній про дизайн фактично нічого не було відомо. Сьогодні в японському дизайні виділяють три головні напрями розвитку: співвідношення традицій і сучасності; ставлення до західного (євро-американського) дизайну; ставлення дизайнерської освіти до сучасної культури і промисловості. Гармонійне поєднання традицій і високих технологій, а також орієнтація на експорт, створюють умови, в яких в кожному з серійних виробів японської промисловості спостерігається не просто органічний для дизайну синтез техніки і естетики, а поєднання передової технології та витонченого естетичного смаку. Японські дизайнери, крім специфічних художньо-конструкторських знань й умінь, повинні мати докладні знання про виробництво, чітке уявлення про ситуацію на ринку товарів і послуг тощо. Тому в дизайнерських навчальних закладах робиться наголос на вивчення промислової технології, внутрішнього і зовнішнього маркетингу, а також міжнародної економіки та міжнародних фінансів.

В даний час система дизайнерської освіти в Японії зовні набула форму, подібну до інших розвинених країн. Система дизайн-освіти в країні перебуває під сильним контролем з боку держави. Ця обставина відображається на формуванні освітніх програм та організації навчання в закладах дизайн-освіти, зокрема у сенсі інтенсифікації освітнього



процесу, орієнтації на інтереси головних промислових корпорацій. В Японії вважають, що дизайнерський коледж чи університет є місцем поєднання органічного поєднання освіти і наукових досліджень. Завдання майбутніх дизайнерів – орієнтуватися на потреби промисловості, гуманітарні потреби суспільства, національну культуру та традиції.

У дизайнерських школах Японії прагнуть творчо і в повній мірі розвивати індивідуальні якості студента, дбайливо ставитися до думок і почуттів кожного студента. Звідси їм притаманні певні організаційні особливості: в дизайнерських навчальних закладах студенти об'єднуються в нечисленні групи, що дає можливість викладачам приділяти більше уваги кожному з них. Японські педагоги з дизайну виховують у студентів прагнення проникнути в сутність, «дух» речей, на основі образних уявлень і національних традицій втілити творчий задум у формі та декорі майбутнього виробу. Тому на роботу з формою і декором звертається найпильніша увага. Тракткування форми в японській школі дизайну відрізняється від такої в класичних європейських системах підготовки дизайнерів, адже для японців дизайн – це середовище передачі повідомлень про ідеї, які закладаються в кожен продукт при вирішенні його форми. Для того щоб висловити ідею через форму, японським дизайнерам потрібен цілісний світогляд і традиційний погляд, тому в їхніх роботах гармонійно поєднуються уявлення про споконвічні традиції та сучасний спосіб життя.

Іншими словами, твори дизайну є осередком суті не тільки власне речі, а й соціально-культурного середовища її існування, а форма – каналом вираження цієї сутності. І як наслідок, характерна для дизайнерської школи Японії риса – шанобливе ставлення до роботи з традиційними матеріалами, глибоке розуміння можливостей природних матеріалів, оволодіння тонкощами технології їх оброблення. Органічне засвоєння основних категорій та специфічної далекосхідної естетики, національних художніх традицій, виховання художнього смаку, почуття форми, уміння розуміти природу матеріалу і, поряд з цим, загальна гуманістична орієнтація фахівця – все це відображається в японській дизайнерській школі. Стійкість педагогічних установок і концепцій цієї школи на тлі соціально-економічних суперечностей сучасного японського суспільства – кращий показник її життєвості.

У процесі підготовки дизайнерів у японських вишах основна увага приділяється вивченню національних традицій та східної філософії, оскільки найважливішим завданням підготовки фахівця-дизайнера є формування особистості та її світогляду. Основний напрям японської школи дизайну ґрунтується на дотриманні народних традицій, а також адаптації західноєвропейського дизайну на національному ґрунті.



На основі численних літературних джерел нами представлено результати порівняльного аналізу розвитку дизайн-освіти в країнах Європейського Союзу, схарактеризовано прагматичну спрямованість у системі професійної підготовки дизайнерів у школах США, окреслено національну своєрідність розвитку дизайну і дизайнерських шкіл у Південній Кореї та Японії. З'ясовано, що в досліджуваних країнах історично утворилися декілька провідних дизайнерських шкіл, відповідно до напрямів розвитку дизайну. Зростанню кількості структурних модифікацій підготовки майбутніх дизайнерів сприяє поширення в розвинених державах модульних освітніх програм та запровадження циклічної структури навчальних планів. У результаті осмислення досвіду зарубіжних дизайнерських шкіл встановлено, що основною їх настановою є інтеграція дизайну в контекст загальної культурної сфери.

Отже, цілі та зміст професійної підготовки майбутніх дизайнерів можуть трансформуватися під впливом соціокультурних змін, постійно збагачуватися новими педагогічними концепціями, а вирішенню проблем якісного професійного навчання цієї категорії фахівців сприятиме створення національних дизайнерських шкіл у межах динамічної системи дизайн-освіти України. Незважаючи на відмінності між культурами розвинених країн світу й України, традиціями закордонних і вітчизняних дизайнерських шкіл, зарубіжний досвід заслуговує уважного вивчення з метою використання в теорії і практиці української дизайнерської освіти і дизайну загалом. При цьому, особливе значення має спрямованість вітчизняної дизайн-освіти на відродження історичних традицій українського народного мистецтва у новітніх розробках майбутніх вітчизняних дизайнерів, тобто сучасних творач етнодизайну.

1.3. Емпіричний досвід дизайн-освіти в Україні

Поодинокі свідчення появи в Україні діяльності, яку в світі прийнято називати дизайнерською, зафіксовані у працях, що вийшли друком у найпотужнішому в Україні промисловому районі кінця XIX – початку XX ст. – так званому Південному (за тодішньою імперською назвою), а по суті Східному – з огляду на територіальні межі України. Друковані джерела мають відомості про започаткування освітніх осередків, які продукували елементи дизайнерської підготовки майбутніх проектувальників та художників-ремісників. Найбільшої інформації надають звіти про діяльність Харківського технологічного інституту та художньо-промислової школи М. Раєвської-Іванової [27]. Були в Україні ще інші центри, де до проектування вишитих виробів і сучасного на той час одягу залучалися художники-новатори. Так, наприклад, джерелом



абстрактних кольорових композицій були українські вишивки села Вербівка, що на Черкащині. На їх основі художниками-авангардистами конструювалися панно з різноманітних геометричних фігур, побудованих на поєднанні контрастних кольорів. Розроблялися нові принципи моделювання одягу, декору інтер'єру (див. додаток А). Ескізи і вишивки панно «Синій Птах», «Птах» призначені для дизайну інтер'єру в українському етнічному стилі.

В атмосфері творчих пошуків народжувалися нові форми сучасного мистецтва. В Москві 6 – 9 грудня 1917 р. відбулася друга виставка сучасного декоративного мистецтва, на якій експонувалося понад 400 зразків вишивок, виконаних майстринями Вербівки за ескізами майже всіх художників-супрематистів. Вони свідчать про експериментальні пошуки під час створення композицій, в яких предметна форма конструювалася з різноманітних геометричних об'ємів, побудованих на поєднанні контрастних кольорів. Фольклорний архетип народного мислення вони підняли на космічний рівень планетарного значення. У 1915 – 1917 рр. Наталя Давидова з Казиміром Малевичем у Вербівці розробляє нові принципи моделювання одягу, що було невід'ємною частиною завдань, які постали перед мистецтвом нової епохи.

У статтях С. Одзивольського [28], Т. Мунніха [29], Н. Меруновича [30] знаходимо свідчення про вельми активний розвиток художньо-промислової освіти у Галичині, яка тяжіла більше до декоративно-прикладних засад. Перші статті, присвячені осмисленню «виробничого мистецтва», з'явилися у 20-х – на початку 30-х рр. ХХ ст. Більшість зі статей, які були опубліковані в журналах «Нова генерація» [31], «Авангард» [32], [33], «Життя і революція» [34], відображали захопленість духом експерименту, почуттям причетності до творення нового мистецтва, яке має сприяти розбудові нового суспільства. У брошурі В. Поліщука [35], присвяченій творчості В. Єрмілова, висвітлені новаторські розробки майстра, якого називають піонером вітчизняного дизайну.

Друга половина 30-х, 40-і та 50-і рр. ХХ ст. не залишили у радянській мистецтвознавчій думці навіть поодиноких статей, котрі б висвітлювали розвиток дизайну в Україні. Однак, певні відомості про творчі процеси, що стосуються окремих проблемам функціонування дизайну, містяться у виданнях 30-х рр. ХХ ст., які вийшли друком на західноукраїнських землях.

У 60 – 80-х рр. ХХ ст. публікувалися статті на сторінках московських видань, які фрагментарно висвітлювали дизайнерські події в Україні, адже своїх власних професійних журналів чи збірників в Україні на той час не було. У журналі «Техническая эстетика» та наукових збірниках ВНДІТЕ (Всесоюзного науково-дослідного інституту технічної естетики) вийшли



друком статті Б. Бойтка, Д. Котенка, В. Лістрового, Б. Войно-Данчишина, О. Баришева, В. Єлькова, О. Шеховцова, В. Пузанова, О. Бойчука та ін. Видання у 1975 р. монографії З. Фогеля «Василь Єрмілов» стало важливою подією у розвитку теорії вітчизняного дизайну. Аналізуючи творчість майстра, вчений відзначав різноманітність його художніх пошуків, де поруч з художньо-конструкторськими роботами неабияке місце посідали розробки українського народного орнаменту.

Попри розмаїтість його творчих уподобань, що часто викликали звинувачення колег в еkleктизмі, своїм головним завданням В. Єрмілов вважав зробити «світ, який все в більших масштабах ставав світом техніки, був у той же час по-людяному прекрасним. Це значить, що прекрасними, доцільними, доступними, красивими – мають бути речі: уся сукупність речей, котрі оточують людину повсюди – у праці, побуті, на відпочинку, навчанні, громадській діяльності» [35, с. 23]. Вчений зауважує на тому, що одним з найважливіших завдань для подальших досліджень має стати вивчення педагогічного досвіду В. Єрмілова.

Харківській школі дизайну присвячена ціла низка наукових праць. Розпорошені по приватних колекціях навчальні завдання В. Єрмілова, а також відсутність відомостей щодо місця знаходження розроблених ним програм до сьогодні залишають питання про мистецтвознавчу та педагогічну спадщину знаного майстра.

Систематичний друк наукових розвідок про вітчизняний дизайн розпочався з початку 90-х рр. XX ст. Причиною цього послужила поява цілої низки українських наукових видань. Особливо слід відзначити монографію О. Ноги «Українська художньо-промислова кераміка Галичини 1840 – 1940 рр.». У цій праці вчений присвятив окремий розділ художньо-промисловій освіті. Автор висвітлює головні етапи її розвитку і слушно зауважив, що рух за створення художньо-промислових шкіл в Україні (як на Сході, так і на Заході) почався одночасно саме в 1870 – 1877 рр. В ньому брали участь знані діячі культури та чиновники високого рангу. Підкреслюючи роль галицької інтелігенції у тому русі, під тиском котрого було утворено при Відділі краєві «Комісію краєві для справ промислу домашнього і ремісничого», автор говорить, що вона мала на меті в першу чергу організацію та розвиток фахових художньо-промислових і ремісничих шкіл. Власне галицька інтелігенція і відіграла найважливішу роль в позитивних зрушеннях Галичини в сфері художньої промисловості. Діяльність галицьких інтелігентів на 1984 р. сприяла активності художньо-промислового руху, збільшенню промислових шкіл до 31 та шкіл «заводових» до 32 (з котрих чотири мали державний статус), пожвавленню науково-видавничої та культурно-просвітницької діяльності в 80-90-х рр. XIX ст. Тому ці тенденції мали



загальноєвропейський характер [36].

Утворивши потужне підґрунтя для подальшого розвитку дизайну, активні пошуки новітніх художніх рішень у першій третині ХХ ст. стали об'єктом спеціальних досліджень у сучасному мистецтвознавстві. Так, зокрема, у монографіях Л. Соколюк «Графіка бойчуків» [37] та О. Ільницького «Український футуризм» [38] міститься цінний матеріал щодо осмислення загальнокультурних чинників формування самобутнього українського графічного дизайну 20 – 30-х рр. ХХ ст.

Тривале вивчення Л. Соколюк творчої спадщини М. Бойчука дало свій результат: фундаментальна праця «Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва» [39]. Особливий інтерес привертає розділ згаданої праці «Школа М.Бойчука та «виробничий рух». Авторка зазначає, що «виробничники», відкинувши станкові форми, вважали, що мистецтво нової, «пролетарської» доби повинно зосередити свої завдання на творенні естетичного середовища для народних мас, на зв'язку мистецтва з промисловим виробництвом. Попри межі часу, «виробничники» закладали теоретичні основи сучасного дизайну.

Етномистецькі традиції у модерні та авангарді висвітлює стаття М. Станкевича [40]. Важливими є спостереження автора щодо узгодженості формотворчих параметрів мистецтва авангарду з етномистецькою традицією. Вчений, щоправда, застерігає: «У художній системі авангарду зв'язки із етномистецькою традицією не лежать на поверхні. Вони чисто концептуальні й не випадкові. При цьому є очевидним той факт, що в одних мистецьких напрямках авангарду такі зв'язки більш виразні, в інших – приховані, або відсутні цілком» [40].

Пошук глибинних зв'язків між народною творчістю та сучасним мистецтвом (дизайном у тому числі) – є головним напрямком теоретичних розробок М. Станкевича [41, 42]. Приміром, у статті «Народне мистецтво і дизайн», вченим запропоновані прийоми порівняльного аналізу, висвітлюється логіка основних рівнів формотворення народного мистецтва і дизайну. Українське народне мистецтво і дизайн не відокремлені глухою стіною, вважає вчений. Низка характерних і логічно вмотивованих рівнів формотворення дозволяє порівнювати твори дизайну та ужиткового мистецтва, серед яких М. Станкевич виділяє: функціональний рівень, рівень матеріалів, технологічний рівень, антропомасштабний рівень (людина – міра всіх речей), рівень інтер'єру (середовище – міра всіх речей), рівень екстер'єру, семіотичний рівень. «Досвідчений народний майстер у своїй уяві поєднує усі необхідні якості в єдине ціле і в результаті народжуються предмети логічні, зручні, конструктивні і досконалі. Саме в цих предметах виразно виступає вміння майстра синтезувати форму залежно від її функціонального застосування» [41]. Можна говорити



про те, що витoki дизайну сягають не лише професійного мистецтва, технічного конструювання і виробництва, а й раціонально-мистецьких основ традиційної творчості, – підкреслює вчений. Саме тому майбутнє вітчизняного дизайну він вбачає у засвоєнні етномистецьких ідей і традицій. І, власне, саме це є основою курсу етнодизайну для студентів вищих мистецьких навчальних закладів.

Подібні думки висловлює П. Татіївський, який здійснив структурний аналіз художньої мови предметної творчості на матеріалі місцевих ремісничих традицій, виявив компоненти, що визначають його регіональну своєрідність, типологічні якості регіональної культури тощо [43]. Образний стрій, на думку П. Татіївського, являє систему типізованих, сягаючих до давніх праформ, образів, що відбивають ціннісні уявлення регіональної спільноти. Пластична культура охоплює засоби художнього виразу, традиції зображення, стійкі композиційні схеми, прийоми формоутворення, конструктивні прийоми, колорит. Технічні особливості ремісництва полягають у прийомах ручної праці, засобах обробки матеріалу, навичках формотворчості, у яких відбивається регіональний досвід духовно-практичного засвоєння місцевої природи. На думку вченого, саме на прикладі окремих кустарних промислів можна простежити феномен регіонального стилю в етнодизайні [43, с. 12].

Окремої уваги заслуговують праці, які відбивають головні етапи розвитку теорії дизайну в СРСР, а саме у колишньому ВНДІТЕ. Саме цей науково-дослідний осередок визначав головні напрями досліджень, поступово формуючи методологічний фундамент дизайнерської професії. Зокрема, О. Генісаретський запропонував такі важливі для теорії дизайну методологеми, як «тематичне проектування», «проектівідповідність культурних значень», «екологічна естетика» тощо [44]. К. Кантор увів парадигму проектування як відокремлену від практично-виробничої діяльності функції «цілепокладання», вільний прояв якої стикається з космічним універсалізмом творчої свідомості, що реалізує у проектній мові головні задуми та цінності культури [45]. В. Сидоренко дослідив безпосередньо процес становлення ідеї проектної культури та її втілення в естетиці дизайнерської творчості [46].

У загальному обсязі наукової, мистецтвознавчої літератури, врешті, простежується низка публікацій, присвячена суто сучасним проблемам розвитку дизайну в Україні. Доцільно серед них виокремити такі групи: 1) дизайнерська освіта; 2) національна модель дизайну; 3) постмодерністичний підхід до осмислення мистецько-дизайнерських проблем. Перша група кількісно найбільша і містить публікації, побудовані здебільшого на практичному досвіді викладання основних дизайнерських дисциплін в українських ВНЗ. Надзвичайні темпи



розвитку дизайнерської освіти в Україні поширили зазначений напрям дослідження. Методичні розробки, узагальнення досвіду викладання і пропозиції щодо інноваційних технологій в дизайн-освіті посідають важливе місце у загальному обсязі публікацій.

Попри надзвичайну чисельність публікацій методичного характеру, єдиною фундаментальною працею серед них і до сьогодні залишається колективна монографія під назвою «Харківська школа дизайну» [47]. В ній послідовно розглядається історико-культурні передумови та особливості становлення художньо-промислової освіти у Східному регіоні України, головні принципи підготовки дизайнерів та організації навчального процесу в Харківському художньо-промисловому інституті (нині Харківська державна академія дизайну і мистецтв).

Інші видання представлені статтями, присвяченими окремим проблемам дизайн-освіти. До них належать публікації О. Бойчука [47], в яких висвітлено досвід виховання дизайнерів у німецькій дизайнерській школі Бург Гібхенштайн та Харківській академії дизайну і мистецтв. Міркування щодо можливих векторів розвитку сучасної дизайн-освіти викладені у науковій розвідці О. Боднара [48]. Низка статей присвячена методичним питанням підготовки фахівців. Так, досвід організації доузівської підготовки, курсового та дипломного проектування становить зміст публікацій В. Бондаренко [49], [50], В. Константинова [51], Т. Костенко [52]. Питання методики викладання спеціальних дисциплін порушені у статтях Г. Гайворонського [53], Є. Рагуліна [54], В. Голобородька [55], П. Погорелова [56]. В останній статті порушені актуальні проблеми проектної графіки як важливої ланки дизайнерської підготовки. Характеризуючи особливості проектної графіки у Харківській школі дизайну, П. Погорелов слушно зауважує, що її еволюція має характер інтенсивного синтезу архітектурних, інженерно-креслярських та художньо-рисувальних образотворчих засобів [56]. Однак, збереження традицій «ручної графіки», її художньої складової пояснюється не тільки впливом Російської академії мистецтв, як вважає автор, а й традиціями українського мистецтва.

У своєму монографічному дослідженні О. Хмельовський пропонує теорію образотворення, котру побудовано на намаганні вивести сучасну національну модель дизайну з глибин праукраїнського світобачення [57], [58]. Статті ж цієї групи присвячені окремим питанням використання національних традицій у сучасному дизайні. Це публікація Н. Трегуб [59], в якій розглядаються творчі концепції регіонального дизайну; І. Грицюк [60], що простежує національні джерела у дизайні сучасного одягу; Ю. Дяченка [61], де порушуються питання про інтернаціональне та національне в сучасному дизайні; А. Бредіхіна [62], яка містить роздуми



про підходи до розуміння національної моделі дизайну, Н. Біловол [63] – про використання традицій в дизайні Донеччини, І. Юрченка [64; 65] – про національно орієнтовану складову підготовки дизайнерів, В. Косова [66; 67] – про становлення національного стилю в графічному дизайні України.

Творення «національної моделі дизайну» реалізувалося спробами етнізації шрифтів, оздобленням творів народним орнаментом, використанням «національних» образів чи сюжетів. Проте наведені приклади доводять, що сама національна форма, без урахування особливостей національного синтаксису комунікації, не творить національного стилю.

Сучасний дизайн завжди орієнтується на новітні технологічні досягнення, авангардні течії (те, що викладалося з цієї тематики 5 років тому, нині стає вже неактуальним), а для розробки повноцінних освітніх програм не вистачає навчально-методичної літератури і особливо вітчизняної. Все це, на жаль, говорить про те, що дизайн в Україні знаходиться на самому початку шляху свого розвитку, однак наше завдання – підкреслити всю важливість усвідомлення цієї проблеми, яка на сьогоднішній день повинна зайняти не останнє місце у великому списку завдань державної національної політики.

Упровадження інноваційних методів вдосконалення освіти в Україні – процес тривалий і успішність реалізації такого підходу до української дизайн-освіти багато в чому визначається особистісно-професійною позицією педагогів, їх ставленням до цієї проблеми і, звичайно, здатністю до подолання стереотипів у професійній діяльності. Однак головне – визначення повного списку завдань інноваційної діяльності стане можливим тільки тоді, коли всі учасники освітнього процесу отримають відповіді на більшу частину питань, які ставить перед суспільством сучасне життя.

У попередньому підрозділі було з'ясовано, що розвиток дизайну та дизайн-освіти у світі відбувається поступовим закономірним шляхом, який зумовлений низкою соціально-економічних, мистецьких та освітніх чинників. Сучасна вітчизняна дизайн-освіта є складовою цього процесу, однак їй притаманна власна специфіка, спричинена історичними, географічними, економічними, національно-етнічними та психологічними обставинами й умовами.

Аналіз виявлених тенденцій у зіставленні з основними концепціями реформування і модернізації вітчизняної дизайн-освіти дозволив нам визначити теоретичні положення, що спрямовані на актуалізації і розвитку вітчизняного дизайну та дизайн-освіти:

1) взаємозалежність розвитку дизайну та дизайн-освіти, тобто



рівня художньо-естетичної і проектної культури суспільства та вимог до професійної компетентності дизайнера;

2) стан дизайнерського мистецтва та його значущість для розвитку національної культури;

3) зорієнтованість навчальних закладів на розвиток особистості дизайнера як творця національної культури;

4) значущість ідей людиноцентризму у підготовці дизайнера, якими зумовлюються не лише суто професійні характеристики, а й спосіб життя, мислення, рівень культури тощо;

5) перехід дизайн-освіти від «знанневої» до особистісно розвивальної та компетентнісної парадигми;

6) гнучкість творчої спеціальності, свобода вибору освітніх програм, проектування індивідуальних освітніх траєкторій, що сприяє доповненню навчальних планів актуальними спеціалізованими курсами, зокрема з етнодизайну.

Тривалі спостереження за навчальним процесом підготовки дизайнерів дозволяють стверджувати, що окремі лекційні курси не завжди враховують те, що майбутній дизайнер краще засвоює знання, якщо вони супроводжуються наочними моделями, тобто одночасно базуються на науковому й образному мисленні. Це, звичайно, складний, неоднозначний процес, що вимагає глибокого теоретичного осмислення. Педагоги здебільшого слабо розбираються в цій галузі і не сприймають саму суть феномену дизайну, працюють, використовуючи академічні знання, часто відірвані від життєвих реалій. Відповідно, студенти, що випускаються з навчальних закладів, також бувають непристосовані до сучасної економіки і соціальної сфери. Іншими словами, повинна здійснюватися професійна підготовка студентів до усвідомленої і творчої праці в умовах конкуренції і безробіття, а також до мобільного професійної діяльності, перекваліфікації та зміни професії. Більш того, повинна бути забезпечена адаптація випускників на ринку праці та можливість планування їх професійної кар'єри.

Сучасні темпи технічного прогресу зумовлюють нові вимоги суспільства до майбутніх фахівців і, як наслідок, необхідність модернізації освітніх технологій в сфері вищої освіти в цілому; і в дизайн-освіті зокрема. Особливості сучасної дизайн-освіти полягають в тому, що вона здійснюється на тлі глобалізації суспільного розвитку. Інформаційне суспільство потребує нових ідей, нових знань, передбачає формування у кожної людини нового мислення. Перспективна система дизайн-освіти повинна формувати у студента потребу в неперервному самостійному оволодінні знаннями впродовж всього активного життя. Неперервна освіта сприяє повноцінній самореалізації як на професійному, так і на



особистісному рівнях. Для дизайнера це особливо важливо, бо природа його професійної діяльності вимагає різнобічного, гармонійного розвитку особистості – творчого, духовного, інтелектуального, емоційного, естетичного, національного.

Однак, на жаль, сучасна система дизайн-освіти має подвійну тимчасову спрямованість – в минуле та майбутнє. В дизайн-освіті, з одного, боку, здійснюється відтворення накопичених знань і досвіду, а з іншого – закладається і визначається вигляд майбутньої життєдіяльності, як окремої людини, так і всього суспільства в цілому. Тому система дизайн-освіти може реалізовуватися за однією з двох схем: 1) підтримуюче навчання – фіксовані методи і правила, призначені для того, щоб впоратися з уже відомими, повторюваними ситуаціями; 2) інноваційне навчання – формування здатності студентів до проектування свого та суспільного майбутнього.

Якісно нові соціокультурні умови, пов'язані з дією закономірностей становлення України як суверенної національної держави, ставлять перед педагогами в галузі дизайн-освіти завдання перегляду існуючих уявлень про специфіку об'єкта дизайну, його переорієнтацію на національні витоки. Зазначене має бути сучасним теоретичним і методологічним підґрунтям повноцінної професійної підготовки майбутнього фахівця з етнодизайну.

Висновки до першого розділу

У першому розділі сформульовано результати аналізу становлення та розвитку дизайну в історичній ретроспективі, стан і проблеми підготовки дизайнерів у зарубіжних вищих мистецьких навчальних закладах та емпіричний досвід здійснення дизайн-освіти в Україні.

Ретроспективний аналіз становлення та розвитку дизайн-освіти здійснено з урахуванням філософського положення про те, що дизайн-діяльність забезпечує піднесення особистості на новий рівень екзистенціального існування. З'ясовано, що дизайн-освіта у зарубіжних країнах є визначальним елементом національної ідентичності. Особливе значення приділяється дизайн-освіті у Фінляндії. Ця країна завжди зверталася до дизайну, архітектури і мистецтва, використовуючи їх як конструктивний фактор підвищення добробуту і поліпшення якості повсякденного життя населення. Чим вища естетико-художня цінність етнічного дизайну середовища, тим значнішою є функціональна повноцінність і духовне багатство особистості.

З урахуванням зарубіжного досвіду дизайн-освіти обґрунтовано середовищний підхід до навчання етнодизайну студентів вищих



мистецьких навчальних закладів. Етнокультурне середовище та природний ландшафт впливають на студентів, сприяють формуванню певних культурних зразків поведінки, емоційно позитивного ставлення до представників інших етнічних груп, до творів художньо-матеріальної культури і природного середовища. Актуалізовано ідею Г. Земпера про музейну педагогіку, зокрема, вплив етнокультурного середовища музеїв (етнографічних, народної архітектури та побуту, народних художніх ремесел і промислів та ін.) на розвиток творчих здібностей та етнічну самоідентифікацію особистості.

У результаті ретроспективного аналізу розвитку дизайн-освіти з'ясовано, що згідно з порівняльною теорією стилів формотворення Г. Земпера, джерелом первинних форм-типів є прикладне мистецтво. Він обґрунтував різницю між технікою і тектонікою, між технічною творчістю «конструктивістів» (інженерів-конструкторів, раціоналізаторів, винахідників) і тектонічною творчістю митців (архітекторів, художників декоративно-прикладного мистецтва, дизайнерів). Типові форми предметного довкілля створені завдяки універсальному засобу художньої виразності – пластиці (тектоніці) матеріалів. За теорією стилів формотворення, основні закони стилю у прикладному мистецтві тотожні законам, якими зумовлюється архітектурне мистецтво. У прикладному мистецтві закономірності пластики матеріалів простежуються найвиразніше.

На початку ХХ ст. у вітчизняний освітньо-культурний простір замість терміну Г. Земпера «прикладне мистецтво» А. Луначарський ввів поняття «художня праця». У творчій спадщині цих дослідників спільним є положення про те, що стилі формотворення у тих чи інших країнах світу зумовлюються своєрідністю взаємозв'язку природного й етнокультурного середовищ історико-етнографічних регіонів цих країн. Отже, витоками сучасного етнодизайну можна вважати прикладне мистецтво та художню працю – види діяльності, спрямовані на виготовлення творів і предметів мистецтва, декоративно-ужиткових виробів, що використовуються для побутових приміщень, інтер'єрів, одягу тощо.

Всесвітньо визнаний архітектор і мистецтвознавець Г. Земпер виявив форми-типи, проаналізував їх розвиток у прикладному мистецтві і як реформатор європейських художньо-промислових шкіл використав свою теорію стилів формотворення у педагогічній діяльності для розроблення інтегрованого змісту прикладного мистецтва. Аналіз його наукових положень дозволяє стверджувати про важливість включення інтегрованого навчального курсу з художнього проектування (тектонічних видів творчості) у змістовий компонент фахової підготовки студентів вищих мистецьких навчальних закладів, натомість у вищих



технічних і технологічних навчальних закладах обов'язковим є вивчення основ технічного проектування і конструювання. Проведений комплексний аналіз численних науково-педагогічних джерел дає підстави для висновку, що методична система навчання етнодизайну повинна включати як технологію художнього проектування (дизайнера), так і технологію технічного проектування (інженера-конструктора), оскільки етнодизайном забезпечується український національний стиль формотворення і тектонічних, і технічних конструкцій.

З'ясовано назви сучасних етнічних стилів у зарубіжних інтер'єрах. Так, англійський котедж, швейцарське шале, американське ранчо, українська хата, мексиканська фазенда – це інтер'єри, оформлені в стилі кантрі. Етнічний стиль оформлення інтер'єрів має декілька назв: етнічний стиль, екзотика, фолк, етника тощо. Він передбачає максимальне використання елементів декору, що відображають культурні та історичні особливості певної нації або території. Саме завдяки поєднанню різних фольклорних мотивів у дизайні інтер'єру етнічного стилю вдається створювати унікальну атмосферу занурення в традиції та культуру певного етносу.

Сучасне розуміння етнодизайну з'ясовано за результатами теоретичного аналізу дизайн-освіти у зарубіжних вищих мистецьких навчальних закладах. Поняття «дизайн» визначається як комплексна міждисциплінарна художньо-проектна діяльність, що синтезує в собі елементи наукових, технічних і гуманітарних знань, образного мислення, художніх та конструктивних вмій і творчих здібностей. Центральною проблемою дизайну є створення предметного середовища, що визначається й естетично оцінюється як цілісне, співмірне та гармонійне.

Досліджуючи процес трансформації академічної освіти на художню і технічну, з'ясовано, що перші дизайнерські школи в їх сучасному розумінні було організовано в Західній Європі у другій половині XIX ст., зокрема у Королівському коледжі мистецтв, Саут-Кенсингтонському коледжі (Англія), Вищій технічній школі в Цюріху (Швейцарія) та ін. Посилена увага до предметної творчості на початку XX ст. призвела до створення всесвітньо відомої Веймарської Вищої школи промислового мистецтва Баухауз (Німеччина). Представники цієї школи здійснили революційний прорив у галузі дизайнерського мистецтва першої третини XX ст., утворивши творчий симбіоз мистецького навчального закладу і художнього об'єднання дизайнерів. Їхня головна ідея – художник, ремісник і технолог в одному фахівці – знайшла втілення в інших європейських вищих мистецьких навчальних закладах. Досліджено, що на рівні вищої дизайнерської освіти у II полов. XX ст. – початку XXI ст. має місце тенденція до синтезу технічного і художнього напрямів,



поєднання науково-дослідницької діяльності з художньо-педагогічною і техніко-технологічною.

Історико-педагогічними та етнографічними літературними джерелами засвідчено наявність в Україні формальних і неформальних освітньо-культурних осередків, які продукували елементи художньо-промислової (дизайнерської) підготовки майбутніх проектувальників і художників-прикладників. З-поміж них вирізнялася діяльність Харківського технологічного інституту та художньо-промислової школи М. Раєвської-Іванової. В цих освітньо-культурних осередках розроблялися нові принципи моделювання і конструювання одягу, розробки інтер'єрних прикрас, художнього проектування предметів побуту, що призначалися для оформлення інтер'єрів в українському етнічному стилі.

З'ясовано, що український архітектурний модерн, як метод просторового формотворення та один з оригінальних архітектурних напрямів, виник на початку ХХ ст. та розвивався впродовж 40 років. Його підґрунтя склали народні традиції хатнього і церковного будівництва, досягнення української барокової архітектури. Яскравий представник українського архітектурного модерну В. Кричевський вперше застосував народну архітектуру, образотворчий фольклор в монументальних архітектурних спорудах, що відзначаються своєю монументальністю, багатством внутрішньої і зовнішньої архітектури, новою, незвичайною декоративністю.

Зазначені напрями українського етнодизайну у радянський період не знайшли продовження ні в освітній, ні в науковій діяльності. Тобто національно своєрідні за пластикою форм і декору тектонічні види творчості у стилі українського бароко не відповідали естетичним ідеалам радянської доби. У діяльності Всесоюзного науково-дослідного інституту технічної естетики домінував стиль конструктивізму, технологія проектно-технічної творчості, а поняття «дизайн» підмінялося поняттям «технічна естетика».

Нині в Україні існує позитивна тенденція створення цілісної системи дизайн-освіти європейського зразка, основною метою якої є спрямування, врегулювання, вдосконалення процесу особистісного розвитку та професійного становлення майбутнього дизайнера. Водночас сучасна вітчизняної система дизайн-освіти має ґрунтуватися на ідеях гуманізації, індивідуалізації, неперервності, культурної ідентичності та передбачати розвиток у майбутніх дизайнерів художньо-проектної культури, що спирається на національний ґрунт.

Основні положення першого розділу опубліковані в таких публікаціях: [68], [69], [70], [71].



РОЗДІЛ 2

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА НАВЧАННЯ ЕТНОДИЗАЙНУ СТУДЕНТІВ У ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

2.1. Аналіз теоретичних джерел з проблеми навчання етнічного дизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів

Теоретичний аналіз інформаційних джерел з досліджуваної проблеми здійснювався на засадах полінаукового підходу і освітньо-культурного синтезу. З урахуванням теоретичних положень культурологічних праць М. Балагутрака [72], П. Гнатенка [73], Р. Джона [74], Л. Нагорної [75], Е. Сміта [76], Г. Філіпчука [77] та ін. обґрунтовано середовищний (інвайронментальний), інтегративний, особистісно-зорієнтований та діяльнісний підходи до навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів на методологічних засадах самопізнання своєї етнічної ідентичності, що характеризується екологічним світоглядом, цілісним біоадекватним мисленням, етичним біоадекватним способом поведінки в етнокультурному середовищі і його природному ландшафті.

З'ясовано й обґрунтовано принципи етнокультурності, екологічності, економічності, що забезпечують сталий розвиток етнічної ідентичності особистості і її етнокультурного середовища; принципи універсальності знань з пластичних мистецтв (образотворчих і архітектонічних); автентичності регіонального народного мистецтва (декоративного і прикладного, календарно-обрядових свят, художніх народних ремесел); етніки як способу сучасної інтерпретації народних традицій формотворення і декорування; аксіологічності як орієнтації у загальнокультурних цінностях та емоційно-чуттєвому ставленні до них; конструктивності як гармонійного і цілісного поєднання форми і декору художнього виробу в етнічному стилі; пластичності як універсального засобу художньої виразності; проектувальної майстерності, що зумовлюється компетентністю студентів у технології художнього формотворення і декорування в етнічному стилі.

Сучасні проблеми дизайнерської освіти в Україні частково висвітлювали в своїх наукових розвідках О. Боднар [78], О. Бойчук [47], І. Голод [79], В. Даниленко [23], В. Єльков [80], Ю. Легенький [11], С. Мигаль [81], Е. Мисько [82], С. Рибін [83; 84; 85], М. Селівачов [86; 87], О. Фурса [88; 89] Р. Шмагало [90; 91], М. Яковлев [92; 93] та ін.

На сьогодні в Україні функціонують 48 вищих і професійних



навчальних закладів з мистецькою спеціалізацією. Лише за останні роки створено понад 30 відділень і факультетів дизайну (див. додаток Б), з-поміж яких майже третина в інженерних (технічних, технологічних) вишах. З одного боку такий позитив свідчить про відродження промислового дизайну, з другого – виникає низка проблем, пов'язаних з розробкою моделі дизайн-освіти, яка б у комплексі охоплювала питання підготовки дизайнерів на засадах національного мистецтва.

Вивчення практики професійної підготовки майбутніх дизайнерів підтверджує, що у вищих мистецьких навчальних закладах недостатньо уваги приділяється вивченню етнодизайну. В той же час, фахівці професійного дизайну покликані сьогодні бути своєрідними рекламистами національної форми і декору, сприяти осмисленню української матеріально-художньої культури, показувати її у всій повноті і розмаїтті компонентів. Іншими словами викладачі мають бути компетентні у проблемах розвитку зарубіжного і вітчизняного етнодизайну.

Нині в галузі мистецтвознавства здійснюються наукові дослідження за напрямом етнодизайну, а саме: національні етномистецькі традиції матеріальної культури в контексті сучасних тенденцій проектно-художньої творчості (паспорт спеціальності 17.00.07 – дизайн (див. додаток Г)). Відрадно, що з-поміж педагогічних наук також зафіксований науковий напрям, що передбачає проведення досліджень у галузі етнодизайну: історія зарубіжної та вітчизняної художньо-промислової освіти, технічної і архітектонічної творчості (паспорт спеціальності 13.00.02 – теорія та методика навчання (технічні дисципліни)). Однак у практиці вищих мистецьких і технічних навчальних закладів донині не створено педагогічно доцільного освітнього середовища з етнодизайну.

На даний період розвитку професійної дизайн-освіти в Україні повноцінна і системна підготовка майбутніх дизайнерів здійснюється на різних теоретико-методичних засадах у Харківській, Львівській мистецьких академіях, Київському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, Національному університеті технологій і дизайну та ін. Розвиток дизайн-освіти відбувається під впливом великої кількості чинників. Перш за все, зовнішніх, на які студенти, викладачі та й професійна освіта загалом не мають безпосереднього впливу. Такі чинники, з погляду розвитку дизайн-освіти, є некерованими. Серед них виділяють суспільні потреби, вимоги ринку праці, роботодавців, запити дизайну як науки, мистецтва та важливого компоненту виробництва. Розмаїття української професійної дизайн-освіти подано нижче в таблиці 2.1 у її різних наукових школах.



Таблиця 2.1

Дизайн-школи і орієнтовні напрями української дизайн-освіти

Вищі професійні навчальні заклади дизайн-освіти	Орієнтовні напрями вітчизняної дизайн-освіти	Педагогі-дизайнери
Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука	1. Трансформація біоформ у форми промислових виробів (біонічне формотворення), комбінаторика, біостиль, біотек в дизайні та архітектурі.	І. Волкотруб О. Лазарєв
	2. Образотворення предметного середовища на етнокультурологічній основі.	П. Татівський
	3. Образотворення предметного середовища на основі біоритмічних, біоенергетичних закономірностей (арт-терапевтичний напрямок).	А. Симонік

Продовження табл. 2.1

Національний університет технологій і дизайну	Формотворення предметного середовища на основі технічної, технологічної та економічної доцільності.	К. Сазонов
Київська національна академія образотворчого мистецтва	Геометричні основи художнього формотворення	М. Яковлев
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв	Дизайн ландшафтів	А. Жирнов
Луцький державний технічний університет	Образотворення у дизайні на теологічній та регіональній етнокультурній основі.	О. Хмельовський
Криворізький державний педагогічний університет	Формотворення на чуттєво-логічній основі.	В. Щербина
Львівський лісотехнічний університет, Національний університет «Львівська політехніка»	Раціонально-логічний та асоціативно-емоційний образ у дизайні меблів	С. Мигаль
Харківська державна академія дизайну і мистецтв	Художнє конструювання, аналітичне та естетичне осмислення біоформ.	В. Даниленко, М. Лесняк та ін.

Важливо зазначити, що Львівська національна академія мистецтв – єдиний в Україні державний вищий навчальний заклад IV рівня акредитації, який здійснює підготовку висококваліфікованих фахівців образотворчого, декоративно-прикладного і монументального мистецтв, дизайну, реставрації, мистецтвознавства з урахуванням досвіду дизайн-



шкіл Австрії, Польщі та інших європейських країн. Ідея створення у Львові мистецької академії зародилася понад наприкінці XIX ст., тому цей сучасний навчальний заклад вважається спадкоємцем кращих традицій і надбань художньої освіти, започаткованої на західноукраїнських землях. Свою історію він веде від Художньо-промислової школи (1876 р.), Вільної академії мистецтв (1905 р.), Мистецької школи Олекси Новаківського (1923 р.) та інших навчальних закладів, у системі яких апробувалися перші методики дизайн-освіти.

На нашу думку, важливо забезпечити єдиний методологічний підхід до української дизайн-освіти – середовищний. Так, мистецтво формотворення предметного довкілля виявлялося у різних видах дизайну: паркове (садове) мистецтво набуло статусу ландшафтного дизайну (екстер'єрів), прикладне мистецтво стало джерелом промислового (індустріального) дизайну, а декоративний розпис – джерелом розвитку графічного (в т.ч. веб-дизайну), різні художні техніки і ремесла залишаються етнічним джерелом подальшого розвитку дизайну костюма і дизайну середовища (інтер'єрів).

Пропедевтикою професійної підготовки майбутніх дизайнерів нині можуть стати творчі об'єднання, які входять у структуру Малої академії наук України. Положенням про діяльність МАН України передбачено визнати її профільним навчальним закладом, основним напрямом діяльності якого є дослідницько-експериментальний, що передбачає залучення вихованців до науково-дослідницької, експериментальної, художньо-проектної, конструкторської та винахідницької роботи в різних галузях науки, техніки, культури і мистецтва, а також виявлення, розвиток і підтримку обдарованої молоді, створення умов для її творчої реалізації та розширення наукового світогляду, організацію змістовного дозвілля. В числі усього іншого виділені завдання МАН, такі як: реалізація державної політики у сфері позашкільної освіти, виявлення, розвиток і підтримка обдарованої молоді, створення умов для її гармонійного розвитку, формування у вихованців національної самосвідомості, активної громадянської позиції, мотивація здорового способу життя, просвітницька діяльність тощо.

Гуртки, студії та інші творчі об'єднання МАН класифікуються за трьома рівнями: 1) початковий (творчі об'єднання, де вихованці отримують загальні знання з основ наук, набувають навички з пошукової, дослідницької, експериментальної роботи); 2) основний (вихованці отримують знання, практичні уміння і навички для самостійного оволодіння науковими і технічними знаннями понад обсяги навчальних програм); 3) вищий (творчі об'єднання за інтересами для вихованців, які проводять дослідницьку, пошукову та експериментальну роботу з різних



проблем науки, техніки, мистецтва).

Серед усього іншого, історико-географічний відділ об'єднує гуртки, групи, секції історії України, археології, історичного краєзнавства, етнології, географії, геології, права тощо; відділ мистецтвознавства та філології об'єднує гуртки, групи, секції української літератури, зарубіжної літератури, фольклористики, української мови, мистецтвознавства, іноземних мов тощо.

З метою розвитку і підтримки стійких інтересів вихованців, їх обдарувань і самовизначення щодо майбутньої професії МАН може проводити роботу спільно з науково-дослідними установами, творчими організаціями, вищими навчальними закладами, створювати лабораторії для творчої, експериментальної, науково-дослідної роботи тощо.

Слухачами МАН можуть бути учні загальноосвітніх, професійно-технічних навчальних закладів різних типів, студенти вищих навчальних закладів I-II рівнів акредитації, які проводять дослідницьку, пошукову та експериментальну роботу з різних проблем науки, техніки, мистецтва. Кандидатами в члени Малої академії наук учнівської молоді можуть стати учні, які навчаються в гуртках, групах та інших творчих об'єднаннях основного рівня. Дійсними членами малої академії наук учнівської молоді можуть стати кандидати у члени малої академії наук учнівської молоді, які навчаються в гуртках, групах або інших творчих об'єднаннях вищого рівня. У малій академії наук може діяти методична рада, до складу якої входять педагогічні працівники закладу.

Методична рада заслуховує повідомлення та пропозиції з питань удосконалення навчально-виховної, організаційно-методичної, науково-дослідницької, пошукової й експериментальної роботи з різних проблем науки, техніки, мистецтва; вивчає, узагальнює та поширює кращий педагогічний досвід; обговорює проекти нових навчальних програм, аналізує пропозиції щодо вдосконалення діючих; поширює інновації у системі позашкільної освіти тощо. Нині важливим завданням є впровадження напрямку «Етнодизайн» у різні сфери діяльності Малої академії мистецтв України.

Як зазначалося вище, сьогодні дизайн – це складна система художньо-конструкторської діяльності, що сформувалася у постіндустріальному суспільстві. Вона проникає в усі сфери життя, стає неодмінним компонентом культури суспільства, а дизайн-діяльність творить, видозмінює, впливає на середовище життєдіяльності людини, гармонізує її взаємозв'язки з природою. Дизайн-освіта впродовж тривалого часу розвивалася у двох напрямках – гуманітарно-художньому та науково-технічному, які співіснували як «дві культури», відносно відокремлені одна від одної, але єдині за своїм першоджерелом. Досвід



розвинених країн свідчить, що впровадження дизайну значно підвищує естетичний рівень промислової продукції, забезпечує її якість, покращує умови праці й життєдіяльності людини. У цьому контексті слід зачитувати думку Е. Миська: «Освіта, а особливо мистецька, на жаль, ще не стала у нас предметом державної опіки. Вона переживає нелегкі часи і вимагає значно зрозумілішого ставлення зі сторони владних структур. Досвід розвинених країн світу показує, що саме освіта є фундаментом майбутньої нації, а мистецька освіта в цьому сенсі є чи не найважливішою, адже вона відповідає за наше духовне майбуття» [82, с.79]. Тому вищі мистецькі навчальні заклади покликані впроваджувати етнічно спрямовану дизайн-освіту в свої освітні середовища.

У розвитку та вдосконаленні дизайнерської освіти в Україні, її зв'язку з наукою і виробництвом існує низка ще не вирішених проблем. Інколи до вульгаризації доходили інтерпретації кваліфікаційних вимог, коли вважалось, що в назві спеціальності «художник-конструктор» вже закладені вимоги кваліфікації інженера-конструктора. Тому випускник вищого навчального закладу художньо-промислового напрямку повинен стати водночас проєктантом, конструктором і технологом. Нині запити на фахівця у галузі художнього проєктування також вимагають широкої профілізації: «дизайнер-конструктор-технолог». Простежується тенденція до підміни функцій інших фахівців в одній особі дизайнера, при цьому підприємці зазвичай керуються міркуваннями економічними.

Необхідно брати до уваги, що можливості методу дизайну в сфері виробництва вивчені і освоєні недостатньо. Не потрібно заперечувати необхідність підвищення якості підготовки дизайнерів, особливо в контексті техніко-технологічному. Через це і виникає неузгодженість у спільній роботі дизайнера з конструктором та іншими фахівцями суміжних спеціальностей, остаточний ефект дизайнерського проєктування не досягається.

Не зважаючи на те, що спеціальність «Дизайн» офіційно включена в класифікатор спеціальностей, створена та розвивається творча Спілка дизайнерів України, функціонують дизайн-ергономічні ради, дизайн все ще не став повноцінною складовою, важливим елементом виробничо-економічної діяльності. Це безпосередньо впливає на умови формування системи підготовки фахівців у цій галузі, їх адаптацію на робочому місці, на широкопрофільну характеристику та на розвиток спеціалізацій етнодизайну.

Загальновідомо, що витоки дизайнерської освіти в Україні сягають давніх традицій трудового навчання в ремісничих майстернях, в осередках народних промислів, в іконописних малярнях, де вмілі ремісники, народні умільці чи монахи-малярі передавали свій досвід



учням. Ймовірно, звідси бере свій початок і мистецька педагогіка.

Виділимо дві концептуальні проблеми: відірваність предметів один від одного, та відірваність предметів від життя. Саме останнє є основною перепоною між дизайнером та навколишнім світом, адже в більшості своїй навчання направлене на здачу екзаменів та отримання оцінки, а не на використання набутого досвіду на практиці. Студенти, які цього не розуміють, приречені на відірваність від справжнього мистецтва, адже система освіти побудована таким чином, аби судити про рівень дизайнера не по його креативності і результатах роботи, а по чисельних показниках відвідування, виконання поставлених завдань та бездумного повторення комбінацій, які, на думку «системників», є найкоротшим шляхом до професійного становлення дизайнера.

Останнім часом широке розповсюдження отримали різноманітні курси з етнодизайну. Це свідчить про занепад державної дизайн-освіти, через що студенти шукають іншу альтернативу. Це також свідчить про те, що в суспільстві є запит на отримання знань, за які люди готові платити чималі гроші. Основний недолік усіх курсів, через що наразі вони ще не здатні замінити собою державні вузи, – це їх відносна короткостроковість.

Для ефективного розвитку української дизайн-освіти потрібно поєднувати творчі здобутки національного мистецького і педагогічного досвіду та європейську практику дизайну. Але залишаються нерозкритими важливі аспекти дизайн-освіти, які потребують уваги науковців: соціально-економічні культуротворчі засади дизайну і дизайн-освіти, філософія вищої дизайн-освіти, сучасні педагогічні технології і становлення дизайнера як творчого суб'єкта культури. Надзвичайної ваги набуває питання національних особливостей українського етнодизайну. Тут актуальним для України є вивчення досвіду зарубіжної, передусім європейської дизайн-освіти.

Освітньо-культурний синтез естетичного і раціонального, художнього і утилітарного є методологічною основою для розвитку дизайн-освіти, для виявлення і підтримки проектно-творчо обдарованої студентської молоді. Не зважаючи на актуальність сучасної дизайн-освіти, вона не отримала системного й обґрунтованого висвітлення у вітчизняній педагогічній науці і практиці вищої школи.

Генезу й історичну ретроспективу розвитку дизайн-освіти ґрунтовно досліджували Л. Оршанський та Р. Силко [94], П. Татіївський [95], В. Даниленко [15], О. Фурса [96] та ін. Окремі актуальні проблеми дизайн-освіти у виразнено в працях А. Бровченка [97], Г. Максименко [98], В. Прусака [99]. Дослідниками зазначено, що дизайн-освіта ХХІ ст. має орієнтувати майбутніх фахівців дизайну не лише на пізнання цілісного світу, але й на проектування нової реальності, у якій би краса із доцільністю



стали основою архітектонічної творчості, просторового формотворення художників-конструкторів у різних напрямках життєдіяльності українського суспільства. Художнє проектування має стати не лише методом конструктивної взаємодії особистості із предметним довкіллям, але й інтегрованим навчальним змістом мистецтва і технологій для студентів вищих навчальних закладів: педагогічних, художніх, технічних, культурологічних тощо.

Порівняльний аналіз дизайн-освіти у різних державах світу свідчить, що провідними дизайнерськими освітніми системами були британська, німецька, італійська та американська. Однак на сьогодні переважає дизайн країн – «азійських тигрів»: Китаю, Тайваню, Сінгапуру, Південної Кореї, Японії. Саме там у поточний момент дизайн-освіта є системою інтелектуальних змістів, спрямованих у майбутнє. Саме там поширюється поняття «етнічний дизайн», який не стільки комерційний, скільки екологічний.

Для Заходу проблема художнього конструювання (або дизайну) була самостійною, такою, яку окремо треба було розв'язувати і реалізувати, а про японських фахівців (робітників, інженерів, конструкторів) можна сказати, що вони майже всі природжені дизайнери, творці гарних речей, люди зі смаком. Отже, економічне диво Японії – це швидше диво японського народу – працівника, творця, який не просто уміє чудово працювати, але й працювати так, що його продукція визначається високими естетичними ознаками, смаком, адекватною функціональною відповідністю конкурентоспроможного товару потребам споживачів. Тобто у Японії етнодизайн займає вагоме місце у системі дизайн-освіти.

Становлення і розвиток українського національного дизайну варто було б здійснювати на методологічних засадах японської дизайн-освіти. Важливим є екологічний напрям дизайн-діяльності, що започатковувався Київським державним інститутом декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

В умовах української дизайн-освіти (з її доктриною особистісно зорієнтованого і компетентного підходів до навчання) взаємодія внутрішнього інформаційно-особистісного, зовнішнього інформаційно-соціального і навчального інформаційно-педагогічного середовищ має стати пріоритетною теоретичною основою для навчального процесу зі всіх спеціалізацій дизайну. Окрім фундаментальної підготовки майбутніх дизайнерів з рисунку, живопису, основ композиції, кольорознавства, пластичної анатомії, історії мистецтв, нарисної геометрії, основ екології особливу увагу необхідно звертати на специфіку інформаційно-особистісного середовища майбутніх дизайнерів, на їхнє емоційно позитивне ставлення до форм довкілля, на поняття «інвайронментальна



психологія», «психологія дизайн-освіти», «педагогіка дизайн-освіти», «основи архітектонічної творчості».

У ході діагностики рівня розвитку проектно-художньої здібності студентів нами з'ясовано, що окрім ознак технологічної лінії професійно-творчого мислення майбутніх дизайнерів, пріоритетне значення має їхнє емоційно-позитивне ставлення до тих чи інших форм об'єктів довкілля. Так, форми об'єктів середовища «людина-природа» приваблюють дизайнерів ландшафтів, конструкції об'єктів середовища «людина-техніка» є особистісно ціннісними для промислових дизайнерів, середовище «людина-людина» частіше обирають дизайнери костюма, середовище «людина-художні образи» є пріоритетним для дизайнерів інтер'єрів, а от середовище «людина-знакові системи» – це світ графічних дизайнерів (у т.ч. веб-дизайнерів). Отже, кожен із утилітарних напрямів технологічної діяльності людини має відповідний напрям художнього проектування.

Нині система дизайн-освіти України модернізується. Утворено багато приватних, комерційних вищих навчальних закладів поруч з державними. Враховуючи тенденції розвитку вітчизняної економіки, необхідно впроваджувати в інженерних навчальних закладах курси дизайну, розділи екологічного аналізу, ергономіки, комп'ютерного моделювання - складових творчого процесу як частин комплексної програми дизайн-освіти в Україні. Актуальною лишається проблема визначення принципів та методологічних основ підготовки дизайнерів у спеціальних навчальних закладах і введення спецкурсів дизайну до програм супідрядних спеціальностей, відповідно до нових соціально-економічних умов.

Етнічна ідентичність студентів вищих мистецьких освітніх закладів успішно розвивається у процесі навчання етнодизайну, якщо середовище життєдіяльності і навчання відповідає профілю обдарованості студента. Так профілю обдарованості практичним інтелектом відповідають середовища типу «людина-природа» і «людина-техніка»; профілю естетичної обдарованості – середовища «людина-людина» і «людина-художні образи». Тому важливо, щоб види етнодизайну відповідали сукупності особистісно-ціннісних середовищ проектно-творчої діяльності студентів. Етнодизайну ландшафтів відповідає середовище «студент і природа» – для проектно-творчої діяльності за аналогами садово-паркового мистецтва. Для промислового етнодизайну відповідним є середовище «студент і техніка» – для проектно-творчої діяльності за аналогами конструкцій прикладного мистецтва і т.ін. (див. рис. 2.1).



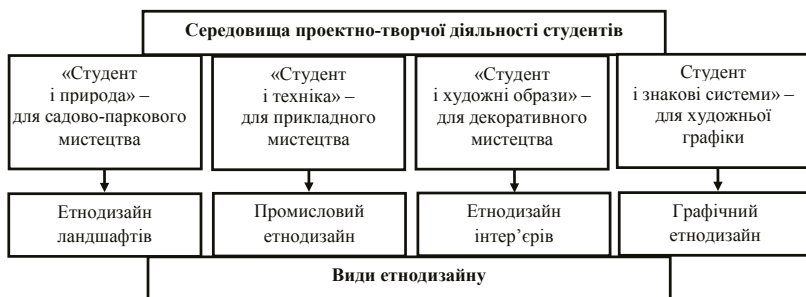


Рис. 2.1. Відповідність видів етнодизайну середовищам проектно-творчої діяльності студентів вищих мистецьких навчальних закладів

Етнодизайн – це не стиль, не мистецька течія, це передовсім глибинний творчий принцип, творча позиція, яка будучи дуже еластичною за своїм характером, здатна постійно видозмінюватись і, видозмінюючись, пронизувати усі мистецькі епохи від найдавніших часів до сьогодення. Метою етнодизайну може виступати вирішення проблем проектування від найменшого елемента конструкції до глобальних великих і навіть утопічних ідей. У зв'язку із різким зростанням населення планети, ще однією метою етнодизайну стає соціальна привабливість. Тобто етнодизайн стає інструментом комунікації між людиною та об'єктом етнодизайну.

Таким чином, з мети етнодизайну можна зробити висновки щодо його завдань. Основним завданням етнодизайну є вивчення проблем: 1) ергономіки – легкості у використанні об'єкта етнодизайну; 2) інтерфейсу користувача – психологічних особливостей оператора, що працює з об'єктом етнодизайну; 3) останніх тенденцій – застосування нових технологій в етнодизайні для спрощення інших його завдань.

Професійно-орієнтовані субдисципліни з етнодизайну вимагають розроблення варіативної програми і курсу, у яких би враховувалася наступність змісту етнодизайну з урахуванням рівнів дизайнера-виконавця, дизайнера-бакалавра і дизайнера-магістра.

Сьогодні етнодизайн став самостійним і одним з найбільш впливових видів художньої творчості. Важко уявити будь-яку сферу людської діяльності, де не творив би дизайнер. Сучасний етнодизайн – як галузь спеціальної освіти і професійної діяльності – поділяється на три напрями: промисловий етнодизайн, етнографічний дизайн та етнодизайн середовища.

Промисловий етнодизайн – це художньо-проектна діяльність, спрямована на розробку промислових виробів з високими



експлуатаційними та естетичними властивостями, в яких враховано національні особливості формоутворення і декорування. Ця діяльність охоплює проектування найрізноманітніших предметів та їх комплексів для подальшого виготовлення промисловим способом. Сюди входять побутові речі, промислові прилади, апарати, верстати, транспортні засоби, меблі, одяг тощо. Нові відкриття, технічні досягнення, індустріальне виробництво – все це вимагає від дизайнера нових художньо-конструктивних рішень, нових принципів формотворення. Промисловий етнодизайн охоплює і сферу машинобудування, знаряддя праці, засоби транспорту й зброю, та ін. Вона є визначальною в економічному розвитку країни в цілому – тут зосереджуються основні наукові дослідження, експериментальні розробки, впроваджуються найновіші матеріали та технології. Без знання принципу цих розрахунків неможлива ефективна діяльність майбутнього дизайнера, хоч поряд і буде консультація інженера-конструктора.

Етнографічний дизайн – це художньо-проектна діяльність, основним засобом якої є графіка в її національній інтерпретації. Мета цієї діяльності – візуалізація інформації, призначеної для масового поширення за допомогою поліграфії, кіно, телебачення, а також створення графічних елементів для промислових виробів і предметів середовища залежно від об'єкта розробки. Існують такі різновиди етнографічного дизайну: газетно-журнальна графіка, системи візуальної комунікації, проектування публікацій, телевізійна і промислова графіка (товарні і фірмові знаки, пакування тощо), суперграфіка (великі графічні елементи міського середовища). Ці види продукції повинні виготовлятися в українському етнічному стилі.

Етнодизайн середовища – це проектування комплексних об'єктів з позиції охоплення проблем взаємовідносин людини з природою, з предметно-просторовим і соціокультурним оточенням з метою створення предметного середовища гармонійного з регіональним ландшафтом. Етнодизайн середовища пов'язаний з проектуванням чи реконструкцією цивільних і житлових комплексів міського середовища тощо. За характером об'єкта розробки етнодизайну середовища поділяється на такі різновиди: міський етнодизайн, етнодизайн виробничого середовища, етнодизайн житлового середовища. Дизайнер середовища – це фахівець, що володіє витонченим смаком і знанням сучасних технологій. Він тонко відчуває всі нюанси світла, кольору, фактури і, як пластичний хірург, виводить на новий якісний рівень предметне середовище, роблячи його комфортнішим, естетичнішим, гармонійним і корисним. Надзвичайно важливим для дизайнера середовища є функціонально та ергономічно обгрунтований підхід до реалізації та втілення найкреативніших проєктів.



Останнім часом до цих гілок додається ще дизайн інформаційних технологій. Важливо розробити курс з етнічного IT-проектування. Етнодизайн створює максимально комфортне для людини середовище на підставі спеціальних наукових досліджень, вивчення оптимальних умов життєдіяльності людини, її взаємодії із сучасним мистецтвом і технікою. Він створює комфорт, полегшує людині працю та побут, задовольняє і прищеплює їй естетичні смаки з урахуванням традицій декоративно-прикладного мистецтва.

З іншого боку, етнодизайн набуває водночас дедалі більше диференційних, національних рис, аж до проектування під конкретного індивіда. Твори етнодизайну не тільки співзвучні своєму часу, але і часто на півкроку попереду сучасності. Завдяки пошукам дизайнерів стає можливим зазирнути в майбутнє, причому представлене не у фантазіях, а в реально існуючих перспективних зразках завтрашнього дня.

Таким чином, етнодизайн являє собою комплексну міжгалузеву проектно-художню діяльність, що інтегрує природничонаукові, технічні, гуманітарні знання, творчу уяву, яка спрямована на формування на художній основі предметного світу в усіх без виключення сферах життєдіяльності людини. Дизайнер повинен не тільки створювати привабливий художній вигляд виробу, щоб задовольнити потреби користувача, але й добре розбиратися в проектуванні, конструюванні й технології виробництва. Тому поєднання мистецтва, художньої та інженерної думки є необхідним при підготовці спеціалістів з дизайну (див. рис. 2.2).

Дизайнеру, щоб спроектувати певний промисловий виріб, треба знати особливості інженерного проектування з урахуванням вимог ергономіки та екології, вміти зробити якісний аналіз форми та конструкції майбутнього виробу, його деталей та способи їх з'єднання, щоб майбутні вироби мали перспективу для реалізації. Окрім цього, йому потрібні спеціальні знання з матеріалознавства, винахідництва, ергономіки, маркетингу, наукових й проектних методів створення нової продукції. Але найважливішим є навчання етнодизайну – джерело етнічного формотворення і декорування предметного довкілля.



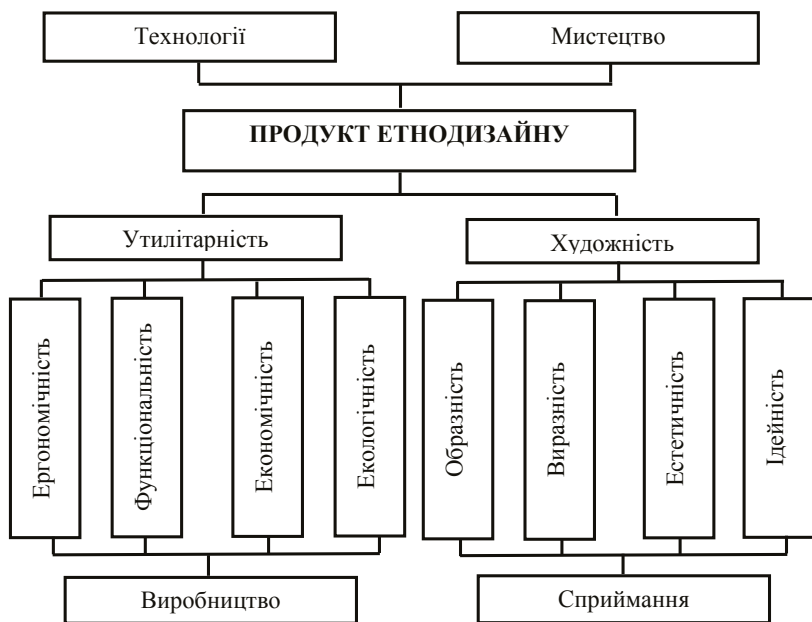


Рис. 2.2. Взаємодоповненість технічної і художньої творчості в проєктувальній діяльності етнодизайнерів

Сучасний етнодизайн – це не тільки опредмечування матеріальних людських потреб, а й прояв національних традицій, духовних цінностей, сутнісного змісту епохи в дизайнерській формі. Розглядаючи функції етнодизайну, що в цілому являють собою єдину систему і відповідають творчій діяльності, можна сказати, що вони несуть у собі різні функції: конструктивні, гносеологічні, виховні, евристичні, комунікативні, гедоністичні та ін. Головними проблемами, які сьогодні досліджуються, є історія розвитку етнодизайну як особливого виду мистецтва та культурно-естетичного феномена, його взаємодія та вплив на інші види мистецтва; розгляд етнодизайну, як формоутворюючого чинника та його роль у формуванні естетичних поглядів людини; функції етнодизайну, в яких проявляється його соціально-культурна, споживацько-функціональна і комунікативно-естетична цінність; особливості структури дизайну та його фундаментальні принципи.

Особливістю етнодизайну є те, що предмет або явище розглядаються не тільки з погляду корисності, надійності та краси, а й з точки зору різноманітності взаємозв'язків у процесі виробництва та



функціонування. Однак найголовніше – це врахування етнічного стилю формотворення з урахуванням специфіки історико-етнографічних регіонів України.

Це розповсюджується не тільки на предмети, а й на явища, процеси, що особливо цінні для освітньо-виховного процесу. Саме етнодизайн сприяє цілісному розумінню оточуючого, його внутрішніх взаємозв'язків та категорій. Етнодизайн виконує декілька функцій: відображальну, гедоністичну, комунікативну, виховну, пізнавальну, естетичну, – як наслідок цього має здатність синтезувати саме ті знання, які є нерозривною частиною загальної культури людини та можуть стати основою для гармонійного виховання дітей. Етнодизайн розглядає кожен предмет, процес або явище різносторонньо, що дасть можливість привити зародки системного мислення, привчати об'єктивно оцінювати переваги і недоліки різних предметів, явищ, а також дій та вчинків, дати стійкі естетичні орієнтири.

Тільки оволодіння основами етнодизайну дозволить студентам здійснити переоцінку цінностей, ставити і вирішувати нові проблеми, розкриваючи складну взаємодію мистецтва і техніки, формувати естетичне ставлення до історико-етнографічних регіонів.

Одним із пріоритетних напрямів наукового пошуку має стати дослідження сутності та змісту етнодизайнерських технологій, їх структури, умов формування готовності майбутніх дизайнерів до їх впровадження. Така готовність дає можливість студентам впевнено почувати себе в професійній діяльності, швидше адаптуватися до умов сучасної освіти, успішно вирішувати складні завдання навчально-виховної роботи, визначати оптимальні умови, глибоко аналізувати результати своєї діяльності.

Необхідно розвивати мережу експериментальних майданчиків й активно продовжувати експериментальну роботу щодо визначення можливостей трансформування модульних технологій відповідно до ролі та місця навчальної дисципліни в структурі навчального плану. Посилити увагу до відбору і впровадження сучасних освітніх технологій в навчально-виховний процес на основі морально-етичних, психологічних, медичних, ергономічних, економічних, екологічних та інших підходів і критеріїв, а також оцінки їхньої ефективності та безпеки в умовах інтегративно-диференційованого навчання.

Підготовка фахівців у професійних навчальних закладах художнього профілю набуває продуктивності за умов гуманізації навчально-виховного процесу. Важлива роль у цьому належить гуманітарній освіті, яка є важливим соціальним чинником трансляції культурних цінностей, норм, ідеалів, формою відтворення національно-



культурного світу. Саме можливості гуманітарної освіти зберігати і узгоджувати смислотворчі координати культурної системи дозволяють розглядати її не лише як чинник професійної підготовки, але й як ефективний інструмент формування цілісної особистості.

2.2. Уточнення сутності понять «етнодизайн», «етнічна ідентичність»

Український народ упродовж багатьох тисячоліть своєї історії розробив власну космогонію, сформував складну систему етичних приписів, заборон і настанов, які регламентують ставлення людини до рідної землі як світу свого буття. Тому центральною ідеєю сучасної екології є не раціональне природокористування (хоча й воно, безперечно, також важливе), а єдність етносу і природного середовища як фундаментальна властивість біосфери.

«Підглянути» в природному довіллі ергономічні можливості людство втілює в штучно створену «другу природу», середовище, без якого людина не може існувати на Планеті. Буття людства пов'язане із взаємодією Природи і соціоприродного довілля та духовно-гуманістичної свідомості. Традиційні елементи побуту, речі ужиткового характеру, різноманітні іграшки становили в давнину іншу семантичну доцільність, а еволюція матеріалів їхнього виготовлення крім елементу творчості несла в собі процес матеріалознавства як пізнання природного довілля, що було основою творчості тодішніх «дизайнерів».

Колективна пам'ять зберегла цю родинну, кланову, племінну, етнічну субстанційність як схематичний символізм, долучивши до національних здобутків. Усі ці процеси з одного боку є глибоко індивідуальними, бо лише народні майстри упродовж століть відбирали найдорогоцінніше і найхарактерніше для гурту, для колективу, для «своїх» – орнаментика, колір та композиція тощо. Це стає згодом етнічною традицією, а сам процес – етнодизайном. Ніякого відокремленого «я» від колективу відбуватися не могло довгі і довгі часи генези людського суспільства і колективного творчо-побутового етнодизайну [158].

Обґрунтуємо ключове поняття дослідження «етнодизайн» в контексті теоретичної спадщини Л. Гумільова. Оригінальна теорія культурогенезу створена істориком, етнологом, культурологом, філософом, представником російського космізму Л. Гумільовим (1912 – 1992 рр.) на основі концепції пасіонарності. Його культурологічні ідеї викладені у працях «Етногенез и биосфера Земли», «Ритмы Евразии: эпохи и цивилизации», «Этносфера: история людей и история природы» та ін. Одна з головних категорій його концепції – «етнос», який він



розглядає двояко: як соціокультурну спільноту і як форму внутрішньої диференціації виду *Homo Sapiens* залежно від географічних умов життя та господарської діяльності.

Л. Гумільов вважав, що виникнення нових етносів зумовлено космічними енергетичними (пасіонарними) поштовхами, які породжують «пасіонаріїв». Вони є носіями нових генетичних ознак, що виникають у результаті мутацій. Внаслідок цього їм притаманний пасіонарний дух: високі прагнення, здатність в ім'я реальної або ілюзорної мети жертвувати як своїм життям, так і життям інших. Пасіонарний дух надає етносу історичної динаміки, активності, наслідком чого є успішні завойовницькі війни, створення держави, розквіт мистецтва. В результаті цього сплеску пасіонарної напруги з'являється нова культура. При цьому відбувається або поглинання ряду суміжних культур, або ж розширення ареалу за рахунок некультурних територій, або ж поєднання обох процесів. Усі етноси проходять декілька стадій розвитку: виникнення і підйом, викликані пасіонарним поштовхом; фазу апогею етнічної активності, котра супроводжується суперництвом всередині етносу; фазу розсіювання пасіонарної енергії, її кристалізації в пам'ятках культури та мистецтва; фазу життя етносу «за інерцією»; фазу незворотної деградації етносу і обивательського спокою. Поступово пасіонарна енергія розтрачається в історичній діяльності, і етнос знову розчиняється у природному і соціальному середовищі, поглинається іншими цивілізаціями, що піднімаються, і часто безслідно зникають, входячи в склад іншого суперетносу.

Конкретизуємо поняття «етногенез». Етногенез (від грец. *ethnos* – плем'я, народ; від лат. *genesis* – походження, виникнення, народження, зародження, розвиток – це процес утворення етнічної спільноти, походження народів на базі різних етнічних компонентів. Етногенез включає як початкові етапи виникнення якого-небудь народу, так і подальше формування його етнографічних, лінгвістичних і антропологічних особливостей. Історично розрізняють два типи етногенезу. Перший належить до етнічної історії домодернового суспільства та завершується утворенням народностей (переважно у феодальну добу). У етногенетичних процесах другого типу при додаванні сучасних етнічних спільнот (наприклад, сучасних народів Америки) вирішальну роль відігравали представники вже сформованих народів і процеси акультурації. Етногенез характеризується взаємозв'язком двох видів етногенетичних процесів, консолідацією автохтонних (родинних і неспоріднених) етнічних компонентів і залученням до процесу етногенезу переселенців (мігрантів).

У ході етногенезу, під впливом особливостей господарської



діяльності у певних природних умовах і з інших причин, формуються специфічні для нового етносу риси матеріальної і духовної культури, побуту, групових психологічних характеристик, що відрізняють його від інших (у тому числі сусідніх) етносів. У членів нової етнічної спільності з'являється спільна самосвідомість, значне місце в якій посідає уявлення про спільність їхнього походження. Зовнішнім проявом цієї самосвідомості є спільна самоназва – етнонім.

Вивчення етногенезу вимагає комплексного підходу з залученням даних суміжних дисциплін: етнографії, антропології, археології, порівняльного мовознавства. Етногенез може відбуватися як пасивно, в накопиченні самосвідомості групи в ідентичності, віддзеркаленої через взаємодію з оточенням, культурними і релігійними відмінностями між верствами суспільства, міграцією і іншими процесами, так і активно, коли особи свідомо і безпосередньо створюють окремі спільноти задля вирішення політичних проблем – збереження або опанування певних культурних скарбів, внутрішньоетнічних стосунків, тощо. Починаючи з кінця XVIII ст. такі спроби часто були започатковані з відродження мови або створення нової мови, а також у створенні «національної літератури». У XX ст. суспільства подревнюють свою історію завдяки міфам, що з часом можуть привести до етнічних або расових констант, як засіб підтримки або підтвердження їх колективної ідентичності або громади.

Теорія Л. Гумільова визначає й описує поняття «етнос» (точніше, три види етнічних систем), вводить поняття «пасіонарність», описує типові процеси етногенезу та взаємодії етносів. За Л. Гумільовим етнічні системи є одночасно: 1) біологічно зумовленими співтовариствами людей; 2) формою пристосування людей до ландшафту; 3) взаємно комплементарними групами людей, які усвідомлюють свою єдність і протиставляють себе іншим етнічним системам; 4) групами людей з подібним стереотипом поведінки; 5) групами людей, які мають загальне походження і синхронну історію; 6) стійкими еволюціонуючими системами; 7) ієрархічними структурами [148]. Етнічні системи, у загальному випадку, не є наступними єдностями: мовними, релігійними, культурними, юридичними, хоч і можуть ними бути. Розрізняють такі види етнічних систем, за ступенем зниження рівня етнічної ієрархії: суперетнос, етнос, субетнос, конвіксія і консорція. Етнічна система є наслідком еволюції етнічної одиниці нижчого порядку або деградації системи вищого; вона знаходиться у системі вищого рівня та вміщує у собі системи нижчого.

Суперетнос – найбільша етнічна система. Вона складається з етносів. Загальний для суперетносу стереотип поведінки є світосприйняттям його членів і визначає їх ставлення до фундаментальних



питань життя. Приклади: російський, європейський, римський, мусульманський суперетноси. Етнос – етнічна система нижчого порядку, зазвичай, у побуті звана народом. Члени етносу об'єднані загальним стереотипом поведінки, мають певний зв'язок з ландшафтом (місцем розвитку етносу), і, зазвичай, мають релігію, мову, політичний і економічний устрій. Цей стереотип поведінки зазвичай називається національним характером. «Людей оточують різні природні системи, серед яких керовані – рідкість. Але багато некерованих явищ можна передбачити, наприклад, циклони, землетруси, цунамі. Вони приносять біди, котрим неможливо повністю запобігти, але вберегтися від яких можна. Ось чому нам і потрібні метеорологія, сейсмографія, геологія і гідрологія. Етнологія подібна до цих наук. Вона не може змінити закономірності етногенезу, але може застерегти людей, які не відають, що творять» [148].

Для України сьогодні не так важливо потрапити у глобалізаційні процеси, як створити власну цивілізацію, не втратити самобутність і характерні національні особливості. «Третє тисячоліття – це вже не час для становлення. Це вже альтернатива: бути чи не бути...Лише реальне постання громадянського суспільства може змінити ситуацію на краще. Але насамперед нова якість мислення...» [101, с. 4]. Вхід у глобалізацію може і повинен здійснюватися після формування цілісного етносу із власною національною ідеєю, прийнятою всіма етнічними групами населення. Г.Філіпчук пропонує розглядати українську національну ідею як «цінність Роду і Народу»: найнадійніший «вартювий» державності й ідентичності – національна ідея. Ця ідея тривалий час підмінювалася «загальнолюдськістю і всесвітністю». «Для прогресу національного поступу надважливим є чинник існування в Україні націодержавотворчої «еліти», наявність такої політичної ідеології, психології, педагогіки, яка б надійно служила національним інтересам» [102, с. 14]. Крім цього, Г. Філіпчук головними переумовами творення національної ідентичності вважає «інформаційну і духовну безпеку, національну освіту, науку, культуру». Він також наголошує, що «національна ідея відроджувалася знову і знову завдяки літературі, мистецтву, музиці, освіті, церкві» [102, с. 27].

На нашу думку, формуванню цілісного українського етносу, його національної ідеї сприяє у т.ч. й етнодизайн. Тому важливо актуалізувати проблеми історії етнодизайну, педагогіки і психології етнодизайну. Психологи, досліджуючи психологічні механізми впливу етнодизайну на становлення етнокультурної ідентичності особистості, пояснюють їх тим, що у процесі взаємодії людини з художніми творами відбувається її емоційна децентрація, внаслідок якої студент, уособлюючись з творами



етнодизайну, інтерналізує переконання, уявлення, норми поведінки тощо. Залучаючись до мистецтва свого народу, студент мимовільно приймає систему норм і цінностей його культури, засвоює його архетипи, які, за К. Юнгом, усе життя діють на нас, примушуючи відчувати «дещо невиразне», хвилюватися від музики, пісні, образу, не розуміючи причини цих хвилювань [103].

Діяльність педагога і практичного психолога у педагогічних і мистецьких навчальних закладах недостатня без врахування етнокультурних і соціальних процесів, що відображаються в національних і психологічних особливостях осіб етнічних груп в різних історико-етнографічних регіонах країн. Термін «національна психологія» означає психічний склад нації і галузь соціальної психології, що вивчає національно-психологічні особливості населення конкретної країни, його психічний склад. І. Данилюк у монографії з етнічної психології формулює таке положення: «Національно-психологічні особливості формуються як в онтогенезі, так і в філогенезі (історичному формуванні групи організмів, процесі виникнення й еволюції психіки й поведінки). Національно-психологічні особливості мають безпосередній зв'язок із загальнопсихологічною проблематикою розвитку людської психіки» [104, с. 54]. Для прикладу, в Японії для розроблення проблем національної психології створено спеціальні дослідницькі групи. У Ногайському університеті над різними напрямками національної психології працюють соціологи, психологи, історики, етнографи, економісти, статисти, теологи.

Етнічна психологія в Україні перебуває на етапі становлення. Серед досліджень сучасних вітчизняних учених, які працюють у цій сфері, слід виділити наукові доробки М. Балагутрака [105.], М. Варія [106], Т. Воропай [107], П. Гнатенка і В. Павленка [108], О. Гриб [109], О. Іванової [110], В. Кирилича [111], І. Кресіної [112; 113], І. Монолатія [114], Л. Нагорної [115], О. Нельги [116; 117], М. Обушного [118], О. Резнік [119], В. Шевчук [121], М. Шульги [120] та ін. Зокрема, В. Шевчук зазначає: «Самосвідомість може виховати лишень власна культура, яка при вихованні окремих особистостей має створити основу для їхнього духовного життя. Ось чому людина свідомо має вивчати й знати передусім те, що здобув її народ, до якого вона входить як жива частка. І тільки при цій умові може назватися людиною, що живе в природному законі, адже нація і складається саме з таких свідомих часток, творячи неповторну, раз назавжди дану, Ноосферу, запрограмовану вищою силою, яка потребує не лише постійного збагачення, а й оборони і дотримання віковичної традиції, нащадком якої вона є» [121, с. 12].

Загальновідомо, що *етнічна ідентичність* – це усвідомлення людиною приналежності до певної етнічної спільноти, яке виявляється у



почутті спорідненості з іншими її членами. Крім цього, це усвідомлення спільної етнічної історичної пам'яті й уособлення з видатними героїчними і культурними особистостями свого етносу, а також емоційно виражені зв'язки з історико-етнографічною територією свого етносу.

З метою уточнення сутності поняття «етнічна ідентичність українців» актуалізовано історико-етнографічні матеріали наукової спадщини П. Чубинського про етнодизайн як «утилітарну етнографію» і психологічний тип українців з такими його природними здібностями: 1) натуралістичною (органічна єдність із природою свого історико-етнографічного регіону); 2) тілесно-кінетичною (естетичність тілесної архітекτονіки і пластичність рухів); 3) внутрішньо-особистісною (емоційна чуттєвість, душевна вразливість); 4) надособистісною (набожність без фанатизму); 5) мовленнєвою (добродушність і лаконічність мовлення та широта і глибина філософського мислення); 6) вокально-музичною (музичний і пісенний талант). П. Чубинським, зокрема, відмічено недостатньо розвинені здібності українського психологічного типу: міжособистісну (ігнорування колективізму і громадських інтересів) та комерційну (наявність підприємливості у жінок і відсутність її у чоловіків) [123].

Найактуальніші проблеми етнічної психології: етноси і нація, психічний склад етносів, ментальність як інтегральна етнопсихологічна ознака нації, національна і етнічна самосвідомість (етноідентичність, етнообдарованість), етнічні установки і стереотипи. В етнодизайні (етнічній специфіці художнього проектування з урахуванням національного формотворення і декорування) можна відшукати шляхи розв'язання проблем етнічної психології.

Етнічна самоідентифікація – отожднення особистістю себе з тією чи іншою етнічною групою; *етнічний стереотип* – стійке, емоційне за природою психічне утворення, що чуттєво прикрашає соціальні образи, які поєднують в собі соціальний і психологічний досвід спілкування і взаємовідносин людей. Якщо етнічна самоідентифікація особистості ґрунтується на етнічному стереотипі, то така якість особистості нами позначена поняттям «*етнічна обдарованість*» – інтегрована особистісна якість, що виникає в результаті взаємопідсилення етнічної самоідентифікації і етнічного стереотипу.

У західному суспільствознавстві національній ідентичності присвячено чимало наукових праць. Окремі елементи зазначеної проблеми (рівні ідентифікації та самоідентифікації, функціонування культурних символів і політичних атрибутів) достатньо обґрунтовані у працях Б. Андерсона [124], М. Ауге [125], Г. Бабінського [126], З. Бокшанського [127], П. Брасса [128], Р. Брубейкера [129], В. Буршти [130], П. Ван ден Берга [131],



М. Вевьорки [132], Е. Геллнера [133], Е. Гобсбаума [134], М. Губогло [146], А. Дашевського і Г. Шапіро [135], Р. Джона [74], Т. Еденсора [136], С. Ейзенштадта [137], В. Желязни [138], Г. Кіліанової [139; 140], М. Кундери [141], Е. Сміта [142; 143], С. Фентона [144], Б. Холла [145] та ін.

Так, М. Губогло виділяє 12 базових форм ідентичності, які формуються у молодій людини в процесі соціалізації: 1) гендерна; 2) мовна, 3) етнічна; 4) релігійна; 5) сімейна; 6) колективістська; 7) професійна; 8) громадянська; 9) політична; 10) регіональна; 11) майнова; 12) соціально-культурна. [146]. Розглянемо окремі з них.

Існують механізми культурної ідентифікації. Відомо, що у світі існує понад 2000 мов, і всі вони чимось неодмінно відрізняються одна від одної. Культурна ідентифікація – самовідчуття людини всередині конкретної культури. Расові, етнічні, релігійні та інші форми дискримінації, в кінцевому рахунку, кореняться в еволюційній потребі індивіда в певних формах групової ідентифікації. Групи, які зуміли домогтися якоїсь згуртованості, можливо, вижили краще, ніж ті, які не зуміли її досягти. Всі товариства мають те, що американський футуролог Е. Тоффлер назвав «психосфера», яка охоплює їх ідеї, починаючи від спільності та ідентичності. Таким чином, ідеї «речі» або «спільності» і акт ідентифікації з іншими виявляються фундаментальними засадами всіх людських систем [146].

Термін *етнос* походить від грецького *εθνος*, що означає «суспільство, група, плем'я, народ, рід, вид, зграя», тобто групу в широкому сенсі слова. Вважається, що категоріальний статус цьому терміну надав російський дослідник С.Широкогоров, що визначав етнос як групу «людей, які розмовляють однією мовою, визнають своє єдине походження, мають комплекс звичаїв, уклад життя, збережений і освячений традицією, що відрізняє їх від інших» [147].

Серед російських і західних наукових концепцій етносу можна виділити такі:

1) *примордіалізму* (від англ. *primordial* – первозданий, споконвічний) - теорія, прибічники якої вважають, що етнічність запрограмована генетично, в основі її лежить кровна спорідненість, спільне походження і споконвічна територія. Зокрема, П. Ван ден Берга вважав, що в основі етноідентичності є «суб'єктивна віра в спільне походження», при цьому «не має значення, чи дійсно об'єктивна кровна спорідненість існує» [131, с. 19]. На Заході цієї теорії дотримуються К. Гирц, Р. Рамбіно, У. Коннор, Е. Стюарт та ін.;

2) *біоенергетичний та географічний детермінізм* – соціобіологічне розуміння етносу, представлене у вітчизняній науці концепцією



Л. Гумильова, який вважає етнос природним, біологічним феноменом, що виникає під впливом енергетичного імпульсу з космосу, який викликає пасіонарний поштовх. За визначенням Л. Гумильова, етнос – «це той чи інший колектив людей (динамічна система), що протиставляє себе всім іншим аналогічним колективам («ми» і «не ми»), який має особливу внутрішню структуру і оригінальний стереотип поведінки» [148, с. 12]. Важливою засадою етнічної ідентичності є «Я-концепція», яка складається з наступних компонентів: а) уявлень про психологічні риси і типові способи поведінки; б) фізичних, антропологічних рис, відповідних етнічному типу; в) уявлення про власне походження. Етнічна самоідентифікація полягає у встановленні відповідності «Я-образу» з етнічним зразком. З цією метою В. Піменов запропонував термін «етнофор» для позначення представника етносу, який повністю відповідає типовим критеріям ідентичності [149]. П. Костючок здійснив теоретичний аналіз національної ідентичності. Виходячи із напрацювань сучасної етнологічної науки та суміжних етнодисциплін (етносоціологія, етнополітологія, етнопсихологія), він стверджує, що національна ідентичність – це комплекс ідентитетів – етнічних ознак, якими володіють етнофор (як окремо взятий індивід, що є представником етнічної спільноти) та етнічна група (як окрема спільнота людей), що дозволяє довести належність або співвіднести їх до певного національного організму. Це ототожнення себе з певними нормативно-ціннісними й функціональними маркерами певної нації та здебільшого готовність стати репрезентантом чи репрезентантами останньої [150]. Етнічність як суспільний феномен виступає одним з обов'язкових, системоутворюючих факторів, що включає особливості мови, традиційних видів матеріальної культури та художньої творчості, обрядів і звичаїв, які й складають національну своєрідність, національну специфіку того чи іншого народу. Якщо людей, пов'язаних соціально-економічними та територіально-політичними відносинами, не об'єднують етнічні особливості, то вони не можуть розглядатися національною спільнотою. Кожна особа може по-різному уявляти свою належність чи неналежність до певної етнічної спільноти. Це називають етнічною компетентністю особи. Існує також і етнокультурна компетентність особи – це здатність людини вільно орієнтуватися у світі значень культури свого етносу, вільно розуміти мову, «коди», «шифри» цієї етнокультури і вільно творити цією мовою.

Мова власного етносу виявляється природною і діє на рівні підсвідомості, коли особа уявляє загальні принципи організації етнокультури. Етнокомпетентна особа легко відрізняє «своє» від «чужого», тобто відчуває межі своєї етнокультури і початок «мови» іншої культури. Отже, коди власної культури для такої особи є природними, звичними.



Люди одного етносу природно засвоюють один і той же спосіб бачення світу, один і той же спосіб поділу його на категорії, спільну систематизацію чи типізацію. Таке природне бачення є нібито самоочевидним. Воно існувало в найдавніші часи. Етнічна компетентність тісно пов'язана з етнічною свідомістю: ці дві категорії перебувають у тісному прямопропорційному зв'язку: чим вища етнічна компетентність особи, тим вищий рівень її етнічної свідомості. Етнічна самосвідомість особи – сукупність знань і уявлень про культуру, традиції, ідеали, цінності свого етносу, а також усвідомлення себе членом етносу і місця свого народу серед інших народів.

Л. Гумильов пропонує подивитися глибше на природу різних типів етнічної свідомості. Він стверджує, що кожен активний представник етносу є продовжувачем лінії своїх предків, до якої він сам щось додає (ще одну перемогу, ще одну будівлю, ще один рукопис, ще один викуваний меч). Для таких людей характерна відсутність особистої користі. Вони люблять свою справу більше, ніж себе. Таке явище вчений називає пасеїзмом (від іспан. *passe* – минуле), тобто пристрасть до минулого, замилювання минулим при байдужості (іноді навіть ворожості) до сучасного. Люди такого складу на початках етногенезу зустрічаються частіше. Чим менше їх стає, тим більші втрати відчуває етнос. Другим різновидом є актуалізм (від лат. *actualis* – справжній, сучасний) [148].

Люди актуального типу, як правило, забувають минуле і не хочуть думати про майбутнє. Вони енергійні, навіть можуть бути мужніми, але те, що вони роблять, вони роблять особисто для себе. Якщо в етносі збільшується кількість таких людей, то надбання, накопичені Предками впродовж віків, втрачаються для етносу безповоротно. Третій тип – футуризм (від лат. *futurismo* - майбутнє), це тип, який ігнорує не тільки минуле, але й сучасне заради майбутнього. Футуристи відкидають минуле, як те, що зникло, а сучасне, як неприйнятне, лише мрію сприймають, як реальність. Якщо ж формування індивіда відбувається під перехресним впливом різних культур, втрачається цілісність його природи. Для таких людей характерні роздвоєність, внутрішня суперечливість, розлад із самим собою, бо причиною цього є цілком зрозуміла неможливість поєднання особливостей різних, відмінних, а іноді й протилежних етнічних звичаїв, орієнтацій, культур. Всякі спроби усунення такої суперечності призводять до відкидання власної національної культури і засвоєння чужої, яка видається більш престижною. Отже, з'являються цілі покоління з нестійкою самосвідомістю, яка згодом перетворюється в нову (тобто чужу) свідомість.

Етнічна самосвідомість особи, як і колективна етнічна свідомість, зберігає пам'ять про давні види занять, освячені й оспівані в міфах,



фольклорі народу, тобто зберігає і відтворює культуру в формах етнічного буття. Етнічна самосвідомість може здійснювати (реалізувати) себе в актах культурної творчості, що їх прийнято називати «культурним націоналізмом».

У відродженні й розвитку народного мистецтва – важливої складової духовної культури українського народу – важливу роль відіграє професійно-художня освіта. Вона є складовою цілісної системи професійної освіти і саме вона забезпечує підготовку висококваліфікованих, конкурентоспроможних на ринку праці фахівців художнього профілю, і з професій художніх промислів і ремесел. Саме вона створює належні умови для творчого розвитку особистості, здібної до художнього проектування в етнічному стилі, формування її духовних цінностей, національної свідомості й громадянськості, художнього мислення і культури професійної діяльності на основі оволодіння історико-культурною спадщиною народного декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва. Носієм цієї освіти і культури є педагог.

Варто сказати, що педагог-художник – це особливий тип педагогічного працівника. Цей феномен об'єднує в одній особистості два доволі різних напрями професійної діяльності людини. Він одночасно виступає в двох іпостасях, але найцікавіше те, що спільною рисою цих іпостасей є творчість. Відбувається взаємопроникнення елементів творчості, характерних як для педагогічного працівника, так і для творчості художника. Педагогічна діяльність тісно пов'язана з творчим процесом, реалізацією своїх особистісних і професійних творчих потенцій засобами творення особистості вихованця. У художників все інакше. Рівень творчості художника здебільшого визначається якістю «продукту» та атмосферою, яка наповнює митця та спонукає до створення нових витворів мистецтва. Поєднуючись в одній особистості педагога-художника, професійні якості творять унікальний варіант педагогічного працівника, творчість якого визначається всіма можливими способами і стає невичерпним джерелом його ініціативи, активності, інновацій, постійного натхнення та професійного зростання.

Саме тому суспільство висуває якісно нові вимоги до підготовки педагогічних кадрів. Загальна професійна компетентність педагогів відійшла на другий план, а на порядок денний стало питання формування етнокультурної компетентності майбутніх спеціалістів у галузі освіти. Адже тільки у такому середовищі студент виявить свої природні таланти, художньо-творчу активність, а це стане, можливо, її покликанням.

Умовою успішної діяльності фахівців художнього профілю є сформована художня культура, яка включає в себе здатність емоційно сприймати навколишнє середовище, аналіз і синтез, культуру праці,



знання культури народів і націй в різні періоди розвитку суспільства, самореалізацію і саморозвиток у декоративно-прикладному й образотворчому мистецтві.

Художня культура має бути, перш за все, гуманістичною, адже без людини вона мертва і втрачає свою цінність. На думку Н. Миропольської, основою прилучення індивіда до художньої культури має бути переорієнтація свідомості людини, що включає в себе усвідомлення своєї самоцінності. Як стверджує дослідниця, останнє переломлюється в осмисленні й утвердженні індивідом свого незамінного місця в художньому процесі, свого значення як суб'єкта, який бере активну участь у формуванні актуального конкретно-історичного змісту художньої культури, а значить, прийняття на себе відповідальності і за долю мистецтва в сучасному суспільстві [151].

Формування змісту професійно-художньої освіти ґрунтується на врахуванні положень особистісно орієнтованого, діяльнісно-розвивального, культурологічного й компетентного *підходів*, а також *принципів*: гуманізації, гуманітаризації, культуровідповідності, фундаменталізації, науковості, системності, індивідуалізації, диференціації, системності, доступності, наступності, естетизації, екологізації, інтеграції видів художньої діяльності, єдності теорії та практики в художньому розвитку особистості фахівця художніх промислів і ремесел, ціннісних орієнтацій особистості в декоративно-прикладному мистецтві, самореалізації особистості в художньо-творчій діяльності тощо.

Концептуальні засади фахової підготовки майбутніх фахівців дизайну ґрунтуються на *універсальних знаннях* про феномен мистецтва в історичному вимірі та його педагогічній інтерпретації; аксіологічності як орієнтації у загальнокультурних цінностях та емоційно-чутливого ставлення до них, антропологічності як домінанти формування гуманістичних відносин у сфері міжособистісної взаємодії; полікультурності як усвідомлення багатьох національних самобутніх культур.

Повертаючись до поняття «етнос» ним часто визначають міжпоколінну групу людей, об'єднану тривалим спільним проживанням на певній території, спільною мовою, культурою і самосвідомістю. Етнічна спільність (в етнографії) – вид стійкого соціального угруповання людей, що склався історично, може бути представлений племенем, народністю, нацією; термін «етнічна спільність» близький поняттю «народ» в етнографічному сенсі. Народність – мовна, територіальна, економічна і культурна спільність людей, що історично склалася.

У сучасній літературі нині йде дискусія про ознаки і



співвідношення народності і нації. Нація (лат. *natio* – плем'я, народ) – полісемантичне поняття, що застосовується для характеристики великих соціокультурних спільнот індустріальної епохи. Існує два основних значення терміну: 1) політична спільнота громадян певної держави – політична нація. Часто вживається як синонім терміну держава, коли мається на увазі її населення, наприклад для посилення на «національні» університети, банки та інші установи; 2) етнічна спільнота (етнос) з єдиною мовою і самосвідомістю (як особистим відчуттям «національної ідентичності») так і колективним усвідомленням своєї єдності і відмінності від інших). У цьому значенні фактично є синонімом терміну народ.

Заглиблюючись в етнічну культуру свого народу, студенти пізнають національну самобутність регіону. Провідником культурного спадку етносів, націй, спільнот є викладач, покликаний залучати студентів до різних культурних цінностей, традицій, бути носієм власної етнонаціональної культури та направляти їхнє художнє сприймання і продуктивну діяльність через самоусвідомлення себе частиною цієї культури.

Життя людини невідривне від природи. Народ пристосовувався до природи в процесі праці й виготовлення виробів побутового призначення. Результатом стала культура, ідеально відповідна конкретному природному середовищу. Природовідповідність народного мистецтва знаходить своє відображення в художніх образах, які народні майстри черпали з природи, створювали предмети декоративно-прикладного призначення з рослинними, зооморфними й антропоморфними орнаментами, оповідними й символічними зображеннями фольклорного змісту.

Етнічні скарби національної культури з усім розмаїттям образно-символічних форм є джерелами інновацій в дизайн-творчості і саме вони зумовили появу й функціонування окремого терміну в теорії і практиці нового виду мистецтва – «етнодизайну».

Можна назвати невелику кількість імен, творче кредо яких входило у межі визначення дефініції «етодизайн». Це, передовсім, Л. Корницька, А. Бровченко, С. Мигаль, Р. Силко, В. Крижанівський. Автори сходяться на тому, що слово «етнодизайн» утворюється поєднанням двох слів – «етнічний» і «дизайн». В свою чергу в словнику іншомовних слів ми знаходимо визначення: етнічний (народний) – такий, що належить якомусь народу, його культурі, традиціям, та «дизайн» визначається як комплексна науково-практична діяльність щодо формування гармонійного, естетично повноцінного середовища життєдіяльності людини і розроблення об'єктів матеріальної культури. В. Даниленко визначає дизайн як форму навчально-пізнавальної активності, що полягає в мотиваційному досягненні свідомо поставленої мети зі



створення творчого проекту, а також забезпечує єдність і наступність різних сторін процесу навчання і є засобом розвитку особистості суб'єкта навчання. При цьому він наголошує, що проектна діяльність виступає як дидактична одиниця процесу навчання. Отже, поняття «дизайн» розглядається в трьох значеннях, як задум, метод і діяльність, зокрема й навчальна [7].

Етнодизайн, на думку Л. Корницької, – «це проектна діяльність зі створення сучасних форм матеріального середовища з використанням традиційних елементів культури певного етносу. Етнічний дизайн відповідає змістовим та естетичним характеристикам конкретної етнокультури, використовує національний колорит, характерний для традицій того чи іншого народу» [152, с. 82]. В свою чергу, С. Мигаль трактує етнічний дизайн як мистецьку течію, що виникла як альтернатива технократизму сучасного життя і зумовлена прагненням зберегти самобутність народної культури [153].

Погоджуємося також із А. Бровченком, який в своєму дослідженні етнодизайн трактує як один із напрямів сучасного мистецтва, що став культурним феноменом суспільного буття ХХ ст. та не втрачає своєї актуальності й на початку третього тисячоліття. В Україні становлення етнодизайну відбувалося ще на початку ХХ ст. завдяки взаємодії професійних дизайнерів і народних майстрів. Етнодизайн, на його думку – «це трансформація елементів національної культури, зокрема декоративно-прикладного мистецтва (форм, орнаментів, колористики, традиційних технік тощо) в сучасні промислові вироби» [154, с. 16].

У контексті дослідження нам більше імponує визначення О. Крижанівського, який під етнодизайном розуміє комплексну міждисциплінарну проектно-художню діяльність, яка інтегрує в собі природознавчі, технічні, гуманітарні знання, інженерне мислення та спрямована на формування і промислове вдосконалення предметного оточення людини із високим семіотичним статусом в усіх без винятку сферах життєдіяльності та в певних етнічних традиціях [155].

На II Міжнародному конгресі у Полтаві «Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст» відомий педагог і дослідник проблеми естетичного виховання молоді В. Бутенко зазначив, що етнодизайн – це духовна категорія, джерело для звершення духовного потенціалу особистості, відсутото прагматичного до осмислення життя [156]. Водночас Ю. Афанасьєв у доповіді «Етнодизайн: етнокультурне коріння та глобалізаційна крона» висловив дискусійну думку, що етнодизайн – це перехідний період між декоративно-прикладним мистецтвом та національним дизайном [157]. Разом з тим, варто погодитися, що етнодизайн, виступаючи посередником між промисловістю і народним



мистецтвом, технікою та художньою творчістю передовсім об'єднує точні та гуманітарні науки, одночасно залучаючи чуттєві здібності, естетичні смаки та духовність людини. Про це свідчать також напрями професійної діяльності, етнодизайну й відповідні їм типи дизайнерів (див. табл. 2.2).

Таблиця 2.2

Основні напрями професійної діяльності і дизайну
та їх відповідність типам дизайнерів

№ з/п	Напрями професійної діяльності та дизайну	Типи дизайнерів
1.	«Людина-природа» та етнодизайн парків і архітектури	Реалістичний тип дизайнера
	«Людина-техніка» та етностиль промислових виробів	
2.	«Людина-людина» та етномода	Соціально артистичний тип дизайнера
	«Людина-художні образи» і екодизайн	
3.	«Людина-знакові системи» і етнографіка	Академічний тип дизайнера

Отже, *етнодизайн* – це багатогранне поняття, формотворення і декор з урахуванням національних традицій, що гармонійно інтегрує в собі духовні, культурні, мистецькі, художні, проектні, технічні та етнонаціональні особливості. З іншого боку, етнодизайн – джерело духовного потенціалу особистості, в якому поєдналися традиційне декоративно-прикладне мистецтво і сучасні промислові технології.

Під час дослідження поняття «етнодизайн» нами трактувалося як неформальне наслідування народним художнім традиціям, установлення зв'язку між ними та дизайн-інноватикою на рівні матеріалів, форми, декору, та функціонального призначення. Як свідчить практика, завдяки цьому в дизайн-діяльності фахівців відбуваються численні творчі експерименти, знаходяться оригінальні рішення складних проблем у формотворенні.

У *соціологічному* вимірі етнодизайн є діяльністю, що відповідає національному культурному архетипу та в концентрованій формі фіксує досвід розвитку етнічної спільноти в конкретному соціокультурному і ландшафтному середовищах. З погляду *мистецтвознавства*, етнодизайн – це художньо-проектна діяльність зі створення сучасних форм матеріального середовища з використанням традиційних елементів культури певного етносу, що стимулює подальший розвиток національної художньо-матеріальної культури.

Нами уточнено формулювання етнодизайну з *педагогічного* погляду як виду комплексної міждисциплінарної художньо-проектної



діяльності, що синтезує в собі регіональні традиції художньо-матеріальної культури, сучасні гуманітарні, мистецькі та технічні знання, методи художнього проектування та технічного конструювання, спрямовується на створення етнокультурного предметного середовища, естетично оцінюваного як цілісне, співмірне та гармонійне. Ця творча діяльність забезпечує розвиток у студентів складної інтегративної внутрішньої якості, що виявляється у формуванні етнічного стереотипу, етнічної самоідентифікації, усвідомленні органічної єдності з етнічною культурою і ландшафтом особистісно-ціннісного етносу.

Організуючи науковий й освітній процес у вищих навчальних технічних закладах, не слід забувати про сучасні розробки у галузі художньої освіти і педагогіки мистецтва, активно використовувати традиції народної культури. Натомість, проблема розвитку дизайн-освіти у мистецькому виші має бути представлена як рух до двох основних цілей: виховання та освіти дизайнера не лише як проектувальника, а й мислителя (філософа, мистецтвознавця), вченого першовідкривача (соціолога, психолога, еколога), інженера-дослідника (конструктора, технолога, економіста), художника-новатора, який слідкує за світовими тенденціями, не відкидаючи національну складову у формотворенні та декоруванні.

Як зазначалося вище, одне з головних завдань дизайну – це естетична організація сфери життєдіяльності людини. В сучасних умовах, коли замість відповідності другій природі людина відчуває все більший конфлікт існування, можна визначити дизайн-діяльність як гармонізацію предметного середовища через відповідність внутрішньому світу людини. Свідомість сучасної особистості відірвана від цілісного сприйняття природного оточення і залежить від дискретного і диференційованого культурного оточення. Вона втрачає цілісність, гармонічну рівновагу, духовні і моральні орієнтири. Запобігти цьому може відновлення та підтримка етнокультурних ціннісних ідеалів.

Основною задачею етнодизайну має бути спрямування на забезпечення екологічного ставлення до людини, знаходження радості через актуалізацію та підтримку глибинних культурних цінностей, духовності. Японський теоретик К. Екуан [159] визначає радість як головну мету дизайнера і показник якісного дизайну. О. Генісаретський також акцентує увагу на важливості врахування в дизайн-проектванні «віртуальних станів» споживачів [160]. Мистецтво дизайну, на відміну від інших видів художнього формотворення, є явищем художньої і проектної культури з властивою йому концептуальною саморефлексією. Воно виступає як змістовно-емоційне самовираження народу, стверджує життєвість традицій матеріально-духовної, художньої і проектної



культури. Дизайн є ніщо інше як діяльність у сфері матеріальної культури і він безпосередньо впливає на створений людиною штучний світ та його взаємозв'язок з природою. Завданням етнодизайну має стати вдосконалення професійного дизайнерського мислення, яке має мати компоненти екологічного мислення, адже етнодизайн є однією з форм екологічної культури. Екологічна культура охоплює також систему уявлень, моральних і світоглядних настанов як форма адаптації етносу до природних умов і спосіб організації життєвого простору.

Психолого-педагогічною умовою навчання творчості є збалансованість практик культуроспоживання і культуротворчості. Прагнення осмислити універсальний механізм еволюції культурних смислів у діяльності зі створення нового, внутрішня потреба самообмеження перетворювальної активності, опанування засобами стримування та протипаг сформуєть універсальну поведінкову модель при оновленні культурних сенсів. Тим самим індивід буде підготовлений до внесення змін через підвищення практичного інтересу до культуротворчості, вибір мети, формулювання завдань, осмислення її наслідків для інших, передбачення результатів як зміни попереднього стану будь-якої системи.

Ретельний аналіз автентичних художніх особливостей етнокультурного спадку та їхня виражена гармонійна інтеграція до проектної практики в перспективі можуть стати значущим чинником формування проектної моделі українського дизайну та багато в чому визначити його національну самобутність.

Саме таким розумінням сутності етнодизайну і важливості його в вихованні і навчанні студентів має володіти викладач сучасного вищого мистецького закладу. Прищеплення студентам любові та поваги до українських етнотрадицій є дуже важливим, адже перш за все необхідно спрямувати їхній творчий потенціал в русло відновлення та розвитку української самобутньої культури, невіддільної від природи та духовного світу. У цьому контексті С. Коновець зазначає: «...творчі можливості, закладені в кожній людині природою, на певному етапі мають бути педагогічно керованими, бо саме вчитель може значною мірою професійно створити підґрунтя естетичного розвитку особистості та визначити сталий напрямок цього процесу» [161].

Виховуючи студента необхідно пам'ятати, що у поєднанні зі знаннями і досвідом старих поколінь, традиціями автентичного мистецтва, обдарована особистість синтезуючого типу мислення буде створювати якісно нові, оригінальні витвори мистецтва, які будуть коренями входити в прадавню філософію всього українського народу, триматися на засадах Добра, Краси, Любові, зберігати «дух старих майстрів», не втрачаючи



при цьому актуальності й сучасного трактування.

Результатом праці у галузі дизайн-освіти вбачаємо створення українського дизайну, який би увібрав в собі всі риси української самобутності, розкривав би всю красу, багатогранність і мудрість нашої цивілізації, при цьому, в поєднанні з сучасними законами дизайну, брав би на себе роль естетичної організації всіх сфер життєдіяльності людини, і, що найголовніше, гармонізації предметного середовища через відповідність внутрішньому світу людини.

Національний менталітет має свою беззаперечну духовну силу, здатну впливати на етнодизайн, детермінований психологічними чинниками етносу; деякі аспекти екологічного дизайну, зміст яких детермінований екологічною онтологією, розглядаються в працях О. Генісаретського [160], О. Добридень [162], О. Орлової [164; 165; 166], В. Папанека [163], Ю. Шатіна [167] та ін. Зарубіжні дослідники – Е. Брамс, П. Люкнер, У. Тішнер, Е. Шмідт та ін. у своїх працях основну увагу приділяли окремим емпіричним питанням зміни концепції формоутворення у зв'язку з екологічною проблематикою. На думку відомих теоретиків дизайну О. Генісаретського [160], К. Кондратьєвої [168], Г. Кур'єрової [169], В. Сидоренка [170] та ін., предметний світ має стати носієм нових функцій, які зумовлювали б екологічно відповідну поведінку людини в суспільстві. Вчені-педагоги Б. Барко, О. Виговський, Н. Гузій, В. Зоц, П. Ігнатенко, О. Мороз, Д. Ніколенко, Ю. Руденко, С. Сисоева та ін. також вважають, що саме народознавчий підхід у процесі навчання і виховання сприяє різнобічному розвитку потенційних можливостей людини. Тому сьогодні значно зростає роль того комплексу знань, які об'єднуються в понятті «народознавство», що має в історії українського суспільного розвитку глибоке коріння.

Матеріальною формою ментальності є етнотрадиції, етнічні картини світу, регулятори індивідуальної психіки, що концентрують у собі весь історичний і соціальний досвід етносу та обумовлюють не тільки елементарні реакції в поведінці, але й людське світосприйняття. Важливо розуміти, що етнодизайн – це не просто дисципліна, а філософія діяльності, близька кожному з нас, як носіям етнічної ідентичності – національного культурного архетипу, в якому в концентрованій формі зафіксовані досвід (історія, доля) народження та становлення спільноти в конкретному соціокультурному просторі.

Впровадження етнодизайну в навчальний процес розкриє студенту можливість до самоусвідомлення себе як частини етносу, багатогранність культури якого вивчає і з якої буде черпати натхнення в подальшій дизайнерській, художній праці. Під час ознайомлення з творами мистецтва українського народу відбувається розуміння себе



через твори ужиткового мистецтва, художні вироби. Вивчення історії розвитку і становлення українського мистецтва як самобутнього явища дає поштовх до відновлення в сучасній діяльності тих моральних, етичних і естетичних принципів, яких дотримувались і якими жили наші предки. Виразність і емоційність в народному мистецтві є тими якостями, якими керуються художники під час своєї роботи.

Відомо, що всі дослідники української духовності одноголосно стверджують, що українці відрізняються емоційним характером, це означає, що у їх житті емоції відіграють велику роль і часто навіть мають перевагу над інтелектом і волею. Слід наголосити, що емоційність – це дар, який є основою і творчості, і кожного виду діяльності. Якщо говорити про художню діяльність, це не примхи художника, це його внутрішня необхідність перетворити свої емоції в рух, у творчість; друга мета – бажання викликати враження в інших людей. У країнах, які досягли високого культурного рівня, художня творчість має ще один емоційний поклик – бажання слави, що виникає з нормального для кожної людини бажання знайти в інших людей розуміння і похвалу власних ідей. Без сумніву, ми повинні сприяти розвитку здорової емоційності, зокрема, і розвитку особистості в цілому [171].

Зрозуміло, що в пошуку форм і методів виховання та навчання студентів у вищих мистецьких закладах ми маємо знов і знов повертатися до мистецьких традицій тисячоліть, що відображаються в зримій і незримій культурі українського народу. Тому провідником між майбутніми дизайнерами та традиціями цієї культури має стати етнодизайн як філософія та навчальна дисципліна.

2.3. Обґрунтування теоретичної моделі освітнього середовища з етнодизайну у вищих мистецьких навчальних закладах

З'ясовано, що проектно-художня діяльність у галузі етнодизайну є, по-перше, синкретичною, адже поєднала в собі знання про навколишній світ, людину, соціокультурні, техніко-конструктивні, композиційно-художні знання, а, по-друге, креативною, бо акумулює у собі художньо-образну виразність, доцільність, національно-культурну аксіологію багатовікового досвіду народного мистецтва.

Етнодизайн відрізняється від інших видів діяльності, насамперед, органічним зв'язком із предметним етнокультурним і природним середовищем, а не лише з навчальним. Він вимагає нових знань, є складним процесом із властивими йому закономірностями і специфічними особливостями. Етнодизайнерська діяльність дозволяє



адекватно осмислити діючі наукові, культурологічні, мистецтвознавчі та етностильові форми вираження суспільного запиту в предметі. При такому підході, у студентів формується вміння розглядати майбутній етностильовий, художньо-проектний виріб не ізольовано, а в логічному взаємозв'язку з етноособистістю в етнокультурному середовищі.

Цілісне і цілеспрямоване формотворення виробів здійснюється за допомогою проектно-творчої діяльності, призначеної вносити в предметно-просторове середовище духовність, гуманність й естетичність. Л. Холмянський в основі художнього проектування виділяє такі основні етапи: підготовча стадія, розробка художньо-конструкторської пропозиції, розробка художньо-конструкторського проекту, реалізація художньо-конструкторської розробки [172]. Натомість, Ю. Легенький пропонує виділяти в структурі художньо-проектної діяльності узагальнені етапи: дослідницький, пошуковий, проектний [173]. Однак дослідники не уточнюють значення природного ландшафту, матеріально-художньої етнічної культури, календарно-обрядових традицій українського народу і окремо не аналізують значення для майбутніх фахівців дизайну освітніх середовищ з етнодизайну в історико-етнографічних регіонах України.

Нами виділено основні стадії традиційної проектно-творчої діяльності студентів у навчальному середовищі вищих мистецьких освітніх закладів. На загальноприйнятих стадіях проектної творчості: формулюється ідея, розробляється концепція проекту, здійснюється пошук способів і засобів втілення задуму, творчий процес й отримується результат. Кожен з цих етапів має достатню базу, з якої почнеться вирішення поставленої проблеми. Творчо-освітній простір студента у традиційному освітньому середовищі вищих мистецьких навчальних закладів передбачає створення педагогічних умов, сприятливих для ефективного перебігу кожного з етапів проектно-художньої творчості студентів: пошук необхідних матеріалів для втілення у життя творчого задуму (бібліотека, фонд творчих робіт, музей); формулювання власної ідеї на основі матеріалів етнокультурної спадщини. Важливо, щоб навколо творчого студента був доступ до матеріалів, серед яких він міг би черпати ідеї і енергію, адже твори народних майстрів минулого та сьогодення мають велику силу і є невичерпним джерелом мудрості та краси. Однак найважливішою педагогічною умовою у навчанні етнодизайну студентів вищів вважаємо взаємодію студентів не лише з освітнім, а й музейним, соціокультурним та ландшафтним середовищами історико-етнографічних регіонів України. Тоді проектно-художня творчість у галузі етнодизайну характеризує ставлення студентів до таких середовищ.

Нами розроблено проект-концепцію «Музею старожитностей та етнодизайну» (див. додаток Д), в якому чільне місце займає експозиція



«Декоративне мистецтво та етнодизайн». Вона передбачає поглиблення знань студентів про духовно-матеріальну культуру українців, розвиток художньо-естетичних смаків, розуміння технологічних особливостей створення декоративно-ужиткових виробів, вивчення традицій народного мистецтва в їх історичній розвитку й перспективі.

Метою створення музею є комплексне вивчення зародження і розвитку народної архітектури та побуту, декоративно-прикладного мистецтва та художніх ремесел українців. Це зумовлено важливістю формування світогляду майбутніх фахівців в умовах відродження та збереження національної культури. Дизайн-проект та експонати «Музею старожитностей та етнодизайну» представлені у додатках 3 та 4.

У процесі навчання кожен студент індивідуально виконує ескіз, відтворюючи задум, який відображає особливості майбутньої роботи. Характерною ознакою цього процесу є аналітична діяльність та інтелектуальна активність (пошук засобів і способів втілення задуму). Визначення задуму нового проекту формотворення в етнічному стилі повинне відбуватися під час активної взаємодії студентів з етнокультурним середовищем: студенти мають відвідувати виставки народного мистецтва, аналізувати і опрацьовувати етнографічні джерела, літературні пам'ятки народознавчого спрямування. Поштовхом до нової ідеї можуть служити композиції, орнаменти, сюжети і навіть колорит.

Творчий процес включає в себе пошук шляхів, які студент самостійно вибирає для вирішення поставленого завдання, адже тільки свідомий вибір і перегляд різних варіантів етнічних форм і декору дає змогу студенту відірватися від зразка, створити щось нове й оригінальне. У ході оволодіння проектно-художньою творчістю у галузі етнодизайну, в процесі вивчення етнографічних джерел, предметів етнічної культури українців, складається особлива система функціонування чуттєво-вольового апарату, а саме: особливе бачення кольорів та гармонії їх поєднання, композиційне чуття, активне сприймання, висока емоційність тощо.

Головне завдання педагога – викликати інтерес до означених середовищ: освітнього (аудиторного та позааудиторного), етнічного (ландшафтного з його календарно-обрядовими святами), музейного (з різними видами декоративно-прикладного мистецтва). У нього має виникнути бажання виготовляти етнодизайнерські вироби, а сприяти цьому може ознайомлення з культурною спадщиною регіону в умовах експозиції краєзнавчого музею. Дидактично виправданими є також проведення виставок студентських робіт, а також робіт викладачів, які займаються творчою діяльністю. Вивчення художніх зразків формотворення і декорування в етнічному стилі прищеплює студентам



вміння адекватно сприймати мистецькі цінності певного етносу, виховує почуття національної гідності та патріотизму, дає змогу насолодитись українським мистецтвом, непересічні цінності якого ввійшли органічною складовою у світову духовну скарбницю. Адже саме в об'єктах етнодизайну гармонійно поєднуються естетичні, функціональні, ергономічні, технологічні традиції народу, які стануть одним з чинників становлення естетичного й етностильового світогляду сучасної людини.

Якщо йдеться про проектування освітнього середовища студентів вищих мистецьких навчальних закладів, то є також доцільним використання елементів етнодизайну. Використання елементів декоративно-прикладного мистецтва та етнодизайну має стати традиційним у навчальних закладах, адже воно безпосередньо впливає на національно-патріотичне, художньо-естетичне, моральне, трудове та фізичне виховання, розвиток творчих здібностей учнів та студентів, і навіть сприяє розумінню й оволодінню мистецтвом дизайну.

Натомість, одноманітне предметно-просторове середовище, позбавлене образів традиційної художньої і духовної культури, викличе ефект середовищної напруги, втоми і, врешті-решт, відчуження. Одним з можливих негативних наслідків цього може стати фактичне знищення національної своєрідності в творах молодих дизайнерів. Тут етнодизайн виступає елементом збереження й осучаснення національного колориту, історії та традицій української етнокультури.

Далі розглянемо важливість творчого розвитку студентів у процесі навчання. Цю складну проблему розуміли й свого часу актуалізували видатні вітчизняні філософи і педагоги Г. Сковорода, К. Ушинський, А. Макаренко, В. Сухомлинський. Вони обумовлювали способи залучення молоді до наукової, технічної, художньої творчості, вивчали можливості окремих навчальних дисциплін в організації творчої діяльності, вказували на значення предметно-розвивального середовища у навчанні майбутніх свідомих громадян своєї держави. Зокрема, Г. Сковорода наголошував на необхідності «зрощення» трудового навчання і виховання особистості з елементами української традиційності та звичаєвості, що втілюється у змісті, формах і методах [174]. У своїх філософських роздумах він часто звертався до народної художньої творчості як до найефективнішого засобу формування особистості [174].

Практика свідчить, що етнодизайн є основою творчості, яка нині широко втілюється у студентських проектах. Впровадження засобів етнодизайну в освітній процес сприятиме формуванню творчої і пізнавальної активності студентів. Це є доцільним, адже опанування людством навколишнього середовища, формування творчої особистості відбувається на засадах етнодизайну. Організація роботи ч навчальному



закладі в даному напрямку є найкоротший шлях до формування готовності студентів до практичної творчості.

З іншого боку, завдання організації освітнього простору належить як педагогу, так і студенту. Майбутнє належить обдарованим особистостям нового покоління, і викладач має створити для студентів сприятливі педагогічні умови, у яких повноцінно виявиться їхній творчий потенціал. Для викладача обдарованих студентів освіта – це система інтелектуальних змістів, спрямованих у майбутнє. Нова модель підготовки дизайнерів в Україні має використовувати новітні методи інтеграції декоративно-прикладного мистецтва і професійного дизайну на засадах національних духовних традицій, що розширить і поглибить поняття «етнодизайн». Традиції етнічного дизайну є невичерпним джерелом для розвитку предметного середовища, проектуванням котрого майбутні дизайнери будуть займатися в подальшому. Використання Етнічної бази сприятиме розвитку українського графічного дизайну.

Досягненню високого розвитку духовного світу та розумінню етнокультури сприяють традиції національного декоративно-прикладного мистецтва. У цьому контексті Б. Тимків наголошує: здійснювати виховний процес у відриві від національної культури – означає лишити молодь без роду та племені. Тому однією з умов «формування етнокультури студентів є належна організація наукового та навчально-виховного процесу в навчальних закладах різного рівня з підготовки спеціалістів відповідного фаху, звернення до духовних коренів народного мистецтва, його зв'язків із природою, побутом, фольклором та живими традиціями» [175, с. 53].

В свою чергу, такі педагогічні умови мотивували б студентів до вивчення й застосування джерел етнокультури в процесі навчальної, художньо-проектної й подальшої професійної діяльності. Відомо, що педагогічні умови – це сукупність організаційних заходів в процесі навчання, що забезпечують досягнення необхідного рівня знань, умінь і навичок; це певні обставини, що сприяють ефективності педагогічного процесу. До педагогічних умов організації професійного навчання відносимо, за В. Радкевич: якісне планування навчально-виховного процесу; відбір і структурування змісту, особливо варіативної компоненти; дотримання чіткої послідовності вивчення предметів; проведення різнопланових практик, поєднання різних форм організації навчання, використання сучасних педагогічних технологій (концентроване навчання); залучення студентів до самостійної, дослідно-пошукової діяльності; запровадження інноваційної системи контролю знань і вмінь майбутніх фахівців [14]. Нами виокремлено пріоритетні педагогічні умови організації професійного навчання з етнодизайну, які подано у таблиці 2.3.



**Пріоритетні педагогічні умови організації
професійного навчання з етнодизайну**

№ з/п	Педагогічні умови	Підсистеми
1.	Інтеграція змісту предметів з етнодизайну	Підсистема автентичних художніх технік декоративно-прикладного мистецтва і народних художніх промислів
2.	Посаднання активних та інтерактивних форм та засобів організації навчання з етнодизайну	Підсистема мовленнєвих, музичних, вокальних способів творення синтетичних художніх образів календарно-обрядових свят. Дизайн-пропозиції автентичних орнаментальних мотивів історико-етнографічних регіонів України як засобів візуалізації художніх образів календарно-обрядових свят. Сукупність прийомів художнього конструювання атрибутів календарно-обрядових свят і їх сакральне використання у циклічній календарній обрядовості.
3.	Використання сучасних проектно-художніх технологій регіонального формотворення	Підсистема поетапної етностилізації середовищ життєдіяльності (людина-природа; людина-людина; людина-художні образи; людина-техніка; людина-знакові системи) засобами етнодизайну
4.	Залучення студентів до самостійної, дослідно-пошукової діяльності в галузі етнодизайну	Підсистема послідовного прилучення до етнодизайну у процесі самостійної творчої діяльності та організованої науково-пошукової роботи студентів з мистецтвознавства, етнографії тощо

Слід наголосити, що якісний процес навчання у галузі етнодизайну потребує створення певного освітнього простору, який сприяє розвитку творчих якостей майбутніх дизайнерів. Основне завдання педагога – створити для студента умови, які б наштовхнули його на пошукову, наукову, дослідницьку діяльність з метою пошуку й оволодіння певними засобами для найкращого вираження власного творчого задуму.

Основними чинниками такого середовища є: 1) залучення студентів до цінностей національної культури та мистецтва; 2) організація активної позааудиторної діяльності (лекційних занять в музеях, майстер-класів із залученням майстрів народного мистецтва, проведення етнографічної практики); 3) розробка творчих проектів на основі матеріалів етнографічних досліджень; 4) залучення студентів до участі у



виставках декоративно-вжиткової творчості, етнографічних фестивалів тощо. Все це сприяє розкриттю творчого потенціалу студентів.

Набуття знань з національної культури, розвитку і закріпленню у студентів практичних знань й умінь з етнодизайну, сприяє дослідницька етнографічна діяльність. Вона забезпечує розвиток дослідницьких умінь: передбачає аналіз і синтез зібраного матеріалу, на основі якого здійснюється розроблення художнього проекту.

Конструктивно-художня спрямованість змісту етнодизайну, її взаємозумовленість і взаємозв'язок з традиційними видами трудової та художньо-естетичної діяльності українців подано у таблиці 2.4.

Таблиця 2.4

Конструктивно-художня спрямованість змісту українського етнодизайну

№ з/п	Традиційні види трудової діяльності	Змістове наповнення видів традиційної трудової діяльності
1	Сільськогосподарська діяльність – тип «людина-природа»	<ul style="list-style-type: none"> – городництво та уявлення про животворний колообіг, що забезпечує продуктами харчування; – медитаційні операції у процесі підготовки плоду до проростання, садіння, засівання і збирання врожаю; – вірування, прикмети, приписи у тваринницькій практиці; – бджільництво, мисливство, рибальство та інші традиційні промисли і вияви в них творчих підходів, характерних для національної психології
2.	Народні художні ремесла та промисли – дизайн інтер'єру та предметного середовища; тип «людина-художні образи»	<ul style="list-style-type: none"> – поєднання у народних ремеслах і промислах утилітарних та естетичних потреб; – художній розпис предметів домашнього вжитку (хати, печі, домашнього начиння). – виробнича діяльність з виготовлення предметів побуту на засадах краси і доцільності (різьблення, художня ковка, плетіння з лози, соломки та ін.)
3.	Традиційна інженерія – промисловий дизайн; тип «людина-техніка»	<ul style="list-style-type: none"> – втілення в інженерних спорудах і конструкціях, технічних і побутових об'єктах світоглядних уявлень (вітражі, млини, криниці, транспортні засоби, чайки козаків та ін.)
4.	Народна архітектура – ландшафтний дизайн; тип «людина-природа»	<ul style="list-style-type: none"> – народна архітектура і творче відображення в ній просторо-об'єктних рішень; – організація домашнього побуту на засадах краси і доцільності; – світоглядні основи інтер'єру, екстер'єру хати, обійстя; – культова архітектура як вершина філософсько-психологічного вираження духовного світу людини



5.	Народне мистецтво дизайн одягу; тип «людина-людина»	– зразки художніх технік декоративно-прикладного напрямку (художнє шитво, ювелірне мистецтво, стрій національного костюма, писанкарство, вишивання, та ін.)
----	---	---

Різноманітність культурного життя суспільства, альтернативність і багатомірність його господарської діяльності забезпечується біологічним природно-ландшафтним різноманіттям. Взаємодія української етнічної особистості з етнічним середовищем відбувалася через види діяльності. Зміст трудових традицій, сприятливих для орієнтації у світі етнічних професій, визначався на основі історико-етнографічних досліджень Л. Виноградової [176], І. Винокур [177], Ф. Вовк [178], М. Возняк [179], Г. Волкова [180], А. Волошина [181] та О. Воропай [182]. Лише у предметно-претворювальній діяльності, що відповідає етнокультурним традиціям з одного боку і особистісним уподобанням студентів – з іншого, можна забезпечити ефективне формування в них конструктивно-художніх проектних умінь з етнодизайну. Особистісно ціннісні напрями етнодизайну у середовищах життєдіяльності людини подано у таблиці 2.5.

Таблиця 2.5

Створення профінформаційного особистісно значущого предметного середовища

Людина – знакові системи як напрями академічних професій	Людина – людина та людина – художні образи як напрями соціально-художніх професій	Людина – природа та людина – техніка як напрями реалістичних професій
--	---	---

Інфомодель професійного середовища може бути ефективною, якщо в повсякденному житті суспільства і кожної окремої особистості будуть взаємодоповнюватися різні виміри «соціального часу»: інформація, отримана по вертикальному інформаційному ланцюгу в генетичному порядку від минулого, та інформація, вироблена сучасним поколінням. Саме в цьому випадку необхідності набуває синтез технологій з етнічним дизайном і сучасними видами дизайну: промисловим, графічним, ландшафтним, дизайном середовища (інтер'єрів і екстер'єрів), дизайном костюмів. Трансформація етнографічного досвіду з етнодизайну в імітаційні моделі ігродизайну типу «дизайнер і природа», «дизайнер і техніка», «дизайнер та інші люди», «дизайнер і знакові системи», «дизайнер і художні образи» забезпечить інформаційну взаємодію особистості з культурним і природним довкіллям. Завдяки особистісно значущим видам діяльності стає можливою класифікація типів



особистості за домінуючими середовищами проектно-художньої творчості, виокремлення різновидів конструктивної взаємодії особистості з довкіллям (див. таблицю 2.6).

Таблиця 2.6

Класифікація типів особистості за напрямками етнічної дизайн-діяльності

№ п/п	Напрями професійної діяльності і дизайну	Типи етнодизайнерів
1.	«Людина-природа» і ландшафтний дизайн, «людина-техніка» і промисловий дизайн	Реалістичний тип етнодизайнера
2.	«Людина-людина» і дизайн костюма, «людина-художні образи» і дизайн середовища (інтер'єрів)	Соціально-художній тип етнодизайнера
3.	«Людина-знакові системи» і графічний дизайн	Академічний тип етнодизайнера

Ознаками творчих здібностей у студентів є їхня здатність до творчого пошуку, генерування нових, оригінальних ідей, знаходження нетрадиційних способів розв'язування проблемних ситуацій і завдань; позитивне емоційне ставлення до виконання діяльності, що надає їй розвивального характеру; розвиток наполегливості, мотивації, спрямованої на вирішення певних завдань.

Дослідницька етнографічна діяльність є необхідним педагогічним чинником у змісті професійної підготовки майбутніх дизайнерів вищих мистецьких освітніх закладів. Вона передбачає розвиток творчих та інтелектуальних здібностей особистості шляхом вирішення проблемних завдань, що виникають в процесі етнографічного пошуку, відбувається засвоєння духовної культури народу, формування ціннісних установок, національної самосвідомості, носіями якої в Україні завжди були і будуть обдаровані люди як національна еліта. При цьому, дослідницька етнографічна діяльність є не тільки необхідним елементом підготовки майбутніх фахівців-дизайнерів, а й соціальним чинником виховання патріотизму, духовності в підростаючого покоління, збереження ідентичності етносу.

Поряд із формуванням професійної компетентності, одним з основних завдань сучасної освіти є розвиток індивідуальності студентів, збереження та розвиток їхньої психоемоційної складової, створення комфортних умов навчання. Віднині вагомим значення набуває успішність та якість навчання. Це зумовлено тим, що від успішності навчання багато в чому залежить ступінь задоволення значущих для



студентів соціальних потреб, які проявляються в формуванні творчої особистості, становлення професійної самосвідомості студентів та інше. Підвищення ефективності навчання студентів набуває нового сенсу. Тому одним із завдань педагогів є пробудження відповідних емоцій і почуттів, навколо яких буде будуватися освітній процес. Адже в своєму поєднанні талант і емоційність дають неперевершений результат.

Відомий український теоретик і дослідник народного мистецтва С. Таранушенко стверджував: «Народне мистецтво – справжнє мистецтво. Його завдання – виявляти почуття, думки, вольові імпульси народних мас. Воно є одним із заповітів сотень генерацій; вічно живим свідком минулого, свідком усього культурного життя народу. Це – справжня інтернаціональна художня мова, доступна розумінню широких кіл різних народів і усіх віків. Це – не «красиві речі», а людські документи, що виявляють почування, ідеї, у них знаходить свій вираз розуміння естетики, почуття краси народу. З покоління в покоління це мистецтво виношувало найстаріші традиції виробництва предметів широкого вжитку, технології приготування фарб, найдавніші мотиви, свій неповторний народний характер» [184, с. 129]. С. Колос зазначав, що «мистецтво не є імітацією, ані повторенням витворів навколишньої природи, мистецтво є людською творчістю. Природа дає тільки матеріали – сировину для організації людської краси. Вона може, так би мовити, послужити імпульсом, поштовхом для початку художньої творчості» [185].

Звісно художник, який творить, повинен відобразити ту емоцію, яка виникла в нього, тонкої особистості, на основі споглядання речей, які для інших людей абсолютно нічого не говорять, і донести її до людей опосередковано через витвір мистецтва. Тому у процесі навчання етнодизайну важливе місце посідають засоби емоційного впливу на студентів. На рис. 2.3 подано структуру комплексних засобів впливу на емоційну сферу студентів мистецьких навчальних закладів.





Рис. 2.3. Структура комплексних засобів впливу на емоційну сферу студентів мистецьких навчальних закладів

З'ясовано, що усталеними складовими методичної системи навчання художнього проектування майбутніх дизайнерів засобами етнодизайну виступають: мета навчання, діяльність викладача (викладання), діяльність студентів (учіння) та результат. Змінними складовими є засоби управління, які включають зміст, методи та форми організації творчої художньо-проектної діяльності. Маючи відносну самостійність, кожен із цих компонентів взаємопов'язаний згідно з «правилом рівноважної відповідності», сутність якого полягає в тому, що всі складові методичної системи виступають у такому тісному взаємозв'язку, що будь-яка зміна однієї з них спричиняє зміну інших складових й усієї системи в цілому [186].

У дисертаційному дослідженні нами конкретизовано поняття «етнохудожня культура», під якою розуміється складне структурне утворення, що включає в себе адекватне розуміння суті виконуваних професійних завдань та їх соціальної значущості; ефективне володіння накопиченим досвідом в сфері дизайну та народного декоративно-прикладного мистецтва; наявність і постійне вдосконалення індивідуального художнього стилю з опорою на кращі досягнення національної та світової культури.

Проблеми освіти в контексті народного декоративно-прикладного мистецтва розглядали чимало дослідників, зокрема й О. Отич [188]. Учена-педагог наголошує на необхідності звернення до питання «народної художньої педагогіки». Це положення актуальне на сучасному етапі розвитку нашого суспільства, коли на підростає покоління сильний



вплив має масова культура, в даному випадку - «кітчева» і контрафактна продукція у вигляді різних неякісних підробок, всіляко позбавлених суті народного прикладного мистецтва, що дискредитують справжню національну культуру. Тому, особливу важливість у сфері професійної дизайнерської освіти набуває навчання студентів засобами народного декоративно-прикладного мистецтва. Сучасний дизайнер повинен бути істинним носієм національної культури, який своєю художньо-творчою діяльністю здатний протиставити масовій продукції власні професійні високохудожні авторські роботи, а також сприяти духовному розвитку підростаючих поколінь, виховання у них естетичного смаку, уважного ставлення до історії і культури власної країни та ін.

Народну педагогіку К. Ушинський вважав одним з найважливіших чинників, під впливом яких складалася вітчизняна педагогічна наука. Він висловив найголовніше і найважливіше для всієї педагогічної науки: «Народ має свою особливу характеристичну систему виховання, ...тільки народне виховання є живим органом в історичному процесі народного розвитку» [189, с. 396]. Казки та оповідання К. Ушинського – кращій приклад використання народної педагогіки у вихованні як в родині, так і в навчальному закладі.

Народні художні промисли, за твердженням К. Ушинського, це педагогічний засіб, створений дорослими спеціально для виховання і розвитку підростаючих поколінь [189]. Включені в художньо-естетичний модуль народної художньої культури промисли і ремесла представляють її особливу сферу, повністю відповідаючи цьому типу художньої творчості. Однак, як зазначає педагог, уявлення про народні художні промисли в народному мистецтві взагалі замикалося поняттям «промисли» і пов'язувалося з ремісничим навиком традиційної обробки матеріалу з традиційною технікою. Це цілком зрозуміло, тому що розуміння «промислу» і «ремесла» оцінювалося з позиції соціально-економічної, коли видобувне виробництво лісової, хутрової, соляної, гірничо-металургійні промисли представляли інтерес як видобувне виробництво. З іншого боку, найбільш загальний зміст слова «промисел» – це заняття, ремесло, виробництво, що доставляє людині прожиток, джерело добування засобів існування. Народні кустарні художні промисли - виготовлення народних художніх виробів. Саме в цьому значенні розглядаємо поняття «промисел» - в значенні народних художніх промислів. І в той же час, практично у всіх «художні промисли» маємо справу з дрібним ручним виробництвом виробів.

Таким чином, можна зробити припущення, що середовище, де консолідує та цементуючою культурною складовою є народні художні промисли, створює можливості для розвитку якостей, що



відповідають критеріям творчої особистості – високого інтелекту, допитливості, почуття гармонії, використання уяви і можливостей підсвідомості, евристичності, фантазії, чутливості тощо.

Етнопедагогіка з'ясовує педагогічні можливості давніх звичаїв у сучасних умовах і визначає доцільність нових звичаїв, які сприяють навчанню і вихованню людини. Вона робить надбанням педагогів виховний досвід багатьох народів. Порівняльний аналіз педагогічних досягнень дозволяє виділяти найбільш раціональне і найбільш об'єктивне і цінне для педагогічної теорії і практики.

Як методологічно цінним матеріалом для завдань нашої роботи виступили також дані етнопедагогічних досліджень з питань генезису народних традицій; умов їх збереження в сучасних умовах, формування потреби і готовності особистості не тільки зберігати, але й постійно переробляти ці традиції в своїй професійній діяльності.

Вивчення проблеми спільності педагогічних культур переконує в тому, що в багатьох випадках саме спільність найкращим чином підкреслює самобутність культур різних народів. Тому конструктивний тільки діалог культур, бо жодна культура, в тому числі і найбільша, не може бути самодостатньою.

Видатні педагоги минулого багато уваги приділяли вивченню педагогічних поглядів народу і його педагогічного досвіду. Педагогіки-класики вважали, що народна педагогіка збагачує науку про навчання і виховання, служить її опорою і основою. Так, при обґрунтуванні принципу природовідповідності Я. Коменський завжди враховував народний досвід. Деякі дидактичні правила подано їм в формі народних афоризмів, а в низці випадків ці афоризми в його фундаментальній праці «Велика дидактика» складаються в чіткі дидактичні положення. Показово, що великий педагог свою просвітницьку діяльність почав як збирач творів усної творчості чеського народу, як дослідник його традицій і звичаїв. Звідси, Я. Коменський робить такий педагогічний висновок: засоби виховання школа повинна черпати в самому житті народу [190].

У народі споконвіку вироблявся свій, самобутній моральний уклад, своя духовна культура. У всіх народів було багато звичаїв і традицій, що облагороджують життя людини. Вони виявлялися і в ставленні до природи, і в поезії праці, і в усній народній творчості, і в дивовижних народних ремеслах, і в красі одягу, і в православних законах гостинності, і в добрих звичаях хорошого тону і правил пристойності. На жаль, як зазначають багато дослідників, в результаті деєтнізації людина, втрачаючи кращі риси і властивості рідного народу, натомість не набуває нічого. Нові історичні умови висувають багато нових питань, вимагають інших рішень старих проблем.



В основі розробленого нами модуля етнодизайн підготовки майбутніх дизайнерів лежать основні принципи народних декоративних промислів, ремесел, що представляє собою творчу діяльність, яка об'єднує в процесі проектування досягнення різних напрямків людської діяльності (мистецтва, конструювання, технології, економіки, соціології) і орієнтує на створення естетично досконалих і високоякісних серійних і унікальних виробів.

У повсякденному житті людини досить помітне місце займають предмети декоративно-прикладного мистецтва. Світ речей покращує здатність людей перетворювати, творчо освоювати природу, творити з предметно-природного свій особливий соціально-предметний світ. Образ предметного світу стає невичерпним об'єктом художньої інтерпретації. У процесі організації матеріального середовища люди не просто вирішують утилітарні завдання, але і висловлюють своє світосприйняття в формі і внутрішньому ладі речей. Також можна виділити комунікативну роль предметного оточення. Будучи сполучною ланкою між утилітарною діяльністю і художнім осмисленням місця людини в навколишньому світі, декоративно-прикладне мистецтво стосується все нових, але в той же час, вічних аспектів естетичного ставлення людини до перетворюваної нею природи, відображає особливості поєднання предмета і способу в дану історичну епоху. Призначення декоративних предметів, створених за допомогою різних засобів від форми предмета до його прикраси, залежало як від утилітарного призначення, так і від зовнішнього образу.

Декоративно-прикладна творчість своєрідна за своєю природою: з одного боку, вона розвиває здатність до художньої діяльності, з іншого - прививає любов до праці, до створення корисних і красивих речей. Вона пов'язана з сучасністю, у ній містяться певні культурні традиції, національні, народні, художні цінності.

На думку Л. Савенкової, декоративна творчість об'єднує дві важливі функції: художню та соціальну [191]. Здатність студентів до участі в створенні корисних і красивих речей за допомогою художньої праці, до творчої діяльності розвиваються в процесі прикладних видів робіт. Ця діяльність відрізняється утилітарністю, підпорядкуванням форми предмета його функції, відповідністю художнього рішення і зовнішнього оформлення практичному призначенню речі і умов її застосування.

Завдяки вивченню прикладного мистецтва формується мисляча, творча і моральна особистість, здатна самостійно вирішувати проблеми особистого та суспільного характеру. Формування студентів на основі вивчення народного декоративно-прикладного мистецтва стане однією зі сполучних ланок мистецької освіти щодо збереження художніх національних традицій, розвитку вітчизняної культури.



Декоративне мистецтво, першоосновою якого є народна художня творчість, представляється нам як частина матеріальної і духовної культури суспільства. «Міць і багатство декоративного мистецтва засновані на силі і багатогранності духовного життя народу і, в кінцевому рахунку, на силі і багатстві як народної, так і професійної творчості. Народ визначає яскраву самобутність декоративного мистецтва, використовуваного в повсякденному житті і побуті, так само як і всі сторони народної культури в цілому» [191, с. 22]. Таким чином, можна сказати, що, створюючи предмети, засновані на національних традиціях декоративно-прикладного мистецтва, духовно відтворюється моральне обличчя народу, формується культурна спадщина для підростаючого покоління.

Проведений нами аналіз позицій низки провідних фахівців з професійної підготовки в сфері традиційного прикладного мистецтва свідчить про їх досить песимістичні висновки про стан даної системи підготовки, про стан решти педагогічних кадрів, які володіють технологіями народного прикладного мистецтва. Однак, освіта в традиційному прикладному мистецтві є не тільки навчання і виховання самого студента, а набагато більше: відродження і розвиток багатоговікового національного мистецтва, пам'ять людства, в даному випадку, українського народу.

У даний час існуючі форми професійної підготовки в сфері традиційного прикладного мистецтва не працюють взагалі, багато себе вичерпали. Головним принципом педагогічної діяльності майстрів народних художніх промислів є переконання, що українське народне прикладне мистецтво несе в собі основні риси безперервної художньої історичної традиції, заснованої на спадкоємності поколінь, національному етичному і естетичному ідеалі і втіленій в високохудожніх виробах як результати унікальної духовної і ручної творчості.

На думку низки дослідників, у народному мистецтві перехрещуються побутові та художні потреби, праця, гра і обряд, колективні уявлення і індивідуальна творчість, будні і свята, різні форми художнього осягнення світу. Синкретизм становить унікальну особливість народного мистецтва, і ця його особливість історично обумовлена. Твори народної художньої творчості народжуються на основі злитого матеріально-духовного виробництва, містять глибокий ідейний і естетичний зміст. Якщо поглянути на історію людства як соціо-природну еволюцію, то підставою людського буття з'явиться співтворчість людства і природи в цілому. Сучасний соціокультурний простір пробує зберегти в собі Природу як сутнісну частину людської культури. І головну роль в цьому має відіграти сама людина.



Саме такі люди створювали народне мистецтво, ось чому в даний час професійна художня освіта в області традиційного прикладного мистецтва починає набувати особливого значення. Створюючи художні, а отже, і дієві предмети, традиційне прикладне мистецтво буде нове, красиве, осмислене середовище, за допомогою якого виховуються, затверджуються і розвиваються особисті людські якості. Заперечувати художньо-виховне значення традиційного прикладного мистецтва, заперечувати в ньому образність, не брати до уваги його мистецтвом у власному розумінні слова – значить не розуміти значення мистецтва в області матеріальної культури.

Таким чином, оволодіння народним художнім ремеслом, вивчення народної культури зумовлено необхідністю формування у студентів, що здобувають спеціальність дизайнера, національні етичні й естетичні ідеали і цінності з метою розвитку і збереження національної культури, національного менталітету. Створення дизайн-об'єкта як художню цінність є результатом творчої діяльності дизайнера. Дизайн-проект стає носієм його творчої думки, виразником його особистісної сутності та етнічної самосвідомості,

Специфіка народної художньої культури полягає в тому, що вона створює для майбутнього дизайнера досвід спілкування з явищами мистецтва, витягує з фондів народних художніх творів необхідний духовний матеріал, що забезпечує професійний та особистий розвиток студента, його духовних здібностей. Народне прикладне мистецтво тим самим сприяє розвитку творчого ставлення до світу, підтримання певного рівня духовної активності і духовного багатства на основі досвіду, набутого людством і безпосередньо самою особистістю.

Народне декоративно-прикладне мистецтво України є самоцінною складовою вітчизняної культури в широкому сенсі цього слова. Воно тісно пов'язане з такими сферами людської діяльності, як мистецтво, економіка, освіта, духовна культура. Саме в традиційному прикладному мистецтві зароджувалися базові поняття національного менталітету, етико-естетичні національні ідеали, етнопедагогіка, основи вітчизняного підприємництва.

Основоположними принципами художньої освіти в сфері традиційного прикладного мистецтва є обов'язкове збереження ручної праці, робота виключно з екологічними матеріалами, вивчення історії того чи іншого напрямку народного художнього ремесла, опора на історичний досвід вітчизняної педагогіки, перш за все, етнопедагогіки. Методична система навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких закладів є важливим компонентом теоретичної моделі етнічної дизайн-освіти. Педагогічний результат професійної підготовки студентів



вищих навчальних закладів з використанням етнодизайну досягається організацією цілісної навчально-методичної системи, яка включає такі взаємодоповнені компоненти: зміст, організаційні форми взаємодії, технології (способи, прийоми і засоби методичного впливу), оцінювання навчальних досягнень студентів з етнодизайну.

Організація педагогічного процесу з етнодизайну передбачає вдосконалення або модернізацію змісту навчальних дисциплін, використання різних форм і методів навчально-виховної роботи, спрямованих на досягнення здатності студентів продукувати асоціативні образи художньою уявою. Своєрідною формою народного мистецтва та засобом збереження етнокультури виступає декоративно-прикладне мистецтво, яке накопичило унікальний досвід колективної й індивідуальної художньої творчості, ручного та механізованого виробництва впродовж багатьох століть. Народні митці створювали різноманітні вироби, що сформувалися як об'єкти гармонійного матеріально-предметного середовища, що виражають традиції і смаки народу, тим самим зробивши їх важливими носіями національних духовних цінностей.

Головне завдання декоративно-прикладного мистецтва – зробити естетично привабливим етнічне середовище людини, її життя і побут. Першим прикрасам люди надавали магічного значення. Кожен елемент в орнаменті мав своє символічне значення, ще декор показував ступінь заможності власника, його соціальний статус. На рис. 2.3 представлена класифікація основних видів декоративно-прикладного мистецтва за матеріалами.

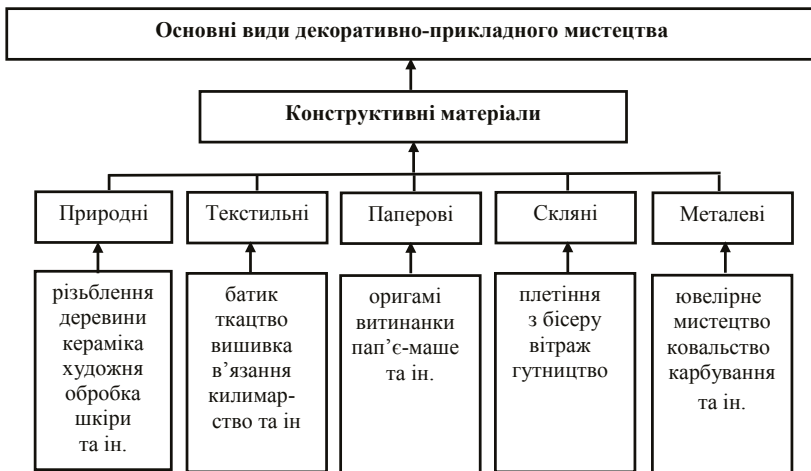


Рис. 2.3. Класифікація основних видів декоративно-прикладного мистецтва за матеріалами

Ще одним змістовим блоком етнодизайнерської підготовки є ознайомлення з циклічними календарно-обрядовими святами України (див. рис. 2.4.). Обряди отримали таку назву у зв'язку з календарними циклами, порами року (зимою, весною, літом, осінню), від яких безпосередньо залежав етнічний побут українців.

Етнодизайн архітектурний з технологіями екологічного і «сухого» будівництва, український етнодизайн ландшафтів – це інші тематичні блоки змісту навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких закладів. Етнодизайнерська діяльність із зазначеними тематичними блоками спроможна перетворити навчання в почуттєво-захоплюючий процес, який переростає у творчість, сприяє поступовому розкриттю здібностей і талантів, рівноцінного використання в проєктній діяльності студента образного, просторового, логічного і технічного мислення. Студентський проєкт буде успішним за умови, якщо у процесі його створення активізується емоційна сфера, образне, вербальне і технічне мислення.

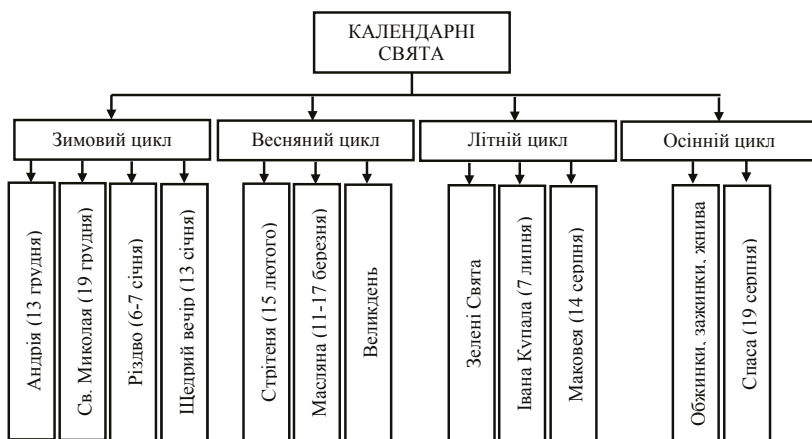


Рис. 2.4. Зміст календарно-обрядових свят українського народу

Цілісна система етнодизайнерської підготовки студентів має складатися не з набору розрізнених навчальних дисциплін, а організовано вирішувати навчальні завдання інтегрованого характеру, які спрямовані на об'єднання різних аспектів етнічної дизайн-освіти, спрямовані на формування здатності до цілісного формотворення предметного етнічного середовища життєдіяльності людини. При цьому, достатня увага також має приділятися й відповідності вимогам змісту сучасної освіти; відбору цікавого й одночасно необхідного навчального матеріалу; відповідності



змісту поставленій меті та виділеному часу; наповнення змісту етнічною (етнодизайнерською) компонентою.

Результат теоретичної моделі ми вбачаємо у розвитку творчих і особистісних якостей кожного студента-дизайнера, формуванні їхньої художньо-естетичної, проектної й дослідницької культури, національної самосвідомості, компетентності в галузі етнодизайну.

Для розробки моделі підготовки український дизайнерів проведено аналіз науково-культурологічних тенденцій предметно-розвивального середовища. Організація життєдіяльності народу, окремої особистості обов'язково пов'язувалася з емоційною сферою, забезпечувала цілісний спосіб оцінки ситуації і реагування на неї. Художнє конструювання оптимізує зв'язок людини з предметним середовищем, а предметне середовище, у свою чергу, впливає на характер, звички, смаки людини [192].

Засобами етнодизайну досягається заспокійливий, коригуючий, стимулюючий впливи на духовний стан особистості. Вплив навколишнього середовища на людину прямо залежить від роботи дизайнера: результат його праці завжди буде використаний людьми. Саме тому у «школах дизайн-освіти» інтегрована особистість майбутніх дизайнерів повинна формуватися за триєдиним потоком інформації: вербальної, сенсорної, структурної.

Вербальна – виражена усним і писемним мовленням, фізіологічною основою якої є центри лівої півкулі мозку. Сенсорна: слух, зір, тактильні відчуття. Фізіологічною основою сенсорної інформації є права півкуля мозку з її центром художньо-образного мислення. Структурна інформація їжі, пиття, дихання. Першоосновою у системі українських центрів дизайн-освіти має стати синтез архітектонічної і зображувальної творчості. Структурою художньої мови архітектонічного мистецтва є співвідношення пластичних елементів, що створюють художній образ. У декоративно-прикладному мистецтві, дизайні та архітектурі, архітектонічний зв'язок елементів образу незалежний від будь-якої образотворчої їх функції і є головним або єдиним виражальним засобом.

Народна творчість, декоративно-прикладне мистецтво – це історична база становлення і розвитку українського дизайну. Декоративне прикладне мистецтво кожного народу має свою історію, свої характерні художньо-конструктивні ознаки, мистецькі традиції. Утверджуючись на засадах народної творчості, воно віддзеркалює природні, економічні, суспільно-політичні умови та способи життя й діяльності конкретного етносу, рівень його загальної та естетичної культури. Процес творення художньо-матеріальної культури народу вражає умінням синтезувати



утилітарні й естетичні якості у предметах побуту.

Українські декоративно-ужиткові вироби позначені національною своєрідністю, художньо виразні, логічні й конструктивні, зручні у використанні. Упродовж віків сформувалися найдоцільніші, найраціональніші, конструктивно і художньо досконалі форми виробів, необхідних для повсякденного буття людини. Саме предмети українського декоративно-прикладного мистецтва в цілому слугували важливим підґрунтям для відродження і подальшого розвитку національного дизайну.

Ураховуючи ці обставини, проаналізовано досить чисельну літературу, присвячену історичним, теоретичним і прикладним питанням народного і українського декоративно-прикладного мистецтва. Наукові праці Є. Антоновича [193], Л. Данченко [194; 195], П. Жолтовського [197], А. Жук [198], Я. Запасака [199], Р. Захарчук-Чугай [200], Т. Кари-Васильєвої [201], Т. Косміної [202], Ю. Лашук [203], К. Матейко [204], В. Могильовського [205], О. Найдена [206], М. Селівачова [208], М. Станкевича [209], О. Федорука [210], В. Щербака [211] та ін. Вказані дослідження стосуються усіх видів декоративно-прикладного мистецтва, пов'язаних з одного боку з народним мистецтвом, як невід'ємною складовою частиною матеріально-духовної та художньої культури, а з другого – дизайном, якому слугує підґрунтям і невичерпним джерелом духовності і національної своєрідності.

Методологічні та естетико-художні проблеми дизайну висвітлювали Дж. Джонс [212], М. Каган [213], М. Коськов [214], Є. Лазарєв [215], Ю. Легенький [216], Т. Мальдонадо [9], С. Мигаль [217; 218], О. Рябушин [219], Г. Саймон [220], В. Сидоренко [221] та ін. Ці дослідники розглядають дизайн не в межах його внутрішніх закономірностей і властивостей, а у широкому діяльно-культурному контексті як вияв проектної культури людства в цілому, залишаючись при цьому на позиціях, що дизайн є не тільки утилітарно-технічною, а й одухотворено-художньою діяльністю.

Сучасні проблеми художньо-промислової дизайнерської освіти в Україні частково висвітлювали в своїх працях О. Боднар [78], О. Бойчук [47], І. Голод [79], В. Даниленко [23], В. Єльков [222], В. Костенко [52], Ю. Легенький [173], С. Мигаль [217], Е. Мисько [82], С. Рибін [83], М. Селівачов [87], А. Чебикін [24], Р. Шмагало [223], М. Яковлев [224] та ін. Переважна більшість названих учених, безпосередньо пов'язаних з вищою художньою школою, висвітлює окремі питання викладання фахових і загальноосвітніх дисциплін в умовах реформи освіти, культивування народних традицій на стадії навчання, проблеми кадрового, науково-теоретичного і методологічного забезпечення дизайн-освіти



тощо.

Первинну суть образу може спроектувати тільки український за Духом дизайнер, а не покручі чужого світогляду. У покручів нема українського світовідчуття – відчуття божественного змісту власної землі. Таке відчуття не виховується, воно успадковується на рівні первенців української культури [225]. У гущі культурного життя українського народу (а не на кафедрах дизайну), що наслідує традицію, тільки й може виховатися український дизайнер. На кафедрах його можна тільки навчити професійного мислення і спрямувати на зміст національного образу в формах. Все інше – марнування часу і проживання чужої історії, навіть якщо вона означена глобальними смислами, але це тільки мізерні смисли споживання, а не життя в Свободі [58].

Спіраючись на визначення українського дизайну, ми зобов'язані зрозуміти зміст і сенс сучасного проектування, в якому дизайн займає провідну роль, розв'язуючи завдання життєвлаштування нашого народу на основі спеціальної методики, зміни у сприйнятті, осмисленні та впровадженні національних надбань та регіональних особливостей.

Етнодизайнерський підхід ставить перед дизайнерами в якості першочергових завдань пошук національного стилю та форми, гуманного ставлення до навколишнього середовища. У цьому сенсі і дизайн, як одна з форм опанування людством навколишнього середовища, не стоїть осторонь від розв'язання сучасних соціальних проблем.

Зміст професійно-художньої освіти має враховувати регіональний компонент народного мистецтва й постійно оновлюватися відповідно до змін у технологічних процесах сучасного художнього виробництва, підприємств художніх промислів і ремесел.

Зміст науково-методичного забезпечення має враховувати специфіку етнонаціонального розвитку різних регіонів України та їх певні історико-культурні особливості, в яких розкриваються характерні орнаментальні мотиви і композиції, улюблені кольорові гами, різноманітні техніки виконання, спрямовані на формування поглядів на характер народного мистецтва. Виховуючи та навчаючи дизайнерів засобами етнодизайну, не можна забувати про регіональні особливості та давати змогу дизайнерам відчувати ці особливості і спробувати їх реконструювати. Колорит узору, тобто багатство та характер кольорових відтінків, об'єднаних в один основний тон, може бути візитною карткою всього регіону або окремого села.

Такий підхід дає змогу розробляти методики професійного навчання, диференційовані творчі програми різних рівнів складності, системи поетапної атестації знань і вмій майбутніх фахівців художнього профілю.



Перш за все необхідна організація поступового переходу від прямого копіювання творів народного мистецтва до творчого пошуку. Це означає, що навчання буде пов'язане з аналізом регіональних особливостей, пошуком нових форм шляхом переосмислення традиційного, органічний синтез ужиткових і художніх якостей предмету. Саме це ми називаємо етнодизайном.

Культуротворчими методами народного мистецтва, що зумовлюють його потенційні та актуальні можливості виступати детермінантою становлення етнокультурної ідентичності особистості та народу в цілому, виступають традиція і канон. У кожного етносу збереглися поетично-образні і ремісничі традиції, що пройшли кризь віки до сьогоднішнього дня. Через них сучасники бачать не лише майстерну роботу, але й улюблені мотиви народу, прийоми і принципи художнього творення, які через світобачення поколінь впливають на самотність і становлення етнокультурних особливостей цього народу.

Закон традиції, на думку М. Селівачова [87], виявляється головною силою і в розвитку мистецтва, і в розвитку народу, і у національному вихованні. Переосмислюючи первинні художні образи, традиція зберігає в них те індивідуальне, що виокремлює цей народ чи осередок творчості від інших на регіональній чи національній ознаці.

Об'єктом етнодизайну є поєднання сучасних художніх технологій і етнокультурних традицій регіону. Мета – створення нової моделі предметного середовища на основі традиційних ремесел, етнокультурних традицій шляхом їх збереження і розвитку в індивідуальній та колективній творчій діяльності митців. Головний шлях розвитку етнодизайну – шлях традиціоналізму, який передбачає виникнення нового за рахунок старого або створення нового шляхом входження в старе. Таким чином відбувається постійне самооновлення традиції. Цей традиціоналістичний напрям має цілком певну прив'язку до регіону, соціально-економічних, природо-кліматичних та місцевих локальних умов.

У процесі навчання студентів варто використовувати нетрадиційні техніки та матеріали. Виготовлення студентами предметів етнодизайну є необхідним в навчанні. Враховуючи регіональні особливості, студенти виготовляють вироби, використовуючи знання, які вони отримали під час пленерів та етнографічної практики. Матеріалом можуть слугувати не тільки дерево, папір, метал, а й такі, здавалося б, несумісні з етнодизайном матеріали, як от гіпсокартон, пластмаса та ін. Головне – це дотримуватися принципу екологічності. Використані студентами матеріали не можуть наносити шкоду природі і бути неекологічними. Використовуючи народні традиції, кольори, орнаментику, студенти створюють нові вироби, які будуть вважатися предметами етнодизайну, адже несуть в собі культурну



спадщину нашого народу, разом з тим, дані матеріали підходять для навчальних робіт, створення креативних композицій, є недорогими та доступними для навчання студентів.

Ми вважаємо, що на стадіях навчального проектування, завдяки програмним цілям та педагогічній дидактиці студентам прищеплюється ощадливе ставлення до природних ресурсів; надається пріоритет екологічно чистим матеріалам; програмується модель тривалості повноцінного існування запроєктованих речей; передбачається можливість «деконструкції» виробів тривалого використання, з прорахунком «долі» складових елементів цих виробів тощо. У плані екологізації фахової освіти, вважаємо за необхідне в методиці проектування переходити від проектування речових об'єктів до проектування процесу їх існування, тобто процесу їх виробництва, споживання та подальшого використання. Власне, дизайнер спроможний проектувати не лише самі вироби, але і зв'язки між ними: між виробом-попередником, виробом-ціллю і виробом-спадкоємцем, тобто між тим, з чого повинен виготовлятися виріб і як цей виріб можна використати після закінчення його терміну служби.

Екологізація дизайну супроводжується усвідомленням морально-етичної відповідальності дизайнера перед суспільством і пошуками ефективних засобів розв'язання екологічних проблем за допомогою проектно-художньої діяльності. Виникає низка спеціальних термінів, що співвідносять дизайн-діяльність з екологією.

Метою є використання регіональних етнокультурних традицій як ефективного способу для розробок концептуальних дизайн-проектів, створення ексклюзивних розробок у сфері «нетиражованого дизайну», формування у студентів проектної уяви. В результаті вивчення етнодизайну студент не тільки знатиме теоретичні і практичні основи проектування об'єктів предметного середовища, стадії дизайн-проектування, сучасні концепції та ідеї дизайну, але й зможе гармонійно і раціонально суміщати все це з кращими традиціями автентичного прикладного мистецтва свого регіону.

Впровадження такої спеціалізації було б доцільним, оскільки сьогодні є дуже актуальним широке використання художніх народних традицій регіону в процесі практичного формування середовища, яке вимагає кваліфікованих проектних розробок.

Основними принципами організації занять з етнодизайну є: а) передача студентам знань про першоджерела вітчизняної дизайнерської думки, витоки, художні і виконавські традиції народного мистецтва; б) розвиток конструктивного мислення, формування уявлень про декоративність, які передбачають гармонійне і цілісне вирішення художнього виробу; в) забезпечення проектної та художньо-виконавської



культури, яка включає засвоєння певних принципів моделювання і конструктивного вирішення предметно-просторового середовища, а також художньо-технологічних прийомів виготовлення та декорування виробів [175].

Конкретизуємо поняття «освітній простір» та «освітнє середовище». Під освітнім простором розуміється сукупність наукових, освітніх, культурних та просвітницьких інституцій (державних і недержавних, офіційних і неофіційних), засобів масової інформації, орієнтованих на проблематику освіти і ринок праці, громадськість, залучену в рішення проблем освіти, а також соціально-психологічні стереотипи і установки, які регламентують освітню поведінку населення. Відповідно до територіального поділу, можна провести класифікацію освітніх просторів, виділивши його рівні і підрівні. Так, поряд з глобальним освітнім простором, що охоплює всю земну кулю в цілому, виділяються освітні простори, що становлять у своїй сумі глобальний простір, але які відносяться до національного рівня освітнього простору. «Освітній простір – це своєрідний міст між емпіричним сприйняттям освітнього комплексу (сукупності установ) і багатокомпонентною й багаторівневою системою, що включає в себе не тільки окремі школи, вузи, наукові центри, управлінську структуру із засобами навчання, меблями та обладнанням, а й (що принципово важливо!) специфічні умови, чинники зв'язку та взаємодії суб'єктів освіти, що визначають характер педагогічних процесів» [328, с. 14].

Освітній простір досить часто пов'язується з такими поняттями, як «освітнє (виховне) положення, оточення, вплив». Аналіз існуючих визначень цих понять дозволяє зробити впевнений висновок про те, що у всіх є вказівка на зміни, що відбуваються в характеристиках суб'єкта діяльності. Ця обставина наводить на думку про сутнісну єдність, пов'язану з процесом і результатом освіти кожної особистості.

У сучасній літературі, присвяченій питанням освіти, є досить часто вживаними поняття «освітній простір», «освітнє середовище», «оточення», «вплив», «місце». Генетичні зв'язки даних понять вимагають певного аналізу [328].

Освітній простір є важливою характеристикою освітнього процесу і відображає основні етапи та закономірності розвитку освіти як фундаментальної характеристики суспільства, його культурної діяльності; простір, що об'єднує ідеї освіти та виховання і творить освітню протяжність з освітніми подіями, явищами по трансляції культури, соціального досвіду, особистісних смислів новому поколінню.

Необхідно відзначити, що на сучасному етапі навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів поки що



недостатньо розроблений середовищний зміст навчання, який є значущим для нашого дослідження.

Середовище – ключове поняття кардинальної трансформації методів, що відбувається сьогодні, результатів і завдань творчої діяльності у проєктній культурі. Колись художники, архітектори, ремісники, винахідники, працюючи над своїми творами – картинами, будівлями, приладами – вирішували переважно спеціальні, знайомі і цікаві особисто їм завдання світовлаштування, тоді як загальна конструкція створюваної їхніми руками «другої природи» – сфери мешкання людства – виходила стихійно. Наш час, не зменшуючи важливості поліпшення індивідуальних сторін людського буття, поставив принципово нове завдання – проєктування місця існування в цілому, гармонійно пов’язуючи усі його параметри: матеріально-фізичні, функціонально-прагматичні, соціальні та емоційно-художні [42, с. 19].

В українській мові слово «середовище» означає сукупність природних умов, у яких відбувається життєдіяльність якого-небудь організму. Зовнішнє середовище – це середовище, що оточує об’єкт [254]. Предметно-просторове середовище визначається як безпосереднє оточення людини, сукупність природного і штучного простору та їхнє наповнення речами, що перебувають у постійній взаємодії з людиною. Штучне предметне середовище – це поняття, що відображає сучасні погляди на процеси взаємодії індивіда, суспільства з навколишнім світом і є результатом діяльності людини. Воно створюється людиною із природного матеріалу і пристосоване для задоволення її матеріальних і духовних потреб. У процесі формування штучного середовища виявляються інтелектуальні, етичні, естетичні та багато інших здібностей людини, при цьому разом із пізнавальними, етичними, фізичними, – естетичне ставлення («творчість за законами краси») стає органічною потребою людини. Що раніше цей процес починає усвідомлено поєднуватися з процесом розвитку особистості, то ефективніший результат цього процесу. Штучне середовище, так само як і природне, входить у життєвий простір людини, не відокремлене від її життєдіяльності і є об’єктивною реальністю.

За результатами аналізу наукових джерел й узагальнення практичного досвіду взаємодії особистості з етнічним середовищем була створена теоретична модель освітнього середовища з етнодизайну, сприятливого для підвищення навчальних досягнень студентів (рис. 2.4).

Мета розроблення теоретичної моделі освітнього середовища з етнодизайну не обмежувалася суто навчальними досягненнями, а полягала у створенні освітнього середовища, сприятливого для розвитку етнічної ідентичності у студентів вищих мистецьких навчальних закладів. Нами

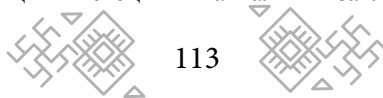


обґрунтовано вибір середовищних модулів: зовнішнього соціокультурного середовища циклічних календарно-обрядових свят, музейного розвивального середовища з декоративно-прикладного мистецтва і народних художніх промислів, аудиторного навчального середовища з етнодизайну. Розроблено сукупність мікросередовищ з етнодизайну: ландшафтів – врахування українського етнічного стилю паркового мистецтва; технічних конструкцій – регіональні традиції прикладного мистецтва; інтер'єрів – регіональні традиції творів декоративного мистецтва; костюмів – своєрідний стрій і декор національного одягу в історико-етнографічних регіонах; художньої графіки – традиційні техніки осередків художнього розпису, що забезпечують студентам ситуацію вибору особистісно-ціннісних об'єктів проектування. Структура запропонованої теоретичної моделі містить також теоретичний блок: наукові підходи (середовищний (інвайронментальний), інтегративний, особистісно зорієнтований, діяльнісний, проектувальний) принципи етнодизайну (етнокультурності, екологічності, економічності, що забезпечують сталий розвиток етнічної ідентичності студентів і їхнього етнокультурного середовища; універсальності знань тощо).





Рис. 2.4. Теоретична модель освітнього середовища з етнодизайну у вищих мистецьких навчальних закладах



У теоретичній моделі освітнього середовища з етнодизайну визначено також рівні розвитку етнічної ідентичності студентів. В нашому дослідженні, рівень саторі ми наділяємо трьома критеріями розвитку етнічної ідентичності, а саме: екологічним світоглядом, цілісним біоадекватним мисленням, етичним біоадекватним способом поведінки в етнокультурному середовищі і його природному ландшафті, котрі тільки в своїй органічній єдності являють собою високий рівень ідентичності.

Другий рівень, «етнофор», (від грецьк. *ethnos* – народ; *phoro* – несу) — індивід, який є носієм етнічної самосвідомості, характерних рис тієї чи іншої етнічної спільноти, передусім культури, мови, менталітету. Етнофор формується під впливом багатьох чинників, але, насамперед культурних традицій етнічного доквілля, у яких впродовж певного часу перебуває особа. Етнофор формується в результаті етнізації — як людина, що є носієм етнічних рис, особою в єдності її етнічних якостей, тобто є своєрідною моделлю особи, в якій зосереджені тільки етнічні елементи та взаємозв'язок між ними [303]. Сучасні дослідники вважають, що етнічні архетипи — це «сукупність духовно-культурних символів та образів етнічного буття, через які життя кожного етнофора наповнюється почуттям доцільності.

Для становлення творчої особистості, особливо в юному віці, важливо мати зразок для наслідування, причому не тільки далекий ідеал, але й найближчий приклад народу. Твори народного етнічного мистецтва можуть слугувати ознакою ідентичності індивіда. Етнофор може судити про себе як про представника певного етносу завдяки знакам своєї національної належності. Саме вони виражають сутність етносу: національне є духовно-споріднений зв'язок [175]. Для уточнення рівня «етнофор», варто сказати, що це середній рівень і він наділений одним або двома критеріями розвитку етнічної ідентичності.

Поняття «манкурт» вживається для позначення низького рівня розвитку етнічної ідентичності. «Манкурт» не має жодного з критеріїв ідентичності. На жаль, як свідчить практика, таких людей досить багато. Манкурт – людина зі стертою історичною пам'яттю. Термін походить із тюркського міфу і був популяризований Ч. Айтматовим у романі «І довше століття триває день». За Ч. Айтматовим, людину перетворюють в бездушне рабське створіння, повністю підпорядковане господарю, якщо вона забуває свою батьківщину, мову та історію [305]. Слово «манкурт» використовується у країнах тюркської спорідненості колишнього Радянського Союзу (Азербайджані, Узбекистані, Казахстані та ін.) щодо їхніх співгромадян, які не піклуються достатньо про рідну мову і культуру.

Наочне зображення рівнів розвитку етнічної ідентичності, їх критерії та показники подані в таблиці 2.6.



Таблиця 2.6

Рівні ефективності навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів

№ з/п	Рівні	Критерії розвитку етнічної ідентичності засобами етнодизайну	Індикатори
1	Високий рівень (саторі)	Сукупність усіх трьох критеріїв: екологічний світогляд; цілісне біоадекватне мислення; етичний біоадекватний метод поведінки в етнокультурному середовищі і його природному ландшафті	Прагнення студента підтримувати спілкування і взаємовідносини з членами особистої ціннісної етнічної групи, створювати і чуттєво одухотворювати соціальні образи засобами художньої виразності, опремечено втілювати етнічну своєрідність форми і декору у творах матеріально-художньої культури свого етносу. Провідне середовище – природне
2	Середній рівень (етнофор)	Один або два критерії: екологічний світогляд або екологічний світогляд і цілісне біоадекватне мислення	Творче ІТ-проекування студентом етномистецьких артефактів за власним задумом і художньо-образною уявою Провідне середовище – музейне розвивальне
3	Низький рівень (манкурт)	Відсутність усіх критеріїв	Частково-творче художньо-технічне проектування студентом етномистецьких артефактів за аналогами-зразками з корегуючим втручанням викладача етнодизайну, репродуктивне художнє або технічне проектування студентом етномистецьких артефактів з провідною роллю викладача етнодизайну. Провідне середовище – аудиторне навчальне

Естетичні відкриття у будь-якому виді дизайну активно впливають одне на одне. Творчі пошуки нового вираження (ритму, колориту, структури побудови композиції) у всі часи перебували у взаємозв'язку, оскільки вони пов'язані з реальними соціально-економічними і культурними проблемами [196]. Раніше або пізніше все нове проникає в проектну культуру дизайну.

Етнодизайн є надзвичайно чутливим до змін в суспільному житті, оскільки його розвиток безпосередньо пов'язаний з матеріальним і духовним життям народу, вимоги якого дизайнер відчуває безпосередньо.



Отже, у творчості дизайнера, більше ніж в мистецтві, естетична позиція зазнає змін залежно від реальних обставин.

Концепція нашого дослідження передбачає провадження етнодизайну в процес підготовки фахівців-дизайнерів та активне використання багатотомової спадщини українського мистецтва в сучасному дизайні, що призведе до його збагачення та подальшого розвитку, неперервності народних традицій, які органічно увійдуть у сучасність, набуваючи нового живого змісту в сучасних матеріалах, які ми пропонуємо використовувати для навчання студентів та виконання ними своїх творчих робіт.

Особливість роботи дизайнера полягає в тому, що він володіє здобутками різних регіональних культур і виступає їх носієм. Оперуючи узагальненими висновками світосприйняття, він не залежить від умов конкретного стилю, регіону, нації. Його підхід характеризується різними за етнокультурою складовими суспільства і надає предметному середовищу гармонійної відповідності етнокультурним умовам регіону.

Вище зазначена концепція потребує певних вимог до вищого навчального закладу, що ставить за мету втілити її в життя:

1) шляхом розкриття художньо-образної виразності лекційного та практичного змісту матеріалу на базі української орнаментики – відбувається підтримка у студента-дизайнера інтересу до дисциплін з малюнку, композиції, графіки та кольорознавства;

2) використання студентом різноманітного матеріалу для творчої і навчальної діяльності, варіативне вживання методів і засобів навчання, використання змістовного навчального матеріалу;

3) розробки вмісту навчання з урахуванням спрямованості на майбутню професійну діяльність, створення необхідних для цього педагогічних умов, формування мотиваційно-ціннісних орієнтацій;

4) для виконання навчально-творчих завдань на високому художньому рівні необхідно формувати професійні знання, уміння й навички;

5) зміст кожного навчального предмета опирається на знання, отримані з інших предметів, предмети взаємопроникні і послідовні, немає розрізненості в паралельних дисциплінах;

6) студентські роботи організуються в виставки, чим розвивається творча і художня активність, поєднуючи художні і проєктні компоненти виховання творчої особистості.



Висновки до другого розділу

У другому розділі – здійснено теоретичний аналіз наукових джерел, з'ясування і формулювання фундаментальних засад навчання етнодизайну студентів у вищих мистецьких навчальних закладах; уточнено сутність понять «етнодизайн», «етнічна ідентичність»; обґрунтовано теоретичну модель освітнього середовища з етнодизайну у вищих мистецьких навчальних закладах.

Теоретичний аналіз інформаційних джерел з досліджуваної проблеми здійснювався на засадах полінаукового підходу й освітньо-культурного синтезу. Сучасний стан дизайн-освіти в Україні доволі ґрунтовно висвітлюється у працях таких дослідників-мистецтвознавців, як О. Боднар, О. Бойчук, В. Даниленко, В. Єльков, В. Костенко, Ю. Легенький, С. Мигаль, Е. Мисько, С. Рибін, М. Селівачов, А. Чебикін, Р. Шмагало, В. Шостя, М. Яковлев та ін. З урахуванням результатів досліджень вітчизняних фахівців у галузі дизайну, виокремлено, як актуальні та необхідні, такі мистецтвознавчі проблеми: осмислення процесів становлення та розвитку української матеріальної культури, взаємодії тектонічних мистецтв і техніки; синтез видів художньо-проектної діяльності в контексті формування гармонійного предметно-просторового середовища; розвиток екологічного дизайну як напряму проектування гармонійного предметного середовища з урахуванням вимог охорони довкілля та культури тощо.

Варто наголосити, що нині в галузі мистецтвознавства здійснюються наукові дослідження за напрямом етнодизайну, а саме: національні етномистецькі традиції матеріальної культури в контексті сучасних тенденцій проектно-художньої творчості (паспорт спеціальності 17.00.07 – дизайн). Відрадно, що з-поміж педагогічних наук також зафіксований науковий напрям, що передбачає проведення досліджень у галузі етнодизайну: історія зарубіжної та вітчизняної художньо-промислової освіти, технічної і архітектонічної творчості (паспорт спеціальності 13.00.02 – теорія та методика навчання (технічні дисципліни)). Однак у практиці вищих мистецьких і технічних навчальних закладів донині не створено педагогічно доцільного освітнього середовища з етнодизайну.

Виходячи з вітчизняних реалій стану художньо-проектної творчості, у методичній системі навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів необхідно передбачити неперервну освіту майбутніх дизайнерів, а також стажування викладачів з етнодизайну. Результати проведеного дають підстави стверджувати, що фахівці з архітектонічних видів мистецтва та дизайну в умовах нового



соціального руху – антиглобалізму, покликані набути компетентності з етнодизайну – художньо-проектної творчості, яка враховує етнічні особливості формотворення і декорування. Виявлено інші пріоритетні педагогічні проблеми навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів: відірваність художнього проектування предметів в етнічному стилі один від одного та відсутність зв'язку етнодизайнерських проектів від реальних історико-етнографічних середовищ окремих регіонів України. У вітчизняних вищих мистецьких навчальних закладах досі не розроблене концептуальне бачення спільної мети дизайн-діяльності і, зокрема, навчальної діяльності з етнодизайну. Педагогічно доцільним визнано розроблення програмового та навчально-методичного забезпечення тематичного блоку етнодизайну у курсі «Методики викладання мистецьких дисциплін», включення до нього тем з етнопедагогіки та інвайронментальної (середовищної) педагогіки.

Сформульовано психологічні засади навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких освітніх закладів. Етнічна психологія в Україні перебуває на етапі становлення і представлена науковими розвідками М. Балагутрака, А. Бароніна, М. Варія, П. Гнатенка, О. Іванової, В. Кирилича, І. Кресіної, І. Монолатія, Л. Нагорної, О. Нельги, М. Обушного, В. Павленка, О. Рєзнік, М. Шульги та ін. Зокрема, у працях А. Бароніна з етнічної психології доведено, що національно-психологічні особливості мають безпосередній зв'язок із загальнопсихологічною проблематикою розвитку людської психіки. Обґрунтовано педагогічну доцільність використання відомостей з етнічної та інвайронментальної психології у навчальному курсі «Психолого-педагогічні основи викладацької діяльності» для студентів вищих мистецьких освітніх закладів. Зазначений курс поряд з іншими навчальними дисциплінами та різноманітними освітньо-виховними заходами сприятиме розвитку у студентів етнічної ідентичності. Під етнічною ідентичністю розуміється усвідомлення людиною своєї приналежності до певної етнічної спільноти, що виявляється у почутті спорідненості з іншими її членами, збереження спільної етнічної історичної пам'яті й уособлення з видатними героїчними і культурними особистостями свого етносу, емоційно виражених зв'язках з історико-етнографічною територією свого етносу.

Етнічна ідентичність майбутніх фахівців етнодизайну характеризується екологічним світоглядом, цілісним біоадекватним мисленням, етичним способом поведінки в етнокультурному середовищі та його природному ландшафті. Розвиток етнічної ідентичності можливий за наявності у студентів етнічного стереотипу – емоційно стійкого психічного утворення, що виявляється у прагненні підтримувати спілкування та взаємовідносини з членами об'єктивно ціннісної етнічної



групи, створювати і чуттєво одухотворювати соціальні образи засобами художньої виразності, опредмечено втілювати етнічну своєрідність форми і декору у творах художньо-матеріальної культури свого етносу.

У соціологічному вимірі етнодизайн є діяльністю, що відповідає національному культурному архетипу і в концентрованій формі фіксує досвід розвитку етнічної спільноти в конкретному соціокультурному і ландшафтному середовищі. У мистецтвознавчому сенсі етнодизайн – це художньо-проектна діяльність зі створення сучасних форм матеріального середовища з використанням традиційних елементів культури певного етносу, що стимулює подальший розвиток національної художньо-матеріальної культури.

Уточненню підлягло формулювання педагогічного розуміння етнодизайну як виду комплексної міждисциплінарної художньо-проектної діяльності, що синтезує в собі регіональні традиції художньо-матеріальної культури, сучасні гуманітарні, мистецькі та технічні знання, методи художнього проектування та технічного конструювання, спрямовується на створення етнокультурного предметного середовища, естетично оцінюваного як цілісне, співмірне та гармонійне. Ця творча діяльність забезпечує розвиток у студентів складної інтегративної внутрішньої якості, що виявляється у формуванні етнічного стереотипу, етнічної самоідентифікації, усвідомленні органічної єдності з етнічною культурою і ландшафтом особистісно-ціннісного етносу.

Ґрунтовний аналіз теоретичних положень, представлених у наукових працях М. Балагутрака, П. Гнатенка, Р. Джона, І. Зязюна, Л. Нагорної, Е. Сміта, Г. Філіпчука та ін., дозволив визначити, обґрунтувати та використати: 1) наукові підходи (середовищний, інтегративний, особистісно орієнтований, діяльнісний, проектувальний), що лежать в основі створення теоретичної моделі освітнього середовища з етнодизайну, сприятливого для ефективного навчання студентів вищих мистецьких навчальних закладів; 2) принципи етнокультурності, екологічності, економічності, що забезпечують сталий розвиток етнічної ідентичності студентів та їхнього етнокультурного середовища; універсальності знань з пластичних видів мистецтв (образотворчих і архітектонічних); автентичності регіонального народного мистецтва (декоративного і прикладного, календарно-обрядових свят, художніх народних ремесел); етніки як способу сучасної інтерпретації народних традицій формотворення і декорування; аксіологічності як орієнтації у загальнокультурних цінностях та емоційно-чуттєвому ставленні до них; конструктивності як гармонійного і цілісного поєднання форми та декору художнього виробу в етнічному стилі; пластичності як універсального засобу художньої виразності; проектувальної майстерності, що



зумовлюється компетентністю студентів у технології художнього формотворення і декорування в етнічному стилі.

На основі аналізу дослідницьких матеріалів здійснено відбір середовищних модулів для художньо-проектної діяльності: 1) соціокультурний; 2) музейний; 3) навчальний, а також розроблено сукупність мікросередовищ з етнодизайну (ландшафтів, технічних конструкцій, інтер'єрів, костюмів, художньої графіки), що створюють ситуацію вибору студентами особистісно-ціннісних об'єктів проектування. Вільним вибором модулів для художньо-проектної діяльності з етнодизайну зумовлюється розвиток етнічної ідентичності студентів вищих мистецьких навчальних закладів на високому (бачення власної природи – «satoru»), середньому (відповідає типовим критеріям етнічної ідентичності – «етнофор») та низькому (відсутність етнічної пам'яті – «манкурт») рівнях.

Основні положення розділу викладено у публікаціях автора: [229], [230], [231], [232], [233].



РОЗДІЛ 3

ЕТНОДИЗАЙН ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ЕТНІЧНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ СТУДЕНТІВ ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ

3.1. Теоретичні основи розвитку етнічної ідентичності у майбутніх дизайнерів

Етнічне формотворення і декор (етніка) – це культурно-історична своєрідність, яка відрізняє один народ від іншого, що є основою формування нації. Уявлення про етніку формується індивідом на основі певного рівня освіти і культури. Самоідентифікація з тим чи іншим етносом можлива лише тоді, коли етника стала предметом екзистенційних запитів особи. Екзистенціалізм або філософія існування (від франц. *existentialisme* та лат. *exsistentia* – існування) – напрям у філософії ХХ ст., що позиціонує і досліджує людину як унікальну духовну істоту, що здатна до вибору власної долі. Це ірраціональні способи осягнення дійсності. Існування (екзистенція) – це внутрішнє, суб'єктивне буття людини; воно не підлягає раціональному пізнанню, і єдиний спосіб осягнути – це пережити і описати так, як воно відкривається внутрішньому почуттю. Екзистенціалізм – це пізнання як переживання буття. Якщо неопозитивізм вплинув на розвиток науки в ХХ столітті, то екзистенціалізм сформулював оригінальну естетику екзистенціального мистецтва, для якого характерний тонкий психологізм, глибоке проникнення у внутрішній світ особистості митця.

Відомий американський психолог Г. Гарднер послуговується поняттям «екзистенціальна здібність» людини, під яким розуміє духовну спроможність, що виявляється у формулюванні запитань про сенс життя і смерть, корені свого роду, приналежність до етнічної групи тощо [275]. Екзистенціальна (духовна) здібність активізує всі функції мозку. Студент із такою здібністю використовує всі сутнісні сили свого ества: пробуджує зв'язки між усіма зонами мозку; досягає вправами з медитацій зменшення приливу крові до тім'яної ділянки мозку (міжпівкулля), що дозволяє уникати суб'єктності сприймання інформації довкілля. Показниками наявності у студента екзистенційної здібності є: зацікавлення питанням «хто я і для чого?»; інтерес до всього потойбічного, ірраціонального, що знаходиться за межами суб'єктної точки зору; наявність етнічного стереотипу і етнічної ідентичності.

Етнічність як суспільний феномен виступає одним з обов'язкових, системоутворюючих чинників, що включає особливості мови, традиційних видів матеріальної культури та художньої творчості,



обрядів і звичаїв, які й складають національну своєрідність, національну специфіку того чи іншого народу. Якщо людей, пов'язаних соціально-економічними та територіально-політичними відносинами, не об'єднують етнічні особливості, то вони не можуть розглядатися національною спільнотою.

Кожен студент вищого мистецького навчального закладу може по-різному уявляти свою належність чи неналежність до певної етнічної спільноти. Це називають етнічною компетентністю особи. Існує також і етнокультурна компетентність особи – це здатність студента вільно орієнтуватися у світі значень культури свого етносу, вільно розуміти мову, «коди», «шифри» цієї етнокультури і вільно творити цією мовою.

Мова власного етносу виявляється природною і діє на рівні підсвідомості, коли особа уявляє загальні принципи організації етнокультури. Етнокомпетентна особа легко відрізняє «своє» від «чужого», тобто відчуває межі своєї етнокультури і початок «мови» іншої культури. Отже, коди власної культури для такої особи є природними, звичними.

Люди одного етносу природно засвоюють один і той же спосіб бачення світу, один і той же спосіб поділу його на категорії, спільну систематизацію чи типізацію. Таке природне бачення є самоочевидним. Воно існувало в найдавніші часи (в тому числі в наших предків).

Етнічна самосвідомість особи – сукупність знань і уявлень про культуру, традиції, ідеали, цінності свого етносу, а також усвідомлення себе членом етносу, і місця свого народу серед інших народів. Щоб етнос не асимілювався, необхідно виробляти державницький підхід до проблем етносу, культури і етнічної освіти. Оскільки етнічне зумовлюється системою соціально-типової діяльності, то держава має спрямувати свою діяльність на вироблення суспільних етнічних цінностей та організацію національних інституцій, які мають займатися проблемами етнокультури та етноосвіти.

Філософським підґрунтям розвитку етнічної ідентичності майбутніх фахівців мистецтва нами обрано положення вчення В. Вернадського про біосферу і ноосферу [234], теорії пасіонарності і культурогенезу Л. Гумільова [235], сучасну концепцію сталого суспільного розвитку [236]. У зазначених теоріях і концепціях є спільним те, що у них обґрунтовано середовищний підхід до розвитку «живої матерії», яка включає сутнісні сили ества людини і, зокрема, феномен обдарованості, як найвищий рівень такого розвитку. В. Вернадський передбачав перехід біосфери в новий стан, так звану сферу розуму – ноосферу («*ноос*» – давньогрецька назва людського розуму), в якій людина стане основною геологічною силою. За Вернадським, зміни,



перетворення в біосфері пов'язані як із свідомою, так і несвідомою діяльністю людей, а під впливом розвитку науки і техніки ноосфера розширюється швидкими темпами, охоплюючи все більшу частину природного середовища. Поступово біосфера повинна стати ноосферою, тобто центром розуму, де панують закони мудрості та гармонії.

Зазначимо, що мистецтво дизайну полягає у формотворенні предметного довкілля на засадах гармонійного поєднання краси і доцільності, що цілком відповідає науковим поглядам В.Вернадського. Відтак, етнічна ідентичність має розглядатися в ноосферному і біосферному контекстах. Вищим рівнем розвитку етнічної ідентичності є наявність синтезу таких здібностей студентів вищих мистецьких навчальних закладів: натуралістичної, надособистісної (екзистенційної), музичної. Натуралістична здібність є пріоритетною і системотворчою для практичного профілю обдарованості (практичного інтелекту). Надособистісною (екзистенційною) здібністю зумовлюється виокремлення профілю естетичної обдарованості (емоціогенного інтелекту). Музичною здібністю забезпечується розвиток профілю академічної обдарованості студентів вищих мистецьких навчальних закладів. Завдяки синтезу натуралістичної, надособистісної і музичної здібності досягається етнічно-зорієнтована дизайн-обдарованість студентів. Під етнічною ідентичністю ми розуміємо внутрішню інтегровану якість етноособистості, що виявляється у прагненні опанувати види мистецтва, етнокультурні традиції, характерні для даного історико-етнографічного регіону.

Фахівці у галузі мистецтва є уособленням органічної єдності людини з Космосом і біосферою планети Земля, володіючи здатністю до художньо-образної уяви, уособлення, персоніфікації, антиципації. За висловлюванням В. Вернадського, життя на Землі – явище космічне. На його думку, зародки життя заносяться з космосу на всі планети, які виникають у Всесвіті, а далі за сприятливих умов різні форми життя можуть еволюціонувати залежно від конкретних умов даної планети. Таку цілісну й довершену систему уявлень про «космізм життя» В. Вернадський сформулював у своїх творах вперше в історії людства [234]. На жаль, у процесі вітчизняної дизайн-освіти теоретичне положення про «космізм життя» не відображається у навчальних курсах. На нашу думку, цілісна і довершена система уявлень студентів вищих мистецьких навчальних закладів про «космізм життя» є педагогічно доцільною у етнічній дизайн-освіті, курсах з етнодизайну.

В. Вернадський передбачав неминучість ноосфери, яка є наслідком еволюції біосфери та історичного розвитку людства. Однак в сучасних умовах екологічної кризи питання переходу до ноосфери



утопічне. Відомий еколог Ю. Одум вважає, що незважаючи на значні можливості людського розуму щодо управління природними процесами, ще рано говорити про ноосферу, оскільки людина не може передбачити всі наслідки своєї господарської діяльності, про що свідчать численні екологічні проблеми [237]. Тому сьогодні необхідно говорити лише про початкову стадію формування ноосфери (протоноосфери), що розвивається в межах техносфери.

Однак для вирішення всіх суперечностей в системі «людина – біосфера» повинна застосовуватися нова ноосферна ідеологія в дизайн-освітньому процесі. Основою взаємовідносин людини з природним середовищем повинні стати нові принципи гуманізму, необхідно перейти до ноосферної економіки з обов'язковою екологізацією виробничої діяльності, а насамперед до етнокультурної, соціокультурної підготовки студентів вищих мистецьких закладів.

Відтак, актуалізації і обґрунтування вимагає нове поняття «етнічно спрямованої дизайн-обдарованості» (етнічної ідентичності проектувально-художнього спрямування) студентів вищих мистецьких навчальних закладів. Це складне внутрішньоособистісне утворення, зумовлене синтезом етнатуралістичної, етнокзистенційної (надособистісної), етномузичної здібностей, яке виявляється у формотворенні етнічного середовища з урахуванням своєрідності національної форми і декору.

У своїй науковій праці В. Вернадський «Ноосфера» сформулював основні закони гармонійного розвитку «живої матерії» планети Земля [234]. На жаль, людина й досі не розуміє чи не хоче розуміти, що, вступаючи в суперечності із законами гармонійного розвитку Всесвіту, протиставляючи себе законам розвитку Природи, вона поставила під загрозу не лише існування самої себе як продукту Природи, як свідомої істоти, яку створила Природа, але й ставить під загрозу процес розвитку цивілізації в цілому.

Через розвиток своєї свідомості людина покликана самоудосконалюватись у гармонії з космосом. Кожна Людина повинна знати своє призначення на цій Землі і ті закони Всесвіту, які вона повинна виконувати. Історія розвитку суспільства впродовж останнього століття (тепер уже старої епохи), однозначно свідчить, що Людина не розуміє, не усвідомлює найважливішої своєї місії на Землі. Основна суперечність ХХ століття така: людина, не розуміючи свого призначення на Землі, поставила себе над Природою.

В. Вернадський, визначаючи основні особливості живого, вперше писав, що людина є квантовою системою, для якої характерний дуалізм, тобто організм людини – це, водночас, фізичне тіло і польова



структура (духовне тіло). Лише в гармонійній єдності цих двох начал людина можлива як квантова система, як гармонійна, невід’ємна частинка Всесвіту. На жаль, ця робота в силу певних обставин залишилась мало відомою громадськості. Однак у джерельній базі з етнодизайну, української етнографії і, зокрема, в «Українській міфології» В.Войтовича зазначено роль народного мистецтва у забезпеченні адекватного розуміння «квантової системи, як гармонійної, невід’ємної частинки Всесвіту»: «духовне бачення ... сприймалося людиною у формі поетичних образів. Саме з такої особливості людської психіки й народилися людські мистецтва – важливий складник душі народу», «народ, котрий себе пізнає в часі, стає свідомим, отже життєздатним, бо тим самим ніби включає собі в душу частку вічності» [238, с. 111].

На нашу думку, методологією наукового пізнання зовнішнього середовища підмінено істинну методологію мистецької освіти, якою є ідея просвітлення – «повернення до себе», самоусвідомлення себе у вічності. Етнічна ідентичність студентів вищих мистецьких навчальних закладів має розглядатися також з урахуванням методологічних засад ідеї просвітлення, біоенергетичного та географічного детермінізму – соціобіологічного розуміння етносу, представлене у вітчизняній науці концепцією Л. Гумільова, який вважав етноси природним, біологічним феноменом. Соціобіологічне розуміння свого етносу досягається методами самопізнання і етнічної самоідентифікації – адекватного розуміння етноособистістю культури свого етносу, підтримка органічної єдності зі своїм ландшафтом.

Історія розвитку науки про свідомість Людини дає підстави стверджувати, що головним пріоритетом розвитку суспільства в новому столітті повинна стати інноваційна людина з мистецьким світоглядом просвітлення, яка самоусвідомлює себе гармонійною складовою Природи, Всесвіту.

Цими проблемами і пояснюється активність, що зараз виявляється в пошуках концепцій нової школи й системи освіти, зокрема на основі синтезу космічного, біосферного, антропосферного і культуротворчого начал життя. Поза сумнівом є те, що лише оновлена й удосконалена система етнічної дизайн-освіти дасть змогу людині органічно увійти до нової епохи життя на Землі – епохи процвітання культури, мистецтва, освіти.

Концепція ноосферного шляху розвитку суспільства органічно включає в себе концепцію ноосферної освіти як нової парадигми освіти в цілому. Концепція ноосферної освіти – це система науково-теоретичних, гносеологічних, методологічних і практичних поглядів на природу освіти та можливості її ефективного досягнення в суспільстві



на етапі ноосферного переходу до нової космічної епохи. Ноосферну освіту ми розуміємо як етнічно спрямовану дизайн-освіту, що забезпечує гармонійне поєднання естетичного й утилітарного (краси і доцільності) у світогляді майбутніх дизайнерів.

Упродовж розвитку історії освіти та культури утилітарна й естетична функції дизайну були відокремлені одна від одної внаслідок процесів їх диференціації. Прагматична освіта, позбавлена чуттєвості етнічної культури, є освітою невігластва. Результатом переоцінювання прагматичного й недооцінювання естетичного підходів до освіти є матеріально засліплена особа-споживач, позбавлена етнічного стереотипу й етнічної ідентичності.

Етнічний стереотип студента-митця трансформується в етнічну ідентичність за умови створення комфортного дизайн-середовища у вищих мистецьких освітніх закладах, за умови обґрунтування теоретичних засад нового дидактичного напрямку – педагогічного дизайну. Специфіка педагогічного дизайну полягає в тому, що він поєднує у собі утилітарне та естетичне начала таким чином, що утилітарно-корисне існує в ньому тільки через естетично-чуттєве. Іншими словами, педагогічний дизайн є діяльністю, що задовольняє утилітарні й естетичні потреби інноваційної людини інформаційного суспільства.

Дизайнерський підхід, який полягає у здатності до асоціативного дизайн-сприймання, дизайнерського мислення і дизайнерського пошукового макетування, забезпечує відшукування нових, оригінальних рішень у будь-якій галузі науки, техніки, політики, соціальних відносин. Поступово та неухильно дизайн-творчість поширюється на всю навколишню дійсність, сприяє її переорганізації, перекомпонуванні, що завжди призводить до важливих соціальних наслідків. Дизайн-метод забезпечує формотворення предметного довкілля на засадах гармонійного поєднання краси і доцільності, масовості й оригінальності. Але для розвитку етнічної ідентичності, здатності до формотворення і декорування предметного довкілля в етнічному стилі студентам вищих мистецьких навчальних закладів необхідний теоретично обґрунтований етнодизайн.

Якщо педагогічний дизайн – це науковий напрям, який полягає у розробленні найефективніших, найраціональніших і найкомфортніших способів, методів і систем навчання, призначених для сучасної педагогічної практики, то педагогічний етнодизайн полягає в емоційно-почуттєвому (іраціональному) впливі на майбутніх фахівців дизайну інноваційною моделлю освітнього середовища з етнодизайну, що включає зовнішнє соціокультурне середовище циклічних календарно-обрядових свят, музейне розвивальне середовище з декоративно-прикладного мистецтва



і народних художніх промислів, аудиторне навчальне середовище з етнодизайну. Педагогіка етнодизайну ґрунтується на принципах етнокультурності, екологічності, економічності, що забезпечують сталий розвиток етнічної самоідентичності студентів і їхнього етнокультурного середовища.

Головною метою енічно-зорієнтованої дизайн-освіти є формування у студентів-митців цілісної ноосферної свідомості за принципом потрійності: цілісного біоадекватного мислення, етичного біоадекватного методу поведінки та екологічного світогляду. Біоадекватне мислення – економічне, етична біоадекватна поведінка – соціокультурна. Екологічність, економічність, соціокультурність – це три взаємопідсилені складові у сучасній Концепції сталого розвитку людської цивілізації. Всі ці три складові як принцип потрійності виявляються у етнічно-зорієнтованій дизайн-освіті.

Для формування дизайнера з розвинуеною етнічною ідентичністю необхідно визначити його освітній простір. Індивідуальний освітній простір етнодизайнера ми розуміємо як неповторне світоглядне баченням ним мистецької істини. Фахівці мистецтвознавства покликані пізнати істину, у якій враховуються світоглядні позиції і природничо-наукового, і гуманітарно-художнього пізнання.

Особистість студента з розвинуеною етнічною ідентичністю є ієрархічно організованою, відкритою для доквілля нелінійною системою, яка включає практику в етнічному середовищі як базову підсистему методологічного дозрівання. Особистісний саморозвиток етнодизайнера (дизайнера з розвинуеною етнічною ідентичністю) зумовлюється об'єктно зорієтованим (середовищним) проектуванням. Підтвердження зазначеному положенню знаходимо у праці відомого науковця і підприємця Г. Буча [239]. Він запропонував новітній метод об'єктно-орієтованого проектування – OOD (objekt-oriented-design), спрямований на розробку складних систем, і виокремив п'ять ознак будь-якої складної системи: ієрархічність складності, довільність і відносність нижчого рівня абстракції, сильну взаємодію внутрішньоелементних зв'язків і слабку взаємодію міжелементних зв'язків, різноманітність типів комбінації підсистем, необхідність розвитку складної системи із простої. Зокрема, Г. Буч зазначає: «Існує чіткий розподіл функцій між елементами на різних рівнях абстракції, складна система, розроблена від початку до кінця на папері, ніколи «не працює», і не можна примусити її «запрацювати». Ви повинні починати з працюючої простої системи» [239, с. 32].

«Проста працююча система» у навчанні етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів – це традиційні календарно-обрядові свята, види декоративно-прикладного мистецтва, народні



художні ремесла історико-етнографічних регіонів України. Об'єктно-орієнтована траєкторія етнічно-зорієнтованого дизайн-пізнання студентів вищих мистецьких освітніх закладів забезпечить ефективний розвиток етнічного стереотипу й етнічної ідентичності майбутніх дизайнерів, якщо вони братимуть участь у календарно-обрядових святах своїх історико-етнографічних регіонів, майстерно оволодіють адекватними для своєї психофізіології видами декоративно-прикладного мистецтва і реалізуватимуть свої матеріально-художні твори, виготовлені в етнічному стилі, у регіональних системах художніх ремесел.

Отже, сьогодні етнічну дизайн-освіту можна розглядати як започаткування ноосферного підходу до освітнього процесу у вищих мистецьких навчальних закладах. Проблема становлення етнічно-зорієнтованої дизайн-освіти повинна розглядатись як стратегічний інструмент соціально-екологічного розвитку суспільства в умовах глобалізації.

Методологічною основою переходу до етнічно-зорієнтованої дизайн-освіти повинна стати обґрунтована В. Вернадським ідея трансформації біосфери в ноосферу, що має виявитися в конкретній зміні місця науки, освіти і мистецтва в суспільстві, а саме: у визначенні пріоритетності етнічно спрямованої дизайн-освіти, її всебічній підтримці й рекламуванні у середовищі педагогічної громадськості.

Одним із принципово важливих і конструктивних завдань сучасної освіти є формування нового, глобального типу свідомості – ноосферної, еколого і етноцентричної. Потрібна переорієнтація вектора суспільної свідомості на таке світорозуміння, культивувати такий світолад, за якими основною цінністю було б досягнення гармонійного співіснування і розвитку природи та суспільства. Щоб досягнути цієї мети, треба, насамперед, переорієнтувати систему професійної дизайн-освіти, яка має стати системою етнічно, а відтак і екологічно спрямованої дизайн-освіти у вищих мистецьких навчальних закладах.

На нашу думку, вчення В. Вернадського про біосферу і ноосферу отримало сучасний теоретичне обґрунтування у Концепції сталого розвитку суспільств в умовах глобалізаційних процесів. Сталий розвиток виокремлено як теоретичну засаду розроблення методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів тому, що компоненти сталого розвитку (екологічний, соціокультурний, економічний) відповідають принципам екологічності, етнокультурності, раціональності в етнодизайні.

Концепція сталого розвитку виникла в першій половині 80-х рр. XX ст. в результаті активної діяльності спеціальної комісії ООН із питань сталого розвитку та Римського клубу. Узагальнення концепції



«сталого розвитку» було зроблено на всесвітніх самітах ООН 1992 і 2002 рр., у яких взяли участь вчені з понад 180 країн світу, що представляли різні міжнародні організації та провідні наукові школи. Нова концепція системно поєднала три головні компоненти сталого розвитку суспільства: економічну, природоохоронну та соціальну. Перехід світового співтовариства до стану «сталого розвитку» потребує серйозних змін у протіканні багатьох планетарних процесів, а особливо освітньому процесі. Важливо виявляти і підтримувати в освітньому процесі осіб, здатних до реалізації Концепції сталого суспільного розвитку і положень ноосферної педагогіки В. Вернадського. Це, на нашу думку, майбутні дизайнери з такими розвиненими якостями: етнічним стереотипом та етнічною ідентичністю.

Виокремлено принципи виявлення студентів із зазначеними етнічними рисами:

1) комплексний характер оцінювання різних сторін поведінки і діяльності студента, що дозволить використовувати різні джерела інформації і охопити якомога ширший спектр його здібностей;

2) тривалість ідентифікації (розгорнуте в часі спостереження за поведінкою даного студента в різних ситуаціях);

3) аналіз поведінки студента у сферах діяльності, які в максимально відповідають його схильностям і інтересам (творча діяльність);

4) використання психологічного тренінгу, у межах якого можна організувати певні розвиваючі впливи, знімати типові для даного індивіда психологічні «перепони» тощо.

5) оцінка ознак обдарованості особистості не тільки по відношенню до актуального рівня його психічного розвитку, а й з урахуванням зони найближчого розвитку (зокрема, на основі організації певного освітнього середовища з вибудовуванням для даного студента індивідуальної стратегії навчання);

6) переважна опора на екологічно валідні методи психодіагностики, що мають справу з оцінкою реальної поведінки індивіда в реальній ситуації, таких як: аналіз продуктів діяльності, спостереження, бесіда, експертні оцінки педагогів, природний експеримент.

Методами виявлення етнічно-зорієнтованих майбутніх дизайнерів стали: різні варіанти методу спостереження за студентами (в лабораторних умовах, у позанавчальній діяльності і т.п.); спеціальні психодіагностичні тренінги; експертне оцінювання поведінки; включення студентів в спеціальні предметно-орієнтовані заняття; експертне оцінювання конкретних продуктів творчої діяльності; організація різних творчих і предметних олімпіад, конференцій, змагань та інших заходів;



проведення психодіагностичного дослідження з використанням різних психологічних тестів в залежності від завдання аналізу конкретного випадку обдарованості.

Актуальність соціально-педагогічної підтримки етнічно-зорієнтованих майбутніх дизайнерів зумовлена значною кількістю соціально-психологічних проблем. На думку О. Антонової, до них належать: проблеми у спілкуванні з однолітками; порушення взаємодії з педагогами; непорозуміння з батьками; прояви девіантної поведінки; відсутність навичок просоціальної поведінки на різних рівнях (від побутового до громадського) та ін. [240]. Крім того, нагальність соціально-педагогічного супроводу студентів з розвиненим етнічним стереотипом і етнічною ідентичністю підкреслюється обов'язковим введенням у структуру чинників розвитку особистості категорії «дозвілля», яка включає культурно-освітні умови, емоційну атмосферу, спеціальні навчальні програми, матеріальне середовище і харчування, екологію, попит у суспільстві на видатні досягнення і творчість.

Ефективність соціально-педагогічної підтримки майбутніх етнічно-зорієнтованих дизайнерів забезпечується завдяки дотриманню наступних умов:

перша умова (педагогічна) – створити середовище етнічної творчості у навчальному середовищі установи, яку ми розглядаємо як простір діяльності, що впливає на характер взаємодії педагога та студента, а також систему соціокультурних і матеріальних умов, необхідних для самореалізації, становлення суб'єктності. Компонентами творчого середовища в установі виступає освітній процес з етнодизайну, що характеризується ситуацією вибору та успіху, орієнтований на створення індивідуальної освітньої траєкторії;

друга умова (соціальна) – розробити комплекс освітніх програм за окремими напрямками, що забезпечують варіативність освітнього процесу;

третья умова (педагогічна) – у додатковій освіті розробити програму методичного супроводу студентів, здібних до формотворення і декорування в етнічному стилі; *четверта умова (педагогічна)* – сформулювати позитивне ставлення педагога до студента, його здібності до художнього проектування в етнічному стилі.

Сучасні педагогічні умови вирішення проблеми розвитку етнічної ідентичності у студентів вимагають соціально-педагогічної підтримки, створення відповідних програм підтримки, а також проведення підготовки та перепідготовки педагогів, які працюють з майбутніми дизайнерами. У таблиці 3.1. класифіковано види соціально-педагогічної підтримки та шляхи її реалізації.



Ефективність соціально-педагогічної підтримки

Психологічна	Соціальна	Педагогічна
Створити творче середовище установи, яку ми розглядаємо як простір діяльності, основного цінністю якого є творчість, що впливає на характер взаємодії педагога та студента, а також систему соціокультурних і матеріальних умов, необхідних для самореалізації, становлення суб'єктності	Розробити комплекс освітніх програм в окремих напрямках, що забезпечує варіативність освітнього процесу, що підвищує ефективність соціально-педагогічної підтримки	Розробити програму методичного супроводу педагогів у додатковій освіті – постійна допомога методичної служби педагогам, спрямована на вдосконалення соціально-педагогічної підтримки за допомогою підвищення їх професійної компетентності

Проблему виявлення етнічних особливостей особистості українського типу порушував П. Чубинський у сьомому томі своєї теоретичної спадщини [123], а також відомий німецький педагог Г. Кершенштайнер [122]. Слід зазначити, що Г. Кершенштайнер відвідував Україну у 1912 р., про що так згадував у 1918 р. у своїй передмові до одного з творів про державно-громадське виховання молоді: «Саме тепер минає шість років із того часу, як я під час однієї своєї наукової подорожі знайомився з Україною. Вже тоді, як несли мене коні українськими селами, відносили з українським народом викликали у мене якнайгарячішу симпатію до цього типу людей. Я радів, дивлячись на безліч інтелігентних облич, мене тішила їхня добра вдача, що так і струменіла із їхніх слів. Та й подобалася мені краса і правильність голів, передусім, у чоловіків. «Народ майбутнього», – подумав собі я» [цит. за Г. Васькович: 122, с. 64].

У вітчизняній психологічній науці близько ста років тому психіатр і психолог І. Сікорський також присвячував свої праці виявленню різних профілів обдарованості і намагався довести зв'язок численних психічних, біологічних та соціокультурних чинників, що впливають на розвиток природних здібностей особистості (в т. ч. й екзистенційної здібності). Дослідник вважав, що однією з ключових ознак обдарованості до художнього проектування в етнічному стилі є прагнення до творчої предметно-перетворювальної діяльності, а головним чинником в її розвитку бачив емоційну й вольову сфери особистості [183].

В. Моляко з точки зору системно-структурного підходу формулює таке визначення творчості: «творчість – це така діяльність людини, в результаті якої виникає щось нове, таке, чого досі ще не існувало», а «продукти творчості – це не тільки матеріальні вироби (будинки, машини,



картини), але й окремі ідеї, рішення, просто думки, плоди фантазії, які можуть і не віднаходити матеріального втілення. Іншими словами, творчість – це продукування нового в різних сферах та формах, скажімо, в науці, техніці, мистецтві, педагогіці [245].

О. Лазурський розумів творчі здібності (в т.ч. і до проектно-художньої творчості) як здатність особи пристосовуватися до світу, умов, середовища. В його «рівнях обдарованості», третій рівень – це ті, хто змінюють середовище під себе, генії. «Люди цього рівня – «творці нового, за якими ідуть всі інші» [247]. На думку вченого, здібності не залежать від виховання, освіти, умов життя. Ці чинники тільки сприяють або перешкоджають їх розвитку.

Згідно з концепцією О. Музики [248] обдарованість – це цілісна, складна, багатогранна і така, що розвивається, психологічна система, яка є підсумком індивідуального шляху розвитку і одночасно становить потенціал (внутрішні передумови) майбутнього розвитку. Але українські дослідники не виокремлювали поняття «етнічної обдарованості» – наявності етнічного стереотипу і етнічної ідентичності в учнівської молоді. Обґрунтуємо поняття «етнічної дизайн-обдарованості» як природної здатності студента до художнього проектування предметів довкілля в етнічному стилі. Skorистаємося розумінням поняття «обдарованість» в сучасних вітчизняних і зарубіжних наукових дослідженнях цієї проблеми.

Найбільш популярною і об'єднувальною для більшості сучасних вітчизняних і зарубіжних спеціалістів є концепція людського потенціалу американського психолога Дж. Рензулі [249]. Згідно з його «трикільцевою моделлю», компонентами обдарованості є: 1) інтелект вище середнього; 2) посилена мотивація; 3) творчий підхід до діяльності.

Отже, *обдарованість* – це не тільки інтелект, не тільки схильність до творчості і не тільки певна мотивація. Це комплекс, який охоплює всі три характеристики. Обдарованість – інтегративна якість особистості, що являє собою взаємодію інтелектуальних і творчих здібностей, поряд з яскраво вираженою пізнавальною потребою. Етнічна дизайн-обдарованість у цьому контексті нами визначена як інтегративна якість етноособистості, що являє собою взаємозв'язок її природного етнічного стереотипу і етнічної ідентичності, що виявляється у високому рівні її навчальних досягнень з художнього проектування предметів довкілля в етнічному стилі.

На думку В. Моляко, процес успішного розвитку і реалізації потенційних можливостей обдарованого студента (в т.ч. обдарованого етнічною ідентичністю), залежить не лише від навчальних програм, але більшою мірою від соціальної потреби суспільства в національних талантах і від розуміння особистістю соціальної цінності своєї етнічної



дизайн-обдарованості. В. Моляко вважає, що обдарованість – це свого роду міра генетично і дослідно передбачених можливостей людини адаптуватися до життя» в етнокультурному середовищі [250].

Тому актуальним є навчання та виховання особистості, яке ґрунтується на засадах індивідуалізації, створення умов для саморозвитку та самонавчання, осмислення визначення своїх можливостей і життєвих цілей. І це повинно бути відображено в індивідуальній траєкторії розвитку студентів.

Важливим параметром самооцінки творчих здібностей з етнодизайну є усвідомлення студентом етнокультурної потреби в реалізації його здібностей в етнічному середовищі з урахуванням специфіки автентичного формотворення і декорування. Творчий потенціал з етнодизайну – це саме та система, яка прихована від будь-якого зовнішнього спостереження; більше того, і сам носій творчого потенціалу іноді мало або й зовсім нічого не знає про свої творчі можливості. Про справжні творчі можливості студентів вищих мистецьких закладів можна говорити лише наявність оригінальних творів, які будуть сприйняті в етнокультурному середовищі. Орієнтовна характеристика студентів, здібних до етнодизайну подана в таблиці 3.2.

Таблиця 3.2

Характеристика творчої особистості студента, здібного до етнодизайну

№ з/п	Головні риси особистості студента, здібного до етнодизайну
1.	Інтелектуальний потенціал, що виявляється на заняттях з етнодизайну: гнучкість, швидкість, дивергентність, здатність до наслідування
2.	Допитливість у дослідній роботі етнічного спрямування – внутрішня пізнавальна мотивація, відчуття нового
3.	Ініціатива в організації календарно-обрядових свят у своєму історико-етнографічному регіоні – постійна активність і зайнятість, працелюбність, любов до труднощів
4.	Незалежність, самостійність, прагнення до самовираження у авторській інтерпретації етнічного стилю формотворення і декорування
5.	Наполегливість в оволодінні теорією і практикою етнодизайну
6.	Оригінальність, творчість: прагнення до творчих задач та занять, винахідливість
7.	Ерудиція, самореалізація

Творча особистість включає в себе низку компонентів і характеристик, притаманних цьому поняттю. До основних характеристик творчої особистості відносять: здатність до самоактуалізації, креативність, нерівномірність успіхів під час вивчення різних навчальних предметів, наявність творчого потенціалу, високий рівень мотивації, готовність



до ризику, самотність, розвиток емпатії, семантична гнучкість. Але такі ж загальні творчі властивості, як здатність генерувати нові ідеї, застосовувати знання й уміння в новій ситуації, гнучкість розуму, з різних причин часто залишаються поза увагою викладача.

Вищі мистецькі навчальні заклади поки що не готові до організації етнодизайну ні організаційно, ні матеріально, ні інтелектуально. На сьогодні загально визначеними є два підходи до розв'язування проблеми виявлення і розвитку етнічної дизайн-обдарованості студентів вищих мистецьких навчальних закладів: перший передбачає цілеспрямовану роботу з «елітою», тобто спеціально відібраними студентами, із розвиненим етнічним стереотипом; другий підхід ґрунтується на уявленнях про те, що резерви етнічної дизайн-обдарованості закладені практично в кожному. Тобто, обдарованим до художнього проектування в етнічному стилі можна визнати будь-якого студента, при цьому у кожному окремому випадку прояв етнічної дизайн-обдарованості буде унікальним.

3.2. Середовищний підхід до розвитку етнічної ідентичності у студентів вищих мистецьких навчальних закладів

На сучасному етапі навчання дизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів поки що недостатньо розроблений середовищний підхід до навчання, який є значущим для нашого дослідження. «Середовище» – ключове поняття кардинальної трансформації методів, що відбувається сьогодні, результатів і завдань творчої діяльності у художньо-проектній культурі. Академік Г. Філіпчук зазначає: «У кожній країні є своя національна специфіка можливостей, мотивацій та політичної волі для створення сприятливого інформаційно-знаннєвого соціокультурного середовища. В Україні ця суспільно значуща проблема для розвитку держави, громадянського суспільства, особистості упродовж тривалого часу вирішується незадовільно, контрпродуктивно впливаючи на систему неперервної освіти, яка до того ж не присутня в національному законодавчому полі» [102, с. 7].

Середовище у перекладі з латинської означає «прагнення», що засвідчує виокремлення внутрішнього інформаційно-особистісного простору етноособистості. Прагнення внутрішнього простору етноособистості задовольняється відповідним зовнішнім предметним етносередовищем – природним ландшафтом, традиціями формотворення і декорування довкілля. Українське слово «довкілля» – це те, що знаходиться біля того, що обертається – круг, коло, танок. «Обертається» прагнення етноособистості як триєдність її почуття, думки та діла. В



українській мові слова «довкілля», «середовище» означають сукупність природних умов, у яких відбувається життєдіяльність якого-небудь організму-єства – сукупності всіх сутнісних сил людини.

Зовнішнє середовище – це середовище, що оточує об'єкт [254]. Предметно-просторове середовище визначається як безпосереднє оточення людини, сукупність природного і рукотворного простору та їхнє наповнення речами, що перебувають у постійній взаємодії з людиною. Етнічне предметне середовище – це поняття, що відображає сучасні погляди на процеси взаємодії індивіда, суспільства з навколишнім світом і є результатом діяльності людини. Воно створюється етноособистістю із природного матеріалу і пристосоване для задоволення його матеріальних і духовних потреб. У процесі формування етнічного середовища виявляються інтелектуальні, етичні, естетичні та багато інших здібностей людини, при цьому разом із пізнавальними, етичними, фізичними, – естетичне відношення («творчість за законами краси») стає органічною потребою етноособистості. Що раніше цей процес починає усвідомлено поєднуватися з процесом розвитку етноособистості, то ефективніший результат цього процесу.

Етнічне середовище так само як і природне входить у життєвий простір, життєві прагнення етноособистості. Етносередовище не відокремлене від життєдіяльності етноособистості і є об'єктивною реальністю. Ось чому питання характеру й особливостей відношень віртуального простору студентів та середовища необхідно розглядати з позицій їхньої навчальної діяльності. Увага дослідників поки що недостатньо приділяється педагогічно доцільному проектуванню професійного освітнього простору особистості майбутнього дизайнера. Сучасний освітній простір проектування або *дизайн-простір* – це суб'єктивна віртуальна реальність, зумовлена домінуючими профілями особистісної обдарованості (академічним, естетичним або практичним), найрозвиненішими видами перцептивного сприймання (аудіальним, візуальним або кінестетичним), особистісно-ціннісними конструктами інформаційного середовища (абстрактними і знаково-символічними, сюжетними і метафоричними або ж конкретними матеріальними).

Дизайн-простір включає освітній простір художника-глядача, мислителя-слухача, майстра-діяча. Художники-глядачі зорієнтовані на спостереження і образне уявлення. Мислителі-слухачі схильні до мислення і формулювання абстрактних концепцій. Майстри-діячі обирають предметно-перетворювальні дії, прагнуть до практичного впровадження проєктів. Проєктувальники (дизайнери) на основі образних уявлень формулюють проєктні задуми і втілюють їх у пошукових макетах або виробничих зразках, самі активно навчаються.



Слід виділити із загального контексту етносередовища ту особливу його частину, яка грає найважливішу роль у сприйнятті та відображенні навчальної інформації – візуальну комунікацію та її складові.

До сфери візуальної комунікації можна віднести практично всі види і форми сприйманої за допомогою зору інформації, включаючи побутові, навчальні, художні, наукові та інші її різновиди. Сучасні дослідження в галузі візуального сприйняття свідчать про те, що велика частина інформації сприймається людиною за допомогою зору: за даними різних джерел, її кількість коливається від 60% до 80% від загального інформаційного масиву, що включає звукову, смакову і деякі інші види інформації.

Під «візуальною комунікацією» ми розуміємо координацію функціональних процесів за допомогою створення спеціальних візуальних знаків і знакових систем. В етнічному середовищі візуальна комунікація грає організаційну, координувальну і регульовальну роль у вирішенні проблем оптимізації і диференціації способів і засобів інформаційного обміну етноособистості й етносередовища.

У дослідженнях використовується термін «штучне середовище», який включає практично все різноманіття візуально сприйманих форм, об'єктів і предметів дійсності, що органічно входять в життєвий простір. Але особливості взаємодії ментального простору етноособистості зі своїм природним ландшафтом і етносередовищем досліджено недостатньо.

Тема використання предметного середовища в педагогічному процесі не є новою. Обґрунтування середовищного принципу відбору змісту навчання описав свого часу в фундаментальній праці «Велика дидактика» Я. Коменський: «Те, що буде даватися юнацтву для вивчення, нехай будуть речі, а не тіні речей, речі, кажу я, щільні, справжні, корисні, які добре діють на чуття і уяву. А діяти вони будуть у тому випадку, коли їх підсунути настільки близько, щоб вони справляли на нас враження. Тому нехай буде для учнів золотим правилом: все, що тільки можна, давати для сприймання чуттями, а саме: видиме – для сприймання зором, чутне – слухом, запахи – нюхом, те, що підлягає смаку – смаком, доступне дотикові – через дотик. Коли які-небудь предмети відразу можна сприйняти кількома чуттями, нехай вони відразу схоплюються кількома чуттями... Все, чого навчаєш, треба подавати учням як таку річ, що дійсно існує і дає певну користь. Учень сам повинен бачити: те, що він вивчає, є не утопія, або що-небудь таке, що належить до платонівських ідей, але що це є речі, які дійсно нас оточують і істинне пізнання яких дасть справжню користь у житті. За такої умови розум буде звертатися до виучуваного ревніше і буде все розрізняти більш старанно... Нехай кожна річ наочно



подається учневі в її власній суті, просто, без словесних прикриттів, без переносного розуміння, натяків і перебільшень, ...якщо іноді немає речей, то можна замість них користуватися копіями, або зображеннями, виготовленими для навчання» [190, с. 160 – 162].

Предметне середовище – початковий етап теоретичного пізнання. Проте і до цього часу етнопедagogіка не зайняла належного місця в навчальному середовищі, що сприяє глобалізаційним процесам і руйнуванню етнокультурних цінностей. Отже, зі сказаного можна зробити висновок, що тільки словесними методами неможливо навчати студентів етнодизайну. Тільки предметне середовище є найбільш продуктивним для навчання студентів етнодизайнерської діяльності.

Розвиваючи етнічну ідентичність студентів вищих мистецьких навчальних закладів, насамперед важливо врахувати наявність середовища, сприятливого для розвитку натуралістичної здібності. «... Порядок, який ми бажаємо зробити універсальною ідеєю для мистецтва – всього навчати і всього учитися, – повинен бути запозичений і може бути запозичений не з чого іншого, як тільки із вказівок природи. Як тільки це буде точно здійснене, створене майстерно буде проходити так само легко і вільно, як легко і вільно проходить усе природне. Бо справедливо говорив Цицерон: «Якщо ми будемо йти за природою, як за вождем, ми ніколи не заблудимось». А тому, зробивши спостереження над процесами, які то там, то тут виконує природа, будемо радити чинити так само» [190, с.107].

Дизайн як науковий напрям повноцінної організації предметного середовища за нашими прогностичними орієнтирами вимагає формулювання і впровадження у навчальний процес принципу екологічної спрямованості дизайн-освіти. У монографії «Дизайн і екологія культури» К. Кондратьєва вказує на необхідність «дослідження шляхів становлення і принципів формування культурно-екологічного підходу в дизайні» [255, с. 12] – підходу, який забезпечить поєднання семантичного поля особистості, відкритого і сформульованого А. Менегетті, із семантичним полем нації і семантичним полем її природного середовища [256].

Дизайн-освіта ставить за мету практично реалізувати проектний потенціал учнівської молоді, гостро актуальний для епохи екологізації проектувальної культури, в яку ми уже вступили і яка буде домінуючим ціннісним орієнтиром третього тисячоліття. Емпіричний досвід сучасної дизайн-освіти ми вбачаємо у повноцінно організованому і апробованому століттями етнічному середовищі і етнічному здоров'ї етносу. Тому за відсутності наукової концепції етнічного здоров'я людини як цілісного, гармонійного стану організму, варто актуалізувати положення українських філософів, найперше Г. Сковороди, і психологів, зокрема Г. Костюка, про діалектичний взаємозв'язок особистості з довкіллям,



їх взаємовплив і взаємодію. Конструктивна взаємодія особистості з довкіллям можлива завдяки особистісно значущому для неї типу життєдіяльності, завдяки «сродній праці», яка забезпечує органічну єдність особистості із природою і етнічною культурою [257]. Така ідея, висловлена Г. Сковородою, є сутністю його «вчення про щастя»: «Щастя треба шукати не в чужих краях, не за морями, а «всередині нас самих», «в здоров'ї Духа, душевному мирі і веселості серця», що досягається тоді, коли людина «живе у злагоді з природою». На думку Г. Костюка, жити у злагоді з природою – це означає працювати у «згоді зі своєю природою, відповідно до своїх здібностей і нахилів». Природа кожної людини створює передумови для того, щоб вона могла стати щасливою. Треба пізнати цю природу і використати ті можливості, які вона створює кожній людині» [258, с. 231]. Треба пізнати природу власного етнічного здоров'я, яке підтримується дизайном етнічного середовища. У Я. Коменського сутністю його «методу навчання і вчення» є таке положення: «Якщо ми маємо намір шукати засобів проти хиб природи, то нам доводиться шукати їх не де-небудь, а в самій природі. Цілком справедливо, що мистецтво сильне не чим іншим, як тільки наслідуванням природи» [190, с. 105].

Дизайн ґрунтується на принципі основоположного довір'я до світу природи. Сутність цього принципу – впевненість у тому, що природне довкілля є стабільним у просторі і часі, гарантує емоційний відгук і забезпечує біологічні потреби особистості [42, с. 15]. Отже, значущою особливістю навчання етнічного дизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів є використання середовищного підходу. Середовищний підхід навчання студентів етнічного дизайну полягає у поєднанні і практичній реалізації навчальних досягнень студентів залежно від типу середовища, в якому вони працюють.

Інформаційно-особистісне креативне середовище, яким стимулюється інтегративність бажання, думки та предметної дії, виявляється у проектно-творчій діяльності дизайнера, взаємодоповнюваності художньої, наукової, технічної творчості. Саме синтез наукової, художньої і технічної творчості утворює нову якість – проект або дизайн. Звідси, дизайн – це художнє проектування, у якому забезпечується синтез наукових знань, інженерно-технічного мислення та художньо-образної уяви і об'єкти якого спрямовані на формотворення предметного довкілля.

Неодноразово В. Тименко вказує на необхідність дослідження впливу на студентів предметного середовища. На його думку, «інвайронментальний (середовищний) зміст навчання може бути сприятливим для виявлення і підтримки студентів вищих мистецьких навчальних закладів, якщо створити відповідне програмове і навчально-



методичне забезпечення, а предметно-розвивальне середовище розглядатимуть як інвайронментальний принцип дидактики» [228].

Важливо теоретично осмислити положення про діалектичну єдність і протилежність енергетичного і структурного дуалізму зв'язків особистості з довкіллям, простежити історичну ретроспективу емпіричного досвіду дизайн-освіти. Емпіричними моделями, які засвідчують ефективність енергетичного і структурного дуалізму особистості з навколишнім середовищем, є традиції декоративно-прикладного мистецтва і календарно-обрядової усної народної творчості українців – етнографічні джерела сучасного етнічного дизайну (етнодизайну).

На нашу думку, процес екологічного синтезу особистості з природним і етнічним довкіллям набуде конструктивності, якщо у педагогічній діяльності відбуватиметься інтеграція наукової, художньої і технічної творчості. Дизайном або, іншими словами, синтезом трьох основних видів творчості (науково-художньо-технічним) досягається реставрація етнічного середовища, з одного боку, і реанімація етнічного здоров'я українців, з другого боку. Зазначене положення вимагає актуалізації теорії і практики дизайну в освітньому процесі.

Майбутній дизайнер може здобути навчальні досягнення в етнодизайні завдяки вправлянню у художньому проектуванні особистісно-ціннісних продуктів уяви вербально-художніми, кольорово-графічними і матеріально-пластичними засобами, що сприяють повноцінному пробудженню його художньо-образних асоціацій, активізації дизайнерського мислення і формуванню здатності до пошукового макетування з використанням особистісно ціннісних художніх технік формотворення. Створення продуктів власної художньої діяльності з урахуванням національного, етнічного – перший крок до розвитку етнічної ідентичності студентів.

Етнічна ідентичність майбутніх фахівців етнодизайну характеризується екологічним світоглядом, цілісним біоадекватним мисленням, етичним біоадекватним способом поведінки в етнокультурному середовищі і його природному ландшафті. Необхідно ширше розкрити дані поняття, котрі ми вважаємо критеріями розвитку рівнів етнічної ідентичності. Поняття «екологічний світогляд» у педагогічній науці з'явилося порівняно недавно, необхідність формування рис, йому притаманних та окремих його компонентів висвітлювалась ще в класичній педагогіці і пов'язане з такими відомими іменами, як Я. Коменський [190], Дж. Локк, М. Монтессорі, І. Песталоцці [294], Ж. Руссо [272], Г. Сковорода [174], В. Сухомлинський [282], К. Ушинський [287].



Це поняття вперше було запропоноване у 1790 р. І. Кантом як система уявлень людини про світ та її місце в ньому [269]. Тож, ця категорія пов'язана безпосередньо з поняттям «світ». Людина є частиною світу, пізнає його в ході свого життя та розвитку, відіграє певну роль у взаємодії з ним. Існування особистості неможливе без світогляду, оскільки, він є системою принципів, знань, переконань, ідеалів, ціннісних орієнтацій і виступає «однією з форм свідомості. Світогляд є інтегральним духовним утворенням і визначає діяльність індивіда або соціального суб'єкта й органічно є компонентом його вчинків і норм мислення [295]. Формування світогляду обумовлюється соціальними умовами життя.

Значну роль у становленні екологічного світогляду особистості відіграв такий напрям інвайронменталізму (за С. Дерябо та В. Ясвіним) як універсальна етика, яка поставила людину в один ряд з іншими живими організмами, не наділяючи її особливими повноваженнями чи правами, водночас підкреслюючи, що життя будь-якої істоти є однаково цінним [296]. Здійснюючи аналіз категорії «екологічний світогляд», С. Совгіра визначає це поняття як систему узагальнених екологічних поглядів, знань, цінностей, духовності, переконань, практичних настанов, що визначають розуміння особистістю цілісності та єдності природного і соціального буття, місце в ньому людини, що в комплексі формує екологічно орієнтовану життєву позицію, спонукає до активної природоохоронної роботи [297]. У свою чергу українська дослідниця в педагогічній галузі знань Н. Немченко визначає екологічний світогляд як «світогляд, що формується під впливом екологічних проблем сучасності й розкриває перед людиною можливі шляхи їхнього вирішення на основі гармонізації взаємодії людини й природи» [298].

Враховуючи вищесказані дослідження, у нашому дослідженні ми розглядали екологічний світогляд не як окремих рівень чи вид загального світогляду особистості, а як цілісний, сутнісний, змістовий його аспект, що стосується взаємодії з природою, визначає ставлення до природи, екологічну позицію, і, врешті решт, поведінку і діяльність у навколишньому середовищі.

Під поняттям «цілісне біоадекватне мислення» ми розуміємо вид синтетичного мислення, що полягає в реалізації мислительних операцій, яке ґрунтується на діяльності двох півкуль головного мозку, відповідно на інтеграції видів мислення. Такий спосіб мислення впливає з ідей сталого (стійкого) розвитку, які пропагують прихильники синергетичного підходу (теорії систем) і ноосферної освіти.

Людина з цілісним біоадекватним мисленням – це гармонійна, екологічна цілісна особа, думки якої ґрунтуються на усвідомленому одночасному використанні логічного та образного, інтуїтивного мислення.



Це високодуховна особа, яка усвідомлює себе не тільки громадянином своєї країни, але й Землі і Всесвіту, відчуває свою духовно-моральну відповідальність «за світ і себе у світі» і спрямована на встановлення енергетично гармонійних взаємовідносин у системній взаємодії «Людина – Суспільство – Земля – Всесвіт» [300].

Під екологічним біоадекватним методом поведінки ми розуміємо вид екологічної етики людини, котра є сукупністю моральних принципів взаємодії природи й людини і забезпечує цілісність екосистем та якісне життя людства. Такими принципами є: нерозривність природи і людини; поліпшення природи, ставлення до навколишнього світу як до джерела матеріальних та духовних цінностей людини; потреба у спілкуванні з природою, задоволення її красою, прагненням зрозуміти її сутність; здоровий спосіб життя; гуманне ставлення до світу [301].

Людський розум поєднує в собі здатність як до інтелектуального, так і до інтуїтивного пізнання. З огляду на те, що раціональний та інтуїтивний шляхи – це різні сторони пізнавального процесу, вони мають взаємодоповнювати, взаємозбагачувати та взаємопояснювати один одного, взаємодіяти гармонійно, у синтезі [299].

Екологічна і етнічна поведінка забезпечується збереженням та примноженням національних культурних матеріальних та духовних цінностей, участю у житті власної етнічної групи, прийняття її ціннісних уявлень і бажання сприяти розвитку етнічного та екологічного світогляду/ мислення/ поведінки в інших людей. Така поведінка засвідчує наявність у студентів етнічного стереотипу – емоційно стійкого психічного утворення, що виявляється у прагненні підтримувати спілкування і взаємовідносини з членами особистісно ціннісної етнічної групи, створювати і чуттєво одухотворювати соціальні образи засобами художньої виразності, опредмечено втілювати етнічну своєрідність форми і декору у творах матеріально-художньої культури свого етносу.

Культурно-освітній простір дизайнера з розвинутою етнічною ідентичністю, його внутрішню спрямованість ми позначаємо японським терміном «*satory*» (саторі), що означає здатність особи споглядати власну природу у єдності з етнокультурним середовищем і ландшафтом. Для позначення представника етносу, який повністю відповідає типовим критеріям етнічної ідентичності, В. Піменов запропонував термін «етнофор». Це особа, що здатна трансформувати засобами етнотизації свою етнічну ідентичність з минулого у майбутнє. Осіб зі стертою етнічною пам'яттю прийнято називати «манкуртами» [149]. Таким чином, у нашому дослідженні ми виділили три рівні розвитку етнічної ідентичності засобами етнотизації, котрі в подальшому будуть використовуватись нами для оцінювання рівня розвитку студентів під час



експериментальної роботи. Розглянемо дані поняття ширше.

В дзен-буддизмі саторі – це внутрішнє персональне переживання досвіду осягнення істинної природи. Сприймати світ по-новому, знайти те, що дасть відчуття досконалості та задоволеності – це і є саторі. Саторі можна визначити як інтуїтивне проникнення в природу речей на противагу аналітичному чи логічному розумінню цієї природи. Саторі можна порівняти з вирішенням складної математичної задачі, з неочікуваним відкриттям, неначе у темній кімнаті, де ми змушені рухатись навпомацки, запалили світло [302]. Внутрішнє одкровення, просвітлення може трапитись лише як результат власної внутрішньої зрілості. Внутрішній акт пробудження не залежить від інших людей, оскільки людина сама, без будь-якої допомоги має прагнути досягнення мети.

У контексті середовищного підходу важливо обґрунтувати поняття «етнічний ігровий дизайн». Етнічний ігровий дизайн є способом трансформації графічних образів, яка супроводиться мовленнєво-творчими і предметно-перетворювальними діями студентів і втілюється у пошуковому рекламному макеті особистісно-ціннісної форми, виокремленої з особистісно значущого середовища.

В емпіричному досвіді виявлення етнічної ідентичності доцільно виокремити такий мало вивчений вид мистецької діяльності як лубок. За визначенням В. Жлудько, лубок – це вид образотворчого мистецтва, якому властива доступність, лаконічність і ємність образу. Лубком називають також народну (фольклорну) картинку з розфарбованим графічним зображенням, розтиражованим друкованим способом. Нерідко лубок мав декоративне призначення. Лубок – це синтез образотворчого мистецтва, театрального дійства та літератури. Мистецтво напівзабутого народного промислу, коріння якого йдуть у давнину, виробило мову доступну і зрозумілу всім. Лубок заміняв народу впродовж тривалого часу і пісню, і книгу. Крім літературного та художнього інтересу, старі народні картинки являють ще й значний історичний матеріал для вивчення народного побуту. Для лубка характерні простота техніки, лаконізм образотворчих засобів (грубуватий штрих, яскраве розфарбування). Часто в лубку містяться розгорнуте оповідання, пояснювальні написи і додаткові до основного зображення [260].

Зазначимо, що педагогічно доцільне цілеспрямоване залучення студентів до навчання етнічного дизайну повинне передбачати широке застосування різноманітних видів практичної роботи, які розвивають творчу уяву, фантазію в поєднанні з формуванням правильних понять про специфіку цього виду мистецтва, його мову, про розвиток умінь і навичок сприйняття інформаційного середовища відповідно до вікових особливостей студентів.



До основних досліджень і публікацій, у яких започатковано вирішення проблеми визрівання готовності викладачів до діагностики етнічної ідентичності студентів вищих мистецьких навчальних закладів, ми відносимо інтернет-публікації з інвайронментальної (середовищної) психології та педагогіки дизайн-освіти, інклюзивної освіти і персоналізованого навчання. Інвайронментальна психологія започаткована К. Левіним, який вважав, що поведінка (В) зумовлюється особливостями особистості (Р) і середовища (Е), тобто $B = f(P, E)$. В інвайронментальній психології зовнішнє інформаційно-педагогічне середовище і внутрішнє інформаційно-особистісне середовище розглядаються як єдине ціле. Вимогою є поєднання цих середовищ у спеціально організованих педагогічних умовах, внаслідок чого особистісно-ціннісні орієнтації виявляються в особистісно-ціннісних середовищах типу: «людина – природа» і «ландшафтний дизайн», «людина – техніка» і «промисловий дизайн», «людина – людина» і «дизайн костюма», «людина – художні образи» і «дизайн середовища» (інтер'єрів, екстер'єрів), «людина – знакові системи» і «графічний дизайн».

Іншими словами, мова йде про моделювання педагогічного середовища і педагогічних ситуацій як способи педагогічної діагностики етнічної ідентичності студентів вищих мистецьких навчальних закладів. Предметна компетентність із різних галузей знань має відобразити ставлення студентів до пізнання через мистецтво дизайн-діяльності. Якщо студенти виявляють рівноцінне ставлення до всіх перелічених мікросередовищ етнічної дизайн-діяльності, то можна говорити про високий рівень їхньої етнічної ідентичності. У разі виокремлення студентами суміжних мікросередовищ як особистісно ціннісних, мова може йти про достатній рівень етнічної ідентичності. Однак, якщо студенти уособлюють себе лише з одним якимось середовищем із п'яти згаданих, то цей рівень можна позначити як середній, доступний для всіх студентів.

Педагогічна діагностика етнічної ідентичності студентів є найефективнішою в умовах етнічного середовища. Розвиток кожного етносу зумовлюється особливостями рельєфу і клімату етнічного середовища. Але інвайронментальний (середовищний) підхід до виявлення і підтримки студентів з етнічною ідентичністю майже не досліджений ні у вітчизняній, ні в зарубіжній психолого-педагогічній науці. А відтак інклюзивна освіта, персоналізоване навчання, що сприяють повноцінному визріванню етнічної ідентичності студентів, раннє визначення їхніх потреб у спеціальній освіті та координація освітніх послуг без урахування ціннісно-середовищного (аксіо-інвайронментального) підходів є доволі проблематичними.



Тому нашою метою є виокремлення значущості особистісно-ціннісного предметно-розвивального середовища для виявлення і розвитку здібностей студентів до художнього проектування в етнічному стилі. Пріоритетним завданням для досягнення мети ми вважали уточнення поняття «аксіо-інвайронментальна діагностика» як методу моделювання експериментальних ситуацій, методу дизайн-діяльності, який є ефективним для педагогічної діагностики природних нахилів студентів до проектно-художньої творчості. Моделювання експериментальних ситуацій дизайн-діяльністю – це проектування предметно-розвивальних середовищ трьох типів: структурного («людина – природа», «людина – техніка»), сенсорного («людина – людина», «людина – художні образи»), вербального («людина – знакові та сигнальні системи»), які є особистісно-ціннісними для трьох типів обдарованих студентів: «майстрів-діячів» (із тілесно-кінестетичною, просторовою і натуралістичною суміжними здібностями); «художників-глядачів» (із внутрішньо-особистісною, міжособистісною і надособистісною суміжними здібностями), «мислителів-слухачів» (із лінгвістичною, математичною і музичною суміжними здібностями).

Розвитку проектно-творчої обдарованості студентів вищих мистецьких навчальних закладів сприяє дизайн-діяльність, витоки якої ми відшукуємо в емпіричному досвіді методу проектів і вважаємо метод проектів ретроаналогом сучасного дизайну. У його основу покладено ідеї Дж. Дьюї [261], Ф. Лая [262], Е. Паркхерст [263] та ін. щодо самостійного пошуку особистісно ціннісної діяльності, приваблення студентів діяльністю, врахування поточних інтересів студентів, різнобічність діяльності, пошук додаткової інформації.

На початку ХХ ст. В. Кілпатрик сформулював сутність методу проектів як «планування цілеспрямованої діяльності для вирішення будь-якої проблеми, взятої з реального життя, діяльність «від усього серця», що проходить більшою мірою самостійно» [264, с. 122]. Діяльність «від усього серця» можлива в умовах предметно-розвивального середовища, яким досягається дотримання «золотого правила дидактики» Я. Коменського в умовах середовища, яке спричиняє розвивальний вплив на смак, запах і дотик, зір і слух, причому водночас [190]. Таким особистісно-ціннісним середовищем, яке забезпечує діяльність «від усього серця», є середовище дизайн-діяльності або художнього проектування, в якому необхідна взаємодія «слухача-мислителя» (пошук і формулювання проектного задуму), «глядача-художника» (варіанти кольоро-графічних дизайнерських пропозицій), «діяча-майстра» (втілення проектного задуму).

Отже, середовищний підхід до розвитку етнічної ідентичності



у студентів вищих мистецьких навчальних закладів характеризується поєднанням внутрішнього інформаційно-особистісного і зовнішнього інформаційно-педагогічного середовищ, що цілком обґрунтовано в українській філософській думці, вченні В. Вернадського про «живу матерію» біосфери, що трансформується в ноосферу; праця Л.Гумільова про органічну єдність етносів із ландшафтами історико-етнографічних регіонів.

3.3. Виявлення здібностей до художнього проектування в етнічному стилі у майбутніх фахівців дизайну

Нинішній складний соціально-економічний стан потребує вироблення нової концептуальної моделі навчання та виховання. Така модель освіти може бути розроблена на засадах нової інтегративної філософської і психолого-педагогічної галузі наукових знань з етнодизайну. Педагогам слід усвідомити, що продуктивна творча активність студентів – це діяльність, в результаті якої формуються додаткові мотиви, особистісні здібності, що сприяють досягненню творчих результатів з етнодизайну, формуванню у студентів способів діяльності у галузі відроджених автентичних художніх ремесел. Ця художньо-трудова діяльність вимагає активного функціонування чуттєвих та розумових процесів.

На початку ХХІ ст. Д. Тхоржевський першим з-поміж учених-педагогів звернув увагу на органічний зв'язок трудового навчання, художніх ремесел і промислів та декоративно-прикладного мистецтва, який вважав не випадковим. На його думку, цей зв'язок відображає об'єктивну генетичну взаємодію праці й народного мистецтва, на яку вказують всі дослідники історії культури. Людська культура зароджувалася саме на основі трудової діяльності й була синкретичною, тобто нерозділеною. Мистецтво в ті часи не тільки не поділялося на види, але навіть не відокремлювалося від виробничої діяльності людини, було одним із її складових елементів, тісно перепліталось з віруванням і обрядами [278].

На перехресті сучасних проблем з'явилася ідея сталого розвитку суспільства та її концепції, що стала логічним продовженням вчення про ноосферу. Цими проблемами і пояснюється активність, що зараз виявляється в пошуках концепцій нової школи й системи освіти, зокрема на основі синтезу космічного, біосферного, антропосферного і культурнотворчого витоків життя. Поза сумнівом, лише оновлена й удосконалена система освіти дасть змогу людині органічно увійти до нової сфери життя на Землі.



Концепція ноосферного шляху розвитку суспільства органічно включає в себе концепцію ноосферної освіти як нову парадигму освіти в цілому. Концепція ноосферної освіти – це система науково-теоретичних, гносеологічних, методологічних і практичних поглядів на природу освіти та можливості її ефективного досягнення в суспільстві на етапі ноосферного переходу. Головною метою ноосферної освіти є формування в людини цілісної ноосферної свідомості, яка складається із триєдності: цілісного біоадекватного мислення, етичного біоадекватного методу поведінки та екологічного світогляду.

В основу розробленої методології ноосферної освіти покладено загальна теорія генетичної енергоінформаційної єдності світу. Ця теорія обґрунтовує закономірності існування системи: Людина – Природа – Суспільство – Космос. Надзавданням ноосферного освіти є переорієнтація суспільства на творче осмислення еволюційної неминучості для людини освоєння і використання нових методів енергоінформаційної саморегуляції. Це можливо за допомогою оволодіння новими можливостями еволюції системи головного мозку, єдиної нейроендокринної системи. Екологічне, здорове, гармонійне мислення періоду ноосферного переходу утвердиться через зняття світоглядної установки антропоцентризму: «біосфера для людини» і становлення біоцентризму – «людина в біосфері». Ноосферне мислення означає свідомий вибір людини на користь Екожиття, позиції «я в природі», любові до природи, усвідомлення свого місця в природі і, нарешті, співтворчості людини і природи. Воно націлене на відновлення екологічної рівноваги на планеті і появу нової людини, відмінною рисою якої буде цілісне мислення.

Виховання цілісного мислення розглядається як метод психолого-педагогічного впливу, який може послужити інструментом трансформації переважно лівопівкульного мислення сучасної людини. Цей метод застосовується в рамках біоадекватних методик. Біологічно адекватна методологія викладання ґрунтується на системному підході.

Аналіз емпіричного досвіду виявлення етнічної дизайн-обдарованості студентів вищих мистецьких навчальних закладів здійснювався в контексті теорії етногенезу Л. Гумільова. На його думку, етнос – колектив осіб, що протиставляє себе всім іншим колективам. Етнос більш-менш стійкий, хоча і його існування кінечне в часі. Для визначення етносу складно знайти яку-небудь реальну ознаку, крім визнання кожної особи: «ми ось такі, а вся решта – інші». Зникнення й виникнення етносів, встановлення принципів розбіжностей між ними, а також характер етнічного наступництва зветься етногенезом.

Л. Гумільов відзначає також, що етнічна структура завжди виникає



у визначених і неповторних умовах, інакшому ландшафті, що накладає відбиток на її подальший розвиток [148]. Отже, натуралістична здібність майбутніх фахівців етнодизайну зумовлюється своєрідним ландшафтом, із яким органічно пов'язана етнічна група. Відтак, формотворення етнодизайну, у якому враховується своєрідність національної форми і декору, цілком відповідає цьому важливому положенню теорії етногенезу Л. Гумільова.

Системні зв'язки в етносі, а разом з ними і єдність етносу підтримуються біохімічною енергією живої речовини біосфери, витрата цієї енергії на підтримку зв'язків визначається пасіонарністю обдарованих особистостей. Л. Гумільов вважав, що виникнення нових етносів обумовлене космічними енергетичними (пасіонарними) поштовхами, які породжують «пасіонаріїв». Вони є носіями нових генетичних ознак, що виникають у результаті мутацій. Внаслідок цього їм притаманний пасіонарний дух: високі прагнення, здатність в ім'я реальної або ілюзорної мети жертвувати заради її реалізації як своїм життям і життям інших. Пасіонарний дух надає етносу історичної динаміки, активності [235]. Отже, важливо розглянути здібності майбутніх етнодизайнерів як «іскру Божу», феномен пасіонарності

Етнічна ідентичність може розглядатися як внутрішня якість етноособистості, що має ознаки етнічної дизайн-обдарованості – здатності до художнього проектування в етнічному стилі. Етнічна ідентичність може трактуватися як «жива матерія», траєкторія розвитку якої в біосфері зумовлена пасіонарним поштовхом. Емпіричний досвід виявлення етнічної дизайн-обдарованості як «іскри Божої», зумовленої «пасіонарним поштовхом», зафіксовано у традиціях етнопедagogік різних освітніх систем. Так, В. Махінов, аналізуючи емпіричний досвід німецької народної педагогіки зазначає, що у педагогічних традиціях німецького народу відображена його матеріальна і духовна культура, що втілена «у фольклорі, народних традиціях, святах і обрядах, народних іграх [385]. Однак цей дослідник не ставив завдання з'ясувати особливості дизайн-обдарованості окремих етнічних груп, що населяли територію Німеччини. Тому у його науковій праці не відображено, наприклад, особливості етнічного формотворення і декорування укрів, що розвивалися в органічній єдності із природним ландшафтом острова Рюген.

Цей емпіричний досвід німецької етнічної групи укрів актуалізувала В. Крамар у праці «Етнокультурний розвиток особистості у просвітницько-педагогічній спадщині П. Чубинського (1839-1884 рр.)». Вона виявила нову ретроспективу у розвитку української етнічної культури – із германсько-слов'янських племен Північної Німеччини,



зокрема, острова Рюген. Заселені безлюдні землі у VI ст. плем'ям «україни» (нім. *Vucrani, Wocranin*) на порубіжжі північно-європейського суходолу та Балтійського моря назвали «Україна» (нім. *Vocronin, Ucrania, Ukeru, Ustra*) (дослідник Е. Ніпперт) [384]. Автентичні традиції палабських слов'ян, слов'яно-германських племен лишаються недостатньо з'ясованими дослідниками етнодизайну, хоч і мають безпосереднє відношення до українського етнічного стилю формотворення і декорування. Такий стиль збережено в артефактах Украненланду (нім. *Ukranenland*) — археологічного села-музею, музею просто неба у місті Торгелов у північно-східній Німеччині (Передня Померанія), федеральній землі Бранденбургу. Вивчення музейних експонатів цього села і порівняння їх з експонатами українських етнографічних музеїв може бути спільним проектом з історії етнодизайну викладача і студентів вищих мистецьких навчальних закладів.

Етнічну дизайн-обдарованість нами обґрунтовано з урахуванням теорії множинного інтелекту американського психолога Г. Гарднера, що вперше була опублікована понад три десятиріччя тому в його книзі «Межі розуму: теорія множинного інтелекту». Теорія отримала всесвітнє визнання як одна з найбільш новаторських теорій пізнання інтелекту людини. Він стверджує, що всі люди володіють не одним інтелектом, (який зазвичай називають g-чинником, скорочено від *general intelligence* «загальний інтелект»). Скоріш, будучи особливими істотами, ми, люди, наділені низкою відносно автономних інтелектів. Ці інтелекти не конкурують між собою по ступеню важливості. Разом з тим, один з них може бути домінуючим, а інші «сплячими» [275]. Г. Гарднер виокремив дев'ять відносно автономних інтелектуальних здібностей, це: лінгвістичний інтелект, логіко-математичний інтелект, музичний інтелект, тілесно-кінестетичний інтелект, просторовий інтелект, міжособистісний інтелект, внутрішньообистісний інтелект, натуралістичний інтелект, екзистенційний інтелект.

Наприклад, просторовий інтелект – це підвищена здатність до розуміння картин та образів, що виявляється в умінні точно уявляти зоровий світ та відтворювати власні зорові враження. Даний інтелект розвивається шляхом загострення сенсомоторного сприйняття. Художник, скульптор, архітектор, садівник, картограф, інженер та художник-оформлювач – всі вони переносять свої уявні образи на створені та змінювані ними предмети. Зорове сприйняття комбінується з попереднім знанням, досвідом, емоціями та образами, що дозволяє створювати нове бачення для інших.

Люди з розвинутим просторовим інтелектом здатні тонко сприймати кольори, лінії, стан, форми, простір та взаємозв'язок,



існуючий між цими елементами. Тобто етнічна дизайн-обдарованість до формотворення і декорування в етнічному стилі – це інтегральна особистісна якість, що виявляється у взаємопідсиленні просторові, натуралістичної та екзистенційної здібностей майбутніх фахівців дизайну.

На засадах теорії «множинного інтелекту» функціонує світова мережа навчальних закладів «множинного інтелекту», що здобула значний досвід у виявленні ознак інтелектуальних здібностей особистості, зокрема властивих майбутнім фахівцям з етнодизайну, – це синтез натуралістичної, просторової і екзистенційної здібностей (див. таблицю 3.3).

У своїй творчості дизайнер прагне співвіднести нескінченну розмаїтість ліній, обсягів, гри кольору й світла, технічних форм, породжених зовнішніми, об'єктивними причинами, підлеглих законам природи, з особливостями сприйняття людини. Здавна відомий вплив обсягів, пропорцій, колірної й світлової рішення предметно-просторового середовища на людину. І дизайнери мистецьки застосовують ці знання у своїй творчості.

Дж. Келлі в теорії особистості використовує термін «особистісний конструкт», що функціонально аналогічний терміну «метапрограма». Особистісний конструкт – створюваний людиною класифікаційно-оцінний еталон, за допомогою якого здійснюється розуміння об'єктів у їхній подібності між собою й відмінності від інших [277]. Такими особистісними конструктами володіють майбутні етнодизайнери. Своєрідність їхніх особистісних конструктів у тому, що вони зумовлені етнокультурними середовищами історико-етнографічних регіонів України.

Таблиця 3.3

Здібності студента-етнодизайнера та їх характерні ознаки

Здібності	Характерні ознаки здібностей
<p>Екзистенціальна здібність – здатність і схильність формулювати питання про життя, смерть та інші екзистенціальні прояви сутнісних сил ества людини</p>	<p>Цікавиться питанням «хто Я»? Виявляє інтерес до всього потойбічного, всього, що лежить за межами суб'єктної точки зору; запитує про сенс свого життя. Дотримується народних традицій, цікавиться витоками етнічної культури; знає молитви, виконує їх відповідно до конфесійних традицій; знає і практикує медитації; відвідує релігійний храм; дотримується релігійних свят.</p>
<p>Натуралістична здібність – здатність відчувати органічну єдність з природою, «живою матерією»</p>	<p>Компетентність в розпізнаванні та класифікації різних видів флори і фауни природного середовища; чутливий до природних явищ і форм: опадів, утворення хмар, гір тощо; цікавиться біонічними конструкціями; виявляє схильність до ландшафтного дизайну, паркового мистецтва.</p>



<p>Просторова здібність – здатність точно сприймати наочно-просторовий світ (мисливець, скаут або провідник) та втілювати почуття в образах (дизайнер, архітектор)</p>	<p>Здібність розрізнення кольорів, відчуття плями, лінії, обрису, форми, простору та відношення, які існують між цими елементами</p> <p>Здатність чітко уявляти у графічній формі зорові або просторові ідеї та орієнтуватись відповідним чином в просторовій матриці.</p> <p>Прагнення до формотворення і декорування в етнічному стилі, до використання кольорових гам і символічних візерунків орнаментів з урахуванням історико-етнографічних регіонів.</p>
---	---

Навколишнє середовище (соціальне, природне) впливає на майбутніх дизайнерів, сприяє формуванню певних культурних зразків. Тому можна допустити, що вигляд і структура предметного середовища теж запам'ятовуються у свідомості людини, впливають на формування метапрограм, і в подальшому своєму житті людина, вибираючи те або інше предметне оточення, перетворює предметне середовище відповідно до своїх домінуючих культурних зразків, втілюючи в ній свої особистісні якості, уявлення про світ.

Отже, можна розробити педагогічно доцільне середовище не лише для ефективного навчання етнодизайну, але й для педагогічної діагностики у студентів рівня розвитку їхніх здібностей до художнього проектування предметного довкілля в етнічному стилі. Це важливо знати для дизайнерів, які займаються етнодизайном. Їхня мета – перетворення предметного середовища відповідно до національних культурних зразків і традицій. Наявність основ світогляду, зумовлених предметним середовищем, забезпечує базу для швидкого й адекватного взаєморозуміння осіб одного етносу. На індивідуальному рівні це сприяє самоідентифікації людини: допомагає визначити соціальну групу, до якої вона належить, оцінювати свій спосіб життя, контролювати його структуру й спрямованість. «У мистецтві цьому відповідає поняття «класика», у здобутках якої соціокультурні ситуації мають досить чітку визначеність, зрозумілу й прийнятну більшістю аудиторій» [164, с. 13].

Очевидно, що до сфери візуальної комунікації можна віднести практично всі види і форми сприйманої за допомогою зору інформації, включаючи побутові, навчальні, художні, наукові та інші її різновиди. Сучасні дослідження в галузі візуального сприйняття свідчать про те, що велика частина інформації сприймається людиною за допомогою зору: за даними різних джерел, її кількість коливається в межах 60 % – 80% від загального інформаційного масиву, що включає звукову, смакову і деякі інші види інформації.

Під «візуальною комунікацією» ми розуміємо координацію функціональних процесів за допомогою створення спеціальних візуальних



знаків і знакових систем. У штучному середовищі візуальна комунікація грає організаційну, координувальну і регулювальну роль у вирішенні проблем оптимізації і диференціації способів і засобів інформаційного обміну людини і середовища.

У дослідженні ми використовуємо термін «штучне середовище», який включає практично все різноманіття візуально сприйманих форм, об'єктів і предметів дійсності, що органічно входять в життєвий простір. Тема використання предметного середовища в педагогічному процесі не нова. Принцип середовищного змісту суголосний педагогіці Я. Коменського. Вона спирається на твердження, що предметне середовище – початковий етап теоретичного пізнання, що важливо спочатку побачити предмет із різних боків, а потім його теоретично осмислити. Тривалий час у традиційній радянській, а потім і в українській освіті предметне середовище виступало в ролі демонстраційних зразків, які показують учням. При цьому роль самих студентів обмежувалася спогляданням представлених зразків.

Оволодіти етнодизайном проблематично, якщо в студентів немає «довіри» до етносередовища, своїх етнічних традицій. Це є свідченням емоційної неповноцінності, свідченням несформованості уявлення про культуру, порушенням динамічної рівноваги входу і виходу інформації (вербальної, сенсорної, структурної), нездатності до проектних дій. Любов до народу прищеплюється через виховання засобами народної культури, етнокультурного середовища.

У зв'язку з цим явищем, на сучасному етапі середовищний підхід є соціально необхідною умовою навчання студентів етнодизайну. Етнодизайн як соціокультурний феномен сучасності ми розуміємо як функціонально-естетичну гармонізацію наочно-інформаційного простору і народних традицій, у відношеннях «людина – середовище», у всьому різноманітті, що проявляються цими відношеннями зв'язків.

У взаємозв'язку «людина-середовище» виділяється поняття «особистісного простору», актуального для життєдіяльності особистості. Особистісне середовище необхідно розглядати у контексті збереження гармонійного взаємовідношення і оптимального розкриття особистісного енергопотенціалу. Вирішення проблеми «відчуття свого місця», актуалізації природовідповідного сприймання довкілля відбувається шляхом забезпечення розвитку гнучкої системи дизайну. Важливе при цьому наукове прогнозування впливу середовища на формування людини і формування середовища людиною. Особистісне середовище – це також важлива психолого-педагогічна передумова розробки теоретичної моделі української дизайн-освіти [42, с. 17].

Виявлення рівня розвитку проектно-художньої творчості



студентів в етнічному стилі поширюється на їхню мотиваційну сферу, що передбачає усвідомлення потреби й стимулювання позитивної мотивації до оволодіння творчими вміннями; когнітивну, у процесі реалізації якого студенти отримують напрям інтелектуальних й індивідуальних творчих умінь кожного студента, методичну послідовність дій для вирішення власних творчих завдань; змістовно-діяльнісну, завдяки якій студенти оволодівають творчими вміннями в процесі навчання, моделювання реальних завдань, зокрема художніх за змістом й формою, розвиваючи таким чином творчі вміння в різних видах фахової підготовки; оцінно-рефлексивну, у процесі реалізації якої відбувається корекція методів підвищення рівня якості сформованих творчих умінь на основі діагностики, оцінки й самооцінки студентами досягнутих результатів.

Для педагогічної діагностики рівнів розвитку у студентів здібностей до художнього проектування в етнічному стилі необхідно дотримуватися педагогічних умов – стимулювання студентів до самостійної діяльності, щоб ці стимули сприяли вихованню вольових якостей студентів, заохоченню їх до роботи над собою, прагнення виконувати навчальну роботу в закладі, а також власні творчі завдання: вчасно, якісно, керуючись почуттям обов'язку та відповідальності.

Формулюємо ці орієнтовні педагогічні умови: сприятливий психологічний клімат творчого студентського колективу у навчально-виховному процесі; можливість розвитку рефлексивних можливостей студентів: самооцінка, самовдосконалення, обговорення власного результату виконаних завдань, орієнтація в соціально-творчих цінностях; інтелектуальні можливості: свобода і оригінальність мислення, пошуки нових ідей, логічність, висока освіченість, уміння аргументувати; індивідуально-особистісні якості: самостійність, комунікабельність, емоційність, цілісність, почуття талановитості тощо; моральні: чесність, доброта, сила волі, організованість, працездатність, цілеспрямованість, принциповість, відповідальність; художньо-творчі: розвинені фантазія і уява, інтуїція, уміння у звичайному бачити незвичайне, натхненність, розкутість у творчому самовираженні. Урахування цілей творчого навчання, усвідомлення кожним студентом: «Чи зможу я досягти цієї мети?». Позитивна відповідь на ці питання говорить про наявність творчих умінь у кожної особистості.

Друга педагогічна умова – діалогова взаємодія «студент – викладач», як складова частина навчання, що передбачає обов'язкове володіння такими методами творчої діяльності, як «аналіз через синтез», «мозковий штурм», методи розвитку емпіричних знань: асоціації, порівняння, узагальнення, абстрагування.

Третя педагогічна умова – розвиток рефлексійної позиції



студента, що означає використання самооцінки та самоаналізу виконання певної діяльності. Педагогічна рефлексія, бачення себе в творчій позиції, що впливає на установку творчої особистості, активізуючи суб'єкта по придбанню знань, умінь, навичок з певних спеціальностей, зокрема, художніх. І. Неговський виокремлює дії, що вказують на розвинену рефлексію суб'єкта вміння: аналіз можливих способів вирішення завдання; самооцінку готовності до розв'язання завдання; перетворення навчального завдання в творче [280]. Тому при формуванні творчих умінь необхідно рефлексивно враховувати взаємини з однокурсниками та викладачами й визначення кінцевого результату, а також прогнозування власних можливостей подальшого розвитку якості творчих умінь.

Четверта педагогічна умова – творча діяльність майбутніх дизайнерів, що навчає студентів самостійно розв'язувати практичні задачі й аналізувати проблемні ситуації, озброїти їх знаннями, вміннями, навичками, методиками, без яких неможливе подальше самовдосконалення особистості студента. Аналіз сучасних навчальних планів підготовки дизайнерів підтверджує, що на самостійну діяльність студентів відводиться біля 45 % навчального часу (за Болонським процесом цей показник має складати приблизно 50 – 55 %). Цей обсяг роботи зумовлює самостійне опрацювання або доопрацювання більшості тем навчальних дисциплін згідно з робочим планом спеціальності та специфіки образотворчого мистецтва, тобто робота проводиться без участі педагога, але під його опосередкованим керівництвом.

П'ятою педагогічною умовою є систематичне проведення творчих тренінгів, де одним із визначених й кращих досягнень у професійній майстерності є «майстер-клас», який значно підвищує рівень сформованості творчих умінь, що заохочує інтерес і потребу в творчій діяльності. Тренінги сприяють розвитку абстрактного і логічного мислення, тренують мозок, розвивають цілу низку дуже потрібних психологічних якостей – волю, самовдосконалення, дисципліну, а головне – вони є своєрідною технологією формування творчих умінь. Практичне формування творчих умінь студентів слід починати з вивчення теоретичного і практичного матеріалу й реалізації отриманих умінь під час створення неповторного художнього твору.

Отже, педагогічні умови, визначені функціями, змістом і структурою професійної діяльності майбутнього дизайнера, використовують три підходи: системний, управлінський і технологічний [281]. З позиції системного підходу професійна діяльність розглядається з точки зору цілісності, функціональності та організованості. Управлінський підхід передбачає прогнозування та управління діяльності, моніторинг і діагностику досліджень і результатів. Технологічний підхід висвітлює



уміння використовувати передові технології «ноу-хау», зокрема за допомогою системи автоматизованого проектування САПР.

Ми поділяємо ці позитивні настанови визначних дослідників і додаємо основні чинники педагогічних умов, які сприяють виявленню творчих умінь студентів: створення творчої атмосфери в навчально-виховному процесі; залучення наукового, матеріального й навчально-методичного забезпечення (електронні підручники, спеціалізована література, наявність кращих зразків творів образотворчого мистецтва та дизайну, художніх матеріалів: полотну, фарб, пензлів, розчинників, клею, паперу, картону тощо); співпраця в системі «студент-викладач», «студент-студенти» на основі творчого спілкування; розробка й впровадження новітніх технологій (комп'ютерні програми, передові системи автоматизованого проектування – САПР); збалансоване управління та самоуправління системою як академічного (аудиторного), так і (позааудиторного) самостійного навчання; активне залучення студентів до науково-дослідної діяльності; проведення «майстер-класів», тренінгів з художніх дисциплін; участь у студентських творчих виставках, республіканських і міжнародних форумах.

В етнопедagogіці, на жаль, недостатньо виокремлено проблему виявлення і педагогічної підтримки етнічної обдарованості представників того чи іншого етносу. Проте у крилатих народних висловлюваннях зафіксовано таке розуміння феномену обдарованості: «і жнець, і швець, і на дуду гравець», якого «де не посій, там він і вродить». На нашу думку, такий афоризм засвідчує традиційний народний погляд на феномен обдарованості, який відповідає нашому сучасному розумінню етнічної дизайн-обдарованості студентів вищих мистецьких навчальних закладів.

Отже, для виявлення здібностей студентів до художнього проектування в етнічному стилі педагогічно доцільним є етнокультурне середовище. Етнічна дизайн-обдарованість виявляється у формотворчості – творенні новітніх, екологічно доцільних технічних і художніх форм у просторі (екологічна складова сталого розвитку); міжособистісна взаємодія у соціальній творчості громадсько-політичних рухів (соціокультурна складова сталого розвитку); підприємництво, здатність до примноження додаткової вартості у власному бізнесі (економічна складова концепції сталого розвитку).

Катарсис як показник виявлення етнічної дизайн-обдарованості також варто розглянути під новим кутом зору. У цьому сенсі можна погодитися з думкою дослідника І. Карпенка: «Реалізація ідеалу ноосфери потребує нового підходу до сутності сучасного виховання, загальна мета якого – формування в людини потреби та здатності до постійного катарсису в усіх проявах життєдіяльності. Катарсис є синтетичним,



багатостороннім явищем, що включає фізіологічні, психічні, моральні, інтелектуальні чинники, а тому здійснює цілісний вплив на цілісний світ людини... Занепад духовної культури суспільства або особи – це результат розбалансування катарсисного механізму» [288, с. 49].

Останніми роками відбувається процес переоцінки і переосмислення ціннісних орієнтацій кожного члена етнічної спільноти: конструктивного мислення, конструктивної уяви, конструктивної поведінки, а в цілому – конструктивного ставлення до природного і соціального довкілля і самої себе. У поточний момент суспільного розвитку поглиблюється процес екологічного синтезу, відновлення органічної єдності особистості з довкіллям: природним і етнічним, національним. І це конструктивний процес. В етнічних українців пробуджується почуття органічної єдності з природою, зокрема, кліматом і рельєфом своєї «маленької» і «великої» Батьківщини.

Важливо теоретично осмислити положення про діалектичну єдність і протилежність енергетичного і структурного дуалізму зв'язків особистості з довкіллям, простежити історичну ретроспективу емпіричного досвіду дизайн-освіти. Емпіричними моделями, які засвідчують ефективність енергетичного і структурного дуалізму особистості з навколишнім середовищем, є традиції декоративно-прикладного мистецтва і календарно-обрядової усної народної творчості українців – етнографічні джерела сучасного екологічного дизайну (етнодизайну). Етнодизайн, у нашому розумінні сутності цього поняття, – це формотворення навколишнього предметного середовища з урахуванням національних (в т. ч. регіональних) форм і декору.

Етнічна дизайн-обдарованість студентів вищих мистецьких освітніх закладі включає можливість діагностики конструктивного взаємозв'язку етноособистості з довкіллям. На нашу думку, виявлення такого взаємозв'язку (екологічного синтезу особистості з природним і етнічним довкіллям) набуде конструктивності, якщо у педагогічній діяльності відбуватиметься інтеграція наукової, художньої і технічної творчості. Дизайном або, іншими словами, синтезом трьох основних видів творчості (науково-художньо-технічним) досягається реставрація етнічного середовища, з одного боку, і розвиток етнічної ідентичності, з другого боку. Загальну характеристику творчої особистості майбутнього дизайнера та вплив дидактичних умов подано на рис. 3.1.

Педагогічна діагностика особистісної обдарованості студентів вищих мистецьких навчальних закладів є найефективнішою в умовах етнічного середовища. Розвиток кожного етносу зумовлюється особливостями рельєфу і клімату етнічного середовища. Однак інвайронментальний (середовищний) підхід до виявлення і підтримки



обдарованих дітей майже не досліджений ні у вітчизняній, ні в зарубіжній психолого-педагогічній науці. А відтак заняття етнодизайном сприяють повноцінному визріванню проектно-творчої обдарованості студентів вищих мистецьких навчальних закладів. Педагогічно доцільним є виокремлення значущості особистісно-ціннісного предметно-розвивального середовища для виявлення і розвитку здібностей обдарованих студентів. Пріоритетним завданням для досягнення мети ми вважали уточнення поняття «аксіо-інвайронментальна діагностика» як методу моделювання експериментальних ситуацій, методу дизайн-діяльності, який є ефективним для педагогічної діагностики природних нахилів студентів до проектно-художньої творчості.



Рис. 3.1. Характеристика творчої особистості майбутнього дизайнера

На заняттях з етнодизайну викладач повинен виявляти здібність студентів до ціннісного ноосферного мислення, підтримки органічної єдності природи і людини. Моделювання експериментальних ситуацій дизайн-діяльністю – це проектування предметно-розвивальних середовищ трьох типів: структурного («людина – природа», «людина – техніка»), сенсорного («людина – людина», «людина – художні образи»),



вербального («людина – знакові та сигнальні системи»), які є особистісно-ціннісними для трьох типів обдарованих студентів: «майстрів-діячів» (із тілесно-кінестетичною, просторовою і натуралістичною суміжними здібностями); «художників-глядачів» (із внутрішньо-особистісною, міжособистісною і надособистісною суміжними здібностями), «мислителів-слухачів» (із лінгвістичною, математичною і музичною суміжними здібностями). У цих середовищах розкривається здатність студентів до художнього проектування.

Висновки до третього розділу:

У третьому розділі – обґрунтовано теоретичні основи розвитку етнічної ідентичності, виокремлено, як пріоритетний, середовищний підхід до навчання етнодизайну, узагальнено способи виявлення здібностей до художнього проектування в етнічному стилі у майбутніх фахівців дизайну.

Філософським підґрунтям розвитку етнічної ідентичності майбутніх фахівців у галузі етнодизайну обрано положення вчення В. Вернадського про біосферу і ноосферу, теорії пасіонарності та культурогенезу Л. Гумільова, сучасної концепції сталого суспільного розвитку. У зазначених теоріях і концепціях спільним є наукове обґрунтування середовищного підходу до розвитку «живої матерії», яка включає сутнісні сили ества людини і, зокрема, феномени етнічного стереотипу та етнічної ідентичності як найвищого ступеня її розвитку. За теорією В. Вернадського, зміни, перетворення в біосфері пов'язані як із свідомою, так і несвідомою діяльністю людей, а під впливом розвитку науки та техніки ноосфера розширюється швидкими темпами, охоплюючи все більшу частину природного середовища. Поступово біосфера повинна стати ноосферою (сферою розуму). Концепція ноосферного шляху розвитку суспільства органічно включає в себе концепцію ноосферної освіти як нової парадигми освіти в цілому. Концепція ноосферної освіти – це система науково-теоретичних, методологічних і практичних поглядів на природу освіти та можливості її ефективного досягнення в суспільстві на етапі ноосферного переходу.

У дослідженні з'ясовано, що ноосферна освіта відповідає потребам у самопізнанні студентів вищих мистецьких навчальних закладів, здатних до уособлення і персоніфікації з «живою матерією» довкілля завдяки їхній розвиненій художньо-образній уяві. Загальноприйнятою в українській філософській думці є ідея про органічну єдність людини та природи, висловлена Г. Сковородою: творча «сродна праця» забезпечує органічну єдність особистості із природою та етнічною культурою. Ця



ідея є сутністю його «вчення про щастя»: «щастя треба шукати не в чужих краях, не за морями, а «всередині нас самих», «в здоров'ї Духа, душевному мирі і веселості серця», що досягається тоді, коли людина «живе у злагоді з природою». Тому головною метою ноосферної освіти майбутніх фахівців з етнодизайну є сформованість їхньої цілісної ноосферної свідомості: екологічного світогляду, цілісного біоадекватного мислення, етичної біоадекватної поведінки у соціокультурному та природному доквіллі.

Основою для інноваційного способу організації навчального процесу з етнодизайну у вищих мистецьких освітніх закладах, насамперед, має стати теоретично обґрунтована та поширена у світовому інформаційному просторі концепція сталого розвитку. Пріоритетними теоретико-методичними засадами реалізації цієї концепції є взаємодоповнюваність принципів екологічності, етнокультурності й економічності у фаховій підготовці майбутніх фахівців з етнодизайну, які покликані удосконалювати предметне середовище з урахуванням гармонійного поєднання краси та доцільності.

Середовищний підхід до навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів полягає у взаємодоповнюванні таких середовищ художнього проектування об'єктів етнодизайну: поліграфічних і рекламних підприємств, мережі Інтернет, середовища візуальної комунікації (предметно-інформаційних середовищ міст, сіл, транспортних вузлів тощо). У такому педагогічному доцільно організованому інформаційному середовищі виявляються проектно-творчі потенційні можливості студентів: інтелектуальний потенціал (гнучкість, швидкість, дивергентність, здатність до наслідування); допитливість (внутрішня пізнавальна мотивація, антиципація – передбачення новизни формотворення), творча ініціатива (творча активність, зайнятість, працелюбність, здатність до подолання перешкод), незалежність, самостійність, прагнення до культурного самовираження; наполегливість, самовідданість у служінні народу і його естетичним ідеалам, оригінальність рішень, винахідливість тощо.

Етнічна ідентичність студентів вищих мистецьких освітніх закладів успішно розвивається у процесі навчання етнодизайну, якщо середовище життєдіяльності і навчання відповідає профілю обдарованості студента. Так профілю обдарованості практичним інтелектом відповідають середовища типу «людина-природа» і «людина-техніка»; профілю естетичної обдарованості – середовища «людина-людина» і «людина-художні образи». Тому важливо, щоб види етнодизайну відповідали сукупності особистісно-ціннісних середовищ проектно-творчої діяльності студентів. Так, наприклад, етнодизайну ландшафтів відповідає



середовище «студент і природа» – для проектно-творчої діяльності за аналогами садово-паркового мистецтва; для промислового етнодизайну відповідним є середовище «студент і техніка» – для проектно-творчої діяльності за аналогами конструкцій прикладного мистецтва тощо розвитку етнічного стереотипу й етнічної ідентичності студентів, якщо у музейному середовищі вони матимуть змогу ознайомитися з елементами «козацької педагогіки» і формотворчим стилем «козацького бароко». Козацька педагогіка — це втілення ідей української національної педагогіки у межах конкретного історичного періоду специфічної діяльності українського козацтва, яке відзначалося наявністю у його середовищі представників всіх трьох профілів обдарованості – практичної, естетичної та академічної. У кожному із зазначених профілів обдарованості є здібності, які свідчать про наявність розвитку етнічного стереотипу і етнічної ідентичності, а саме: натуралістична (органічна єдність з природою), надособистісна (екзистенційна: хто я і для чого), вокально-музична (відчуття інтонацій), художньо-естетична (гармонія форми, кольору, декору) тощо. Синтез зазначених здібностей, за Г. Сковородою, – це «здоров'я Духа», етнічний феномен, вищий рівень етнічної ідентичності, що уможливило здатність до самопізнання власної природи.

Здійснено порівняльний аналіз характерних рис етнічної ідентичності українців, зафіксованих у творчій спадщині П. Чубинського, із науково обґрунтованими видами інтелектуальними здібностей зі створення продуктів, зумовленими культурними особливостями конкретного етносу, що виявлені й класифіковані колективом учених під керівництвом Г. Гарднера. Виокремлено та сформульовано позитивні риси національної вдачі українців (органічна єдність з природою – натуралістична здібність, набожність – екзистенційна здібність, вокально-музичний талант, художньо-естетична обдарованість) і негативні риси (недооцінювання колективізму, недостатня підприємливість та ін.).

З урахуванням результатів аналізу теорії і практики навчання етнодизайну, які засвідчують наявність взаємозв'язку особистості з етнічним середовищем і ландшафтом, необхідно, крім теоретичної моделі освітнього середовища з етнодизайну, обґрунтувати розроблення методичної системи навчання етнодизайну студентів у вищих мистецьких навчальних закладах.

Основні положення розділу викладено у публікаціях автора [290], [291], [292], [293].



РОЗДІЛ 4

МЕТОДИЧНА СИСТЕМА НАВЧАННЯ ЕТНОДИЗАЙНУ СТУДЕНТІВ ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ

4.1. Інтегрований зміст етнотдизайну у професійній підготовці студентів вищих мистецьких навчальних закладів

В умовах глобалізації відбувається стрімкий саморозвиток етнотдизайну як сучасного інтердисциплінарного напрямку з його гуманітарними, мистецтвознавчими і технологічними субдисциплінами. Місце етнотдизайну в системі професійної дизайн-освіти поки що лишається невизначеним. Оскільки етнотдизайн нами розглядається в контексті креативно-духовного підходу, тому вважаємо за доцільне коротко окреслити наше розуміння духовності. Аналіз існуючих визначень духовності дозволив визначити доцільність її розгляду у двох вимірах: у змістовому і функціональному.

У змістовому вимірі духовність співвідноситься з такими сенсоутворювальними категоріями як Краса, Добро, Істина (Платон, Гегель), Віра, Милосердя, Любов (християнство). У функціональному вимірі духовність співвідноситься з глибинними перетвореннями, що відбуваються у структурі особистості. Зокрема, Л. Виготський розподіляє функції особистості на вищі (свідомість, самосвідомість, воля) та нижчі (інтелект, психофізіологія) [323]. Домінантність вищих психічних функцій емоції є свідченням духовності.

Обґрунтовуємо наш вибір креативно-духовного підходу до навчання етнотдизайну теоретичними положеннями концепції діяльності Гегеля. З позицій об'єктивного ідеалізму він тлумачить діяльність як всепроникаючу характеристику абсолютного духу, породжену іманентною потребою останнього у самозмінюванні. Головну роль він відводить духовній діяльності і її вищій школі – рефлексії.

Г. Гегель у фундаментальній праці «Феноменологія духу» вирішував проблему тотожності об'єкта і суб'єкта, мислення і буття на основі обґрунтування тотожності індивідуальної і чистої думки. Як імпульс творчості він розглядав активний початок людини як стимул руху індивідуальної свідомості «суб'єктивного духу» спочатку до ототожнення з об'єктивним, а потім до ототожнення з чисто розумовим. Людина досягає вищого ступеня – ступеня духу, коли вища форма свідомості – розум – освоює поняття, осягає всю повноту реальності і є вираженням цієї реальності. Далі він узагальнює: «Розум є нескінченний зміст, вся суть і істина» [314, с. 257]. Творчість є діалектичним методом пізнання,



що знімає суперечності між мисленням і буттям.

У працях Е. Фромма [315; 316] сформувалася концепція творчого, перетворюючого поліваріантного впливу людини на навколишній світ, здатного панувати над обставинами. Він переконаний, що в будь-яку епоху, в будь-якому недосконалому суспільстві, до якого він зараховував соціалістичні і буржуазні пристрою, є суб'єктивна духовність, яка становить суттєвий момент долі людини у всесвітній історії. Подолати соціальну обмеженість і відсталість людина може, стикаючись з духовними пошуками власної особистості, спираючись в пошуку на різні епохи і культури. Таким чином, людина долає кризу цивілізації, в якій самовдосконалення людини є свідчення її творчості.

Якщо К. Ясперс [16] кризу цивілізації бачить у підміні цілей життя її засобами, то Е. Фромм розглядає людину в розвитку, «процесі особистісного соціального перетворення» [315, с. 64].

Е. Фромм стверджує право людської індивідуальності на творче самовираження, пропонуючи створювати умови для розвитку творчого потенціалу, причому, творчий розвиток розглядається їм як прищеплення навичок любити, прагнути до пізнання істини і справедливих дій, як розвиток розуму і людських емоцій, на протипагу обмежуючим способам життєдіяльності людини (прагнення до влади, садизм, мазохізм і ін.). Він охарактеризував особливості продуктивної творчої діяльності, яка веде до формування творчої особистості: формування продуктивного мислення людини; розвиток високої самооцінки особистості; розвиток комунікативних здібностей особистості, любові до навколишнього світу і оточуючих людей; розвиток продуктивної активності в процесі трудової діяльності. Таким чином, динамічна концепція характеру Е. Фромма дозволяє виявити умови формування творчих здібностей.

Креативно-духовний підхід до навчання етнотдизайну студентів вищих мистецьких освітніх закладів зумовлюється також положеннями наукової спадщини В. Вернадського, зокрема про те, що науковий світогляд розвивається завжди у тісній взаємодії з іншими сторонами духовного життя людства у сфері релігії, філософії, мистецтва, суспільної психології, які тісно переплетені між собою і можуть бути розділені тільки в уяві. А це означає, що вони не виключають, а взаємодоповнюють одна одну.

Саме таке взаємодоповнення креативно-духовного спрямування притаманне етнотдизайну, оскільки тут посилюється взаємодія і синтез мистецтв, у якій розрізняють такі форми:

1) *синкретизм* – нероздільна, органічна єдність різних мистецтв та інших форм духовного життя (наприклад мистецтво народів первісного суспільства);



2) *підкорення* – об'єднання видів мистецтва, один з яких домінує (наприклад, провідна роль архітектури в архітектурних ансамблях, де підпорядковане місце займають скульптура, живопис, декоративно-прикладне мистецтво);

3) *симбіоз* – рівноправна взаємодія видів мистецтва, що зливаються у щось нове. Прикладом може стати у XVII ст. опера, а у XX ст. – естрада, де зливаються слово, музика, танок та інші види мистецтва;

4) *зняття* – вид взаємодії, коли одне мистецтво є основою іншого, яке безпосередньо не бере участі у художньому результаті основними своїми елементами, що існує в ньому лише у «знятому» вигляді (наприклад, літературне лібретто у балетній виставі);

5) *концентрація* – вид взаємодії, коли одне мистецтво вбирає в себе інші, використовуючи їхню художню цінність (наприклад, мистецтво кіно);

6) *трансляційне поєднання* – вид взаємодії, за допомогою якої один вид мистецтва є засобом передачі іншого роду художньої інформації (наприклад телебачення як засіб масової комунікації).

Для розвитку дійсно людської чуттєвості, високого естетичного смаку, сучасної естетичної свідомості студентів є необхідним досвід їхнього спілкування з усіма видами мистецтва, які своєрідно втілюють різні аспекти осмислення студентом етнокультурного середовища і себе у ньому.

Однією з методологічних засад наукового обґрунтування навчання етнодизайну у вищих мистецьких навчальних закладах обрано синтез мистецтв. В історії мистецтва відомі всілякі форми синтезу. Архітектура і монументальне мистецтво постійно тяжіють до об'єднання, створюючи архітектурно-художній синтез, в якому живопис і скульптура, виконуючи власні завдання, також розширюють і тлумачать архітектурний образ. У цьому просторово-пластичному синтезі зазвичай беруть участь декоративно-прикладне мистецтво (засобами якого створюється наочне середовище, що оточує людину), а також нерідко витвори станкового мистецтва. Синтез тимчасових мистецтв (поезія, музика) здійснюється у всіх жанрах вокальної і вокально-театральної музики (пісня, романс, кантата, ораторія, опера та ін.); своєрідною формою синтезу музики і поезії є багато творів програмної інструментальної музики. Театр, кіно і родинні їм часово-просторові мистецтва за своєю природою синтетичні, вони об'єднують творчість драматурга (сценариста), актора, режисера, художника, а в кіно також оператора; у музичному театрі драматичне мистецтво вступає в єдності з вокальною і інструментальною музикою, хореографією і т. ін., мистецтво режисера естетично об'єднує компоненти художнього театрального або кінематографічного твору в нове ціле [304].



Синтез може здійснюватися на різних рівнях: усередині вигляду мистецтва (наприклад, використання методів документального кіно – хроніки, репортажу і т. ін. – в ігровому фільмі) і між мистецтвами (наприклад, введення кінематографічного зображення театру в дію). Суспільна потреба в ширшому і цілісному віддзеркаленні дійсності народжує об'єднання видів мистецтва в новий синтетичний вигляд. Часто синтез мистецтв робить активнішою роль публіки, наприклад в народних святах, ходах, тріумфах, карнавалах, в різних ритуальних дійствах (античні діонісії), учасники яких є одночасно глядачами і авторами. Різним може бути співвідношення між мистецтвами, що беруть участь в синтезі. Один вигляд може повністю домінувати, підпорядкувавши собі інші (наприклад, староегипетська архітектура підпорядковує собі скульптуру і живопис); загальне значення може придбати якість, властиву одному з мистецтв (наприклад, «архітектонічність» пластичних мистецтв в класицизмі, «пластичність» в старогрецькому мистецтві, «живописність» в бароко). Як у окремі історичні епохи, так і відповідно до конкретного задуму художника види мистецтва можуть тісно зростатися між собою (архітектура і скульптура готики), гармонійно доповнювати один одного (у епоху Відродження) і знаходитися в контрастному зіставленні (у численних спорудах ХХ ст.).

Для епохи первіснообщинного ладу характерний синкретизм – первинна нерозчленованість видів мистецтва, які були безпосередньо вплетені в діяльність людини і його ритуали. Коли мистецтва починають диференціюватися, виявляючи свою взаємодоповнюючу своєрідність, виникає і зворотне прагнення – до їх синтезу. Храмний ритуал, що підпорядковує єдиному задуму елементи образотворчого мистецтва, словесної творчості музики, а також обрядові дії, виступає як організуюче начало синтезу мистецтв починаючи з культур Древнього Сходу. Переважній надлюдській масі єгипетських споруд, образотворчій символіці архітектури (колони на зразок кольорів лотоса або в'язок папірусу) грецька культура протиставила гармонійне співвідношення архітектури і скульптури, що вселяє думку про перемогу людського початку. У середньовічних храмах внутрішній простір насичується нагнненістю образів живопису (мозаїка, фреска, в готичних церквах – вітраж), невід'ємною частиною архітектури: художній і реальний простір зливаються в одне символічне ціле, доповнюване літургійною поезією і музикою.

У культурі пізньої готики й особливо Відродження, з посиленням світських початків мистецтва і все більшою індивідуалізацією творчості, відбувається розпад органічної «соборної» універсальності середньовічного синтезу мистецтв. Складаються нові норми синтезу,



засновані на усвідомленні самостійної ролі кожного з мистецтв. У творчості великих майстрів синтезу мистецтв (Браманте, Рафаеля, Мікеланджело, Л. Берніні) у XVI – XVII ст. були з особливою повнотою розроблені загальні принципи з'єднання мистецтв в єдиному ансамблі. У живописі, що створює ілюзорний простір, і в скульптурі, що існує в архітектурному просторі, образотворча форма, не втрачаючи свого реального вмісту і відносно незалежного буття, набуває певних меж умовності, пов'язаних з монументальним і декоративним призначенням твору. Синтез мистецтв зв'язується не стільки з церковними ритуалами, скільки з особливими формами світського побуту (тріумфи, придворні феєрії, оперні і балетні спектаклі, палацові ансамблі). У мистецтві рококо і просвітницького класицизму XVIII ст. важливою метою синтезу мистецтв стає створення художнього житлового середовища, що затверджує високе значення повсякденного буття.

В умовах буржуазного суспільства руйнуються багато форм синтезу мистецтв, перш за все архітектурно-художній синтез. Але інтерес до проблем синтезу мистецтв отримує новий сенс, будучи пов'язаний з уявленнями про проникнення в життя художнього початку, про гармонійний розвиток людини, а в соціалістичних ученнях – і з уявленнями про досконале суспільство. Завдання формування цілісної, гармонійно розвиненої людини, висунуті Гете, Шиллером, ранніми романтиками, заломилися в романтичних теоріях XIX ст. в проблему створення синтетичних творів мистецтва, які утворюють «оазиси краси», що протистоять буржуазному практицизму і бездуховності. З цими виставами був пов'язаний інтерес до музичної драми як сучасної основи синтезу мистецтв, здатною замінити релігійний ритуал (Р. Вагнер). Романтичні утопії духовного оновлення суспільства за допомогою синтетичної «соборної» художньої творчості були пізніше розвинені символістами (І. Іванов). Велике значення надавалося і синестезії, зорово-слуховим відповідностям (О. Скрябін). Стиль «модерну» на рубежі XIX – XX ст. зробив спроби практичного відродження синтезу в побуті на основі архітектури. Розвиваючи ідеї синтетичної культури (В. Моріс, Х. Ван де Вельде), раціоналісти 20-х рр. XX ст., представники конструктивізму в «Баухаузі» прагнули до створення цілісного художнього середовища, що активно спрямовує життєві процеси; при цьому часто аналітичні, образно-пізнавальні функції мистецтва заперечувалися, а художня творчість утопічно розглядалася як головний чинник «життєбудування». Значні роботи в області синтезу мистецтв зв'язані в XX ст. із створенням крупних меморіальних споруд, виставкових комплексів (в т.ч. виставок усесвітніх), а також з оформленням свят, народних ходів, фестивалів і т. д. У театрі 60 – 70-х рр. XX ст. затвердилося прагнення до створення



синтетичних спектаклів (що сполучають загалом в ритміко-пластичному і просторовому цілому драму, музику, поезію, хореографію), до повнішого втілення духовного світу сучасної людини, до яскравой ідейної цілеспрямованості масового видовища [333].

З середини ХХ ст. у зв'язку із створенням нових міст, крупних громадських будівель і комплексів, меморіальних ансамблів, синтез мистецтв отримує широке практичне втілення. Синтез мистецтв є одним з важливих засобів створення середовища, що відповідає ідейно-естетичним запитам розвиненого соціалістичного суспільства.

Етнодизайн може бути підсистемою сучасного дизайну, у якій системотворча роль належить іншим структурним компонентам, аніж у традиційній системі професійної дизайн-освіти у вищих мистецьких навчальних закладах.

Методична система навчання етнодизайну майбутніх фахівців з художнього проектування і конструювання включає такі загальні компоненти: інтегрований зміст етнодизайну, організаційні форми і середовище взаємодії учасників навчального процесу; способи, прийоми і засоби цілеспрямованого педагогічного впливу на студентів вищих мистецьких навчальних закладів; оцінювання їхніх навчальних досягнень. Пріоритетним і, водночас, специфічним компонентом такої системи є інтегрований зміст етнодизайну у взаємодоповненні з етнокультурним і природним середовищами певного історико-етнографічного регіону, якому підпорядковані всі інші структурні компоненти методики. З огляду на специфіку розглянемо особливості відбору змістових тематичних блоків етнодизайну на засадах інтердисциплінарного підходу.

Обґрунтуємо необхідність інтердисциплінарного підходу до навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів. Термін «інтердисциплінарність» (*interdisciplinary*) вперше з'явився в документах ОЕСР у 1972 року. В ході аналізу теоретичних джерел з'ясовано основні підходи до визначення сутності інтердисциплінарності (у перекладі *inter* – між, всередині, поєднуючи; *disciplinarity* – дисципліна). Це осмислення, яке здійснюється поза межами певної наукової дисципліни; поєднання компонентів декількох дисциплін; взаємодію між двома чи декількома дисциплінами.

Тобто інтердисциплінарність етнодизайну вимагає його виходу за межі однієї дисципліни, взаємодоповнюваності між окремими субдисциплінами, структурованими за модульним принципом з урахуванням специфіки навчального, етнокультурного і природного середовищ.

Сучасна трансформація міждисциплінарності може бути умовно описана як транзит від «інтердисциплінарності» через



«полімультидисциплінарність» до «трансдисциплінарності». У цьому контексті полідисциплінарність заснована на одночасному чи почерговому вивченні складної проблеми з перспектив кількох галузей знання, без прагнення їх інтегрувати, а трансдисциплінарність окреслює методологічні засади застосування інтегрованих наукових підходів до проблем, що переходять межі усталених академічних дисциплін культури. На відміну від мультидисциплінарності та інтердисциплінарності, мета яких завжди залишається в рамках дисциплінарного дослідження, трансдисциплінарність існує одночасно «між дисциплінами» і «крізь окремі дисципліни», руйнує межі між ними для досягнення етностильової єдності формотворення і декорування з урахуванням місцевих автентичних традицій, що неможливо цілісно помістити в рамках монодисциплінарного підходу до укладання навчальних курсів. Саме інтердисциплінарність дозволяє розкрити в етнодизайні широкий спектр підходів: від простого обміну інформацією до інтегрування і взаємопроникнення концепцій, методології і методики навчання, епістемології задля вирішення проблем, які лежать поза площиною досліджень будь-якої окремо взятої субдисципліни етнодизайну. Специфікою методології міждисциплінарних знань є перевага інтегративних, синтезуючих тенденцій.

Застосування інтердисциплінарного підходу дає можливість студентам визначитися зі стратегіями розвитку інтердисциплінарного статусу субдисциплін етнодизайну, підвищити рівень навчальних досягнень з цього нового курсу у фаховій підготовці майбутніх дизайнерів.

С. Клепко залежно від віку особи розрізняє три типи інтеграції в освіті: комбінаторну, саморефлексивну, трансформативну [386]. Комбінаторний тип інтеграції в освіті полягає в об'єднанні предметів довкілля. Комбінаторна інтеграція починається у дитинстві і триває усе життя. Саморефлексивна інтеграція забезпечує поєднання особистісно унікальних інтересів та спроможностей. Потреба в ній виникає у юності. Трансформативна інтеграція є ретроінтеграцією, яка виникає в разі потреби переосмислити освітній простір та індивідуальний набутий досвід. Але інтеграцію як специфічний освітньо-культурний синтез навчального змісту в умовах етнокультурного середовища С. Клепко не виокремлював.

Пояснимо докладніше поняття «освітньо-культурний синтез». У цьому контексті В. Тименко зазначає, що ідея діалогічного розвитку культури ґрунтується на новій ментальній парадигмі – становленні культури антропоцентричного типу, гуманітарно орієнтованої, націленої на ліквідацію розірваності людини та культури, формування особистості, здатної до самостійного сприйняття і ціннісної інтерпретації інформації, діалогічного та плюралістичного способу поведінки в етнічній групі [228].



Відповідно викладач етнодизайну має бути готовим до самостійного осмислення та інтерпретації навчальної інформації з етнографії, саморефлексії педагогічної діяльності до організації діалогового плюралістичного освітньо-культурного процесу.

У змістовному контексті найбільше значення має переоцінка ціннісно-культурних пріоритетів системи освіти, що є пріоритетним кроком до організації культурно орієнтованого освітнього процесу в мистецькому університеті. При цьому потрібно враховувати не тільки сучасні етнокультурні реалії, а й перспективи розвитку етнічної культури та форм її взаємодії з суспільством у межах сучасної цивілізації. Тому викладач субдисциплін з етнодизайну має володіти інструментарієм світоглядно-методологічної оцінки не тільки стану існуючого освітньо-культурного процесу, своєї ролі і місця в ньому, але й бути здатним генерувати та реалізовувати зразки освітньо-культурних інновацій у професійній діяльності.

Пробудити етнічний стереотип студентів означає сформувати їхнє конструктивне ставлення до етнодизайну (див. рис. 4.1).



Рис. 4.1. Конструктивне ставлення до етнодизайну у фахівців мистецтва



Освітньо-культурний простір закладу вищої мистецької освіти має забезпечувати єдність розвитку усіх структурних компонентів методологічної культури, що охоплюють мотиваційну, інтелектуальну, духовно-етичну і діяльнісно-практичну сфери особистості студента, забезпечувати новизну мислення і етнокультурної діяльності, сприяти активізації формування його професійного етнодизайнерського досвіду.

Все актуальніша є необхідність привнесенням у професійну дизайн-освіту інновацій, які сприяють вирішенню проблем в різних сферах життєдіяльності сучасного суспільства. Одна з центральних методичних проблем, яка потребує осмислення і вирішення в галузі дизайну, – це інтеграція освіти, науки і виробництва в контексті етнокультурного спрямування. Цей новий тип інтеграції ми визначаємо як інноваційність етнічно спрямованої дизайн-освіти. Слід особливо підкреслити, що етнічно спрямована дизайн-освіта може успішно здійснюватися за наявності в її методичній системі інтегрованого змісту субдисциплін з етнодизайну.

У навчанні етнодизайну пріоритетним є метод художнього проектування (дизайн-метод) – особистісно значимий спосіб оволодіння навчальною інформацією, в основу якого покладено «золоте правило дидактики»: *найкраще, коли предмет або явище сприймається відразу усіма чуттями*: смако-запахо-дотиково, візуально, аудіально. Інтегроване сприймання «відразу усіма чуттями» ми називаємо «дизайн-сприйманням».

На нашу думку, дизайн-сприймання забезпечують етнічні традиції. У традиціях кожної етнічної культури і в т.ч. річних циклах календарно-обрядової поезії українців, національних традиціях архітектонічних видів творчості ми вбачаємо могутнє джерело для розвитку етнодизайну. Етнічний дизайн, дизайн як мистецтво гармонійного поєднання краси і доцільності в інвайронментальних проєктах може стати ефективним засобом сталого розвитку українського суспільства в цілому й інноваційної людини-дизайнера, зокрема. Для цього педагогічна громадськість мала б звернути увагу на значення інвайронментальної психології та інвайронментальної педагогіки і розглянути їх як субдисципліни етнодизайну. Можливо, у майбутніх освітніх стандартах буде виокремлено не лише особистісно зорієнтований чи компетентнісний підходи до навчання, виховання і розвитку студентів, але й підхід інвайронментальний (середовищний, екологічний, дизайнерський), який здійснюється на засадах інтеграції субдисциплін етнодизайну.

Для забезпечення інноваційності етнічно спрямованої дизайн-освіти необхідно чітко позначити ідею актуалізації етнічності історико-



етнографічних регіонів України; сконструювати і обґрунтувати професійну модель підготовки фахівця-дизайнера, вивчивши при цьому різні сфери застосування дизайнерського професіоналізму; забезпечити освітній процес інформаційно-методичними матеріалами для кожного рівня професійної підготовки, а також збалансувати взаємозв'язок теоретичного і практичного навчання; сформувати наявність матеріально-технічної бази навчального закладу та корпусу високопрофесійних педагогів даної спеціалізації відповідно до рівня сучасних можливостей; забезпечити повноцінність і планомірність освітнього процесу з урахуванням індивідуальних освітніх запитів особистості, підвищуючи ефективності розвитку здібностей студентів за креативними дизайнерськими методами пізнання і залучаючи їх до основ проектної культури, що інтегрує технічну та гуманітарну складові на основі проекту.

Сутність інтегрованого підходу в навчанні студентів вищих мистецьких навчальних закладів складається, головним чином, у всебічному гармонійному розвитку, яке відповідає внутрішнім потребам особистості і спрямована на вільне і творче самовизначення індивідуальності, формує не абстрактні знання з окремих предметів, а цілісні, світоглядні, вчить бачити всі явища життя в їх глибинному взаємозв'язку. Студент вчиться адекватно орієнтуватися в етнічному культурному і ландшафтному середовищі і приймати рішення, суголосні його етнічній ідентичності. Під поняття інтеграції можуть потрапляти різні аспекти навчальної діяльності: знання, інтелектуальні та комунікативні вміння, компетенції, способи і прийоми роботи, види діяльності та ін.

У контексті інтеграції, дослідники використовують цілий ряд понять: інтегрований, інтегративний, інтеграційний, а також цілісність, єдність, об'єднаність, зв'язність, комплексність, системність, полісистемність, міжпредметні зв'язки, міжпредметна інтеграція, і, відповідно, похідні від них прикметники та іменники. Лише частина з цих слів і фраз можна вважати термінами. Для подальшого дослідження розглянемо вищевикладені поняття.

Інтеграція (від лат. *integer* – цілий) позначає відновлення, заповнення, об'єднання частин в ціле. Причому не механічне поєднання, а взаємопроникнення, взаємодія, взаємобачення [306]. Термін «інтегрування» допустимий в педагогічних ситуаціях, коли мова йде про процес об'єднання чого-небудь в одне ціле. Таким чином, інтегрування - лише окремий випадок інтеграції. Термін «інтегративність» також використовується в дидактичній літературі, коли підкреслюється, що сенс такої інтеграції не в простому об'єднанні окремо взятих частин в єдине ціле, але і в охопленні цих частин певною спільною ідеєю, в їх якісному ламанні в процесі такого об'єднання. У свою чергу термін



«інтеграційний» має відтінок динамізму, еволюційності, якісної зміни і вживається найчастіше в таких поєднаннях, як «інтеграційні процеси», «інтеграційні механізми» [306].

Крім поняття «інтеграції», в повсякденній педагогічній практиці застосовується термін «міжпредметні зв'язки» [307]. У дидактичному контексті термін «інтеграція», будучи близьким поняттю «міжпредметні зв'язки», означає більш ємне і глибоке явище. Причому «міжпредметний», або «міждисциплінарний», означає властивий набору предметів, що має спільні риси, функції, підходи тощо. Під «міжпредметними зв'язками» зазвичай розуміються посилання на матеріал, вивчений з інших предметів, або, навпаки, повідомлення відомостей про явища, з якими ще належить ознайомитися з іншого предмета» [308; 309].

Педагогічний аспект міжпредметних зв'язків як цілісного явища досліджувався В. Максимовою та І. Зверевою [310]. Вичленовування в педагогічній теорії ідеї міжпредметних зв'язків та її трансформація в самостійну дидактичну проблему пов'язані з практичними і теоретичними пошуками професійних педагогів різних епох Я. Коменського, І. Песталоцці, К. Ушинського та ін. Вони виділяли проблему міжпредметних зв'язків як забезпечення системи знань учнів про світ [140, с. 355]. Зокрема, К. Ушинський здійснив психолого-педагогічне обґрунтування світоглядної ролі міжпредметних зв'язків. Актуальною і перспективною стала його ідея про зв'язок між предметами на основі провідних ідей і загальних понять. Це веде до розширення і поглиблення знань учня і їх перетворенню в світоглядну систему до кінця навчання [189].

Інтеграція як повноправне наукове поняття з'явилася в педагогіці в I половині 80-х рр. XX ст. на тлі бурхливого розвитку взаємопроникних процесів в економічній, політичній, інформаційній та інших сферах соціального життя. У 90-ті рр. XX ст. в науково-педагогічній літературі з'являється термін «інтеграційний (або інтегративний) підхід». Концепція інтегрованого підходу спирається на філософську теорію систем, тому будемо розглядати їх у єдності. Системний підхід до розгляду явищ і процесів навколишнього світу, відображаючи його об'єктивну цілісність, проник в усі конкретні науки і філософське знання. Таким чином, весь світ трактується як ієрархія систем.

Інтегрований підхід передбачає: цілісність формування особистості студента; єдність життєдіяльності людини і його освіти; взаємозв'язок спадкових, соціальних і педагогічних чинників; цілісність науково-педагогічних знань; цілісність педагогічного впливу; єдність процесів розвитку, виховання і навчання; цілісність процесу навчання (взаємозумовленість його компонентів, взаємозв'язок процесів



викладання і навчання, єдність змістовної і процесуальної сторін навчання, міжпредметні зв'язки, взаємозалежність навчальної та пізнавальної діяльності); взаємозумовленість теоретичної і практичної діяльності людини; єдність освіти і самоосвіти.

Кожна з перерахованих складових інтеграції в освіті не нова і досліджена в педагогічній науці. Однак розгляд цих елементів системи в органічному зв'язку дозволяє, з одного боку, інакше побудувати освіту в цілому, з іншого, якісно перетворити кожен складовий його елемент для досягнення поставленої мети. Такий розгляд і буде називатися інтегрованим підходом.

Інтеграція – природний спосіб пізнання себе і навколишнього світу, що виявляється в поєднанні естетичного, пізнавального, історико-генетичного, суспільно-функціонального аспектів. Психологічні особливості студентів (необхідність самовизначення, схильність до саморефлексії, критичність мислення, підвищений інтерес до взаємодій особистостей і суспільства) ведуть до значного зростання їхнього прагнення зіставляти різні явища дійсності. Щоб природа, світ не розглядалися студентами як механічна сукупність хімічних, біологічних, історичних та інших чинників, а розглядалися як єдине ціле, необхідна інтеграція навчальних предметів. Сполучною ланкою тут виступає цілісна міжпредметна ситуація, яка осмислюється обдарованими студентами на високому рівні узагальнення і абстрагування і вирішується через розтин причинних зв'язків за допомогою теоретичного мислення. Результатом міжпредметної ситуації стає індивідуальне, незвичайне бачення студентом навколишнього світу (в слові, образі, математичній функції, програмі).

Одна з проблем дизайн-діяльності – проблема нової інтеграції освіти, науки і виробництва в контексті національного відродження. Проектно-творчу культуру (дизайн-культуру) ми співвідносимо з «інноваційною культурою». Майбутні дизайнери повинні сформувати здатність до створення етнічно-зорієнтованої дизайн-культури. Слід особливо підкреслити, що дизайн-діяльність може успішно здійснюватися тільки в системі інтегрованого навчання.

Необхідно чітко сформулювати ідею інноваційної культури як смислове ядро нової концепції дизайн-освіти; сконструювати і обґрунтувати професійну модель підготовки фахівця-дизайнера, вивчивши при цьому різні сфери застосування дизайнерського професіоналізму; забезпечити освітній процес інформаційно-методичними матеріалами для кожного рівня професійної підготовки, а також збалансувати взаємозв'язок теоретичного і практичного навчання; сформувати наявність матеріально-технічної бази навчального закладу та



корпусу високопрофесійних педагогів даної спеціалізації відповідно до рівня сучасних можливостей; забезпечити повноцінність і планомірність освітнього процесу з урахуванням індивідуальних освітніх запитів особистості, підвищуючи продуктивність розвитку здібностей студентів за креативними дизайнерськими методами пізнання і залучаючи їх до основ проектної культури, що інтегрує технічну та гуманітарну складові на основі проекту.

Інтегративний підхід до укладання змісту етнодизайну полягає не стільки в об'єднанні предметних галузей в рамках нових дисциплін, скільки у взаємопроникненні звичок мислення і діяльності, інтуїції, зумовлених навчальними предметами. Інтеграція у змісті етнодизайну виявляється на таких рівнях: внутрішньо-предметна інтеграція полягає у фіксуванні «ядра», предмета навчання в освітньому просторі етнодизайну, який невинно розширюється; «експансіоністська» (інтеграція за суміжністю) – це інтеграція змісту суміжних навчальних предметів і галузей освіти; філософська інтеграція певної науки (у нашому випадку педагогічної), яка «сама встановлює закони, які керують її розвитком»; ІТ-інтеграція, яка виявляється у створенні ІКТ-середовища із найсучасніших засобів інформаційних технологій; особистісна інтеграція – вибудова особою власної освітньої траєкторії (освітнього простору).

Нижче подано таблицю відповідності декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та етнодизайну (див. табл. 4.1), що засвідчує можливість інтеграції змісту етнодизайну за суміжністю. Наочні приклади видів етнодизайну представлено в додатку В.

Таблиця 4.1

Основні види етнодизайну у відповідності з сучасними видами дизайну та декоративно-прикладного мистецтва

Види етнодизайну	Види сучасного дизайну	Види декоративно-прикладного мистецтва
Етнографіка	Графічний і комп'ютерний дизайн	Декоративний розпис, писанкарство
Екодизайн	Дизайн середовища (інтер'єрів)	Деревообробка, лозоплетіння
Етномода	Дизайн одягу	Ткацтво, вишивка
Етностиль	Промисловий дизайн	Гончарство, килимарство
Етнодизайн парків і архітектури	Ландшафтний дизайн	Ковальство, садівництво

Обґрунтуємо значення навчання етнодизайну засобами інтегрованого змісту суміжних навчальних курсів. Використаємо для цього аргументацію інтегрованої освіти директором Інституту навчальних



технологій США Р. Мак-Клінтоком. На його думку, інтегроване навчання складається з елементів, які особистість інтегрує в наборі своїх навичок, компетентностей, переконань. Інтегроване навчання є такою цілісністю (*whole*), яка інтегрально (*integrally*) характеризує особистість (єство як сукупність усіх сутнісних сил людини). Людина, яка формується освітньо-культурним синтезом є інтегративною особистістю (*an integrated personality*), цілісною особистістю (*a person of integrity*). Інтегративна освіта є особистісно зорієнтованою, сприятливою для культурної самореалізації майбутніх викладачів або студентів в особистісно ціннісному освітньому просторі. Викладачі не можуть інтегрувати навчальний матеріал для своїх студентів. Освітня система, яка не буде ефективно звертатися до використання проектно-творчого потенціалу студентів, буде марною і дисфункціональною.

Етнодизайн нами розглядався не лише з позицій пошукових, а й у контексті інноваційних технологій його навчання. Сучасними дослідниками науково обґрунтовано поняття інтегровані інновації, педагог інноваційного спрямування, педагогічна інновація. Ці поняття узгоджуються із нашими ключовими поняттями дослідження «загальноєвропейською інновацією педагогічного дизайну», «інноваційним спрямуванням педагога-дизайнера», «інтегрованою інновацією мистецьких і технологічних курсів». Здійснюється перехід від предметної диференціації до міждисциплінарної інтеграції та розширюється академічна свобода щодо наповнення освітніх програм, збільшується ступінь свободи студента у виборі освітніх траєкторій, вводиться новий критерій витрат праці студентів у вигляді залікових одиниць, що охоплюють усі види навчальної діяльності.

Відтак, необхідність міждисциплінарної інтеграції є науково обґрунтованою у нашому педагогічному дослідженні. Ігродизайн як синтезована діяльність викладача і студентів з мовленнєво-творчих, образотворчих і технологічних курсів вимагає професійної готовності учасників етнодизайнерського процесу до міждисциплінарної художньо-проектної діяльності.

Незалежно від спрямування дизайнерської освіти до блоку фундаментальних фахових дисциплін підготовки дизайнерів належить «Історія дизайну». Історія розвитку дизайну має свої внутрішні жанри і напрями, і свої дискусійні проблеми. Найчастіше окремо пишеться і читається вузькопрофільна історія: моди і костюма, графічного дизайну, інтер'єру тощо. Характерно, що в таких випадках проблема хронологічних меж не виникає. Навіть історію меблів, одягу, посуду чи текстилю починають з перших цивілізацій. Однак у всіх цих галузях, попри вузьку спеціалізацію і внутрішні проблеми, є те, що їх об'єднує:



проектна культура, проектний підхід, візуальна культура, функціональні, технологічні та художні проблеми, спільні для всіх напрямків об'єктності.

Важливе значення для професійної компетентності майбутніх фахівців з етнодизайну має дисципліна «Проектування», яка є фундаментальною дисципліною при підготовці дизайнерів-графіків. Вона відноситься до циклу професійно орієнтованих дисциплін за переліком програми підготовки бакалавра, магістра. Зміст дисципліни спрямовано на засвоєння та практичне опанування інтегрованих складових частин процесу проектування. Комплекс теоретичних і практичних знань, отриманих студентами, під час вивчення даного курсу, складають базове підґрунтя майбутньої професійної діяльності в галузі проектування візуальних комунікацій. У процесі вивчення дисципліни студенти засвоюють наукові знання щодо методики проведення інтегрованої проектно-прогностичної діяльності і психології сприйняття візуальних комунікацій, опановують технічні засоби створення та обробки комунікативних елементів.

Мета навчальної дисципліни полягає в поглибленому ознайомленні студентів із основами і специфікою діяльності фахівців в галузі графічного дизайну, розвитку їх творчих здібностей та уявлень про специфіку фахової діяльності і вимог до рівня і способу мислення особистості, задіяної в цій галузі. Дисципліна спрямована на фахову адаптацію мислення і отримання навичок роботи з різноманітними складовими, як то: форма, колір, фактура, тощо, а також поглибленим усвідомленням принципів і способів їх поєднання відповідно до функціонального призначення об'єктів проектування. У процесі опанування дисципліни студенти мають ознайомитись з професійними термінами та визначеннями, що використовуються в сфері графічного дизайну, отримати практичні навички роботи з різноманітними складовими: кольором, формою, фактурою, тощо.

Навчальний курс складається з практичних занять, під час яких студент набуває навичок проектування різних видів продукції дизайну. Міждисциплінарні зв'язки курсу «Проектування» ґрунтуються на використанні отриманих студентами професійних компетенцій під час вивчення дисциплін «Композиції», «Кольорознавство», «Шрифт», «Комп'ютерне проектування», «Теорія дизайну». Професійні компетенції, отримані під час виконання завдань з «Проектування» складають фундамент для виконання дипломного проекту.

Професійні компетенції, які розвиваються під час засвоєння дисципліни «Проектування»: здатність демонструвати та застосовувати у практичній діяльності знання основних положень і концепцій в галузі теорії й історії дизайну, художнього аналізу та інтерпретації предметного



середовища; вільного володіння образотворчими засобами малюнка, живопису, композиції, пластичного моделювання, технікою друкарської графіки, навичками сучасних комп'ютерних, мультимедійних дизайн-технологій; здатність демонструвати знання принципів художнього проектування в етнічному стилі; розуміння важливості й актуальності дизайну для суспільно-культурної ситуації сучасного суспільства; володіння точною й образною мовою дизайну, використання цих навичок в проектній діяльності; здатність надавати точну візуалізовану форму будь-якій інформації, володіння науковою основою і аналітичними навичками дизайн-проекування; здатність аналізувати практику дизайну у філософському, історичному й соціокультурному аспектах; володіння прийомами застосування критеріїв оцінки ефективності дизайн-продукту, навичками комплексного аналізу дизайн-продукту; володіння навичками аналізу комунікативних ситуацій в практиці дизайну, прийомами діагностики комунікативного ресурсу дизайн-продукту.

Значна увага приділяється вивченню комп'ютерної графіки у межах дисципліни «Комп'ютерна графіка». Навчання з цієї дисципліни ґрунтується на інструментарії графічних програмних пакетів Adobe Photoshop (Corel Photo-Paint), Corel Draw (Adobe Illustrator). Весь курс навчання поділено на чотири розділи. Перший з них, «Теоретичні основи комп'ютерної графіки», є введенням в комп'ютерну графіку і присвячений розгляду основних теоретичних положень. Зміст другого розділу «Графічні редактори растрової графіки» відображає створення і опрацювання растрових зображень в програмах Adobe Photoshop, Corel Photo-Paint і т. д., а також підготовка зображень для екранного використання, в тому числі й у Web-дизайні. Зміст третього розділу «Графічні редактори векторної графіки» присвячений в основному інструментарію векторного редактора Corel Draw (Adobe Illustrator), основам роботи з векторною графікою. Четвертий розділ «Професійна робота дизайнерського спрямування на основі комп'ютерних технологій» містить порівняльну характеристику графічних пакетів растрової і векторної графіки, практичні завдання, присвячені професійній роботі з кольором в комп'ютерній графіці, видавничим технологіям, передтипографічною підготовкою зображень.

У результаті вивчення цієї дисципліни студенти повинні оволодіти інструментарієм базових програм, знати принципи організації кольору в комп'ютерній графіці для поліграфічних цілей і екранного використання, у тому числі Web-дизайну, вимоги передтипографічної підготовки зображень, вміти створювати ілюстрації довільної складності з використанням як векторних, так і растрових фрагментів, сканувати зображення, перетворювати скановані зображення у векторну графіку,



ретушувати і опрацьовувати растрові зображення, професійно працювати з кольором, враховувати сферу використання створених ілюстрацій, налаштовувати оптимальний технологічний ланцюг, грамотно вибирати потрібні інструментальні засоби, враховувати вимоги поліграфії чи інших сфер застосування ілюстрацій при виконанні реальних практичних завдань художнього проектування в етнічному стилі. Також на спеціальності «Дизайн» вивчаються такі модулі комп'ютерного дизайну, як: «Основи Web-проекування», «3D-формотворення», «Технологія мультимедіа», «Ресурси Internet», «Інформаційні технології і рекламна діяльність», «Комп'ютерні видавничі системи».

У таблиці 4.2 подано систему навчальних дисциплін і змістовних модулів, які спрямовані на формування професійних компетентностей майбутніх дизайнерів (на прикладі спеціалізації «Графічний дизайн і реклама»).

Таблиця 4.2

Система змістовних мод

Дисципліна	Змістове наповнення модулів (компетентності)
Рисунок	<p>Студент повинен знати та вміти:</p> <ul style="list-style-type: none"> – сталі поняття композиційної побудови малюнка; – основні класичні теорії з пропорцій; – закони моделювання форми засобами світлотіні; – основні закони з лінійної та повітряної перспективи; – графічні техніки, засоби, інструменти, використання прийомів та способів формотворення графічних форм; – якість графічного виконання робіт, культура передачі навчальної роботи. – основні засади класичного реалістичного мистецтва; – методи та прийоми поетапного виконання рисунка, цілісного сприйняття природи; – основні елементи композиції та правила її побудови; – теоретичні засади лінійної перспективи та способи зображення об'єктів у просторі; – закономірності розташування світлотіні та її значення в пластичному моделюванні форми предметів та детальній характеристиці природи; – основи пластичної анатомії та пропорції тіла людини; – композиційні, формотворчі, емоційно-образні методики для створення художнього образу; – графічні прийоми розв'язання образно-пластичних завдань, пов'язаних з виконанням короткочасних малюнків та начерків; – засоби та способи передачі різнофактурних матеріалів; – прийоми користування різноманітними графічними матеріалами, особливості їх технічних та образних характеристик.



Живопис	<p>Студент повинен знати та вміти:</p> <ul style="list-style-type: none"> – основні засади класичного реалістичного мистецтва; – методи та прийоми поетапного виконання живописного етюду, цілісного сприйняття природи; – елементи композиції та правила її побудови; – теоретичні засади лінійної перспективи та способи зображення об'єктів у просторі; – закономірності розташування світлотіні та її значення в пластичному моделюванні форми предметів та детальній характеристиці природи засобами живопису; – композиційні, формотворчі, емоційно-образні методики для створення художнього образу; – графічні прийоми розв'язання образно-пластичних завдань, пов'язаних з виконанням живописних етюдів; – засоби та способи передачі різнофактурних матеріалів; – прийоми користування різноманітними живописними матеріалами, особливості їх технічних та образних характеристик.
Історія мистецтв	<p>Студент повинен:</p> <ul style="list-style-type: none"> – орієнтуватися в розмаїтті мистецьких явищ світу та України, встановлювати зв'язки між художньо-образним рішенням та філософсько-естетичними, етичними уявленнями суспільства; – орієнтуватися у візуальному матеріалі та визначати засоби художньої виразності і принципи формоутворення, застосовані тим чи іншим майстром зарубіжного та українського мистецтва; – використовувати отримані знання у створенні аналогової бази при розробці національно орієнтованих художньо-образних рішень у дизайн-проектіванні.
Естетика	<p>Студент повинен:</p> <ul style="list-style-type: none"> – застосовувати ці знання до аналізу естетичних смаків, естетичних оцінок, втілених до дизайн-проектів, а також використовувати набуті знання з історії естетичної думки до опанування стильовим розмаїттям сучасного дизайну; – аналізувати естетичні смаки, визначати естетичні ідеали образотворчого мистецтва різних епох; – аналізувати висновки з історії естетичної думки щодо опанування стильового розмаїття сучасного дизайну; – використовувати отримані знання у своїй професійній діяльності.
Нарисна геометрія та перспектива	<p>Студент повинен:</p> <ul style="list-style-type: none"> – будувати проєкційне креслення основних геометричних елементів; – будувати креслення основних геометричних тіл (куб – паралелепіпед – куля, піраміда – конус, призма – циліндр тощо) та їх розгорток; – розв'язувати основні позиційні та метричні задачі в ортогональних проєкціях; – будувати тіні геометричних тіл та предметів в ортогональних проєкціях; – будувати на площині лінійну перспективу та обирати її елементи – композицію перспективи; – будувати перспективу тіней простих геометричних образів, а також відображень у перспективі; – будувати у перспективі об'ємні фігури різними способами (метод архітекторів, трикутника нормального бачення тощо).



<p>Кольоро- знавство</p>	<p>Студент повинен:</p> <ul style="list-style-type: none"> – створювати тональний ряд для створення будь-якого зображення; – створювати типи кольорової організації композиції: ізохромія, хо-меохромія, мірохромія; – використовувати закони оптичного змішування кольору в живопису і дизайні (пойкілохромія); – використовувати співвідношення напівтонів, що складають форму предмету, та їх колористичне збагачування; – використовувати закони декоративного та живописного вираження кольору в образно-асоціативній кольоровій композиції.
<p>Комп'ютерне проектування</p>	<p>Студент повинен:</p> <ul style="list-style-type: none"> – планувати мультимедійні та веб-проекти, співпрацювати із замовником; – виконувати підбір та аналіз аналогів мультимедійного та веб-проєкту, пошук дизайнерського рішення та форми сайту, презентації; – здійснювати аналіз стильових напрямків у графічних техніках веб-дизайну, а також аналіз найкращих рекламних фільмів; – створювати та стилізувати за допомогою програмно-технічних засобів елементи веб-сайту; – володіти основами малювання та створення руху засобами анімаційних програм; – виконувати закінчений продукт (веб-сайт, мультимедійний проєкт за заданою тематикою).
<p>Основи фор- моутворення</p>	<p>Студент повинен:</p> <ul style="list-style-type: none"> – за допомогою елементарних образотворчих форм (крапка, лінія) створювати графічні композиції, спрямовані на передачу візуальної трансформації площини (площина – рельєф – об'єм – простір); – володіти прийомами структурного аналізу форми, застосовувати їх під час створення графічних композицій та макетів. Виходячи із властивостей матеріалу (папір, картон) створювати абстрактні просторові композиції; – здійснювати трансформацію площини у трьохвимірну структуру за допомогою згинів, зламів, розрізів, надрізів. Створювати об'ємно-просторові композиції, використовуючи формоутворюючі можливості паперу та картону; – макетувати основні правильні об'ємні фігури (куб, тригранна призма, чотиригранна піраміда, циліндр, конус) та збагачувати їх поверхні за допомогою фактури; – здійснювати пластичне варіювання початкового об'єму, збагачувати пластичне трактування форми за допомогою «скульптурного» підходу; – створювати об'ємно-просторові композиції на основі контрастового поєднання форм; – створювати об'ємно-просторові композиції на основі сполучення декількох геометричних тіл із використанням фактури, «скульптурного» підходу, контрастового сполучення форм та інших прийомів; – вирішувати завдання об'ємного вираження заданого образу; – розробляти пластичне рішення конкретних виробів на основі вивчення їх функціонального призначення.



Основи проек- тної графіки	<p>Студент повинен:</p> <ul style="list-style-type: none"> – грамотно використовувати пластичні закономірності створення графічних зображень, а також культурно-історичні, візуально-асоціативні та суб'єктивно-емоційні аспекти їх сприйняття; – вирішувати завдання, спрямовані на використання орнаменту як універсальної мови культур та розробку оригінального метричного лінійного ритму; – адаптувати фрагмент орнаменту для формування декоративної площинної композиції, побудованої на простому ритмі; – створювати виразний художній образ на основі синтезу формальної структури зображення та графічних засобів, що притаманні певній графічній культурі; – розробляти варіанти зображення з використанням різноманітних графічних прийомів; – творчо використовувати різноманітні техніки: високого та трафаретного друку, техніку відтиску, м'якого матеріалу, аплікації, широкого пензля, пастельного живопису, акварелі по вогкому, монотипії, малюнка фломастером, техніку колажу тощо для виконання графічного зображення; – створювати серію графічних композицій з використанням конкретних зображень та асоціативних образів; – творчо використовувати гіперболу, метафору, протиставлення у створенні плакатних композицій; – творчо використовувати виразні можливості деформації найпростіших геометричних форм, фрагментування зображень у полі формату; – грамотно використовувати можливості фактури та передачі перехідних станів; – використовувати виразні можливості пластики силуету, створення абстрактних силуетів за принципами контрастних, нюансних та нейтральних відношень; – творчо оперувати різноманітними графічними прийомами та стилістичними для досягнення найбільшої виразності графічної форми; – створювати виразні абстрактні композиції за принципами посилення й послаблення композиційних відносин засобами взаєморозташування, характерних фактур та кольору.
---------------------------------------	--



<p>Проектування (рекламні графічні композиції)</p>	<p>Студент повинен:</p> <ul style="list-style-type: none"> – створювати есклібрис, власний знак, герб, фірмовий знак, товарну марку, логотип та інші елементи корпоративної ідентифікації; – творчо працювати зі знаком та знаковими системами; – створювати базові елементи для проектування корпоративного графічного стилю, бренду та елементів корпоративної реклами; – розробляти графічну серію на засаді знаку: фірмовий бланк, фірмову картку, престижний та рекламний плакат, буклет, листівку, графіку на упаковці тощо; – розробляти макет багатосмугового видання за допомогою модульної сітки; – творчо оперувати принципами художньо-графічного планування майбутнього видання; – грамотно вирішувати питання, пов'язані зі створенням складових елементів дизайну періодичного видання; – розробляти макет сучасного періодичного видання, використовуючи весь спектр дизайнерських засобів; – створювати комплексний проект з корпоративної реклами; – творчо використовувати синтез типографіки, фото і комп'ютерної графіки у проектуванні об'єктів корпоративної реклами; – розробляти інтернет-версію друкованого видання, серію банерів з елементами анімації.
<p>Основи методики дизайну</p>	<p>Студент повинен:</p> <ul style="list-style-type: none"> – орієнтуватися у сучасних творчих тенденціях розвитку дизайну; – аналізувати функції речей у системі життєдіяльності; – професійно вирішувати рекламно-інформаційну частину проекту дизайн-системи на базі розробленої концепції комплексного проектування; – виявляти критерії функціональної та естетичної цінності продукту дизайну, формулювати функціональні вимоги щодо об'єкту проектування з урахуванням антропометричних та ергономічних чинників; – аналізувати зразки сучасного промислового, графічного дизайну з точки зору стандарту та естетики.



<p>Макетування і моделювання упаковки. Графічні композиції на об'ємі</p>	<p>Студент повинен:</p> <ul style="list-style-type: none"> – організувати композиційний центр, створювати візуальну трансформацію об'єму, здійснювати гармонійне візуальне поєднання різних матеріалів на основі єдиного об'єму; – створювати шрифтові та тематичні композиції на об'ємі; – моделювати упаковки різних груп згідно з нормативними документами; – розробляти об'єми, складати їх за допомогою затворів з єдиного аркуша; – розробляти рішення форми, конструкції, графічного образу упаковки для різних груп товарів; – макетувати різні типи м'якої упаковки згідно з нормативними документами; – розробляти оригінальну м'яку упаковку одноразового використання; – вирішувати комплексні завдання щодо конструктивного та графічного рішення упаковки для конкретної галузі; – розробляти упаковку оригінальної конструкції для продукту у твердому або сипкому агрегатному стані; – розробляти упаковку на основі ДСТУ для жирно-або волого містких продуктів; – розробляти ДПЗ (допоміжні пакувальні засоби) для рідини; – створювати оригінальну упаковку багаторазового використання для набору виробів, що виготовляються із крихких матеріалів (ялинкові іграшки, сервізи та ін.); – розробляти багатофункціональну упаковку складного типу для окремого виробу або комплексу товарів дитячого асортименту ігрового або пізнавального характеру; – створювати оригінальну упаковку подарункового характеру з урахуванням особливостей виробу; – розробляти сувенірну упаковку з використанням різних видів пластиків, деревини, кераміки, а також імітації вищеперелічених природних матеріалів.
<p>Пластична анатомія</p>	<p>Студент повинен:</p> <ul style="list-style-type: none"> – застосовувати анатомічну термінологію для позначення кісток скелету, пояснення їх топографії; – розподіляти скелет людини за відділами; – відрізняти відділи скелету за статевими і віковими ознаками у залежності від типу будови тіла, відрізняти з'єднання кісток, відрізняти і виражати графічними засобами скелет людини; – розділяти м'язи людини за групами; – відрізняти м'язи людини за впливом на них соціальних та професійних чинників, статевої особливостей; – створювати моделі тіла людини за ступенями розвитку м'язів, відрізняти і виражати графічними засобами пластику рухів людини; – здійснювати побудову тіла людини з урахуванням індивідуальних властивостей пропорцій тіла людини; – застосовувати класичні побудови пропорцій тіла людини в рисунку, живопису, дизайні та ергономіці.

Творча діяльність в галузі традиційного декоративно-прикладного мистецтва неможлива без використання прийому творчої інтерпретації. Він передбачає відволікання від другорядних, несуттєвих деталей



заради створення художнього образу, обумовленого творчим задумом твору. Здатність абстрагуватися від малозначущих елементів, здатність творчо підходити до створення нових дизайн-образів, дизайн-проектів є одним з професійно-важливих якостей майбутніх фахівців-дизайнерів. Майбутні дизайнери вчать створювати дизайн-об'єкти з урахуванням інтегрального комплексу народних декоративно-прикладних традицій у поєднанні із сучасними технологіями і закономірностями академічного мистецтва.

Взаємозв'язку навчальних дисциплін властива органічна внутрішня цілеспрямованість і методична послідовність. Тоді не тільки кожний елемент засобів гармонізації, але і глобальні закони формоутворення отримують всебічне висвітлення, а отже й студенти будуть сприймати цей матеріал не як привнесену педагогами формальну грамоту, а як закономірності, закладені в самій природі, а їх освоєння буде практично та науково обґрунтованим.

Слід підкреслити особливе значення навчання етнодизайну у професійній підготовці майбутніх дизайнерів. У процесі підготовки дизайнерів можна використовувати навчальний тематичний матеріал народно-прикладної творчості певного регіону України, який виступатиме в якості зразків для креативних дизайнерських рішень.

У реалізованій авторській моделі навчання етнодизайну вже з першого курсу студенти долучаються до основ народного декоративно-прикладного мистецтва. Зокрема, на навчальних заняттях використовуються технології народних художніх промислів разом із синтезованими технологіями створення дизайн-об'єктів, які поєднують у собі техніку народних промислів і сучасні матеріали. Але, на нашу думку, крім декоративно-прикладного мистецтва з його різновидами художніх технік обробки матеріалів, необхідно до змісту професійної підготовки студентів вищих мистецьких навчальних закладів включити й інші субдисципліни. Так, субдисципліна «Циклічні календарно-обрядові свята українців» має забезпечити взаємозв'язок етноособистості із природними ландшафтами українських регіонів. Субдисципліна «Етнодизайн в історико-етнографічних регіонах України» має включати тематичні блоки з художнього проектування ландшафтів, інтер'єрів, костюмів, технічних конструкцій, художньої графіки з урахуванням регіональних особливостей формотворення і декорування.

Зміст етнодизайну структурується на засадах інтердисциплінарного підходу. Обравши на першому курсі особистісно ціннісні художні техніки оброблення матеріалів, студенти з урахуванням принципу наступності на другому курсі ознайомлюються з циклічними календарно-обрядовими святами українців, а на третьому – з основними



видами етнічного дизайну. У цьому контексті В. Гломозда вказує на завдання інтегрування «... не просто показати галузі зіткнення декількох навчальних дисциплін, а через їх органічний, реальний зв'язок дати студентам бажане уявлення про єдність оточуючого нас світу. Інакше інтеграція перетвориться в поверхневу констатацію-пародію на міжпредметні зв'язки». Автор пропонує інтегрувати предмети за допомогою таких форм і методів мислення: діалектика; енергетичні принципи як чинники руху живої і неживої матерії; логіка (апарат логічного пізнання) [311]. У цьому теоретичному положенні нами виокремлено словосполучення «чинники руху живої і неживої матерії», що відповідає науковим поглядам В. Вернадського про ноосферу і «живу матерію». А. Ятайкіна зазначає, що інтеграція прискорює формування переконань і світогляду студентів. Вона також вказує на соціальне і педагогічне значення інтегрованих занять в оволодінні особистістю сукупними знаннями, які позбавлять їх від односторонності розвитку [312].

Різні науки, а, отже, і навчальні предмети, вивчаючи дійсність, користуються різними засобами осягнення, зумовлюють різні прийоми мислення і уяви. Якщо уявити змістовність інтеграції у взаємодії всіх її аспектів, то вона може виглядати наступним чином: взаємопроникнення, взаємоприпущення, взаємодоповнення, взаємопосідання, взаємозалежність. А. Данилюк зазначає, що гуманітарні дисципліни являють собою високоорганізовані системи, в межах яких інтегруються особливі культурні галузі. Так, існує поділ на мистецтво і мистецтвознавство, світова художня культура й історія [313]. Однак зазначені автори не актуалізують у дослідженнях сучасну парадигму антиглобалістичного руху, концепцію сталого розвитку етноособистості і етнокультурного середовища, методологію самопізнання як адекватне розуміння етноособистістю культури свого етносу, підтримки органічної єдності із своїм ландшафтом. Автори не виокремлювали критерій оцінювання природовідповідної діяльності етносів, ефективність етнодизайну як засобу самопізнання представників етносу, їх взаємодію із місцевим ландшафтом і етнокультурним середовищем.

У процесі підготовки і проведення занять з етнодизайну освітній простір наповнюється багатьма текстами: джерелами, художніми творами, дослідженнями, конспектами, поясненнями вчителя, відповідями студентів. Організація заняття з етнодизайну вимагає ретельного і цілеспрямованого відбору змісту. Залучення одних елементів і «відкидання» інших відбувається в суворій відповідності з темою і є необхідною умовою для створення його змістовної цілісності і забезпечення результативності. Цей принцип дотримується і в період підготовки, і під час заняття. Акцентуація змісту (відкидання одних



елементів і залучення інших) дозволяє залучати різномірні елементи і створювати з них цілісний освітній простір.

На думку А. Данилюка, «навчальний предмет (заняття) являє собою автономну освітню систему, інтегруючу особливі культурні галузі, мови яких влаштовані принципово різним чином» [313, с. 26]. Семіотична неоднорідність, з одного боку, і система інтеграційних механізмів, з іншого, є тими діалектичними протилежностями, завдяки яким здійснюється цілісний освітній процес з етнодизайну. Інтеграційні механізми дозволяють переводити навчальні тексти з одного міжпредметної мови на іншу, не дивлячись на різну природу їх граматики.

Навчальні цілі будуються на основі предметного знання, сприяють оволодінню логікою його розгортання, основними концептуальними поняттями і положеннями, дозволяючи тим самим чітко намітити очікувані результати навчання. Послідовність навчального матеріалу визначається логікою предмета вивчення і розвитку пізнання. Інтеграція різних освітніх галузей знання стирає межі між предметами, дозволяючи розглянути велику кількість зв'язків, відновлюючи в свідомості студента єдність і цілісність етнокультурного середовища.

У тому випадку, коли знання інтегруються навколо спільних для декількох предметів проблем, особливо враховуються потреби, інтереси, можливості і накопичений життєвий досвід студентів. Навчальні дисципліни виступають як засіб, за допомогою якого студенти продовжують займатися проблемами і темами, які їх цікавлять, розвивати свою етнічну ідентичність. Хоча навчальний процес в зв'язку з цим не може бути спланований заздалегідь, учитель попередньо готує необхідні матеріали і пристосування з тим, щоб активізувати навчання студентів. Сам він забезпечує корегуюче втручання у проектну творчість студентів.

Інтегровані заняття відрізняються високим ступенем співробітництва вчителя і студента, гнучкістю, граничною індивідуалізованістю. Вони цінні тим, що готують студентів до управління процесом їх власної освіти, що дуже важливо у вищих мистецьких навчальних закладах. Використання такої інтеграції відрізняється від традиційного навчання тим, що цілі навчання плануються студентом і вчителем спільно, навчальний процес підпорядкований інтересам студента (групи), зміст відбирається і організовується самими учасниками групи. Ступінь участі студента в пізнавальному процесі, його старання і докладені зусилля також оцінюються спільно.

Надаються переваги таким формам діяльності як конструювання, інтерв'ювання, підготовка і розміщення навчальних матеріалів. Навчання проводиться як в мобільних групах в аудиторії, так і на заняттях у позааудиторний час. Результати інтегрованого навчання виявляються



в розвитку проектно-творчого мислення і уяви студентів. Воно сприяє не тільки інтенсифікації, систематизації самопізнавальної діяльності, а й оволодіння грамотою культури (мовної, етнічної, історичної, філософської). А тип культури визначає тип свідомості людини, тому інтеграція актуальна і необхідна в сучасній системі етнічно-зорієнтованої професійної дизайн-освіти, що розвивається на засадах синтезу мистецтв.

Синтез мистецтв – органічне з'єднання різних мистецтв або видів мистецтва в художнє ціле, яке естетично організовує матеріальне і духовне середовище буття людини. Поняття «синтез мистецтв» має на увазі створення якісно нового художнього явища, що не зводиться до суми складових його компонентів. Їх ідейно-світоглядна, образна і композиційна єдність, спільність участі в художній організації простору і часу узгодженість масштабів, пропорцій, ритму породжують в мистецтві якості, здатні активізувати його сприйняття, повідомляти йому багатоплановість, багатогранність розвитку ідеї, надавати на людину багатобічну емоційно насичену дію, звертаючись до всіх її відчуттів. Цим визначаються великі соціально-виховні можливості синтезу мистецтв.

В освітній програмі підготовки дизайнерів закладена низка суміжних з етнодизайном дисципліні наукових проблем, які варто включити до самостійної роботи і досліджень студентів. Теорії пасіонарності і культурогенезу Л. Гумільова тісно пов'язані з етнопедагогікою, якою фіксується емпіричний досвід розвитку обдарованості в тому чи іншому етносі. Мудрість народу в царині виховання поступово сформувалася в поняття «народна педагогіка» або «етнопедагогіка». Це галузь емпіричних педагогічних знань і досвіду народу, що виробляється в домінуючих серед народу поглядах на мету і завдання виховання у сукупності народних засобів, умінь і навичок виховання та навчання».

На основі масиву знань певної етнічної спільноти про виховання молодого покоління виникла етнопедагогіка. У структурі етнопедагогіки виділяють такі основні компоненти: народне дитинознавство, сутністю якого є вивчення дитини: особливостей її фізичного, психічного й соціального розвитку; народна дидактика, що розкриває зміст народних повчань, напучувань, настанов, роз'яснень; допомагає дитині, молодій людині пізнати світ, природу, довкілля, зокрема соціальне середовище, надбання свого народу; педагогічна деонтологія (грец. *deontos* – необхідне, потрібне) – вивчає обов'язковість дотримання та виконання встановлених правил поведінки, які вироблені певним народом, соціальною спільнотою, членом якої є дитина, доросла людина.

В останні роки набув актуальності ще один важливий пласт народної мудрості в царині виховання – козацька педагогіка. Козацька педагогіка спрямована на формування у молодого покоління таких



морально-духовних якостей як благородство, лицарство, героїзм, патріотизм, людяність, милосердя, мужність, гармонія тіла й духу. Козацька педагогіка – це втілення ідей української національної педагогіки в рамках конкретного історичного періоду специфічної діяльності українського козацтва, яке відзначалося наявністю у його середовищі всіх трьох профілів обдарованості: практичної, естетичної, академічної. На нашу думку, етнічна дизайн-обдарованість українського типу повноцінно виявлена саме завдяки емпіричному досвіду козацької педагогіки. Відтак педагогічні умови, сприятливі для розвитку обдарованості козаків-характерників, повинні стати об'єктом спеціальних психолого-педагогічних досліджень.

Останнім часом педагоги-дослідники актуалізували вивчення надбань козацької педагогіки. Цьому сприяли наукові праці В. Кузя [283; 284], Ю. Руденка [285], В. Ликова [286] та ін. Як наголошує В. Ликов, основою етнопедагогіки є національне виховання, бо воно «сповідує одну і ту ж мету – виховати національно свідому особистість, громадянина, який би дорожив національними і загальнолюдськими цінностями та святинями, глибоко пізнав би їх та поважав» [286]. Однак зазначені автори не досліджували проблему виявлення і підтримки етнічної дизайн-обдарованості, не виокремлювали емпіричний досвід виявлення і підтримки етнічної дизайн-обдарованості студентів вищих мистецьких навчальних закладів.

4.2. Організаційні форми взаємодії учасників навчального процесу з етнодизайну

Організація ефективного навчання студентів у галузі етнодизайну можлива за наявності у викладача знань та вміння використати різноманітних форм організації навчального процесу. Форма організації навчання – це певна структурно-організаційна побудова навчального заняття залежно від його дидактичної мети, змісту й особливостей діяльності суб'єктів та об'єктів навчання. Нині в практиці вищої школи є чимало форм організації навчання: лекції, семінари, практичні, лабораторні заняття у кабінетах, майстернях, які проводяться під керівництвом професорів, доцентів та асистентів, виробнича практика. Специфіка етнодизайну вимагає ще й інших організаційних форм взаємодії викладача і студентів у вищих мистецьких навчальних закладах, зокрема таких, як пленер, виставка, етнографічний пошук та ін.

Лекція – систематичний, послідовний виклад навчального матеріалу, будь-якого питання, теми, розділу, предмету, методів



науки. Лекція – це специфічний спосіб взаємодії викладача і слухачів (курсантів, студентів), у межах якого реалізується різноманітний зміст і різні способи навчання, а також метод навчання як монологічний виклад навчального матеріалу в систематичній і послідовній формі, сконцентрований в основному навколо фундаментальних проблем науки. Лекціям притаманні такі функції: дидактична, розвивальна, виховна, інформаційна й організаційна. У таблиці 4.3 представлено відповідність функцій і типів лекцій, напрацьованих у педагогічному досвіді навчальної взаємодії викладачів і студентів.

Таблиця 4.3

Відповідність функцій і типів лекцій як організаційних форм педагогічної взаємодії викладача і студентів

Функції лекцій	Види лекцій
дидактична	методологічна, загальнопредметна, теоретичного конструювання, лекція-конкретизація, лекція-інтеграція, узагальнююча, завершальна (підсумкова)
розвивальна	проблемна, лекція-брейнстормінг (мозкова атака), із заздальгідь запланованими помилками, кіно, відеолекція, лекція-візуалізація, бінарна лекція
виховна	лекція-бесіда, лекція-диспут, лекція-екскурсія, лекція із застосуванням техніки зворотного зв'язку (інтерактивна лекція)
інформаційна	багатоцільова, лекція-конференція, лекція-брифінг, лекція-«круглий стіл», інформаційна (тематична),
організаційна	міні-лекція, вступна, ознайомча, настановча, інструктивна, оглядова, оглядово-повторювальна, консультативна

Вступна лекція з етнодизайну є початковим етапом опрацювання субдисциплін проєктувально-художнього спрямування. Вступна лекція готує студентів до творчого вирішення навчально-пізнавальних завдань з етнодизайну як нового стильового напрямку художнього проєктування. Вступною лекцією визначається подальше ставлення майбутніх дизайнерів до художнього проєктування в етнічному стилі, інтерес слухачів до календарно-обрядових свят, декоративно-прикладного мистецтва, видів етнодизайну; активізує їхню мовленнєво-творчу, образотворчу і предметно-перетворювальну діяльність. Головне завдання вступної лекції – викликати емоційно-позитивне ставлення до занять з етнодизайну, розкрити існуючі взаємозв'язки між субдисциплінами етнодизайну.

Практичні та лабораторні заняття – найбільш складні форми організації навчального процесу у вищому навчальному закладі. Їх ефективність визначається результативністю сформованості необхідних практичних умінь і навичок з художнього проєктування:



формулювання творчого задуму, графічні дизайнерські пропозиції, пошукове макетування. Організуючи практичні заняття студентів-дизайнерів, необхідно зорієнтувати їх на художньо-проектну творчість з урахуванням регіональної специфіки формотворення і декорування виробів. Це відбувається після теоретичного навчання, художньо-змістовного аналізу виробів, що пропонуються в ході реалізації комплексної авторської програми. Необхідно використовувати ту техніку і прийоми, які дійсно стосуються художніх традицій і пов'язані з національною культурою. Студенти займаються не копіюванням, а творчим переосмисленням, їх роботи мають вирізнитися національною своєрідністю, характеризуватися високою якістю виконання, бути суспільно корисними та нести певну художньо-культурну цінність. Навчання студентів етнодизайну вимагає ще й інших специфічних форм практичної взаємодії викладача і студентів: етнографічної практики, переддипломної практики, дипломного проектування.

Зміст професійно-практичної підготовки реалізується у програмах виробничого навчання в майстернях, студіях та виробничій практиці. Вони виконують головну функцію в професійному становленні дизайнерів, розвитку та удосконаленню творчих здібностей, формуванні ціннісного ставлення молоді до трудової діяльності в умовах виробництва, сприяють підвищенню професійної компетентності.

Навчання в майстернях і студіях спрямовується на вдосконалення професійних умінь майбутніх дизайнерів з конкретної спеціалізації за напрямками графічний дизайн, художнє оформлення, промислова графіка, облаштування інтер'єрів, реклама в архітектурно-просторовому середовищі.

Зміст *етнографічної практики* передбачає творчо-пошукову діяльність студентів в історичних, краєзнавчих музеях народного мистецтва, етнографії та художнього промислу з метою вивчення національної мистецької спадщини, стародавніх технологій художньої обробки виробів декоративно-прикладного мистецтва, їх формотворення, орнаментального вирішення тощо. Підсумком етнографічної практики є письмовий звіт студентів із замальовками стародавніх виробів, їх орнаментів, технік виконання.

Переддипломна практика забезпечує збір теоретичного матеріалу для написання дипломної роботи, виконання творчої практичної роботи (витвір мистецтва згідно з художньою спеціалізацією). Дипломне проектування передбачає розробку ескізів, виконання проєктів, пояснювальної записки. Форми, тривалість і терміни проведення практик визначаються освітньо-професійними програмами навчальних закладів. Критерії розробляються для загального оцінювання знань і вмінь



студентів під час теоретичного навчання з кожного предмета, під час виробничого навчання, виробничої та інших видів практик, а також для оцінювання знань і вмінь під час виконання пробної роботи.

Важливим аспектом у підготовці фахівців є відведення в навчальному плані літніх навчальних (етнографічна і пленерна (біонічна) та виробничих практик (див. додаток I). Перша дає можливість студентам ознайомитися з пам'ятками архітектури, народного побуту, відвідувати музеї, виставки, галереї. Під час практики студенти роблять обміри, замальовки, копіюють твори декоративно-прикладного мистецтва і зібрані матеріали застосують у подальшій творчій роботі. А під час пленерної (біонічної) практики студенти ознайомлюються з живою природою, виконуючи етюди, замальовки, начерки, аналізують кольорові сполучення, а також вивчають структурну побудову та принцип поєднання елементів і цілого в рослинному й тваринному світі. Протягом практики студенти закріплюють свої теоретичні знання та удосконалюють практичні навички з основ композиції, кольорознавства, проектування. Накопичені матеріали застосовують у подальшому творчому завданні з узагальнення та стилізації зображень елементів природи аж до створення емблеми, марки, знаку, предметної форми тощо.

Для студентів старших курсів передбачено літні практики: технологічна і виробнича (проектна), але виходячи з об'єктивних умов сучасності можна стверджувати, що вони вичерпали своє призначення. Приватні дизайнерські фірми дають згоду на проходження практики студентів, проте не забезпечують повноцінної участі в роботі фірми, зводячи до формального відбування студентами практики. Об'єктивним розв'язанням цієї проблеми є заміна цього виду практики на науково-дослідницьку, пошукову, яка забезпечить вивчення та аналіз витоків української дизайнерської думки, творчості провідних фахівців з дизайну, які активно використовують у своїй творчості народне мистецтво, а також ознайомлення з новітніми матеріалами, технологічними процесами та можливостями поєднання їх із традиційними художніми техніками.

Особливої уваги заслуговує організація самостійної роботи студентів, яка посідає важливе місце у професійній підготовці майбутніх фахівців дизайну різних освітньо-кваліфікаційних рівнів підготовки: дизайнерів-виконавців, дизайнерів-техніків, художників-конструкторів (дизайнерів), дизайнерів-дослідників. Важливо використовувати різновиди самостійної роботи, критерії її оцінювання, вимоги до виконання завдань різних рівнів складності.

Самостійна робота передбачає самостійне виконання студентами розумових або фізичних (або тих і інших разом) дій. Самостійна діяльність студентів повинна здійснюватися на будь-якому етапі навчального



процесу в залежності від специфіки досліджуваного матеріалу, рівня підготовленості студента до самостійної діяльності, логіці навчального процесу. Особливо важливо формувати в студентів самостійну розумову діяльність при засвоєнні нових знань. Тоді вона стає «з'єднуючою ланкою» між університетом і самоосвітою, без якого немислиме життя культурної людини. Найбільш об'ємним протиріччям можна вважати тенденцію до регламентації мислення, з одного боку, і зростаючої його самостійності і творчої спрямованості, з іншого боку.

В аспекті індивідуалізації самостійної діяльності в навчальному процесі також можна виділити дві тенденції, які знаходяться в єдності і діалектичній суперечності: 1) потреба в традиційному і творчому методі навчання; 2) недостатня розробка способів.

Самостійна навчальна діяльність – найважливіший шлях формування творчої індивідуальності студента. Індивідуальний підхід покликаний надавати істотну допомогу в формуванні такої загальносоціальної риси особистості, як творча самостійність. Самостійним завданням передують лекції, бесіди, екскурсії, де основною темою виступає декоративність в живопису майстрів минулого, Також проводяться дискусії про сучасні уявлення художників і дизайнерів про декоративність. На наш погляд, дискусії розвивають у студентів вміння аналізувати, викладати і відстоювати свої творчі переконання і позицію. Самостійна робота студентів з необхідністю вирішення системи науково-дослідних завдань орієнтована на формування у майбутніх дизайнерів не тільки дослідницьких навичок, але й креативності мислення, допитливості, комбінаторних умінь.

Самостійній роботи над завданням (наприклад, натюрмортом) передують також пошукова і етнографічна робота студентів. Вони збирають матеріал з тематики завдання: історичні довідки, інформацію про побут, майстрів епохи тематичного завдання. Наприклад, історичний натюрморт складається з старовинних предметів побуту людей різних народностей або культури: «Східний натюрморт», «Перський», «Натюрморт з китайською вазою», «Давньоукраїнський», «Натюрморт з предметами африканських народів» та ін.

У ході аналізу способів навчання етнодизайну майбутніх фахових дизайнерів необхідно так побудувати навчальний процес, щоб кожен студент не тільки засвоїв конкретні знання і вміння, а й опанував способи їх застосування в різних предметних середовищах, навчився робити самостійний висновок, проявляти наукове, художнє і технічне мислення, щоб висока активність студента демонструвалась у різних формах підвищення його пізнавальних можливостей у сприятливому середовищі. Студенти виконують такі розумові операції: проводять



аналогії, узагальнюють, систематизують навчальний матеріал, висувають гіпотези, поширюють висновки, отримані зі спостережень над одним явищем на інше (екстраполяція), використовують особисті уподібнення, незнайоме роблять знайомим і, нарешті, моделюють всі ці узагальнені розумові операції.

Семінарські заняття – один із основних видів занять в аудиторному навчальному середовищі з етнодизайну. Семінар – це особлива форма організації навчальних практичних занять, спрямованих на поглиблення, розширення, деталізацію й закріплення теоретичного матеріалу з етнодизайну у студентів вищих мистецьких навчальних закладів. Це групове заняття, яке проводиться під керівництвом викладача після прочитаної лекції згідно з розкладами навчальних занять з тем, що вказані в робочих навчальних програмах і планах семінарських занять. Це важлива форма розвитку уяви, самостійності мислення, проектної творчості студентів. Основними завданнями семінарського заняття є: розвиток пізнавальної активності і самостійності студентів, вміння творчо застосовувати матеріал лекцій; поглиблення і закріплення знань з етнодизайну, образотворчого мистецтва художніх технік оброблення матеріалів, народознавства, отримані в процесі вивчення субдисциплін з етнодизайну; сприяння розвитку проектно-творчого мислення, вміння логічно висловлювати і аргументувати свої творчі задуми, слухати один одного, толерантно висловлювати критичне ставлення. Семінарські заняття також є засобом перевірки розвитку і закріплення навичок самостійної роботи з проектно-художньої творчості в етнічному стилі, що є однією з найважливіших форм навчальної роботи студентів вищих мистецьких навчальних закладів.

Особливу увагу на семінарських заняттях варто приділити розвитку навичок роботи з різноманітними джерелами, з яких студенти одержують додаткову інформацію, аналізу та узагальненню теоретичних матеріалів і корисного досвіду, формуванню вміння формулювати проблему та знаходити шляхи її розв'язання, професійно використовувати знання в умовах навчальної аудиторії.

Семінар – активний метод навчання, у застосуванні якого повинна переважати продуктивно-перетворювальна діяльність студентів. Провідними функціями семінарів є пізнавальна, виховна функція контролю за змістовністю, глибиною та систематичністю самостійної роботи студентів, яка є допоміжною до вищезазначених функцій. Відповідно до завдань і змісту в сучасних вищих навчальних закладах поширені семінарські заняття трьох видів: пропедевтичний семінар з його завданнями: навчитися працювати з книгою, першоджерелами, навчити реферуванню літератури, складанню тез тощо. Технологія проведення



просемінарів передбачає такі компоненти: формулювання теми заняття, дидактичної мети; добір методичного забезпечення підготовки та проведення заняття; необхідні засоби для реалізації мети; організація студентів задля навчальної діяльності безпосередньо на занятті з уваги на етапи роботи (визначення конкретного питання теми семінару, яке треба опрацювати; рекомендація методів і прийомів опрацювання наукових джерел; виокремлення вузлових питань, наукова аргументація тих чи інших теоретичних положень; організація виступів студентів, постановка запитань, опонування тим, хто виступає, оволодіння культурою ведення дискусії з дотриманням принципу толерантності; підсумкове слово викладача). Головна функція пропедевтичного семінару – оволодіння технологією, методикою і технікою роботи на семінарських заняттях.

Власне семінар – це традиційне заняття, в якому акцентується на закріпленні теоретичних відомостей, формуванні системи знань, підготовці до виконання подальших практичних завдань. На семінарських заняттях обговорюються основні проблеми, теми, проводяться дискусії, активізується проектна творчість студентів, підводяться підсумки, оцінюється діяльність студентів.

Форми семінарських занять: фронтальна, що передбачає роботу всіх його учасників над темою та питаннями; з доповідачами, що передбачає проведення роботи навколо декількох доповідей; комбінована – частина питань розробляється всіма учасниками, решта – підготовка доповідей та повідомлень; спеціальний семінар дослідницького характеру з незалежною від лекцій тематикою для залучення студентів до проектно-творчої діяльності з етнодизайну в історико-етнографічних регіонах України.

Пошуки адекватних форм призвели до колективної форми організації семінарського заняття: семінар-дискусія, форум, дебати, симпозіум – діалогічне спілкування учасників, у процесі якого через спільну участь обговорюються і вирішуються теоретичні та практичні проблеми курсу. Кожен із учасників дискусії має навчитися точно висловлюючи свої думки в доповіді або виступі з питання, активно відстоювати свою точку зору, аргументовано заперечувати, спростовувати хибну позицію. Це привчає студентів самостійно мислити, сприяє розвитку аналітичних навичок, розвиває здатність до виваженої аргументації, обстоювання власної точки зору, адекватно оцінювати себе та поважати думки інших. Необхідною умовою розгортання продуктивної дискусії є особисті знання, які здобуваються студентами на лекціях і під час самостійної роботи. Важливо навчити студентів методам проектно-творчої взаємодії: «мозковому штурму», «діловій грі» тощо.

Ефективною моделлю організації власне семінарських занять для



студентів вищих мистецьких навчальних закладів є така, що забезпечує почергову активізацію їхньої правої (художньо-образної) і лівої (логічно-понятійної) півкулі мозку, взаємодоповнення прийомів мислення і художньо-образної уяви. Така модель є комфортною для майбутніх дизайнерів, відповідає їхній проектно-творчій спрямованості:

1. *Розподіл за напрямками.* Нерідко праця студентів не дає позитивних результатів через те, що в один день вони вимушені відвідувати як профільні, так і загальноосвітні предмети. Година рисунку, після якої йде година історії України, а далі знову година живопису – таке часто трапляється в навчальних закладах. Ми пропонуємо виділити окремі дні для вивчення загальноосвітніх дисциплін, аби дати змогу студентам більш фундаментально підходити до різних видів діяльності. Припустимо, у понеділок ставиться пріоритет для української мови та історії, а у вівторок для рисунку та живопису. І в понеділок і в вівторок можуть бути дисципліни різного профілю, але вони не повинні йти вроздріб.

2. *Виділення більшої кількості годин для одного виду діяльності.* Так, наприклад, у Національній академії образотворчого мистецтва для більшості спеціальностей встановлена така норма годин, що відводиться для занять з рисунку та живопису в день: 6 годин, з них 2 години припадає на рисунок, 4 – на живопис. Це дає змогу студентам в повній мірі використати свій потенціал і працювати ефективніше.

3. *Гнучкий графік.* Доцільним є самостійне розпорядження студентів власним часом, відведеним на роботу. Це дасть змогу підвищити результативність праці студентів, адже примусова праця тільки шкодить творчому процесу. До того ж це враховуватиме індивідуальні особливості кожного студента і не буде шкодити навчанню: важливий результат, а не те, скільки годин студент просидів в аудиторії.

4. *Форми активізації проектно-творчої діяльності.* До основних форм оптимізації шляхів пошуку розв'язання творчих завдань, які пропонуються застосовувати у процесі художньо-проектної підготовки студентів, належать такі: метод мозкової атаки; метод морфологічного аналізу; метод фокальних об'єктів; метод алгоритму розв'язання винахідницьких задач. Вважаємо, що на першому етапі художньо-проектної діяльності студентів, особливо коли відбувається осмислення проблемної ситуації й аналіз можливих шляхів її розв'язання, найбільш доречним є використання *методу мозкової атаки*. Цей метод створює умови для генерування різних варіантів подолання проблеми на основі притаманної людині здатності до творчої діяльності. Його найчастіше застосовують тоді, коли звичайні рутинні методи, що ґрунтуються на аналізі минулого досвіду і заданих умов (наприклад, метод «проб і



помилко»), є неефективними для успішного розв'язання окресленої проблеми.

5. З метою оптимізації подальших етапів творчої художньо-проектної діяльності студентів раціональним є використання *методу АРВЗ* (алгоритму розв'язання винахідницьких задач), який за змістом наближений до процесу художнього проектування. Метод АРВЗ сприяє виробленню загальних принципів діяльності у процесі творчого пошуку розв'язання складних винахідницьких задач, у т.ч. художньо-проектних. Цей метод заснований на теорії розв'язання винахідницьких завдань (ТРВЗ), яку у 1946 р. запропонував відомий учений-винахідник Г. Альтшуллер [226]. Теорія Г. Альтшуллера ґрунтується на законах розвитку технічних систем, удосконалення яких відбувається у процесі реалізації творчих (винахідницьких) завдань із дотриманням певних стандартів і вимог. При цьому слід пам'ятати, що будь-яке завдання стає творчим, винахідницьким, коли містить суперечності, у подоланні яких виявляється сутність творчого процесу. Тому теорію розв'язання винахідницьких завдань та розроблений на її основі метод АРВЗ рекомендується застосувати для розвитку творчого мислення студента у процесі художньо-проектної діяльності.

Для студентів-магістрів, які отримують фах дизайнера-дослідника, доцільно організувати пошукові семінари (семінари-дослідження), які передбачають дослідницьку діяльність з подальшим обміном думками та проведенням міні-дискусій. На початку пошукового семінару студенти об'єднуються в кілька підгруп (для цього бажано використати аудиторію, обладнану круглими столами), які одержують список завчасно підготовлених проблемних питань. Щоб відповісти на питання, студенти мають «завершити дослідження» проблеми, користуючись будь-якими джерелами інформації, обмінятися думками, провести міні-дискусію. Тут педагогічно доцільний метод морфологічного аналізу. Під *методом морфологічного аналізу* розуміється метод, з допомогою якого здійснюється пошук шляхів перетворення та видозмінення об'єкта проектування шляхом поетапного аналізу його форми та структурно-функціональної будови (конструкції). Сутність цього методу полягає в тому, що в художньо-проектному завданні виділяють декілька головних структурних або функціональних морфологічних ознак. За кожною ознакою складають список альтернатив – можливих варіантів розв'язання. Ознаки розташовують у формі таблиці, яка називається морфологічним ящиком або матрицею. Така таблиця дозволяє студентам оптимізувати час пошуку оптимальної ідеї. Перебираючи поєднання варіантів виділених ознак, студенти легше виявляють нові шляхи розв'язання художньо-проектного завдання. Слід



наголосити, що морфологічний аналіз доцільно використовувати не для пошуку одного будь-якого варіанту розв'язання художньо-проектного завдання, а у випадку, коли вимагається дослідити певну множинність можливих розв'язків задля відбору оптимального варіанту.

Другий варіант проведення пошукового семінару передбачає створення невеликих груп студентів із 7–9 осіб, які отримують список проблемних питань із теми заняття. Підгрупа обирає доповідача. Інші студенти підгрупи відповідають на питання, задані викладачем або студентами інших підгруп. У кінці заняття викладач підводить підсумки і оцінює роботу студентів. Для такої інтерактивної взаємодії студентів доцільно використати метод фокальних об'єктів. Цей метод є одним із асоціативних методів пошуку розв'язання художньо-проектного завдання. При його застосуванні виділені властивості одного об'єкта переносяться на інший об'єкт, який жодним чином не пов'язаний з попереднім. Фокальними називають об'єкти, що перебувають у фокусі, центрі уваги. Цей метод полягає в тому, що властивості об'єкта проектування визначаються не логічним аналізом, а шляхом використання асоціацій, які відображають підсвідомий опис цього об'єкта. Відповідно, варіанти вибору об'єктів проектування можна здійснювати за допомогою використання асоціативних зв'язків одного об'єкта з іншим.

До участі в семінарі, «круглому столі» запрошуються фахівці або заздалегідь підготовлені студенти. Це обмін інформацією, відповіді на питання, колективний пошук нових шляхів вирішення проблеми. Наукові семінари проводяться у формі наукових конференцій. Студенти виступають з доповідями, у яких висвітлюють результати виконаної ними науково-пошукової роботи. Семінари з використанням ігрових ситуацій проводяться у формі пізнавальної гри за типом телевізійних ігор (наприклад: «Що, де, коли?», «Брейн-ринг», «КВК» та ін.). Ефективним різновидом є рольові ігри, що проводяться у формі наукових конференцій. На них студенти доповідачі виконують роль експертів із того чи іншого питання. Їхні доповіді рецензуються і оцінюються групою рецензентів з числа студентів. Інші студенти виконують роль опонентів. Веде конференцію студент-головуючий, який надає слово усім учасникам гри, підводить підсумки після кожної доповіді, організовує обговорення.

Міжпредметні семінари проводяться одним або різними викладачами і передбачають обговорення навчальної інформації, яка є предметом вивчення кількох дисциплін. На таких семінарах здійснюються співробітництво і взаємодопомога, кожен студент має право на інтелектуальну активність, зацікавлений в досягненні спільної мети семінарів, бере участь у колективному формуванні висновків і рішень. В умовах спільної роботи студент займає активну позицію.



Проектування індивідуальних та групових стратегій навчання – це поетапний процес, який повинен ґрунтуватися на чіткій і ясній постановці мети педагогічної діяльності, для чого необхідна діагностика студентів, виявлення актуального і перспективного рівня їх розвитку, індивідуальні особливості дитини, його навчальні вміння і його пізнавальний інтерес.

Організаційні форми навчання етнодизайну ґрунтуються на сукупності принципів: інтегративний – об'єднання освітніх установ, систем, змісту освітніх програм різних предметів або предметних областей, форм і методів навчання; особистісно-діяльнісний, заснований на обліку психологічних і соціально-педагогічних характеристик особистості, що допомагає студентам в усвідомленні себе особистістю, в виявленні можливостей, що стимулюють самостановлення, самоствердження, самореалізацію; розвиває співвідношення оволодіння змістом досліджуваного і розвитку гуманності – одна з провідних моральних цінностей; свобода вибору – можливість самостійно здійснити власний, індивідуальний (особливий) вибір.

У будь-якому випадку метою їх спільно роботи є розвиток особистості з урахуванням її особистісних якостей, мотивів і інтересів. Необхідно відзначити, що метою є не тільки розвиток лінгвістичних здібностей, інтелектуальних можливостей, збагачення змісту, а й розвиток якостей, творчого мислення, застосування знань у дослідницькій діяльності. Отже варто глибше обґрунтувати принципи індивідуалізації і диференціації організаційних форм навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів.

У сучасному світі основні труднощі у вирішенні проблеми індивідуалізації викликає відсутність єдиного термінологічного поля. Основні поняття не мають в дидактиці однозначних визначень, в зв'язку з існуючою проблемою виникають певні розбіжності в розумінні суті явищ в різних теоріях, а, отже, і в педагогічній практиці. Труднощі виникають через змішання таких двох понять, як «індивідуалізація» і «диференціація». Часто ці терміни вживаються як синоніми, і кажуть в одному і тому ж значенні про індивідуалізований і диференційований підхід [316]. У цьому контексті, В. Давидов [317] і С. Рубінштейн [273] використовували термін «диференціація», як розділ, що вивчає індивідуальні відмінності в здібностях людей, називають диференціальною психологією. На основі цієї науки були створені тести, не тільки загальнонаукових дисциплін, а й спеціально-технічних, конструкторських, музичних, художніх, а також розроблені статистичні методи оцінки результатів і показники їх надійності.

В аспекті психології «проблема індивідуального розвитку» особистості розглядалася в системі диференційованого навчання



В. Давидовим [317], С. Рубінштейном [273] та ін. Відповідно до їхньої точки зору, змістовна характеристика етапів навчання, діяльнісний підхід є першорядними. Проаналізувавши сучасну психолого-педагогічну літературу, ми прийшли до висновку про те, що на даному етапі існують різні, часто протилежні точки зору на дефініції понять: «індивідуальний підхід», «індивідуальне навчання», «індивідуалізація», «диференційований підхід», «диференціація», «диференційоване навчання», «індивідуально-диференційований підхід».

Визначення поняття індивідуального підходу - це найважливіший дидактичний принцип виховання і навчання, його реалізація передбачає часткову зміну найближчих завдань і окремих сторін змісту навчально-виховної роботи. Постійне варіювання методів і організаційних форм дозволяє побачити її всебічні, цілісні, як соціально-типові, так і індивідуально-своєрідні аспекти її розвитку. Виходячи з цього положення, Е. Рабунський вважає, що зазвичай «особлива організація навчального процесу в колективі групи, яка спрямована на здійснення вимог індивідуального підходу; розуміється як індивідуалізація навчання [318].

У педагогічній літературі є кілька визначень індивідуалізації, як у вузькому, так і в широкому сенсі цього слова. У «Педагогічній енциклопедії» індивідуалізація визначається як «організація навчального процесу, при якій вибір способів, прийомів, темпу навчання враховує індивідуальні відмінності студентів, рівень розвитку їх здібностей до розвитку» [319]. З цих же позицій дає визначення Г. Сазоненко: «Індивідуалізація навчання розглядається як орієнтація на індивідуально-психологічні особливості студентів, вибір і застосування методів і прийомів, що відповідають можливостям учнів» [32]. Термін «індивідуалізація» використовується автором як синонім «індивідуальний підхід» при описі дидактичних умов формування творчої активності майбутнього фахівця.

Найбільш розгорнуте і повне визначення термінів привела в своїй книзі І. Унт. Вона розглянула індивідуалізацію в найширшому сенсі цього слова: «... це врахування в процесі навчання індивідуальних особливостей студентів у всіх його формах і методах» [Цит. за А. Кирсановим: 321, с. 24]. Тут же автор наводить визначення поняття «диференційоване навчання» як «... урахування індивідуальних особливостей студентів в тій формі, коли учні групуються на підставі будь-яких особливостей для окремого навчання» [Цит. за А. Кирсановим: 321, с. 26].

При використанні поняття «внутрішньогрупової індивідуалізації навчання» необхідно мати на увазі, що при його практичному використанні мова йде не про абсолютну, а про відносну індивідуалізацію. У реальній практиці індивідуалізація завжди відносна з наступних причин [322]:



завичай враховуються індивідуальні особливості не кожному окремого студента, а групи студентів, які володіють приблизно подібними особливостями; враховуються лише відомі особливості або їх комплекси і саме такі, які є важливими з точки зору навчання (наприклад, загальні розумові здібності), так як поряд з цим може виступати ряд особливостей, облік яких у конкретній формі індивідуалізації неможливий або не так вже необхідний (наприклад, різні властивості характеру або темпераменту); іноді відбувається облік деяких властивостей або станів лише в тому випадку, якщо це важливо для даного студента (наприклад, талановитість в художній області, розлад здоров'я); індивідуалізація реалізується не в усьому обсязі навчальної діяльності, а епізодично або в будь-якому вигляді навчальної роботи і інтегрована з неіндивідуалізованою діяльністю [322].

Індивідуалізація стосується, перш за все, всієї навчальної роботи студента, яку організовує педагог. У нашому випадку під словосполученням «навчальна робота» буде розумітися навчальна діяльність, яку слід розглядати, як одну з різновидів діяльності людини.

Л. Виготський намічає програму дослідження психічних функцій, пов'язаних з культурно-історичним розвитком [323]. Культурно-історична концепція Л. Виготського, його вивчення психічних функцій як натуральних і штучних (культурних), і інтерпретації знака (слова) як психологічного засобу, дозволили, звертаючись до історії педагогічної психології, зрозуміти діалектику творчого розвитку особистості в процесі культурно-перетворюючої діяльності [323].

Здійснюючи внутрішньогрупову індивідуалізацію, педагог повинен пам'ятати, що вона носить двосторонній характер. Від педагога постійно потрібно варіювання різноманітних заходів до студента. У деяких працях внутрішньогрупова індивідуалізація розглядається лише в плані «ситуативно-корегуючий» діяльності педагога, як «екс-міра» для ліквідації прогалин у знаннях або уміннях окремих груп. Логічніше розглядають її з позиції наступності, перспективності, систематичності і послідовності в роботі з кожним студентом.

Послідовна реалізація двобічності внутрішньогрупової індивідуалізації означає також неприпустимість оцінки якості індивідуалізованої роботи за кількістю заходів в роботі зі студентом. Найважливішим критерієм успішності в навчанні повинен стати темп просування студента до вищого рівня знань, пізнавальної самостійності, дійсного інтересу до діяльності педагога. Для цього необхідно конкретизувати найближчі завдання виховного і розвиваючого навчання студентів в даній групі, а це залежить від вмілої організації навчального процесу, від гнучкості методики, від рівня освіченості та педагогічної майстерності [324].



Внутрішньогрупова індивідуалізація дуже динамічна. Це, перш за все, пов'язано з віковими особливостями, так як у студентів (абітурієнтів) з віком все більш викристалізуються індивідуальні відмінності (інтереси, здібності, професійні наміри тощо), збільшенням частки самостійності в рішенні навчальних задач.

У звичайній групі навчальна робота може бути організована в трьох формах: фронтальній, груповій, індивідуальній. У групі необхідне оптимальне поєднання цих трьох форм роботи, яке багато в чому залежить від складності матеріалу і навчального процесу, в якому вони використовуються.

Аналіз результатів досліджень проблеми індивідуалізації, дозволяє зробити в аспекті індивідуалізації навчальної роботи наступні висновки: 1) розвиток має виходити з досягнутого рівня, однак у студентів однієї вікової групи цей рівень дуже різний; 2) необхідність виходити з досягнутого рівня тягне за собою вимогу виявлення цього рівня в кожного зокрема. Відповідне вивчення студентів слід розглядати як передумову індивідуалізації навчання; 3) індивідуалізація повинна бути не тільки як вихідний момент для розвитку, а ця необхідність зберігається протягом усього періоду навчання; 4) розвиток розумових здібностей передбачає спеціальні засоби; 5) розвиваючі завдання, які в свою чергу сприяють розвитку творчого мислення студента, за змістом повинні бути оптимальної важкості і можуть містити елементи творчості.

Крім цього, індивідуалізація передбачає, що суб'єкт повинен бути включений в активну діяльність. Ефективність навчання залежить не тільки від характеру пропонованих завдань, а й, перш за все, від якості, активності студента як суб'єкта. Зважаючи на наявність індивідуальних відмінностей у студентів виникає питання, як організувати навчальну роботу, навчально-пізнавальну діяльність так, щоб вона активізувала кожного окремого студента. Активізація пізнавальної діяльності студентів може здійснюватися у будь-яких формах індивідуалізації.

Комплексне використання всіх трьох форм внутрішньогрупової індивідуалізації навчальної роботи досліджував А. Бударний [325]. З метою ліквідації неуспішності він розділив групу по здатності до навчання на три відносно стабільні. Певна частина заняття робота йшла фронтально, решта ж – самостійно, причому кожна група отримувала різні завдання. Часом педагог працював фронтально з найслабшою підгрупою; інші підгрупи в цей час займалися самостійною роботою. Завдяки цьому способу навчання, без консультацій вдалося досягти повної успішності.

Ґрунтуючись на дослідженнях творчої діяльності, в руслі синергетичної теорії, проектно-творчу, перетворюючу діяльність можна охарактеризувати як процес упорядкування, який дозволяє долати хаос



творчості, як процесу зі створення нового, оригінального; здійснювати рішення творчих завдань вдосконалення об'єктів навколишнього світу, завершуючи творчий процес досягненням рівноваги, закінченості та гармонії.

У малій групі студенти знаходяться в більш сприятливих умовах щодо можливості діяти у відповідності зі своєю індивідуальністю. Продуктивність пізнавальних дій кожного студента спільної групової діяльності значно підвищується за рахунок інтенсифікації рольових позицій учасників, динамічності чергування індивідуального і спільного пошуку шляхів вирішення проблем, розуміння і обґрунтування отриманих результатів.

Групи можуть формуватися за різними ознаками, але особливо сприятливі можливості для індивідуалізації в групах, які сформовані педагогом на підставі рівня розвитку студентів (зазвичай рівня знань або рівня здібностей). У таких випадках сильній групі пропонують і складні (важкі) завдання, а слабкій – завдання спрощені. Група може бути сформована і на основі побажань самих студентів. В такому випадку спільно працюють студенти зі схожими інтересами, стилем роботи і пов'язані дружніми відносинами. Робота в такій групі створює особливо сприятливі умови для прояву особистісних і творчих якостей. Крім того, тут можна запропонувати групам завдання на вибір.

Особливий інтерес представляє діяльність груп, де беруть участь студенти з різним рівнем інтелектуального розвитку. Тут також інтенсивно може здійснюватися індивідуальний розвиток, якщо педагог оптимально підбирає учасників цієї групи.

В аспекті індивідуалізації самостійної діяльності в навчальному процесі також можна виділити дві тенденції, які знаходяться в єдності і діалектичній суперечності: 1) потреба в традиційному і творчому методи навчання; 2) недостатня розробка способів.

Більшість досліджень з проблеми індивідуалізації навчання здійснено на базі внутрішньогрупової індивідуалізації. Вивчення та облік індивідуально-психологічних особливостей студентів дозволяє об'єднати їх у відносно однорідні групи, з якими надалі працює педагог. Створення разнорівневого за складністю дидактичного матеріалу дозволяє індивідуалізувати самостійну роботу, зробити процес засвоєння знань і умінь посильним, а значить, і більш привабливим. Виникнення і розвиток пізнавального інтересу, в свою чергу, позитивно вплине на рівень успішності студента.

Однак явище і процес взаємодії не розглядалися з позиції етнічної ідентифікації, переробки і передачі інформації на основі етнічних цінностей від викладача до студента. Основні поняття нашого



дослідження не мають в даний час в дидактиці однозначного визначення, що означає, що за цим стоїть неузгодженість в розумінні суті процесів в різних теоріях і, отже, в педагогічній практиці. Таким чином, ми відзначаємо недостатню вивченість дидактичних умов індивідуалізації самостійної роботи студентів з етнодизайну; а також роз'єднаність цілей, підходів, методів і засобів індивідуалізації графічної діяльності в різних субдисциплінах з етнодизайну.

Застосування в нашому випадку індивідуально-диференційованого підходу є комплексним вирішенням завдання ефективності процесу дизайн-освіти в контексті підвищення рівня творчого розвитку особистості студента. Узагальнюючи визначення понять індивідуального і диференційованого підходів, ми приходимо до наступних висновків. Поняття індивідуального та диференційованого підходів на увазі, що індивідуальний підхід означає дійсну увагу до особистості кожного, а диференційований підхід можна зрозуміти як необхідну умову успішної реалізації індивідуального підходу.

Індивідуальний підхід передбачає в процесі навчання індивідуальних особливостей студентів у всіх його формах і методах, незалежно від того, які особливості і в якій мірі враховуються. Принцип індивідуального підходу – це система поглядів, «які визнають безмежні можливості людини і його здатності до вдосконалення ...» [326, с. 9]. Цей принцип застосовується в процесі взаємодії педагога і студента-дизайнера, заснованого на взаємній повазі, діалозі, уважному ставленні до особистості і думки кожного студента.

Диференційований підхід – врахування індивідуальних особливостей студентів в тій формі, коли студенти групуються на підставі яких-небудь особливостей для окремого навчання. Принцип диференційованого підходу обумовлений необхідністю підбору індивідуальних завдань, ролей, вправ, спрямованих на підвищення рівня творчого розвитку особистості для кожного студента, в залежності від його індивідуальних характеристик.

Тоді індивідуально-диференційований підхід є спосіб комплексного вирішення завдання ефективності процесу дизайн-освіти в контексті підвищення рівня творчого розвитку особистості студента. Під індивідуально-диференційованим підходом мається на увазі система діагностичних процедур з вивчення особистості студента і пов'язана з нею система дидактичних способів розвитку цієї особистості з урахуванням істотних для навчання індивідуально-психологічних особливостей.

До основних положень індивідуально-диференційованого підходу відносяться:

1. Увага до особистості та індивідуальності студента відображає



принцип індивідуалізації і диференціації навчання, що має своєю методологічною підставою індивідуально-диференційований підхід.

2. Необхідною умовою успішної реалізації підходу є дійсна увага до особистості кожного.

3. Двосторонній характер підходу, який складається з двох нерозривно пов'язаних частин: діагностики індивідуально-психологічних особливостей кожного студента і способів і форм реалізації диференційованої роботи як з типологічними групами в цілому, так і з окремими студентами.

4. Сутність підходу виступає як єдність його психологічних основ і засіб практичної реалізації.

5. Дидактичні способи і форми індивідуально-диференційованого підходу спрямовані на облік і розвиток певних індивідуально-психологічних особливостей, рівень яких встановлюється за допомогою діагностики.

Недостатня розробленість принципів побудови диференційованого навчання і конкретне втілення їх в навчальний процес, а також недостатня розробленість стандартів різних форм диференціації привели до того, що у педагогів уявлення про способи організації, можливості такого навчання, його завдання не мають цілісного характеру.

Диференційований підхід визначається, перш за все, як цілеспрямований педагогічний вплив на групи студентів, які існують як структурні або неформальні об'єднання або виділяються педагогом за схожими індивідуальним, особистісним якостям студентів. Диференційований підхід вирішує завдання ефективної педагогічної допомоги студентам у вдосконаленні його особистості. Диференційований підхід – це таке здійснення дидактичного процесу, яке дозволяє по-різному організувати навчання різних груп студентів на максимумі їх потенційних можливостей адекватно їх типовим та індивідуальним особливостям, з урахуванням специфіки змісту і цілей навчання.

Ю. Бабанський та його послідовники відносять диференційований підхід до категорії способів організації навчальної роботи, вони підкреслюють, що сутність диференційованого підходу полягає в цілеспрямованій і керованій педагогом пізнавальної діяльності студентів, яка обумовлює і стимулює розвиток активності і самостійності в навчанні. Диференційований підхід як одна зі сторін внутрішньої диференціації і як принцип управління пізнавальною діяльністю студентів, заснований на індивідуалізації навчання і рівневій диференціації вимог [327].

Е. Рабунский, І. Унт та ін. диференційований підхід визначають як індивідуальний підхід до групи студентів, об'єднаних типологічними особливостями. Педагогічне значення індивідуалізації, за визначенням



В. Кузьменко [332], обумовлене специфікою педагогіки, яка визначає педагогічну діяльність як сферу особливої взаємодії суб'єктів. Тому індивідуалізація в педагогічному аспекті означає доцільний і здійснюваний суб'єктом процес, передбачає придбання людиною неповторної своєрідності.

Процес дизайн-освіти спрямований на формування творчої особистості студента-дизайнера. Розвиток творчої особистості студента обумовлено формуванням його особистісних професійних якостей, власного погляду на навколишній світ, власне бачення шляхів і методів здійснення поставлених завдань, своє розуміння ступеня реалізації отриманих результатів.

Досягаючи все більш високого рівня творчого розвитку особистості в процесі дизайн-освіти, студент стає більшою мірою індивідуально-орієнтованим суб'єктом, набуває незалежне від педагога мислення, що є особливо цінним в процесі формування повноцінного творчо розвиненого фахівця. Консультації педагога відходять на другий план, а потім і зовсім втрачають свою необхідність. Досягнення повної творчої самостійності і незалежності є одним з найважливіших завдань дизайн-освіти, здійснення якої можливе лише за допомогою впровадження індивідуально-диференційованого підходу.

Базуючись на дослідженнях творчої діяльності, в руслі синергетичної теорії, проектно-творчу, перетворюючу діяльність можна охарактеризувати як процес упорядкування, який дозволяє долати хаос творчості, як процесу зі створення нового, оригінального; здійснювати рішення творчих завдань вдосконалення об'єктів навколишнього світу, завершуючи творчий процес досягненням рівноваги, закінченості і гармонії. В ході навчання студентів етнодизайну, необхідним є синтез різних мистецтв для ефективнішої індивідуалізації та диференціації навчання.

Принципи перерозподілу студентів за підгрупами засновані на дидактичній умові творчого розвитку особистості студента: представлення технологічних дій і операцій дизайн-освіти в сукупності, яка забезпечує оволодіння студентами вміннями самостійної графічної діяльності. Повнота сформованості умінь саме самостійної графічної діяльності є на даному етапі визначальним для перерозподілу студентів по підгрупах. У тій підгрупі, де здатності студентів до самостійної графічної діяльності знаходяться на найнижчому рівні, роль викладача в подальшому процесі проектування буде домінуючою над підгрупами із середнім і високим рівнями творчого розвитку. Тому і відбувається коригування технологічних процесів і операцій дизайн-освіти.

У малій групі студенти знаходяться в більш сприятливих умовах



щодо можливості діяти у відповідності зі своєю індивідуальністю. Продуктивність пізнавальних дій кожного студента в спільній груповій діяльності значно підвищується за рахунок інтенсифікації рольових позицій учасників, динамічності чергування індивідуального і спільного пошуку шляхів вирішення проблем, розуміння і обґрунтування отриманих результатів.

М. Артюшина та Н. Савельєва, досліджуючи психологічні особливості групових форм проблемного навчання, зауважили, що психологічний розвиток в цьому випадку виступає як опосередкований взаємною активністю [338; 339]. При цьому долаються такі індивідуалістичні особливості мислення, як «глухота» до ідей, запропонованих іншими, переоцінка власної ролі, прагнення до лідерства та ін.

У процесі самостійної роботи формується пізнавальна самостійність як риса характеру. Проблему пізнавальної самостійності в особистісно-орієнтованому аспекті досліджувала С. Кушнірук [340]. Вона розглянула вплив на характер самостійної діяльності особистого ставлення студента, фактори позитивної мотивації і розвиток пізнавального інтересу як основної умови переходу студента на більш високі щаблі пізнання.

Заключний етап творчого розвитку особистості студента – презентація готового проекту. Застосований на даній стадії індивідуально-диференційований підхід сприяє підвищенню рівня творчого розвитку. Попередня презентація проекту всередині підгрупи дозволяє визначити і усунути недоліки і помилки проекту, визначити шляхи виходу на більш високий рівень, визначити способи відстоювання своєї точки зору і в кінцевому підсумку отримати можливість провести презентацію в підгрупі з більш високим рівнем творчого розвитку. У таблиці 4.4 представлена матриця методики проектно-творчого розвитку особистості студентів.



Таблиця 4.4

Матриця методики проектно-творчого розвитку студентів
вищих мистецьких навчальних закладів

	Збір і обробка інформації	Затвердження дизайн-концепції	Затвердження деталей і рівня виконання проекту	Презентація проекту
Підходи	системно-цілісний	Індивідуальний (наявність індивідуальної теми у кожного зі студентів, ґрунтуючись на особистому виборі, запропонованому викладачем)	Диференційований (поділ студентів на групи за рівнями творчого розвитку)	Індивідуально-диференційований (індивідуальна презентація в рамках групи за рівнем творчого розвитку)
Методи	передпроектний аналіз; вправа; аналіз аналогів; інтерпретація; спостереження; тренінгові методи (групова дискусія); рефлексивні методи (самоаналіз, самоконтроль)	вправа; аналіз аналогів; інтерпретація; спостереження; тренінгові методи («мозковий штурм», ділова гра)	аналіз аналогів; порівняння варіантів (економічні та ергономічні обґрунтування вибору)	аналіз аналогів; спостереження; тренінгові методи (групова дискусія, ділова гра); рефлексивні методи (груповий самоаналіз, самоконтроль, самокорекція)
Засоби	завдання на проектування; вправа «Я-концепція»; рефлексивні завдання	карта визначення домінуючого типу сприйняття; відеоматеріал; рефлексивні завдання	Правила спрощування і докази; рефлексивні завдання	правила спрощування і докази; рефлексивні завдання
Форми	практичні заняття, консультації; групові дискусії; ділові ігри	практичні заняття, консультації; групові дискусії;	Практичні заняття, консультації	консультації; ділова гра «Захист»; захист проекту; груповий самоаналіз; перегляди виставки



Знання, вміння	здатність до результативного сприйняття аналітичні; перцептивні; рефлексивні	перцептивні; рефлексивні; вміння переконувати (аргументувати, доводити, пояснювати, спростовувати), володіння програмними і графічними засобами перетворення ідеї в образ	комунікативні перцептивні вміння; вміння переконувати (аргументувати, доводити, пояснювати, спростовувати); володіння програмними і графічними засобами перетворення ідеї в образ	комунікативні вміння (вміння інформувати); перцептивні вміння; вміння переконувати (аргументувати, доводити, пояснювати, спростовувати); рефлексивні вміння
----------------	--	---	---	---

У процесі навчання етнодизайну важливу роль відіграє так званий зворотній зв'язок, тобто інформація, яка надходить від студента до викладача і свідчить про хід навчання, труднощі та досягнення студентів в оволодінні знаннями, розвитку вмінь і навичок, пізнавальних та інших здібностей, якостей особистості в цілому. Канал зворотного зв'язку важливий для викладача, оскільки дозволяє йому діагностувати освітній процес, оцінювати результати, коригувати свої дії, будувати наступний етап навчання на основі досягнутого на попередніх, диференціювати методи і завдання з урахуванням індивідуального просування і розвитку студентів. Не менш важливий зворотний зв'язок для студентів, бо, завдяки йому, вони можуть бачити недоліки і досягнення, отримати оцінку своєї діяльності, поради щодо її коригування.

На основі зворотного зв'язку викладач здійснює ряд близьких, але все ж, різних дій і операцій: перевірку, контроль, облік, оцінку результатів навчальної діяльності, а також виставлення оцінок. Всі ці дії входять до складу діагностики процесу і результатів навчання. Дамо їм коротке пояснення.

Перевірка – процес встановлення успіхів і труднощів в оволодінні знаннями, і розвиток ступеня досягнення цілей навчання. Контроль – операція зіставлення, звірення запланованого результату з еталонними вимогами і стандартами. Облік – фіксування і приведення в систему показників перевірки і контролю, що дозволяє отримати уявлення про динаміку і повноту процесу оволодіння знаннями і розвитку студентів. Оцінка – судження про хід і результати навчання, що містять його якісний і кількісний аналіз і мають на меті стимулювати підвищення якості навчальної роботи студентів. Виставлення оцінки – визначення бала або рангу за офіційно прийнятою шкалою для фіксування результатів навчальної діяльності, ступеня її успішності.

Зрозуміло, що будь-яка дія, спрямована на студента, особливо оцінка викладача, може мати ефективність і вплинути на його діяльність



лише у випадку, якщо він розуміє критерії, на яких ця оцінка ґрунтується, та внутрішньо з ними погоджується. Щоб бали правильно відображали навчальні досягнення студентів викладач повинен забезпечити систематичну й усебічну перевірку знань і правильне застосування встановлених критеріїв і норм оцінки успішності. Система оцінювання повинна задовольняти критеріям простоти, доступності й однозначності, тобто бути зрозумілою студентам. Важливо, щоб вони були переконані в її адекватності, тобто відповідності оцінки рівню їхніх знань, а також усвідомлювали справедливість дій викладача.

Таким чином, контроль, перевірка й оцінювання знань, умінь і навичок – невід’ємна складова процесу навчання, виховання і розвитку студента. Вона може мати різні функції: бути засобом, що визначає рівень навченості, тобто виявляє поточні, проміжні та підсумкові (вихідні) результати засвоєння знань; реалізувати навчальну функцію, тобто контроль покликаний визначити, наскільки успішно в результаті виконання контрольних дій у студентів формуються відповідні уміння і навички застосування отриманих знань на практиці. У процесі навчальної діяльності функції контролю переходять на рівень самоконтролю і самооцінки.

4.3. Способи, прийоми і засоби навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів

Теоретичний аналіз основних підходів до проблеми формування професійної культури майбутніх фахівців в сучасних умовах модернізації вищої освіти послужив нам методологічним обґрунтуванням при розкритті поняття «етнохудожня культура» і при розробці моделі професійної підготовки майбутніх дизайнерів з формування у них цього виду культури, а також впровадження моделі в педагогічну практику підготовки фахівців даного профілю.

Педагогічний досвід свідчить, що ефективність навчальної діяльності часом чимало залежить від вмілого використання педагогічних традицій народу, в яких, що дуже важливо, навчання і виховання здійснюється в гармонійній єдності. На думку В. Максимович, народні етичні та педагогічні традиції в даний час настільки забуті, що їх творче відродження цілком справедливо сприймається як інноваційний феномен. Їх діалектичне пристосування до нових соціальних умов призводить до педагогічних знахідок, часом – до несподівано продуктивних нововведень [347].

У Державному освітньому стандарті вищої професійної освіти



за спеціальністю 052400 «Дизайн» позначені кваліфікаційні вимоги до випускників вузу. Зокрема, майбутній дизайнер повинен орієнтуватися в спеціальній літературі, як за профілем свого виду мистецтва, так і суміжних галузях художньої творчості; володіти знаннями основних закономірностей розвитку мистецтва; розуміти специфіку виразних засобів різних видів мистецтва; володіти практичними навичками різних видів образотворчого мистецтва; володіти теоретичними знаннями і практичними вміннями, необхідними дизайнеру; вміти аналізувати твори в різних видах дизайну; володіти знаннями методів організації творчого процесу дизайнерів; мати досвід реалізації художнього задуму в практичній діяльності дизайнера; мати реальні уявлення про процес художнього промислового виробництва; мати навички науково-дослідницької діяльності в галузі мистецтва дизайну.

Перелік кваліфікаційних вимог дуже різноманітний. Але концептуально-методичною основою професійної підготовки майбутніх дизайнерів має виступати декоративно-прикладне мистецтво, що забезпечує не тільки збереження національних традицій і культури, а й дозволяє далі розвивати національні традиції в сучасних умовах.

Технологія формування творчих умінь, і, зокрема, педагогічна технологія, розглядається вченими-педагогами (М. Гриньова, І. Зязюн, В. Лозова, І. Прокопенко, С. Сисоєва та ін.) як комплексна система методів, форм, умов і закономірностей навчально-виховного процесу, досягнення цілей і, водночас, зростання рівня сформованості творчих умінь студентів під час виконання творчих завдань, і взагалі, творчого процесу. Так, В. Гриньова вважає, що педагогічна технологія – це доцільна сукупність різних засобів, умов, компонентів педагогічної діяльності, яка забезпечує досягнення бажаних освітніх і виховних ефектів [348]. Створення оптимальних умов педагогічної діяльності відкривають широкі можливості технології формування творчих умінь кожного студента. І. Прокопенко розуміє під педагогічною технологією упорядковані професійні дії суб'єктів педагогічного процесу, які при оптимальності умов, ресурсів і зусиль усіх учасників педагогічної взаємодії сприяють реалізації свідомо визначеної освітньої мети та забезпечують можливість відтворення цього процесу на рівні, який відповідає рівню педагогічної майстерності [349]. С. Сисоєва дає визначення педагогічної технології в контексті педагогічної творчості. Педагогічну творчість науковець розглядає як емоційно-забарвлену, особистісно-орієнтовану розвиваючу взаємодію зі студентами; самовдосконалення педагога, набуття знань, умінь і навичок педагогічної праці, оволодіння творчими вміннями по формуванню творчої особистості студента у навчально-виховному процесі [350].



Науковцями доведено, що на формування творчих умінь студентів здійснюють вплив педагогічні умови, що створені об'єктивними закономірностями розвитку освітньої галузі й педагогічним колективом. Тому, створення оптимальних педагогічних умов, які сприяють формуванню творчих умінь студентів для творчої етнодизайнерської діяльності вишу, обумовлюють інтеграцію України в Європейський освітній простір, де відкриваються широкі можливості для розробки обґрунтованої технології формування творчих умінь студента, збагаченого власними творчими уміннями за європейськими стандартами й розбудови творчої особистості.

Ми приєднуємось до висловлювання науковців, педагогів і додаємо, що необхідно розробити нову технологію формування творчих умінь студентів (відповідно євростандартам), використовуючи її як обов'язковий аспект у педагогічній діяльності та реалізації сформованих творчих умінь студентів під час виконання теоретичних й практичних творчих завдань у вищих мистецьких навчальних закладах.

Педагогічні умови – це набір визначених параметрів як об'єктивних та суб'єктивних, що забезпечує належний навчально-виховний процес. В. Безрукова розглядає педагогічні умови як складову частину наукового й матеріально-технічного забезпечення факультету, тобто матеріальні об'єкти, речі, що застосовують для організації навчально-виховного педагогічного процесу [351]. В. Каган, В. Ламм розглядають умови, як засоби навчання, як комплекс заходів виховного процесу (спеціалізація, комп'ютер, Інтернет, наочні приладдя, креслення, а також електронні підручники й технічне обладнання) [352].

Відомо, що для того, щоб стати майстром, творцем, педагогу потрібно оволодіти знаннями, уміннями щодо принципів та закономірностей умов педагогічного процесу, його глибинними основами й механізмами, оскільки в навчанні: учні, студенти пробачать своїм учителям і суворість, і сухість, і навіть прискіпливість, але не пробачать поганого знання справи (А. Макаренко) [353].

Разом з тим, якщо студента постійно привчати засвоювати знання та уміння у готовому вигляді, можна загасити його природний інтелект, задатки талановитості, творчі уміння. Тому важливо втілювати в навчально-виховний процес ідею широкого об'єднання двох провідних освітніх концепцій сучасності, а саме: педагогіки та дизайну в межах освітньої практики та відповідно до «Національної стратегії розвитку освіти в Україні на 2012-2021 роки» для підготовки конкурентоспроможного фахівця з дизайну. По-перше, для успішного навчального процесу, на наше переконання, педагогу потрібне теоретичне обґрунтування технології формування творчих умінь студентів у процесі



вивчення етнодизайну. По-друге, педагог повинен оволодіти досвідом фахової діяльності, який він здобув у процесі професійно-практичної роботи. І лише пройшовши ці складні етапи, він зможе оволодіти досвідом творчої діяльності і придбати фахові творчі уміння; коли він здатний вирішувати педагогічні проблеми та творчо їх розв'язувати.

Зміна сучасної парадигми освіти, переорієнтація на підготовку творчої особистості, на самостійність у роботі, постійну самовдосконаленість, відмова від стандартних методів навчання й виховання, прискорюють формування творчих умінь студентів, інтелектуального потенціалу й процесуальної технології освітньої системи. Л. Руденко стверджує, що однією з найважливіших задач професійної освіти є створення оптимальних педагогічних умов для розвитку креативних здібностей студента, що потрібні йому для творчої діяльності, незалежно від майбутньої конкретної професії [354].

Дослідник В. Андреев [355], розглядаючи процеси навчання і виховання у діалектичній єдності з процесами «самовдосконалення», тобто тими, що йдуть від об'єкта навчання і виховання до суб'єкта, зробив певний внесок у розвиток цілісного підходу щодо діагностики й формування творчих умінь особистості. При цьому в основі формування творчих умінь особистості науковець поклав виникаючу педагогічну суперечність, її діалектичний аналіз та вирішення, виділяючи дві групи суперечностей, а саме: соціально-педагогічні суперечності (між соціальними процесами і функціонуванням, розвитком педагогічної системи, яка є частиною соціальної підсистеми); психологічні або особистісні педагогічні суперечності (такі, що виникають у педагогічній системі виховання та самовиховання творчих умінь особистості в процесі організації як індивідуальної, так і колективної творчої діяльності студентів).

Таким чином, педагогічні суперечності обумовили розробку та схарактеризували конкретні педагогічні умови, які сприяють формуванню творчих умінь студентів, а саме: організаційно-педагогічні – це умови щодо вирішення проблем, пов'язаних з організацією й навчально-методичним забезпеченням, наявністю творчої атмосфери в аудиторії, розвитком індивідуальних й колективних форм навчання; власні, індивідуально-педагогічні – це умови, які відносяться до створення творчої особистості студента. До них належать: особистісне осмислення й сприйняття викладачем педагогічних цінностей: впровадження інноваційних технологій, педагог повинен не тільки допомагати студентам у процесі формування їх творчих умінь, оволодіння технологічними процесами виготовлення продукту, а й постійно удосконалювати власну професійно-педагогічну діяльність; соціально-педагогічні – це економічні умови



розвитку педагогічного навчання, підготовка конкурентоспроможних професіоналів на ринку праці, яка забезпечує процес співтворчості педагога та студентів; наявність оптимальних психолого-педагогічних настанов, матеріальних заохочень для самопідготовки, самоосвіти, самовдосконалення.

Для вивчення педагогічних явищ і відповідного впливу на них нерідко допомагає метод моделювання. Різноманітні моделі використовуються також з метою уточнення характеристик і раціоналізації способів побудови об'єктів. Моделювання виступає як одна з основних категорій теорії пізнання, моделювання – це «відтворення характеристик деякого об'єкта на іншому об'єкті, спеціально створеному для їх вивчення. Цей останній називається моделлю» [355, с. 14].

Таким чином, створену нами методичну систему навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких закладів можна розглядати як умовну схему, яка буде показувати в більш простому вигляді властивості, взаємозв'язки і відносини між компонентами досліджуваного об'єкта. Модель служить «узагальненим відображенням явища, результатом абстрактного узагальнення практичного досвіду», співвідношення теоретичних уявлень про об'єкт і емпіричних знань про нього. У ряді досліджень були виділені вимоги до відповідності створюваної моделі і цікавлять дослідника об'єктом: схожість фізичних характеристик моделі і об'єкта, схожість їх функцій, тотожність математичного опису «поведінки» об'єкта і його моделі, високий ступінь відображення моделлю цілісності об'єкта (процесу або явища), структурна будова моделі, відображення в моделі умов і засобів протікання моделюючого процесу.

Методична система навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів розроблялася з урахуванням ряду методологічних засад, наукових підходів, принципів. «Методологія» (від грецьк. *methodos* – шлях дослідження чи пізнання; *logos* – вчення). Найбільш ґрунтовне визначення методології запропоноване В. Загвязинським, який під цією категорією розуміє систему «теоретичних знань, які виконують роль керівних принципів, знярядь наукового дослідження і конкретних засобів реалізації вимог наукового аналізу» [342, с. 12]. У широкому сенсі під методологією розуміється система принципів і методів формування абстрактно-логічного, категоріально-понятійного апарату, вища форма узагальнення, яка розкриває взаємодію об'єкта і суб'єкта пізнання, а також вчення про цю систему. Тобто методологія – це така система принципів, яка пояснює механізм руху «від живого споглядання до абстрактного мислення», від чуттєво-наочного сприйняття світу до формування абстрактно-логічних уявлень про цей світ.



Розглянемо методологічні підходи, що використовуються у наукових дослідженнях: системний, діяльнісний, особистісно орієнтований і технологічний. Як будь-яка методологія, системний підхід характеризується головними поняттями та конститутивними положеннями, центральним з-поміж яких є «система». В. Афанасьєв називає низку провідних ознак, які дозволяють вважати систему органічним цілісним утворенням: 1) наявність інтегративних якостей, тобто таких якостей, якими не володіє жоден із окремо взятих елементів, що утворюють систему; 2) наявність елементів, компонентів, частин, із яких утворюється система; 3) наявність структури, тобто певних зв'язків між частинами та елементами; 4) наявність функціональних характеристик системи в цілому й окремих її компонентів; 5) наявність комунікативних властивостей; 6) історичність, наступність або зв'язок минулого, сьогодення і майбутнього в системі та її компонентах [343].

Діяльнісний підхід виступає теоретико-методологічною стратегією нашого дослідження та дозволяє вивчити зміст художньо-проектної підготовки обдарованих студентів, оптимізувати процес навчання художнього проектування, визначити шляхи практичного вдосконалення відповідної педагогічної системи. Усі види діяльності реалізуються на практиці, збагачують її можливості. Перетворювальна дія людини на зовнішній світ пов'язана з розвитком самої людини як суб'єкта діяльності. Саме у процесі діяльності відбувається становлення особистості, розвиток здібностей людини, причому необхідною умовою для цього є безпосереднє включення її в систему різних взаємопов'язаних видів діяльності [].

На думку В. Козакова, пізнання діяльності можна розглядати як різновид когнітивної діяльності, предметом якої служить будь-яка діяльність [344, с. 137]. Будучи діяльністю, це пізнання побудоване й організоване певним чином, розвивається та функціонує під впливом мотиваційної та ціннісної сфер, існує у формах, що історично склалися та розвиваються, має безліч характеристик, пізнається в теорії та на практиці. Виділяючи два типи пізнання діяльності (навчальне і наукове), учений зауважує, що основною функцією навчального пізнання є набуття кваліфікації, а продуктом – здатна до активного буття образно-понятійна модель діяльності суб'єкта. Специфіка навчального пізнання діяльності полягає в тому, що в пізнанні між суб'єктом (майбутнім учителем технологій) й усвідомлюваною діяльністю присутня ще опосередкована діяльність – педагогічна. Тому особливо важливого значення набувають специфічні навчально-педагогічні взаємодії між суб'єктами, наприклад, викладачами і студентами, практикантами й учнями тощо.

На підставі вище викладеного, можливо визначити роль



діяльнісного підходу у процесі навчання художнього проектування майбутніх дизайнерів. Обґрунтуванням діяльнісного підходу в дослідженні стало те, що він дозволяє використовувати сукупність різних підходів, методів і принципів інтеграції дисциплін психолого-педагогічного, методичного, техніко-технологічного та художньо-естетичного циклів. Тобто діяльнісний підхід передбачає реалізацію двох векторів навчання художнього проектування майбутніх дизайнерів, зокрема, формування у них художньо-проектних знань й умінь. Перший – художньо-проектні знання й уміння формуються на основі інтеграції змісту техніко-технологічних і художньо-естетичних, психолого-педагогічних і методичних дисциплін, і вказує на їхній інтеграційно-функціональний напрям у структурі та змісті кожної навчальної дисципліни. Інший вектор – організація діяльності, яка сприяє прояву інтеріоризації та екстеріоризації, творчої самореалізації та мотивації студентів до оволодіння елементами художньо-проектних знань і вмінь, їх використання в особистій творчості та майбутній педагогічній роботі.

Особистісно орієнтований підхід – головна парадигма, провідний методологічний напрям сучасної професійно-педагогічної освіти, який займає концептуальне положення в теорії та практиці підготовки майбутніх учителів технологій. У Державному стандарті базової та повної загальної середньої освіти особистісно орієнтований підхід розглядається як «спрямованість навчально-виховного процесу на взаємодію і плідний розвиток особистості педагога та його учнів на основі рівності у спілкуванні та партнерства у навчанні» [345].

Засновник гуманістичної психології А. Маслоу вважав, що підґрунтям особистісно орієнтованого підходу в педагогіці є гуманізм, який передбачає: виховання вільної особистості та розвиток її самостійності; індивідуалізацію виховання і визнання пріоритету особистого перед громадським; організацію виховання на основі єдності соціальної, психічної та біологічної; всебічне задоволення пізнавальних потреб особистості; виявлення та реалізацію особистісного потенціалу учнів; розвиток внутрішнього світу дитини [346].

Технологічний підхід – технологія передачі накопиченого людством досвіду неможлива без сучасних методів передачі інформації, її «препарування», інтерпретації, аналізу отриманого результату.

Під педагогічною технологією розуміється природо- та культуровідповідна, цілісна система форм, методів і засобів навчання, а також теорія проектування і механізм практичного використання цієї системи для досягнення гарантованого результату при реалізації науково обґрунтованого дидактичного процесу, незалежно від особливостей (специфіки) навчальної дисципліни. На наш погляд, саме педагогічна



технологія – це технологія, яка будується на основі реалізації системного, діяльнісного та особистісно орієнтованого підходів.

Отже, ядро методологічних знань майбутнього дизайнера на конкретно-науковому рівні складає методологія художньо-проектної діяльності, під якою розуміється система принципів і методів формування категоріально-понятійного апарату, що описує взаємодію суб'єкта й об'єкта художнього проектування, передбачає розвиток навчальної і творчої діяльності студентів від нижчих форм (оволодіння системою знань й умінь із розв'язання художньо-проектних завдань репродуктивного характеру) до вищих (уміння застосовувати набуті знання в нових умовах при здійсненні комплексного художнього проектування), а також вчення про цю систему.

Підводячи підсумок, зазначимо, що методологічні засади навчання художнього проектування майбутніх дизайнерів спираються на універсальні категорії, закони, закономірності та принципи у парадигмі системного, діяльнісного, особистісно орієнтованого та технологічного підходів, які виконують роль загальнонаукового підґрунтя, дозволяють визначити зміст творчої художньо-проектної діяльності, оптимізувати способи її здійснення, запропонувати шляхи практичного вдосконалення, розкрити структуру та виявити основні чинники, які впливають на результативність цього процесу.

Гарантований результат упровадження педагогічної технології – це не лише успішне оволодіння студентами «спресованим» людським досвідом, його самоактуалізація та розвиток творчих здібностей, а й самоактуалізація та творче зростання носія цього досвіду – викладача, у результаті чого цей досвід набуває нової якості. На основі встановлених закономірностей проектування цілісного педагогічного процесу розробляється технологія навчання.

Для реалізації модернізованого змісту методичної системи необхідними є удосконалені організаційні форми взаємодії викладача і студентів. Етнодизайнерська діяльність студентів стане ефективнішою, якщо у процесі виконання проекту будуть задіяні студенти, яким притаманні різні домінуючі види сприймання. Поєднання аудіального, візуального, кінестетичного сприймання водночас – це синестезія. Синестезію у художньому проектуванні ми називаємо дизайн-сприйманням, комплексним сприйманням майбутньої предметної форми. Для гармонізації духовного і предметного світу майбутніх фахівців з етнодизайну має бути органічна єдність між думкою, почуттям та предметно-перетворювальною дією. У процесі навчання етнодизайну необхідно створювати творчі дизайн-групи зі студентів з яскраво вираженими різними домінуючими видами сприймання: «мислителів-



слухачів», «художників-глядачів», «майстрів-діячів». Їхня спільна етнодизайнерська діяльність сприятиме формотворенню і декоруванню предметів з урахуванням етнічних регіональних традицій.

Методична система створювалася з урахуванням методологічних засад художньо-проектної діяльності – сукупності принципів і методів формування категоріально-понятійного апарату, що описує взаємодію суб'єкта й об'єкта художнього проектування, передбачає розвиток навчальної і творчої діяльності студентів від нижчих форм (оволодіння системою знань й умінь із розв'язання художньо-проектних завдань репродуктивного характеру) до вищих (уміння застосовувати набуті знання в нових умовах при здійсненні комплексного художнього проектування).

Теоретичний блок методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких освітніх закладів включає структуру, що використовується для створення авторських наукових шкіл-систем (рис. 4.2).

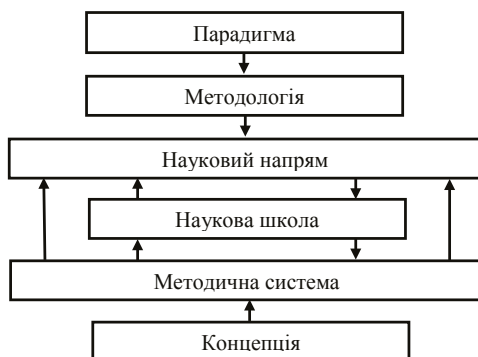


Рис. 4.2. Структурні компоненти теоретичного блоку методичної системи

Методичною системою, що зумовлюється авторською концепцією дослідження, передбачено пріоритетний науковий напрям: самопізнання як етнокультурна самоідентифікація, що спрямована на розвиток адекватного розуміння етноособистістю культури свого етносу, підтримку органічної єдності зі своїм ландшафтом завдяки таким складовим етнічного стереотипу: екологічний світогляд, цілісне біоадекватне мислення, етична біоадекватна поведінка. Зазначений науковий напрям зумовлюється такою методологічною засадою: біоенергетичного та географічного детермінізму, соціобіологічним розумінням етносу, яке



представлене концепцією Л. Гумільова про етноси як природний і біологічний феномен. У свою чергу, вибір пріоритетної методологічної засади залежить від парадигми антиглобалізму як нового соціального руху за збереження національної і етнічних культур та автентичних народних традицій.

Важливо зазначити, що завдяки функціонуючій методичній системі, з одного боку, і перспективному науковому напрямку, з іншого боку, у вищих мистецьких навчальних закладах стає можливим заснування наукової школи з етнодизайну. Теоретична модель методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів представлена на рис. 4.3.

У навчальний блок методичної системи включено такі взаємозумовлені структурні компоненти: зміст, організаційні форми; способи, прийоми і засоби методичного впливу на студентів, способи оцінювання їхніх навчальних досягнень. Складовими методичної системи навчання художнього проектування майбутніх дизайнерів засобами етнодизайну є: мета навчання, діяльність викладача (викладання), діяльність студентів (учіння) та результат. Змінними складовими є засоби управління, які включають зміст, методи та форми організації творчої художньо-проектної діяльності. Маючи відносну самостійність, кожен із цих компонентів взаємопов'язаний згідно з «правилом рівноважної відповідності», сутність якого полягає в тому, що всі складові методичної системи виступають у такому тісному взаємозв'язку, що будь-яка зміна однієї з них спричиняє зміну інших складових й усієї системи в цілому.

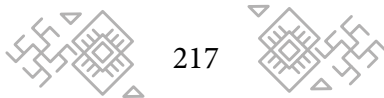
У методичній системі виокремлено такі модулі: ціннісно-смысловий, суб'єктно-організаційний, процесуально-діяльнісний. Дамо їм стислу характеристику.

У межах *ціннісно-смыслового модуля* передбачений методичний вплив на внутрішньо-особистісне середовище студента, на пробудження у нього мотивації до навчальної діяльності у галузі етнодизайну: прийняття соціокультурних цінностей, етичних норм взаємодії з етнокультурним середовищем і ландшафтом, переконання, схильність до підтримки національних традицій, забезпечення в колективі атмосфери фізичного і емоційного благополуччя; самодіагностика здібностей до художнього проектування в етнічному стилі тощо.



Мета: забезпечити високий рівень професійної підготовки студентів вищих мистецьких навчальних закладів у галузі етнодизайну			
Педагогічні технології: академічної спрямованості; інтегративні технології етнічного формотворення і декорування; полікультурного спілкування; контекстного і проблемного навчання та ін.	Методологічні засади: біоенергетичний та географічний детермінізм, соціобіологічне розуміння етносу, представлене концепцією Л. Гумільова про етноси як природний і біологічний феномен		
	Науковий напрям: самопізнання як етнокультурна самоідентифікація, що спрямована на розвиток адекватного розуміння особистістю культури свого етносу, підтримку органічної єдності зі своїм ландшафтом; етнічної ідентичності з такими її складовими: екологічний світогляд; цілісність біоадекватного мислення і уяви; етична біоадекватна поведінка		
	Модулі методичної системи та їх змістове наповнення		
	Ціннісно-смисловий:	Суб'єктно-організаційний:	Процесуально-діяльнісний:
	соціокультурні цінності, норми, переконання, схильність до національних традицій, забезпечення в колективі атмосфери емоційного і фізичного благополуччя; самодіагностика здібностей до художнього проектування в етнічному стилі тощо.	студенти, викладачі, члени професійних творчих спілок, представники інших культур; установи культури (музеї, галереї, бібліотеки, виставкові зали та ін.); центри народної творчості, науково-дослідницька діяльність з етнодизайну.	реалізація програмового і навчально-методичного забезпечення, художнє проектування, технічне конструювання і пошукове макетування в етнічному стилі.
	Форми взаємодії учасників навчального процесу		
	Тематичні зустрічі з етнографами, фольклористами, мистецтвознавцями, інсценізації календарно-обрядових свят; народний театр – вертеп; фольклорні фестивалі –фестини та ін.	Майстер-класи, тренінги, виставки, екскурсії, навчально-ігрова діяльність (дизайн-студії, ательє мод), активні та інтерактивні форми розв'язування творчих завдань та ін.	Різні види теоретичних і практичних занять; самостійна аудиторна і позааудиторна робота; навчальна етнографічна практика; пленери та ін.
Сукупність способів, прийомів і засобів навчання етнодизайну			
Модельовання експериментальних ситуацій, художнє проектування, технічне конструювання, проектування засобами САПР; методи розвитку графічних і колористичних навичок, відчуття кольору; уміння композиційних побудов, формотворення, розробки схем орнаментів тощо.	Використання викладачем різних способів розвитку художньо-образної уяви: загострення, аглютинації, гіперболізації і мінімізації, схематизації, типізації; забезпечення студентам права вибору прийомів проектування: за наочним зразком, за поданим зображенням, за словесною інструкцією, за власним задумом і уявою тощо.	Методи розвитку соціально-комунікативної компетентності, полікультурного діалогу, «мозкового штурму»; асоціації; синектики; проблемних ситуацій, рефлексії тощо.	
Результат: здатність студентів вищих мистецьких навчальних закладів до ефективної професійної діяльності у галузі етнодизайну			
		Проектні технології: інформаційно-комунікаційні технології візуалізації; системи автоматизованого проектування; творчого, часково-творчого, репродуктивного проектування етнічних артефактів та ін.	

Рис. 4.3. Теоретична модель методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів



В ціннісно-смысловому модулі методичної системи пріоритетну роль відведено фактору викладача інтегрованого курсу з етнодизайну, який залучає студентів до пізнання етнічних культурних цінностей, традицій, сам є носієм етнонаціональної культури, здійснює художньо-проектну діяльність спільно зі студентами, сприяє їхньому самоусвідомленню себе як носіїв етнокультури тощо.

Суб'єктно-організаційним модулем методичної системи передбачено взаємодію викладача та студентів із зовнішнім соціокультурним середовищем: членами творчих професійних спілок, представниками інших культур; установами культури (музеями, галереями, бібліотеками, виставковими залами та ін.); центрами народної творчості та ін. У процесі взаємодії студентів із зовнішнім етнокультурним середовищем створюються педагогічні умови, сприятливі для науково-дослідницької етнографічної діяльності викладача і студентів, оволодіння ними сучасними засобами художнього вираження творчого задуму в етнічному стилі.

Процесуально-діяльним модулем передбачено взаємодію викладача та студентів на аудиторних та позааудиторних заняттях з етнодизайну, під час яких здійснюється реалізація змісту програмового матеріалу, використовується навчально-методичне забезпечення (електронні підручники і посібники, спеціальна фахова література, кращі зразки творів образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та дизайну, комп'ютерні програми (Adobe Photoshop, Corel Draw, 3D Studio Max, Solid Works, Auto Cad), художні матеріали та інструменти тощо), художньо-проектна розробка, технічне конструювання і пошукове макетування об'єктів в етнічному стилі тощо.

У методичній системі сутність інтегрованого підходу до удосконалення змісту підготовки майбутніх фахівців з етнодизайну полягає у використанні принципу інтердисциплінарності – взаємодоповнення суміжних субдисциплін: декоративно-прикладного мистецтва, народних художніх промислів, циклічних календарно-обрядових свят українського народу. Заглиблюючись в етнічну культуру свого народу, студент пізнає національну самобутність регіону, а через них залучається до світової загальнолюдської культури.

Змістом етнодизайну авторських курсів враховано соціокультурний регіональний компонент народного мистецтва, який постійно оновлюється відповідно до змін у технологічних процесах сучасного художнього виробництва, підприємств художніх промислів і ремесел. До змісту авторського інтегрованого курсу з етнодизайну включено інформацію щодо специфіки етнокультурного розвитку різних регіонів України, їх історико-етнографічну своєрідність, в якій



розкриваються характерні орнаментальні мотиви і композиції, традиційні кольорові гами, техніки виконання.

Зміст етнодизайну реалізовано у *різних формах взаємодії* учасників навчального процесу: теоретичні і практичні заняття; навчальна етнопрактика, майстер-класи; тренінги, виставки, збалансоване управління (аудиторне, позааудиторне); самостійна робота; тематичні зустрічі, інсценізації календарно-обрядових свят тощо.

Із формами взаємодії учасників навчально-виховного процесу узгоджено вибір способів, прийомів і засобів навчання етнодизайну: моделювання експериментальних ситуацій, художнє, технічне проектування, ІТ-проектування; методи розвитку мальовничих і колористичних умінь і навичок відчуття кольору; композиційних основ і навичок побудови елементів художнього твору; прийоми образної уяви: загострення, аглютинації, гіперболізації і мінімізації, схематизації, типізації; пошукове макетування за наочним зразком, за поданим зображенням, за словесною інструкцією, за власним задумом; «мозкового штурму»; проблемних ситуацій; стратегій формотворення на заняттях з декоративно-прикладного мистецтва: за контрастом, аналогом, реконструювання, універсалізація, стратегія випадкових підстановок.

Обґрунтовано доцільність використання для навчання етнодизайну таких *педагогічних технологій*: проектних, академічної спрямованості; народних промислів; інтегративні технології етнічного формотворення і декорування; полікультурного спілкування; контекстного і проблемного навчання тощо; *проектних технологій*: інформаційні технології (комп'ютерні інновації, система автоматизованого проектування); технології творчого, частково-творчого, репродуктивного проектування етнічних артефактів.

Доведено, що методична система навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких освітніх закладів сприяє підвищенню рівня розвитку їхньої етнічної ідентичності за умови взаємодоповнення цієї системи з теоретичною моделлю освітнього середовища з етнодизайну. *Ціннісно-смысловий модуль* навчального блоку методичної системи повноцінно реалізується у зовнішньому соціокультурному середовищі циклічних календарно-обрядових свят українського народу, *суб'єктно-організаційний модуль* – у музейному розвивальному середовищі з декоративно-прикладного мистецтва і народних художніх промислів; а *процесуально-діяльнісний модуль* – в аудиторному навчальному середовищі з етнодизайну.

Виявлено ефективність диференційованого використання наукових підходів до навчання майбутніх фахівців з етнодизайну: середовищний і проектувальний доцільні у кожному модулі методичної



системи, інтегративний науковий підхід переважає у процесуально-діяльнісному модулі, особистісно-зорієнтований – у ціннісно-смісловому модулі, а діяльнісний – в суб'єктно-організаційному модулі методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких освітніх закладів.

Слід підкреслити важливу особливість розробленої нами системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких закладів – її певну універсальність стосовно професійного навчання даної категорії фахівців. Тобто, в процесі підготовки можна використовувати навчальний тематичний матеріал народно-прикладної творчості певного регіону України, який виступатиме в якості зразків для креативних дизайнерських рішень.

У реалізованій авторській методичній системі навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких закладів вже з першого курсу навчання студенти долучаються до основ народного декоративно-прикладного мистецтва, Зокрема, нами на навчальних заняттях використовуються технології народних художніх промислів. При цьому використовуються також синтезовані технології створення дизайн-об'єктів, які поєднують у собі технології народних промислів і сучасні матеріали.

Пріоритетне значення для професійної освіти дизайнера має живопис, як найважливіший фактор пізнання майбутнім фахівцем-дизайнером матеріальної форми. Принципи живописного виявлення форми в кольорі дозволяють додати в професійній підготовці дизайнера саме той напрямок розвитку творчих здібностей студентів, що обумовлений специфікою навчання. Живопис в поєднанні з малюнком є фундаментальними дисциплінами, вивчення яких дає об'єктивні відповіді і на питання загально-художнього розвитку, і на спеціальні питання дизайнерського проектування.

Малюнок являє собою не тільки один з видів образотворчого мистецтва, а й основу всього реалістичного образотворчого мистецтва, заставу художньої майстерності, відкриває перед майбутнім дизайнером необмежені можливості і свободу викладу задумів дизайн-проектування.

Загальний принцип формування навчальних завдань заснований на домінуванні в них предметного середовища. Оскільки основним завданням дизайну є конструювання середовищного простору, то в навчальному процесі акцент робиться, в першу чергу, на роботі студентів з предметами середовища. Наприклад, пріоритетна роль у навчанні технологіям обробки матеріалів за старовинними методиками віддається кольору предмета, його конструкції і обсягу, фактурі.

Таким завданням може відповідати освоєння студентами



класичної схеми побудови роботи майстрів народних художніх промислів. Роботи народних майстрів характеризують активний колірний діапазон, небагаточаровий живопис, характерний стиль, конкретні колірні завдання і елементи композиційного ладу.

Використовуючи методи розвитку мальовничих і колористичних умінь і навичок відчуття кольору, студенти виконують такі завдання.

1. Завдання, спрямоване на переосмислення художнього образу оригіналу і створення авторського твору.

Пропонується кілька варіантів художніх творів народного декоративно-прикладного мистецтва. Необхідно виконати копію твору, вивчаючи стиль народних майстрів, аналізуючи технічні прийоми, які ними використовувалися. Завданнями при академічному копіюванні є: а) вивчення композиції; б) аналіз колористичної гами; в) визначення технічних прийомів; г) визначення основних кольорів і домінуючого кольору; д) виявлення основного елемента композиції.

На старших курсах студенти вчаться на основі проведеної раніше аналітичної роботи творів майстрів народної творчості створювати власні твори на задану тематику. Після завдань з академічного копіювання творів народного майстра або предмета народно-декоративного мистецтва виконується аналітична копія твору. Завдання аналітичного копіювання: а) зміна композиції; б) зміна колористичної гами; в) заміна домінуючого кольору; г) посилення звучання основного елемента; д) зменшення образного звучання основного елемента. Студенти вчаться також створювати копії творів українських майстрів.

Завдання копіювання: а) точний і уважний аналіз художнього твору; б) точне копіювання творів давньоукраїнського мистецтва; в) застосування будь-якого живописного матеріалу, незалежно від авторського першотвору. Живописні матеріали для копії: акварель, гуаш, темпера, масло, папір, дерево, полотно, картон. У цілому, навчальні завдання в спеціальній моделі професійної підготовки студентів складаються з трьох частин: теоретичної, практичної та самостійної. Реалізація теоретичної частини (у вигляді лекцій, семінарів, тематичних дискусій) дозволяє студентам отримувати теоретичні знання з основних напрямків культури різних етносів, народної прикладної творчості, про провідних майстрів минулого, про давньоукраїнське мистецтво і т.п.

Практична складова авторської моделі професійної підготовки майбутніх дизайнерів, зокрема, малярства та народних прикладних мистецтв дають студентам можливість освоювати різні технічні прийоми умовно-узагальненого, декоративного зображення; методи розвитку композиційних основ і навичок побудови елементів художнього твору; технології обробки матеріалів за старовинними методиками. Ці



завдання покликані розвивати фантазію, здатність студентів декоративно осмислити форми навколишнього їх предметного світу.

Третя складова нашої моделі підготовки майбутніх дизайнерів з формування етнохудожньої культури полягала в створенні педагогічних умов для самостійної творчої та дослідницької роботи. Для розвитку творчої самостійності та індивідуального художнього стилю майбутнього дизайнера нами був створений спецкурс «Творча майстерня», в процесі якого студенти освоюють техніки роботи різними матеріалами (масло, гуаш, темпера, акварель, акрил тощо.); розвивають технічні прийоми в живописі, малюнку, скульптурі, композиції, засновані на традиційному народному мистецтві, формують вміння обробляти різні матеріали (дерево, тканину, скло тощо).

Таблиця 4.5

Навчальні завдання з етнодизайну

Навчальні завдання в спеціальній моделі професійної підготовки студентів		
Теоретичні	Практичні	Самостійні
Лекції, семінари, тематичні дискусії. Дозволяють студентам отримувати теоретичні знання з основних напрямків культури	Дають можливість освоювати різні технічні прийоми умовно-узагальненого, декоративного зображення; методи розвитку композиційних основ і навичок побудови елементів художнього твору	Створення педагогічних умов для самостійної творчої та дослідницької роботи

У процесі виконання декоративних композицій, навчальних завдань вивчаються різні технічні прийоми умовно-узагальненого, декоративного зображення, вирішуються окремі декоративні завдання. Надалі, в більш складних навчальних роботах ставиться завдання орнаментального трактування завдання і абстрактного рішення натурної постановки. Так, навчальне завдання «Натюрморт декоративний» базується на роботі уяви. Основне завдання полягає в колірному і емоційному рішенні завдання, де основною темою виступає колір. Колір як образ. Композиція роботи вибирається довільно і основним є образ декоративних кольорових відносин. Домінуючим принципом цього завдання виступає декоративність.

Основою декоративно-прикладного мистецтва вважається орнамент, який є базовим компонентом в системі професійної художньої освіти майбутніх дизайнерів. Блок навчально-методичних завдань по орнаменту, який включається в поглиблений і розширений курс професійної підготовки майбутніх дизайнерів, може виступати ефективним засобом якісної зміни даної підготовки, в сукупності з іншими навчальними



завданнями і дослідженнями. Основною педагогічною технологією, яка використовується в цих завданнях, є поєднання технологій академічної спрямованості і технологій народних промислів (синтезовані технології).

У навчальних завданнях по орнаменту студенти вирішують наступні завдання (див. табл. 4.6).

Таблиця 4.6

Теоретична, практична та самостійна складова завдань з орнаменту

Завдання з орнаментів		
Теоретична складова	Практична складова	Самостійна складова
а) аналіз різних орнаментів і вибір з обґрунтуванням найбільш вподобаних; б) підготовка розповіді про час створення, про приналежність до певного народному промислу; в цілому, про історичну добу; про приналежність до певної культури і народності.	а) визначення основного елемента в орнаменті; б) виділення домінуючого елемента в зображення орнаменту; в) складання композиційних варіацій з основним композиційним елементом; г) виконання орнаменту в традиційному кольорі і в чорно-білому варіанті.	а) придумування свого основного елемента і додаткових елементів; б) складання з цих елементів орнамент; в) виконання орнаменту в чорно-білому варіанті.

За такою ж схемою виконується навчальне завдання «Орнамент історичний». Студентам необхідно проаналізувати досвід народів світу і національних культур і вибрати потрібний орнамент. Розповісти про час створення, епоху, народність, національність, до якого стилю в світовому мистецтві належить обраний орнамент. Потім студенти виконують аналітичну копію елементів або частини заданого орнаменту.

Активну аналітичну та пошуково-дослідницьку роботу студенти виконують в блоці асоціативних навчальних завдань. Студентам задаються певні терміни, наприклад, «Тиша», «Турбота», «Домінанта», «Рівновага» і т.ін. Студенти повинні не тільки розкрити в малюнку свої асоціації на кожне визначення, але і виконати композицію, що складається з будь-яких геометричних елементів, але тільки в трьох основних кольорах. При цьому майбутні дизайнери повинні використовувати в елементах художнього зображення кошти композиції такі як: форма, симетрія, асиметрія, ритм, домінанта, рівновага, маса тощо. У цих завданнях можна користуватися різними художніми матеріалами (папером, картоном, кольоровим папером, тканиною, нитками тощо.) Використовувати різні фарби і техніки виконання.

Основне завдання подібних асоціативних навчальних завдань – розвиток образного і асоціативного мислення, творчості, фантазії, але



спираючись на традиції народно-декоративного прикладного мистецтва.

Включення зображень орнаментів, натюрмортів традиційного декоративно-прикладного мистецтва, малювання предметів старовини, сільського побуту, а також використання виразних виробів сучасного народного художньої творчості (вишивки, розписних виробів і т. д.) сприяє не тільки більш глибокому вивченню народного мистецтва, його традицій, а й дозволяє створювати образні художні роботи декоративного характеру, змушує глибше проникати в історію декоративного традиційного мистецтва, допомагає розібратися в художніх особливостях різних художніх стилів, виховує художній смак.

Крім того, відвідування студентами музеїв, в експозиції яких включені твори давньоукраїнського мистецтва, живопис і декоративно-прикладне мистецтво дозволяє їм розширювати свої професійні знання, знайомитися з відповідними техніками виконання твору.

Студентам даються спеціальні завдання при відвідуванні музеїв: а) збір матеріалу для створення авторського твору; б) вивчення історичного матеріалу; в) підбір матеріалів для написання і захисту рефератів.

Завдання, які передбачають створення авторського твору на основі переосмислення художнього твору оригіналу, включають в себе, наприклад, вивчення технічних прийомів народного розпису, його створення, технологія нанесення барвистого шару, методика ведення розпису.

З майбутніми дизайнерами проводиться музейна і малювальна практика, в ході яких вирішуються навчальні завдання з: пошуково-дослідницької роботи; спостереження і замальовок – створення художніх робіт. Місця проведення практик: музеї, історичні місця, монастирі, частини історичного міста і передмістя. Пошукова дослідницька робота представляє собою збір фотографічного і документального матеріалу з місця проведення практики. Потім студенти пишуть звіт, готують реферат. Художня робота полягає в начерках, замальовках історичних місць (ландшафт, інтер'єр, предмети старовини, архітектура, елементи архітектури тощо). При закінченні практики студенти повинні написати (фарбами) підсумкову роботу: пейзаж, екстер'єр, фрагмент, а також підготувати реферат як підсумок своєї теоретико-аналітичної роботи.

У процесі виконання всіх навчальних завдань студенти освоюють прийоми роботи різними матеріалами, такими як: папір, полотно, тканина, дерево, оргаліт, скло, глина, пластилін, шкіра тощо. Вчать використовувати різні техніки, такі як: живопис по дереву, металу, шовку, оргаліту, полотну; різьблення по дереву і металу; обробка скла, глини, кераміки, паперу.

Таким чином, з поняттям «декоративності» як сукупності



особливих якостей творів мистецтва студенти знайомляться поетапно, через серію спочатку нескладних теоретичних, практичних і самостійних навчальних завдань. В ході навчання відбувається поступове переосмислення зображуваних об'єктів, пов'язане з переходом від об'ємно-просторового трактування форм предметів до умовного площинного зображення.

Проводиться вивчення і використання прийомів народного малярства при створенні майбутніми дизайнерами авторського твору. Далі дається завдання з використанням старовинних технічних прийомів і технологій після чого необхідно створити ескіз свого майбутнього твору.

Темами ескізів можуть бути: сучасний інтер'єр із застосуванням елементів народного побуту; інтер'єр в народному стилі, інтер'єр в давньоукраїнському стилі; створення дизайн-об'єкта (арт-об'єкта) із застосуванням технологій майстрів народного декоративно-прикладного мистецтва; сучасний ландшафт в етнічному стилі і т.п.

На старших курсах студентам пропонується вирішувати більш складні художньо-дизайнерські завдання, працюючи над зображенням людини і включенням зображень антропоморфного характеру в вироби традиційного прикладного мистецтва. Крім того, студенти старших курсів беруть активну участь у виставковій та конкурсній діяльності, активно взаємодіють з представниками творчих спілок, центрами народних промислів, нерідко беручи участь у спільних проектах.

Важливе значення у підготовці спеціалістів-дизайнерів, ландшафтних архітекторів, архітекторів-розробників генеральних планів міст та селищ, проектів детального планування окремих територій та усіх художників мають бути фундаментальні знання з галузі законів композиції.

Зміст композиційних завдань тісно пов'язаний з технологічними процесами, що допомагає студентам виявити пластичні особливості та зображувальні якості кожної техніки. Композиція (від лат. *compositio*) означає «складання, з'єднання різних частин уміньми в єдине ціле відповідно до якоїсь ідеї». Композиція в дизайні – це побудова за допомогою творчих, проектувальних умінь художньо-проектного образу твору, або виробу, що обумовлена його змістом, формою і технологіями виконання.

Композиція завжди ставить перед студентами комплекс складних теоретичних й практичних дій, використовуючи при цьому засоби гармонізації формоутворень, (пропорції, ритм, контраст, динаміка, статика, тектоніка, колір тощо) з урахуванням «академічних умов», але, водночас, необхідно надати компоненти творчості: художнє мислення, уявлення, багаті фантазії, асоціації, інтуїції тощо і все це разом, на нашу



думку, становить комплекс творчих умінь при виконанні завдань. Знання закономірностей композиції й алгоритму застосування проектувальних умінь розбудує композицію дизайн-виробу конструктивно-технічною й естетично-виразною.

Для оволодіння майстерністю рисунку необхідним є вивчення багатства тих епох, які залишили нам чудові зразки своєї віртуозної майстерності, встановили ряд непорушних законів, створили перевірені канони, підтверджені спостереженнями та досвідом великих майстрів.

Наочні методи дають можливість студентам безпосередньо ознайомитись з творами мистецтва, тому вони є незамінними, з огляду на перспективи їх загальнокультурного розвитку. З цієї точки зору, художні твори необхідно розглядати як такі, що мають і документальну, і культурну, і дидактичну цінність. Особливо це стосується визначних класичних творів, культурологічна цінність і значення яких визначається, насамперед, здатністю спричиняти значний вплив на ментальність та культурні традиції спільноти.

Формування у студентів знань про витоки вітчизняної дизайнерської думки, художні і виконавські традиції народного декоративно-прикладного мистецтва повинно здійснюватися на основі осмисленого запам'ятовування і сприйняття головних, загальних і локальних особливостей творів різних традиційних центрів народного мистецтва. Для виконання цієї задачі дидактично виправданим є використання під час занять ілюстративного матеріалу, зразки народних творів, аналізуючи його та проводячи локальний пошуковий і дослідницький екскурс. Важливо провести повний зв'язок між предметом і середовищем, життям, історією, традицією, національною свідомістю та світобаченням.

Під час змістовного аналізу художньої речі необхідно висвітлювати такі питання: де, ким і як створений твір; яким чином форма, декор, техніка виконання узгоджені з матеріалом і призначенням виробу; різноманітність орнаментальних мотивів і техніки їх виконання в народному мистецтві; загальне і місцеве в художніх виробках різних шкіл народного прикладного мистецтва; роль чуттєвого сприйняття природи і навколишнього середовища в процесі виготовлення художнього виробу майстром [12].

Важливо не обмежуватися лише одним із видів народного промислу, а дати студентам поняття про різноманітні види, прийоми і техніки, ознайомити і з керамікою, і з вишивкою, і з різьбленням, при цьому вказуючи на неповторну своєрідність того чи іншого виду, взаємозв'язок з іншими видами та гармонійне їх поєднання в природному середовищі.



Доцільно, щоб на заняттях студенти могли робити начерки і зарисовки окремих художніх виробів, які бажано виконувати з використанням експонатів музею, археологічних знахідок, зразків народного мистецтва, що зберігаються в музеї або фонді навчального закладу. Перед студентами слід ставити конкретне завдання: виконати короткочасні і довготривалі замальовки всього виробу і фрагментів найбільш виразних орнаментальних мотивів різних шкіл народного мистецтва. Такі матеріали складатимуть цінний методичний фонд кожного студента, на основі якого він надалі створюватиме власні творчі композиції художніх виробів.

На важливість виконання замальовки творів народного мистецтва вказував і М. Бойчук, які він називав «відрисунням». Під час такої роботи «студент «переживає» композицію й набуває запасу певних знань, які вводять його до царини композиційних способів і зв'язують з розумінням істотних моментів композиції» [38, с. 21]. Окрім цього, засвоюються формотворчі, стилістичні та колористичні принципи, за допомогою яких народні майстри створювали гармонійно довершені твори, простота і лаконічність яких не перестають дивувати і донині. Бо, наприклад, «давні різьби, виконані незвичайно просто, з великим накладом праці, але з розумінням великої форми, мають вигляд величавий, монументальний...» [227, с. 342].

Для формування у студентів уявлень про декоративність необхідно розвивати в них здатність сприймати і цінувати не тільки зразки мистецтва, але і навколишню природу, явища живої дійсності, бачити красу і досконалість форм. Цьому сприяє проведення екскурсій на природу, під час яких доцільно робити начерки і замальовки різних об'єктів. Це допоможе студентам глибше зрозуміти походження, характер і зміст декоративних форм в народному мистецтві, розкриє можливості і засоби застосування їх в майбутній творчій діяльності.

Робота над орнаментальною композицією повинна націлювати студентів не тільки на відтворення відомих їм мотивів, але і на створення нових декоративних образів, нав'язаних різноманітністю і багатством навколишнього рослинного і тваринного світу. Проектування орнаментально-сюжетних композицій має важливе значення для формування розуміння цілісності художнього виробу. І лише безпосередня робота над таким вирішенням художнього виробу допоможе студентам розвинути знання композиційних законів побудови форм і декору виробу.

Обов'язковим є дотримання дидактичного принципу – «від простого до складного». Формування у студентів відчуття декоративності слід починати з елементарного: дати їм загальне поняття про орнамент, пояснити його зв'язок з природою, народним досвідом, традиціями



національної культури і тому подібне, підкреслити характерні особливості побудови орнаменту, його художньо-образний зміст. Під час таких занять студенти повинні творчо використовувати традиційні елементи і мотиви орнаменту, форми виробів місцевої школи народної творчості, komponуючи їх по-своєму.

Організуюючи практичні заняття студентів, слід спрямовувати їх на формування виконавських навичок, виготовляючи вироби на основі теоретичних знань. Це відбувається після теоретичного навчання, художньо-змістовного аналізу виробів. Необхідно використовувати ту техніку і прийоми, які дійсно стосуються художніх традицій і пов'язані з національною культурою. Як вже було сказано раніше, студенти займаються не копіюванням, а творчим переосмисленням, їх роботи мають вирізнитися національною своєрідністю, характеризуватися якістю виконання, бути суспільно корисними та нести певну художню цінність.

Вивчення кращих зразків народного і класичного мистецтва включає передусім функціональний аналіз цих зразків. Але головне для студентів – це естетико-художні аспекти спадщини: стиль як пануючий ідейно-естетичний напрям того, або іншого часу чи етносу, ансамблевості на основі стильової єдності, методи художнього узагальнення, його залежність від матеріалу, техніки обробки, способів та прийомів моделювання форми і її оздоблення, опорядження.

Актуальність окреслених інноваційних підходів до художньої освіти зумовлена тим, що використання народних мистецьких традицій в галузі предметної культури може сприяти розвитку творчих процесів у дизайнерській діяльності. З іншого боку, включення в систему діяльності народних майстрів принципів дизайн-проектування може суттєво збагатити цю складову національної культури.

Проектування поглиблює рішення композиційних завдань, а композиційні навички збагачують проектування; отже, бажано зробити паралельними навчання формальної композиції і практику навчального проектування. Курси композиції прийнято будувати за схемою «від точки – до простору»: освоювати композицію на площині, створювати об'ємну композицію і будувати композицію просторову (або об'ємно-просторову). Схема ця, очевидно, виходить все з того ж принципу «від простого – до складного». Це і зумовило ту обставину, що серед перерахованих вище жанрів першими виявилися дизайн-графіка і текстильний дизайн, оскільки вони можуть бути органічно пов'язані з процесом освоєння композиції на площині, будучи самі в основному площинними. Модульне і комбінаторне проектування синхронізується з переходом до освоєння об'ємної композиції; інженерний і функціональний дизайн співвідноситься із завданнями об'ємно-просторової композиції; і,



нарешті, в середовищному дизайні акцент переноситься на простір. Звичайно, і ці зв'язки в практиці проектування дуже умовні, оскільки проектування інтегрує в собі все. Але в навчальних цілях зазначена послідовність є доцільною.

1. Реалізація внутрішньогрупової індивідуалізації проходить через навчальне проектування. Одна з результативних форм організації такого проектування – це створення проектних груп студентів, керованих кваліфікованим дизайнером. У групах поряд з короткостроковими завданнями і клаузур за програмою навчального проектування виконуються студентами і реальні проекти. Студенти вчаться досліджувати, підбирати інформацію, аналізувати джерела і отримувати необхідні дані, встановлювати особисті контакти, визначати свій рівень знань і оцінювати його у інших; розвивати, сприяти розширенню власного творчого потенціалу, вивчати і оцінювати ідеї; створювати і реалізовувати свої творчі здібності в рамках існуючих обмежень (терміни, ресурси, можливості виробництва), працювати в колективі, організовувати свій час і планувати діяльність, бути надійними в роботі; втілювати ідеї в матеріалі: виготовляти макети, використовуючи різні матеріали, технології, інструменти, обладнання.

Паралельно з навчальним проектуванням в групі кожен студент працює за індивідуальною програмою, складеною відповідно за його здібностями і рівнем підготовленості. Програма передбачає розробку дизайн-концепцій і виконання проектів, а також участь в конференціях і проектних семінарах, забезпечуючи при цьому рівновагу наукових, технічних, художніх знань і професійної майстерності. В кінці кожного етапу навчання проводиться сесія «оцінки орієнтації», під час якої спеціальна комісія оцінює завершений етап і програмує наступний. Одні тільки контакти студентів з дизайнерами-професіоналами в ході навчального процесу недостатні – дуже важливо здобувати практичний досвід в природних умовах.

2. Формування особистісних відносин між студентом і змістом навчального предмета відбувається наступним чином. Підготовка до професійної роботи повинна охоплювати такі необхідні майбутньому дизайнеру речі, як знання економічних, соціальних і технічних умов функціонування суспільства, розуміння виробничих процесів, механізмів ринку і розподілу. На технологічному факультеті робилася спроба знаходити такі виробничі сфери, які охоплювали б різні напрямки діяльності, а також надавали можливість спеціалізації.

Ця сторона навчального процесу програмується відповідно до рівня підготовки студентів, їх досвіду і розрізняється по тривалості практики і ступеня професійної відповідальності. Рівень підготовки



студентів безпосередньо залежить і від того, наскільки ефективно функціонує факультет, наскільки чітко розподілена індивідуальна і колективна відповідальність. Організаційна політика керівництва і педагогічного персоналу має сприяти тому, щоб пробудити у студентів прагнення енергійно і зацікавлено брати участь у розвитку власної навчально-виробничої бази (устаткування, дидактичні предмети, предметно-просторове середовище).

Керівники студій і майстерень повинні активізувати проведення професійної практики всередині факультету. Одним з важливих аспектів педагогічної політики представляється обмін досвідом із зарубіжними країнами на всіх рівнях освітнього процесу, об'єднання в вузі фахівців різних педагогічних методик і різних культур. Мета полягає в перекладі системи навчання студентів на міжнародний рівень і в тому, щоб забезпечити його випускникам відповідні контакти і засоби доступу до найширшого ринку подальшого навчання і праці. Для досягнення цієї мети передбачено такий план заходів: встановлення контактів з рядом організацій і професіоналів за кордоном; обмін студентами з закордонними навчальними закладами; участь закордонних фахівців у навчальному процесі, в проектних семінарах та конференціях; професійна робота в зарубіжних компаніях, фірмах, організаціях або навчальних закладах; запрошення провідних зарубіжних дизайнерів для розробки індивідуальних проектів, макетів і діючих моделей; участь в міжнародних конкурсах; організація навчальних поїздок за кордон.

Сприймання, спілкування, праця мистецько-зорієнтованої особистості відрізняється від інших категорій людей. Творчий процес нерідко перетворюється на безперервну, натхненну працю, яка дає ефективні результати, але також легко може стати безрезультатним намаганням. Шляхом опитування студентів мистецьких навчальних закладів було виявлено, що більша частина з них не використовує потенційні можливості від неправильної організації навчального процесу. Часта зміна виду діяльності, мислення, праці та відпочинку приводить до дезорієнтації студентів, що негативно впливає на результати їхньої праці.

Висновки до четвертого розділу

У четвертому розділі – обгрунтовано необхідність інтеграції змісту етнодизайну у професійній підготовці студентів вищих мистецьких навчальних закладів, доведено ефективність впровадження активних та інтерактивних форм взаємодії учасників навчального процесу з етнодизайну; узагальнено і систематизовано способи, прийоми та засоби



навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів.

Методична система створювалася з урахуванням теоретико-методологічних засад художньо-проектної діяльності – сукупності принципів і методів формування категоріально-понятійного апарату, що описує взаємодію суб'єкта й об'єкта художнього проектування, передбачає розвиток навчальної і творчої діяльності студентів від нижчих форм (оволодіння системою знань й умінь із розв'язання художньо-проектних завдань репродуктивного характеру) до вищих (уміння застосовувати набуті знання в нових умовах при здійсненні комплексного художнього проектування).

Теоретичний блок методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких освітніх закладів включає структуру, що використовується для створення авторських наукових шкіл-систем. Методичною системою, що зумовлюється авторською концепцією дослідження, передбачено пріоритетний науковий напрям: самопізнання як етнокультурна самоідентифікація, спрямована на розвиток адекватного розуміння особистістю культури свого етносу, підтримку органічної єдності зі своїм ландшафтом завдяки таким складовим етнічного стереотипу, як екологічний світогляд, цілісне біоадекватне мислення та етична біоадекватна поведінка. Зазначений науковий напрям зумовлюється методологічною засадою біоенергетичного та географічного детермінізму, соціобіологічного розуміння етносу, яке представлено концепцією Л. Гумільова про етноси як природний і біологічний феномен. У свою чергу, вибір пріоритетної методологічної засади залежить від парадигми антиглобалізму як нового соціального руху за збереження національної і етнічних культур та автентичних народних традицій.

Важливо зазначити, що завдяки функціонуючій методичній системі, з одного боку, і перспективному науковому напрямку, з іншого, у вищих мистецьких навчальних закладах стає можливим заснування наукової школи з етнодизайну.

Основними складовими методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів є: мета навчання, діяльність викладача (викладання), діяльність студентів (учіння) та результат. Змінними складовими є засоби управління, які включають зміст, методи та форми організації творчої художньо-проектної діяльності. Маючи відносну самостійність, кожен з цих компонентів взаємопов'язаний згідно з «правилом рівноважної відповідності», сутність якого полягає в тому, що всі складові методичної системи виступають у такому тісному взаємозв'язку, а будь-яка зміна однієї з них спричиняє зміну інших складових й усєї системи в цілому.



У методичній системі нами виокремлено ціннісно-смысловий, суб'єктно-організаційний та процесуально-діяльнісний модулі. У межах *ціннісно-смыслового модуля* передбачений методичний вплив на внутрішньо-особистісне середовище студента, на пробудження у нього мотивації до навчальної діяльності у галузі етнодизайну: прийняття соціокультурних цінностей, етичних норм взаємодії з етнокультурним середовищем і ландшафтом, переконання, схильність до підтримки національних традицій, забезпечення в колективі атмосфери фізичного і емоційного благополуччя; самодіагностика здібностей до художнього проектування в етнічному стилі тощо. В ціннісно-смысловому модулі методичної системи пріоритетну роль відведено фактору викладача інтегрованого курсу з етнодизайну, який залучає студентів до пізнання етнічних культурних цінностей, традицій, сам є носієм етнонаціональної культури, здійснює художньо-проектну діяльність спільно зі студентами, сприяє їхньому самоусвідомленню себе як носіїв етнокультури тощо.

Суб'єктно-організаційним модулем методичної системи передбачено взаємодію викладача та студентів із зовнішнім соціокультурним середовищем: членами творчих професійних спілок, представниками інших культур; установами культури (музеями, галереями, бібліотеками, виставковими залами та ін.); центрами народної творчості та ін. У процесі взаємодії студентів із зовнішнім етнокультурним середовищем створюються педагогічні умови, сприятливі для науково-дослідницької етнографічної діяльності викладача і студентів, оволодіння ними сучасними засобами художнього вираження творчого задуму в етнічному стилі.

Процесуально-діялісним модулем передбачено взаємодію викладача та студентів на аудиторних та позааудиторних заняттях з етнодизайну, під час яких здійснюється реалізація змісту програмового матеріалу, використовується навчально-методичне забезпечення (електронні підручники і посібники, спеціальна фахова література, краші зразки творів образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та дизайну, комп'ютерні програми (Adobe Photoshop, Corel Draw, 3D Studio Max, Solid Works, Auto Cad), художні матеріали та інструменти тощо), художньо-проектна розробка, технічне конструювання і пошукове макетування об'єктів в етнічному стилі тощо.

З'ясовано, що нині при проектуванні *змісту навчання з етнодизайну* превалує пізнавальна, а не компетентнісна парадигма. Обґрунтовано необхідність реалізації компетентнісного підходу, який передбачає здатність успішно задовольняти індивідуальні та соціальні потреби, діяти й успішно виконувати професійні завдання у галузі етнодизайну. У методичній системі для вдосконалення змісту



навчання студентів етнодизайну широко використовувався принцип інтердисциплінарності, який передбачав взаємодоповнення суміжних субдисциплін: академічних мистецьких курсів, декоративно-прикладного мистецтва, народних художніх ремесел, циклічних календарно-обрядових свят та ін. У формуванні змісту ми виходили із засадничого положення, що лише шляхом заглиблення в етнічну культуру свого народу, студент пізнає національну самобутність регіону, а через них залучається до загальнолюдської культурної спадщини.

У змісті авторських курсів («Проектування», «Орнамент та стиль», «Художньо-прикладна графіка», «Теорія та історія етнодизайну») враховано соціокультурний регіональний компонент народного мистецтва, який постійно оновлюється відповідно до змін у технологічних процесах сучасного виробництва підприємств художньої промисловості. До змісту традиційних мистецьких курсів включено інформацію щодо специфіки етнокультурного розвитку різних регіонів України, їх історико-етнографічну своєрідність, де розкриваються характерні особливості формотворення, орнаментування, підбору традиційної кольорової гами, технік виготовлення, кінцевого опорядження тощо.

Зміст етнодизайну реалізовано у різних *формах взаємодії* учасників навчального процесу: теоретичні і практичні заняття, навчальна етнографічна практика, пленери, майстер-класи, тренінги, виставки, самостійна робота, тематичні зустрічі, інсценізації календарно-обрядових свят та ін. Із формами взаємодії учасників навчально-виховного процесу узгоджено вибір *способів, прийомів і засобів навчання* етнодизайну: моделювання експериментальних ситуацій, художнє проектування, технічне конструювання, проектування засобами САПР; методи розвитку графічних і колористичних навичок, відчуття кольору, умінь композиційних побудов, формотворення, розробки схем орнаментів; прийоми розвитку образної уяви (загострення, аглютинації, гіперболізації і мінімізації, схематизації, типізації тощо); пошукове макетування за наочним зразком, поданим зображенням, словесною інструкцією, власним задумом; методи розв'язання творчих завдань («мозкового штурму»; асоціацій; синектики та ін.), проблемних ситуацій, стратегій формотворення (за контрастом, аналогом; реконструювання, універсалізація) тощо.

Обґрунтовано доцільність використання у процесі навчання етнодизайну *педагогічних* (академічної спрямованості; інтегративні технології етнічного формотворення і декорування; полікультурного спілкування; контекстного і проблемного навчання та ін.) та *проектних* (інформаційно-комунікаційні технології візуалізації; системи автоматизованого проектування; творчого, часково-творчого,



репродуктивного проектування етнічних артефактів та ін.).

Доведено, що методична система навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких освітніх закладів сприяє підвищенню рівня розвитку їхньої етнічної ідентичності за умови взаємодоповнення цієї системи з теоретичною моделлю освітнього середовища з етнодизайну. *Ціннісно-смісловий модуль* навчального блоку методичної системи повноцінно реалізується у соціокультурному середовищі циклічних календарно-обрядових свят українського народу, *суб'єктно-організаційний модуль* – у музейному розвивальному середовищі з декоративно-прикладного мистецтва, народних художніх ремесел і промислів; а *процесуально-діяльнісний модуль* – в аудиторному та позааудиторному навчальному середовищі з етнодизайну.

Виявлено ефективність диференційованого використання наукових підходів до навчання майбутніх фахівців з етнодизайну: середовищний і проектувальний доцільні у кожному з модулів методичної системи, інтегративний науковий підхід переважає у процесуально-діялісному, особистісно орієнтований – у ціннісно-смісловому, а діялісний – в суб'єктно-організаційному модулі методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких освітніх закладів.

Основні положення викладено у публікаціях автора: [356], [357], [358], [359], [360], [361].



РОЗДІЛ 5

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА АПРОБАЦІЯ МЕТОДИЧНОЇ СИСТЕМИ НАВЧАННЯ ЕТНОДИЗАЙНУ СТУДЕНТІВ У ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

5.1. Критерії, показники і рівні розвитку навчальних досягнень з етнодизайну у студентів вищих мистецьких навчальних закладів

Оскільки етнодизайн розглядається як специфічний напрям художнього проектування, важливо було використати позитивний досвід зарубіжної професійної дизайн-освіти, де склались певні традиції у галузі теорії та практики дизайну, випробувані часом і перевірені практикою. Цей досвід містить критерії, показники і рівні розвитку навчальних досягнень з етнодизайну у студентів вищих мистецьких навчальних закладів, які формуються у навчальних планах, програмовому і навчально-методичному забезпеченні дизайн-освіти у вищих навчальних закладах.

Факторами, сприятливими для навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів є світоглядні засади, історичні традиції, соціально-культурне середовище, умови професійної творчості, специфіку фахових завдань, взаємовідносини з виробництвом, споживачами дизайн-продукції та ін.

Різні способи оцінювання навчальних досягнень майбутніх фахівців мистецтва простежено нами в історичній ретроспективі. У Середні віки в країнах Європи існували своєрідні навчальні заклади, у яких «студіювали» художників, ремісників, організаторів виробництва, торговців, це віддалено нагадує дизайнерські студії наших днів. Тоді існувала замкнена цехова система навчання на ґрунті безпосереднього передавання майстерності – від викладача до студента, освіта в процесі виробництва. Критерієм була майстерність художнього конструювання, а не художнього проектування.

Поступово в Європі починається процес формування системи освіти поза сферою виробництва. Започатковували цей процес перші середньовічні університети. Вони заклали підвалини широкої енциклопедичної освіти, яка зовсім не передбачала спеціалізованої підготовки. До спеціалізації справа дійшла пізніше, за доби Відродження, коли серед інших почали з'являтися і навчальні заклади, що спеціалізувалися на художній освіті, – академії. В основу академічного художнього навчання було покладено довготривалий вишкіл у процесі



виконання навчальних завдань зростаючої складності на кожному з етапів шкільництва. У художніх академіях Європи почали викладати й теоретичні дисципліни [7]. За таких умов у художньо-промислових вищих школах перевага почала віддаватися технологіям художнього проектування, а не конструювання.

В Англії, Німеччині, Австро-Угорщині, Скандинавських та деяких інших країнах поступово розвиваються художньо-промислові школи, які відходять від академічних постулатів класичних мистецьких шкіл. Навчання базується на загальних закономірностях гармонійних побудов у природі при роботі із формою, кольором, матеріалом. Ця нова лінія у художньо-промисловій освіті призвела у 20-х рр. XX ст. до яскравого явища – школи нового зразка, дійсно дизайнерського навчального закладу – німецького Баугаузу, вплив якого розповсюдився потім на дизайнерську педагогіку в усьому світі і був дуже значним.

Порівняння навчальних планів різних художньо-промислових шкіл в різних країнах показує, що попри відмінність в системах і методах викладання, співвідношення між групами предметів приблизно однакове, причому 60 – 70% відводиться художній підготовці, проектуванню та роботі в макетно-модельних майстернях. Такий розподіл годин вважається об'єктивно правильним, він підкреслює пріоритет художньо-гуманітарного розділу освіти над інженерним у ВНЗ які здійснюють підготовку фахівців за напрямом «Мистецтво». Тому важливо розглядати вищі мистецькі навчальні заклади як навчально-наукові комплекси «Вище художнє професійне училище – Мистецький коледж – Інститут мистецтв». За такого підходу критерії, показники і рівні розвитку навчальних досягнень з етнодизайну у студентів вищих мистецьких навчальних закладів включатимуть навчальні досягнення не лише з теоретичних дисциплін, але й практичних. Це особливо важливо для етнодизайну, де технології художнього проектування є пріоритетними з огляду на середовищний підхід до навчання етнодизайну.

Здійснювалося обґрунтування вибору критеріїв і показників розвитку навчальних досягнень з етнодизайну у студентів вищих мистецьких навчальних закладів. Формулювалися завдання:

- з'ясувати особливості художньо-образного сприймання майбутніми дизайнерами інформації довкілля;
- здійснити аналіз досвіду створення автентичних орнаментальних композицій у різних історико-етнографічних регіонах України;
- проаналізувати поняття «критерії навчальних досягнень студентів мистецьких навчальних закладів».

Особливості сприймання майбутніми дизайнерами інформації



довкілля зумовлюються взаємодоповнюваністю наукового і художнього пізнання і відображення цілісної картини світу. Аналіз пізнавальної природи науки і мистецтва доводить, що людина і світ природи є єдиним об'єктом пізнання та відображення для них. Природа, суспільство і людина з її найскладнішим внутрішнім світом привертають до себе увагу як ученого, так і митця. Внутрішній світ людини, її духовна діяльність і здібності стали об'єктом відображення не тільки в мистецтві, а й у науці, зокрема у психології, гносеології, педагогіці, логіці, естетиці, етиці. Однак здібності дизайнера недостатньо аналізувалися дослідниками, хоч його діяльність і характеризується взаємодоповненням наукової, художньої та технічної творчості.

Проектно-художня творчість зближує дизайнера з матеріально-художнім етнічним середовищем завдяки природному розвитку його просторової уяви, якою створюються яскраві художні образи на площині і в просторі. Художній образ, створений дизайнером, зберігає конкретність чуттєвих властивостей і ознак об'єкта, що пізнається, з суб'єктом, який пізнає. Дизайнер, одухотворяючи предмети і явища дійсності, здатний сприймати сам і спричиняє на інших полісенсорний вплив пластикою матеріальної форми.

Науково-теоретичне мислення з огляду на абстрагування відокремлює дизайнера від безпосередньої дійсності, але надає можливість сприймати і адекватно розуміти суть наукових відкриттів у концепціях і теоріях, а відтак передбачити можливість проектування предметів і конструкцій довілля з використанням нових наукових відкриттів.

Психологічну структуру проектно-художніх дій дизайнера подано на рис. 5.1. На відміну від алгоритму наукового проектування (прогнозування) алгоритм художнього проектування (передбачення) вимагає дотримання умови невизначеності проблемної ситуації, що пробуджує мимовільну (невимушену) художньо-образну уяву дизайнера. Синтез в уяві здійснюється у різних формах, які називаються прийомами уяви. Такими прийомами (операціями) уяви є: 1) гіперболізація, що характеризується збільшенням або зменшенням предмета; 2) схематизація – окремі уявлення зливаються, відмінності стираються, а риси схожості виступають чітко; 3) типізація – виділення суттєвого, яке повторюється в однорідних образах; 4) загострення – підкреслювання окремих ознак. Дуже поширеним прийомом уяви є аглютинація, тобто «поєднання» різних елементів форми, які в реальному довіллі не поєднуються. Результатом дизайнерської уяви можуть бути емоційні стани, стійкі почуття, що позначаються на площині пластикою кольорів або ліній і трансформуються у яскраві образи, художньо передбачувані



дизайнером. Площинні ескізи нових форм дизайнер втілює у пошукових макетах, моделях, ексклюзивних зразках майбутніх серійних виробів. Отже, дизайнеру властива інтегральність мовленнєво-творчих, образотворчих і предметно-перетворювальних дій.

Умови виникнення дизайнерської потреби у художньому проектуванні									
Невизначена проблемна ситуація					Визначена проблемна ситуація				
Пізнавальні процеси дизайнера									
Мимовільна (невимушена) художньо-образна уява					Довільне (вимушене) логічно-понятійне мислення				
Прийоми синтезу образних уявлень					Прийоми мисленнєвого абстрагування				
Загострення	Гіперболізація-мінімізація	Схематизація	Агломінація	Типізація	Узагальнення	Синтез	Аналіз	Порівняння	Абстрагування
Результати дизайн-уяви					Результати дизайн-мислення				
Емоційні стани	Сформовані почуття	Яскраві образи			Розумові висновки	Судження	Поняття		
↓	↓	↓			↓	↓			↓
Антиципація (художнє передбачення)					Науковий прогноз				

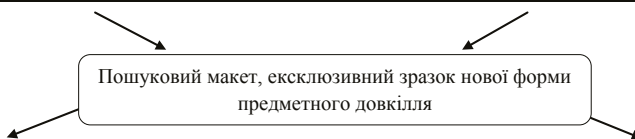


Рис. 5.1. Психологічна структура інтегральних проектно-творчих дій дизайнера

Така інтегральність проектно-творчих дій у майбутніх фахівців етнодизайну виявляється на різних рівнях, а відтак може бути одним із критеріїв їхніх навчальних досягнень з етнодизайну.

Однак, важливо зазначити, що не будь-які форми конструкцій і не будь-які кольорові композиції декору є необхідними і достатніми для осередків матеріально-художньої етнічної культури. Так, візерунки



і орнаменти із їхніми барвами є своєрідними для кожного історико-етнографічного регіону України (див. таблицю 5.1).

Таблиця 5.1

Історико-етнографічні регіони України

Історико-етнографічні регіони (райони) України	Орієнтовні межі історико-етнографічних регіонів України
Середнє Подніпров'я	більша частина Київської та Полтавської, Черкаська і південна частина Чернігівської, південно-східна Житомирської, південно-західна Сумської, східна Вінницької, північна Кіровоградської та північно-західна Дніпропетровської областей
Слобожанщина (Слобідщина)	охоплює східну частину України – теперішні Харківську, південно-східну частину Сумської, північно-східні райони Дніпропетровської, східні Полтавської, північні Донецької, Луганської областей та суміжні західні райони Белгородської і Воронезької областей, які тепер входять до складу Росії
Причорномор'я	території Запорізької, Херсонської, Миколаївської, Одеської, південні райони Дніпропетровської, Кіровоградської, Донецької, Луганської та північні Кримської областей
Українське Полісся	простягається всім північним краєм України і разом із суміжним Білоруським Поліссям, так званим Брянсько-Жиздринським Поліссям у Росії, Люблінським Поліссям у Польщі належить до однієї зі своєрідних географічних та історико-етнографічних областей слов'янського світу – Полісся
Західний (південно-західний) регіон	це Львівська, Тернопільська, Хмельницька, Івано-Франківська, Чернівецька, Закарпатська, південні райони Волинської і Рівненської областей, а також частина Вінницької області
Волинь	охоплює басейн верхів'я правих приток і середнього поріччя Західного Бугу – південні райони теперішніх Волинської і Рівненської, південно-західні райони Житомирської, північно-західну смугу Хмельницької, північні райони Тернопільської і Львівської областей. До етнографічної Волині прилягає на заході лівобережне Побужжя – Холмщина, корінне населення якої з історичного етногенетичного й етнокультурного поглядів однорідне зі суміжними волинянами
Поділля	займає басейн межириччя Південного Бугу і лівобережного середнього Придністров'я. Він охоплює більшу частину Вінницької, Хмельницької, Тернопільської та суміжну з ними на півдні – частину Чернівецької, на заході – частини Івано-Франківської та Львівської областей. В етнографічній літературі Поділля розділяють на Східне, Західне, Буковинське
Опілля на Прикарпатті	територія північно-західної частини Подільської височини у межах Львівської, Івано-Франківської і центрального західного виступу Тернопільської областей. Сам її простір, розміщення між Волинно та Прикарпаттям становлять чималий науково-пізнавальний, зокрема історико-етнографічний інтерес.



Покуття на Прикарпатті	найдостовірнішим є виведення її від слова «кут» – як найменування землі «в кутах», утворюваних крутими згинами рік (у цьому випадку Дністра, Прута і Черемоша з притоками)
Українська Буковина	підрайон Прикарпаття – політико-адміністративна одиниця, що переважно просторово збігається зі середньою частиною сучасної Чернівецької області. Тут склалися культурно-побутові реалії перехідного характеру. Це простежується в різних ділянках матеріальної та духовної народної культури
Гуцульщина	займає східну частину Українських Карпат: теперішні Верховинський, Косівський (без північної смуги), південна частина Надвірнянського та Богородчанського районів Івано-Франківської, суміжні Путільський і південна частина Вижницького та Сторожинецький райони Чернівецької і Рахівський Закарпатської областей
Бойківщина	займає центральну частину Українських Карпат. Гуцульсько-бойківське пограниччя проходить приблизно по межиріччі Лімниці та Бистриці-Солотвинської на північних схилах Карпат і Тересви у Закарпатті, на заході межує з Лемківщиною у верхів'ях Сяну й Ужа. Північна межа проходить карпатським передгір'ям, а південною можна вважати південні схили Карпат у Закарпатті. Окреслена територія охоплює південно-західну частину Рожнятівського і Долинського районів Івано-Франківської області, Сколівський, Турківський, південну смугу Стрийського, Дрогобицького, Самбірського і більшу частину Старосамбірського районів Львівської області, північну частину Великоберезівського, Воловецький і Міжгірський райони Закарпатської області
Лемківщина	з усієї цієї території лише частина південно-східної етнографічної Лемківщини належить тепер до України (частина Великоберезнянського і Перечинського районів Закарпатської області), основна ж частина – вся північна Лемківщина – до Польщі, а південно-східна – Пряшівщина – до Словаччини

З огляду на зазначене етнографічне різноманіття природних ландшафтів і етнічної своєрідності у формотворенні і декоруванні, важливо до критеріїв навчальних досягнень майбутніх фахівців з етнодизайну віднести критерій вибору особистісно-ціннісного середовища для розроблення і впровадження художніх проектів.

Проаналізовано поняття «критерії навчальних досягнень студентів мистецьких навчальних закладів». Виявлення результатів дослідно-експериментальної роботи пов'язане з проблемою вибору критеріїв і показників, що дають змогу об'єктивно встановити рівень навчальних досягнень з етнодизайну у студентів вищих мистецьких навчальних закладів. Вченими-дослідниками науково обґрунтовуються й використовуються різні критерії оцінювання успішності перебігу процесу навчання та його результатів. Термін «критерій» – означає засіб



для судження; ознака, на підставі якої проводиться оцінка, визначення або класифікація чого-небудь; мірило оцінки.

Уже існують як науково обгрунтовані такі критерії оцінювання навчальних досягнень: навчально-пізнавальні вміння, знання та суб'єктивні відчуття (особистий досвід діяльності) (І. Якиманська); знання, способи діяльності, ставлення до діяльності, самооцінка, самовизначення (С. Архангельський); об'єктивність, комплексність, інтегративність, адекватність (валідність) у творчій проектній діяльності (Н. Матяш). Але критерії щодо оцінювання навчальних досягнень з етнодизайну у студентів вищих мистецьких навчальних закладів дослідниками ще не обгрунтовувалися. Близькими за змістом, але не тотожними з предметом нашого дослідження є критерії оцінювання рівнів сформованості художньо-проектних знань і вмінь студентів, запропоновані М. Курачем, – когнітивний і операційний критерії [362].

Апробація методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів здійснювалася поетапно. Педагогічний експеримент проводився у три пов'язані між собою етапи: I етап – пошуковий; II етап – констатувальний; III етап – формувальний.

Мета першого (2011–2013 рр.) етапу дослідження – це визначення логіки та структури експерименту, вибір процедури експериментальних досліджень, розроблення програми експерименту, пакету прикладних програм обробки та аналізу статистичних даних дослідження. Здійснено всебічний теоретичний аналіз досліджуваної проблеми з метою з'ясування ступеня її розробленості у теоретичних джерелах; окреслення методологічних аспектів та розробка концепції методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів; обгрунтування теоретичної моделі освітнього середовища для навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів; виявлення й обгрунтування організаційно-педагогічних умов навчання етнодизайну.

На *другому (констатувальному) етапі (2013-2014 рр.)* здійснено укладання програми науково-педагогічного дослідження; удосконалено навчальний план підготовки фахівців за спеціальністю «Дизайн»; здійснено модернізацію програмового забезпечення навчального процесу студентів вищих мистецьких навчальних закладів: включення окремих тем з етнодизайну у традиційні навчальні курси («Рисунок», «Живопис», «Перспектива», «Декоративно-прикладне мистецтво»), розроблення авторських навчальних курсів («Проектування», «Орнамент та стиль», «Художньо-прикладна графіка») і включення до їхнього змістового наповнення тематичних блоків з етнодизайну, а також розроблення навчальних програм «Теорія та історія етнодизайну», «Етнографічна практика», «Вступ до спеціальності»; розроблення програмового і



навчально-методичного забезпечення курсу «Методика викладання мистецьких дисциплін» для майбутніх магістрів промислового дизайну, словника з етнодизайну. Здійснено проведення констатувального етапу науково-педагогічного експерименту та аналіз одержаних даних.

На *третьому (формульованому) етапі (2015 – 2016 рр.)* науково-педагогічного дослідження безпосередньо проводився формувальний експеримент, який передбачав комплексне впровадження усіх складників і компонентів моделі методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів і теоретичної моделі освітнього середовища, сприятливого для навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів; здійснювалася статистична обробка й аналіз отриманих експериментальних даних; впорядковувалася текст дисертаційної роботи та формувалися відповідні висновки; впроваджувалися одержані результати у систему навчання художнього проєктування студентів вищих мистецьких навчальних закладів.

Здійснено обґрунтування критеріїв і показників ефективності навчання етнодизайну у процесі апробації експериментальної методичної системи з урахуванням значення педагогічних категорій «формування» і «розвиток», уточнення поняття «навчальні досягнення з етнодизайну». Враховувалося психолого-педагогічне формулювання сутності поняття «етнодизайн».

На другому етапі експерименту з'ясовано стан навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів. Для цього здійснено констатувальний експеримент. На третьому етапі формувальний експеримент спрямовувався на апробацію методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів.

Досягнення з етнодизайну у студентів вищих мистецьких навчальних закладів розглядалися з урахуванням не лише навчальної, але й розвивальної мети освітнього процесу, що зумовлювалося змістом і структурою поняття «етнодизайн». Тому вибір і наукове обґрунтування критеріїв і показників ефективності навчання етнодизайну у процесі апробації експериментальної методичної системи здійснювалося з урахуванням значення педагогічних категорій «формування» і «розвиток». Г. Костюк зазначав, що розвиток – безперервний процес, що виявляється у кількісних змінах людської істоти, тобто збільшенні одних і зменшенні інших ознак (фізичних, фізіологічних, психічних тощо). Однак розвиток не зводиться до кількісних змін, до зростання того, що вже є, а включає «перерви безперервності», тобто якісні зміни. Кількісні зміни зумовлюють виникнення нових якостей, тобто ознак, властивостей, які утворюються в ході самого розвитку і зникнення старих [363].



«Перервою безперервності» (якісною зміною) в соціальному досвіді майбутніх фахівців дизайну є їхнє ставлення до етносу. Етно (від грецьк. *ethnos* – плем'я, народ) у словах етнокультура, етнологія, етнопсихологія, етнографія означає ставлення до народу, народів, етносів і їхнього природного ландшафту.

Для людини характерні три види розвитку «живої матерії» біосфери (термін В. Вернадського) – психічний, соціальний і фізичний. У майбутнього фахівця з етнодизайну «жива матерія» біосфери виявляється в інтегральній проектно-художній дії, у якій поєднуються локальні дії: мисленнева у формулюванні проектної ідеї, емоційно-почуттєва у кольорово-графічних ескізах дизайнерських пропозицій і предметно-перетворювальна у пошукових макетах етнічних артефактів. Інтегральна проектно-художня дія дизайнера, що не вивчав основ етнодизайну, не супроводжується емоційно-позитивним ставленням (якісною зміною «перерви у безперервності») до етнокультурного середовища і природного ландшафту того чи іншого етносу з його своєрідною системою етнічного формотворення і декорування предметів матеріально-художньої культури.

Натомість у майбутнього фахівця з етнодизайну (етнодизайнера) навчальні досягнення виявляються у пробудженні його етнічного стереотипу, розвитку етнічної ідентичності і сформованості інтегральної проектно-художньої дії, що є якісною зміною – «перервою у безперервності» розвитку «живої матерії» біосфери.

З урахуванням вище зазначеного обґрунтування поняття «навчальні досягнення з етнодизайну», уточнено психолого-педагогічного формулювання сутності поняття «етнодизайн» виокремлено критерії і показники ефективності впровадження у навчальний процес вищих мистецьких навчальних закладів теоретичної моделі освітнього середовища з етнодизайну і теоретичної моделі методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів.

Обґрунтуванню підлягало три критерії оцінювання навчальних досягнень з етнодизайну у студентів вищих мистецьких освітніх закладів: розвиток етнічного стереотипу і етнічної ідентичності засобами етнодизайну (особистісно-мотиваційний критерій); вибір особистісно-ціннісного середовища для розроблення і впровадження художніх проектів (процесуально-діяльнісний критерій); сформованість інтегральної проектно-художньої дії у майбутніх фахівців етнодизайну (результативно-оцінювальний критерій).

Показники особистісно-мотиваційного критерію (розвитку етнічного стереотипу і етнічної ідентичності засобами етнодизайну): прагнення до формотворення з урахуванням етнічного стилю, прагнення до декорування в етнічному стилі, участь у спілкуванні і



взаємовідносинах з членами особистісно ціннісної етнічної групи; наявність екологічного світогляду, цілісності біоадекватного мислення і уяви, етична біоадекватна поведінка в етнокультурному і ландшафтному середовища свого історико-етнографічного регіону.

Показники процесуально-діяльнісного критерію (вибору особистісно-ціннісного середовища для розроблення і впровадження художніх проєктів): вибір соціокультурного середовища циклічних регіонально своєрідних календарно-обрядових свят, вибір музейного середовища для художнього проєктування, конструювання і виставкової презентації етнічних творів; вибір аудиторного навчального середовища для художнього проєктування.

Показники результативно-оцінювального критерію (сформованості інтегральної проєктно-художньої дії з етнодизайну): художнє проєктування студентом етнічних артефактів з використанням трьох видів художніх образів: звукового, зорового, предметно-перетворювального; художнє проєктування студентом етнічних артефактів з використанням двох із таких образів: звукового, зорового, предметно-перетворювального; художнє проєктування студентом етномистецьких артефактів з використанням одного з поданих образів: звукового, зорового, предметно-перетворювального.

З урахуванням обраних критеріїв і показників визначено такі рівні навчальних досягнень з етнодизайну у студентів вищих мистецьких навчальних закладів: *високий, достатній, середній*. Низький рівень навчальних досягнень студентів у проєктно-творчій діяльності не передбачався (див. таблиця 5.2).

Таблиця 5.2

Критерії, показники і рівні навчальних досягнень з етнодизайну у студентів вищих мистецьких освітніх закладів

Рівні	Критерії і показники навчальних досягнень з етнодизайну
Високий	<p><i>Особистісно-мотиваційний критерій:</i> прагнення до формотворення з урахуванням етнічного стилю і наявність екологічного світогляду.</p> <p><i>Процесуально-діяльнісний критерій:</i> вибір соціокультурного середовища циклічних регіонально своєрідних календарно-обрядових свят.</p> <p><i>Результативно-оцінювальний критерій</i> (сформованості інтегральної проєктно-художньої дії з етнодизайну): художнє проєктування студентом етнічних артефактів з використанням трьох видів художніх образів: звукового, зорового, предметно-перетворювального</p>



Достатній	<p><i>Особистісно-мотиваційний критерій:</i> прагнення до декорування в етнічному стилі і цілісність біоадекватного мислення та уяви.</p> <p><i>Процесуально-діяльнісний критерій:</i> вибір музейного середовища для художнього проектування, конструювання і виставкової презентації етнічних творів.</p> <p><i>Результативно-оцінювальний критерій:</i> художнє проектування студентом етнічних артефактів з використанням двох із таких образів: звукового, зорового, предметно-перетворювального.</p>
Середній	<p><i>Особистісно-мотиваційний критерій:</i> участь у спілкуванні та взаємовідносинах з членами особистісно ціннісної етнічної групи й етична біоадекватна поведінка в етнокультурному і ландшафтному середовищах свого історико-етнографічного регіону.</p> <p><i>Процесуально-діяльнісний критерій:</i> вибір аудиторного навчального середовища для художнього проектування.</p> <p><i>Результативно-оцінювальний критерій:</i> художнє проектування студентом етномістських артефактів з використанням одного з поданих образів: звукового, зорового, предметно-перетворювального.</p>

Очікувана результативність навчання етнодизайну: мотиваційний – позитивне ставлення до етнодизайну; знання теоретичних основ етнодизайну у єдності об’єктивних закономірностей, цілей, завдань, змісту та способів естетичного перетворення навколишньої дійсності; оволодіння вміннями та навичками, необхідними для творчого виконання художніх проектів в етнічному стилі формотворення і декорування; самооцінка своїх особистісних якостей (етнічного стереотипу, етнічної ідентичності); усвідомлення відповідальності за результати своєї діяльності з етнічної реорганізації об’єктів та навколишнього середовища; формування індивідуального стилю діяльності з етнодизайну.

Нижче подана характеристика рівнів навчальних досягнень з етнодизайну у студентів різних типів вищих мистецьких навчальних закладів у вигляді таблиці 5.3.

Таблиця 5.3

Характеристика рівнів навчальних досягнень з етнодизайну учасників навчальних процесів у різних типах вищих мистецьких навчальних закладів

Рівні	Кваліфікований робітник	Молодший спеціаліст	Бакалавр	Спеціаліст	Магістр
Характер знань	Початковий	Поняттєвий	Декларативний	Конструктивний	Фундаментальний
	Ознайомлюючий	Інформаційний	Еклектичний	Фундаментальний	Формалізований
	Поняттєвий	Базисний	Базовий	Прикладний	Функціональний
	Базисний	Конструктивний	Фундаментальний	Пріоритетний	Науковий
			Енциклопедичний	Інноваційний	Творчий Ексклюзивний

Характер умінь	Адекватний	Репродуктивний	Паліативний	Репродуктивний	Варіативний
	Валідний			Алгоритмічний	
	Ефективний	Алгоритмічний	Апріорний	Евристичний	Елективний
	Кваліфікаційний				Асоціативний
	Універсальний	Абстрагований	Ілюстративний	Логічний	Інваріантний
	Оригінальний				Інтенсивний
	Продуктивний				
Характер навичок	Стереотипний	Номінальний	Імітаційний	Утилітарний	Інтуїтивний
	Рефлекторний	Індуктивний	Адитивний	Профільований	Емпіричний
	Іманентний	Фрагментарний	Факультативний	Ітераційний	Апостеріорний
	Базисний	Диференційний	Компіляційний	Асимільований	Конверсійний
	Індивідуальний		Адаптивний		
	Творчий	Феноменологічний	Акумуляційний	Динамічний	Тотальний

5.2. Експериментальний процес навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів

Для з'ясування стану навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів здійснено констатувальний експеримент. Основна мета *констатувального етапу* педагогічного експерименту полягала у з'ясуванні стану взаємодоповнюваності освітнього середовища з етнодизайну і методичної системи навчання етнодизайну студентів у традиційному навчальному процесі вищих мистецьких закладів різних типів: університетах, інститутах, академіях, мистецьких коледжах, вищих ПТНЗ мистецького профілю і в т.ч. у мистецьких навчально-науково-методичних комплексах «Вище художнє професійне училище – Мистецький коледж – Інститут мистецтв». Визначалися можливості реалізації нового програмового і навчально-методичного забезпечення навчального процесу з етнодизайну у спеціально створеному і цілісному педагогічному середовищі зазначених вище мистецьких закладів.

Завдання констатувального експерименту – це виявлення початкового рівня сформованості навчальних досягнень з етнодизайну у студентів (бакалаврів, магістрів) вищих мистецьких навчальних закладів, студентів мистецьких коледжів (молодших спеціалістів) та учнів вищих художніх професійних училищ; аналіз, оцінювання та прогнозування



можливих шляхів і засобів підвищення ефективності навчання художнього проектування з урахуванням етнічного стилю формотворення і декорування; виявлення стану розвитку етнічного стереотипу і етнічної ідентичності майбутніх фахівців дизайну; з'ясування наявності у майбутніх фахівців дизайну потенційної здатності до вибору особистісно-ціннісного середовища для розроблення і впровадження художніх проєктів; визначення стану сформованості у студентів (учнів) різних типів вищих мистецьких закладів інтегральної проєктно-художньої дії з етнодизайну; з'ясування ефективних умов, методів, форм і засобів активізації навчання етнодизайну студентів і учнів різних типів вищих мистецьких навчальних закладів.

Використано методи спостережень, вивчення навчальної документації, аналізу художніх проєктів студентів і учнів різних типів вищих мистецьких навчальних закладів, анкетування студентів (учнів мистецьких коледжів і вищих художніх професійних училищ) і викладачів, а також тестування навчальних досягнень. Анкети відповідали існуючим вимогам: запитаннями передбачався вибір відповідей «так» або «ні» (див. додаток Е).

У ході анкетування студентів з'ясовано, що з терміном «етнодизайн» ознайомлено лише 22,3 % респондентів, недостатньо були ознайомлені 53,2 %, зовсім не ознайомлені – 24,5 %. Сформулювати наукове визначення етнодизайну змогло лише 13,1 % респондентів, а неповні або неправильні відповіді сформулювало 86,9 % респондентів. Прізвища народних майстрів не змогли назвати більшість студентів і учнів мистецьких коледжів та вищих ПТНЗ мистецького профілю. Більшість із опитаних замість етнодизайну давали визначення і називали види сучасного дизайну або жанри образотворчого мистецтва.

Завдяки анкеті з'ясовано, що окремі студенти включають етнічні аспекти у власному побуті, житті. Позитивну відповідь на ці запитання дали близько 14,7 % студентів-першокурсників. Із студентів 36,3 % вказали, що мають уявлення про українську культуру через звичаї, побутові предмети, але цих знань недостатньо, а 49,0 % – вказали на відсутність джерел з етнічного виховання. Свою підготовленість до проведення етнічного виховання на заняттях з етнодизайну студенти оцінили таким чином: 43,3 % вважають, що вони підготовлені до даної діяльності, 56,7 % – вказали на недостатність своєї підготовленості.

На запитання про те, наскільки викладачі вважають себе теоретично підготовленими до навчання етнодизайну студентів, були отримані наступні відповіді: «повністю готові» – 1,5 %; «достатньо готові» – 10,3 %; «частково готові» – 81,8 %; «не готові» – 6,4 %.

Аналіз результатів анкетування вчителів технологій засвідчив,



що більшість викладачів мистецьких дисциплін мають вузькоспрямоване, поверхнєве уявлення про будь-який вид художньо-проектної діяльності. Тому в своїй практичній роботі вони використовують мінімальну кількість образотворчих (художньо-графічних) засобів, дизайнерських прийомів; не дотримуються етапів і методики створення художніх проєктів; недостатньо володіють редакторами комп'ютерної графіки для полегшення розв'язання художньо-проектних завдань. Проте значна кількість викладачів (82,3 %) були однотайні в тому, що у зміст професійної підготовки обдарованих студентів доцільно вводити курс «Етнодизайн», пов'язаний з навчанням студентів основ народної образотворчої грамоти, комп'ютерної графіки з використанням етнічних елементів та художнього проєктування.

Етнічному вихованню самих студентів, на їх думку, повинно бути спрямовано навчання у вищому навчальному закладі – 67,5 %, методичній підготовці студентів до етнічного виховання – 21,5 %, обом напрямкам – 11,0 % респондентів. Стверджуюча відповідь – 100 % отримана на запитання про необхідність цілеспрямовано включати етнодизайн у систему виховання студентів вищих мистецьких навчальних закладів.

До початку формувального експерименту було вивчено контингент студентів і підготовлені індивідуалізовані картки-завдання, визначено їх місце в процесі навчання (див. додаток Є).

Підрахунок середнього балу можна проілюструвати на прикладі однієї групи № 3 другого курсу. Успішність по предметах, що нас цікавлять приведена в таблиці 5.4. Успішність студентів коливається від 9 до 15 балів. Згідно з цим показником, студенти були розділені на підгрупи з урахуванням рівня знань (див. таблицю 5.5).

Про рівень навченості студентів можна багато в чому судити по успішності, відображеній в даних загальної успішності групи. Студент з високим рівнем навченості добре встигає з усіх дисциплін і різниця в оцінках коливається в межах одного бала («добре» та «відмінно»), і навпаки, – студент з переважаючою оцінкою «задовільно», викладачі характеризують як носія «допустимого рівня знань». Тому нам здалося доцільним вивести середній арифметичний бал з суми оцінок студентів з дисциплін «Рисунок», «Живопис» та «Проектування».



Таблиця 5.4

Приклад успішності студентів другого курсу (група №4)

№ п/п	П.І.Б. студента	Рисунок	Живопис	Проекту- вання	Сер. бал
1.	Б. Е. В.	4	4	4	12
2.	Б. П. А.	4	4	4	12
3.	Б. А. С	3	4	3	10
4.	Б. Е. Ф.	4	4	4	12
5.	Е. І. К.	4	5	4	13
6.	К. П. І.	5	4	4	13
7.	К. М. В.	5	4	5	14
8.	К. М. П.	5	4	5	14
9.	К. А., Н	4	4	4	12
10.	К. М. А.	5	5	5	15
11.	К. П. Н.	3	3	3	9
12.	М. А. С.	4	4	4	12
13.	М. С. С.	3	3	3	9
14.	М. К. С.	3	4	3	10
15.	О. Д. А.	4	4	4	12
16.	П. Ю. А.	5	4	5	14
17.	П. А. С.,	4	4	4	12
18.	С. С. А.	5	5	5	15
19.	С. Р. В.	4	4	4	12
20.	С. С. П.	4	4	4	12
21.	С. Е. П.	4	3	3	10
22.	Ф. Л. Я.	5	5	5	15
23.	Х. А. Н.	3	3	3	9
24.	Я. О. В.	4	3	3	10



Таблиця 5.5

Розподіл студентів за рівнями навченості та творчого розвитку (група №3)

1 група (високий рівень)	15 – 14 балів	25,1 %
2 група (середній рівень)	13 – 12 балів	46,5 %
3 група (допустимий рівень)	11 – 9 балів і нижче	28,4 %

Відсоткове співвідношення в інших групах було приблизно однаковим (рис. 5.2): четверта частина групи – сильні студенти з розвиненими творчими здібностями, стільки ж приблизно студентів мали допустимий рівень, а інші займали проміжне положення і були потенційно готові до руху вгору або вниз.

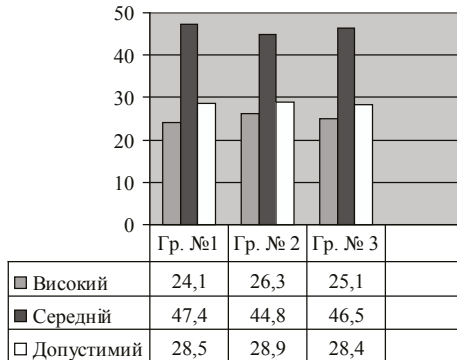


Рис. 5.2. Розподіл студентів за рівнями розвитку

Однак одного показника для об'єктивної оцінки навченості та творчого розвитку студентів недостатньо. Тому наприкінці першого курсу зі студентами проводили одне експериментальне заняття для вивчення пізнавальних попередніх знань, графічних умінь та інтересів. Для цього студентам пропонували відповісти на питання анкети (див. додаток Е) та виконати графічну роботу.

Студенти, які дали повні і правильні відповіді, були віднесені до першої групи, правильні, але не повні відповіді охарактеризували студентів другої групи, а всі інші – студентів з низьким рівнем навчальних досягнень з етнодизайну.

Метою експериментальної графічної роботи студентів 1 курсу



було виявлення графічних знань і вмій, отриманих раніше, а також встановлення рівня просторових уявлень. Викладач видавав стандартну модель першого рівня складності кожного студента і просив їх намалювати її в чотирьох виглядах (проекціях). Щоразу деталь слід повернути так, щоб була видно тільки одна сторона. Передбачалося, що студенти, знайомі з двома проекціями, встановлять між ними проекційний зв'язок.

Отримані малюнки показали, що 94,6 % студентів не змогли активізувати потрібні знання і вміння. Тільки в окремих випадках явно простежувався проекційний зв'язок, але не в роботах «відмінників», проте багато студентів зобразили окремі види і навіть правильно їх розташували. Такі малюнки були оцінені високо, а студенти зараховані до групи з високими потенційними можливостями до етнодизайну. Там, де зображення носило двомірний характер, і порушувалися пропорції – автори були визначені в середню групу. У більшості робіт було порушено розташування видів, і була присутня об'ємність в зображенні. Ці малюнки були оцінені низько, виконавці були зараховані до групи з недостатніми потенційними можливостями до художнього проектування в етнічному стилі.

Виконання малюнків було головним критерієм розподілу студентів на підгрупи, тому що вони відображали існуючий рівень знань, рівень просторового уявлення. Перші два показники лише доповнили загальну характеристику студента і лише в окремих випадках не збіглися з третім. Однак подальша робота викладача підтвердила правильність ієрархії, висунутих показників потенційних можливостей студентів до навчання з етнодизайну.

Викладач підсумовував всі отримані дані про студентів і на основі комплексного підходу ділив їх на підгрупи. Перші п'ять тем, присвячені знайомству з предметами, інструментами, основами етнодизайну, в контрольних і експериментальних групах проводилися однаково. Однак практична робота по закріпленню отриманих знань вже проводилася за індивідуалізованими завданнями, розробленими автором.

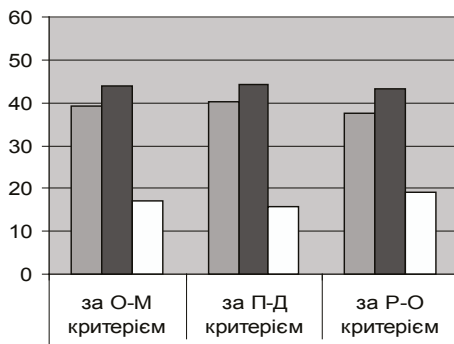
Електронними тестовими завданнями «Звуки і образи», «Зорові враження і образи», «Предметно-маніпуляційні дії і образи» виявлялися студенти і учні мистецьких коледжів та вищих ПТНЗ мистецького профілю з естетичною обдарованістю, потенційними здатностями до етнодизайну (художнього проектування і конструювання з урахуванням етнічного стилю формотворення і декорування). Потенційну здатність студентів і учнів різних типів вищих мистецьких навчальних закладів до етнодизайну засвідчував вибір ними звукових, зорових вражень, предметно-перетворювальних дій етнічного спрямування (див. додаток Ж).



Результати тестування. Вибір звуків, зорових вражень, предметно-маніпуляційних дій (16, 2б, 3б) засвідчує наявність профілю естетичної обдарованості і здатності до етнодизайну.

Розвиток у студентів-бакалаврів і майбутніх магістрів етнічного стереотипу і етнічної ідентичності засобами етнодизайну як особистісно-мотиваційний критерій оцінювання їхніх навчальних досягнень зафіксовано показниками «прагнення до формотворення з урахуванням етнічного стилю» і «наявність екологічного світогляду» рис. 5.3.

Ці показники відповідають високому рівню навчальних досягнень студентів з етнодизайну. Вони виявилися у студентів недостатньо сформованими (15,3%). Найвагомішими у цьому критерії виявилися показники «прагнення студентів до декорування в етнічному стилі» і «цілісності біоадекватного мислення та уяви», що відповідають достатньому рівню сформованості їхніх навчальних досягнень (45%). Середній рівень показників особистісно-мотиваційного критерію на етапі констатувального експерименту зафіксовано показником 39,7% («участь у спілкуванні і взаємовідносинах з членами особистісно ціннісної етнічної групи» і «етична біоадекватна поведінка в етнокультурному і ландшафтному середовищах свого історико-етнографічного регіону»).



О-М – особистісно-мотиваційний критерій (розвитку етнічного стереотипу і етнічної ідентичності засобами етнодизайну);

П-Д – процесуально-діяльнісний критерій (вибору особистісно-ціннісного середовища для розроблення і впровадження художніх проєктів);

Р-О – результативно-оцінювальний критерій (сформованості інтегральної проєктно-художньої дії з етнодизайну).

Рівні: – середній; – достатній; – високий.



Рис. 5.3. Рівні навчальних досягнень з етнодизайну у студентів вищих мистецьких освітніх закладів після констатувального експерименту

Показники процесуально-діяльнісного критерію (*вибору особистісно-ціннісного середовища для розроблення і впровадження художніх проектів*): середній рівень – 40,5 %, достатній рівень – 42,5 %, високий рівень – 17,0 %. Показники результативно-оцінювального критерію (*сформованості інтегральної проектно-художньої дії з етнодизайну*): середній рівень – 37,2 %, достатній рівень – 43,3 %, високий рівень – 19,5 %

Аналіз результатів констатувального етапу педагогічного експерименту дозволив зробити висновки:

1) навчальний процес з дизайну відбувається розрізнено, без врахування дидактичного принципу наступності у таких вищих мистецьких навчальних закладах: університетах, інститутах, академіях, мистецьких коледжах, вищих ПТНЗ мистецького профілю і в т.ч. у мистецьких навчально-наукових комплексах «Вище художнє професійне училище – Мистецький коледж – Інститут мистецтв»;

2) процес навчання етнодизайну студентів зазначених типів вищих мистецьких навчальних закладів носить здебільшого фрагментарний характер; теоретико-методологічні засади навчання етнодизайну і навчально-методичне забезпечення недостатні;

3) рівень сформованості навчальних досягнень майбутніх фахівців дизайну не відповідає соціальному замовленню суспільства до якості фахової підготовки сучасних фахівців дизайну, зазначеному у Класифікаторі професій;

4) у більшості учасників навчального процесу мистецьких навчальних закладів наявний недостатній рівень сформованості навчальних досягнень з етнодизайну, оскільки наукова розробленість теорії навчання етнодизайну майже не здійснюється, а практичний досвід навчання етнодизайну у різних типах вищих мистецьких навчальних закладів майже не узагальнено.

5.3. Результативність методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів

Методичною системою навчання етнодизайну у вищих мистецьких навчальних закладах і теоретичною моделлю освітнього середовища з етнодизайну враховано специфіку дисципліни «Дизайн»,



її внесення у навчальні плани різних типів вищих мистецьких закладів, а також класифікацію фахівців дизайну у вітчизняному Класифікаторі професій. Навчальна дисципліна «Дизайн» передбачена для вивчення не лише в галузі мистецтва, а й у педагогіці. Дизайн, як і музика, хореографія, образотворче мистецтво, має підстави для перенесення із галузі мистецтва у педагогічні навчальні заклади для професійної підготовки учителів. Підставою для зазначеного нововведення є наказ МОН України від 27 січня 2007 року № 58 (див. таблицю 5.5).

Таблиця 5.5

Спеціальності, за якими здійснюється підготовка фахівців за освітньо-кваліфікаційним рівнем молодшого спеціаліста

Перелік 2006 року				Перелік 1997 року	
Шифр галузі	Найменування галузі знань	Напрямок підготовки	Код напрямку	Назва спеціальності за ОКР молодшого спеціаліста	Код спеціальності
0202	Мистецтво	театральне мистецтво	6.020201	театральне мистецтво	5.020201
		хореографія*	6.020202	хореографія	5.020202
				педагогіка і методика середньої освіти. Хореографія	5.010103
		кіно-, телемистецтво	6.020204		
		музичне мистецтво*	6.020204	музичне мистецтво	5.020205
				педагогіка і методика середньої освіти. Музика	5.010103
		образотворче мистецтво*	6.020206		
		дизайн*	6.020207	дизайн	5.020210
				перукарське мистецтво і декоративна косметика	5.020211
				моделювання та конструювання виробів народного вжитку	5.020212
		декоративно-прикладне мистецтво	6.020208		

У таблиці 5.5 подано спеціальності, що передбачають присвоєння кваліфікації вчителя за умови виконання психолого-педагогічної, методичної та практичної складової галузевого стандарту педагогічної



освіти. Поки що мова йде про освітньо-кваліфікаційний рівень молодшого спеціаліста зі спеціальності «Дизайн». Але новим класифікатором професій передбачено можливість для дизайн-освіти або, іншими словами, педагогічного дизайну за освітньо-кваліфікаційними рівнями «бакалаври» і «магістри» (див. таблицю 5.6).

Як видно з таблиці 5.6 у Класифікаторі професій виокремлюються такі види дизайну: дизайн костюмів (тканини, одягу, зачісок, візажу); дизайн інтер'єрів (меблів); графічний дизайн (графічних робіт, мультимедійних об'єктів); промисловий дизайн (промислових виробів і об'єктів та пакування).

Таблиця 5.6

Витяг із Класифікатора професій (2015 року)

КОД КП	КОД КПШТР	ВИПУСК ЄТКД	ВИПУСК ДКХП	НАЗВА ПРОФЕСІЇ
3471	25244			Дизайнер (художник-конструктор з дипломом молодшого спеціаліста)
3471				Дизайнер-виконавець Дизайнер-виконавець тканини Дизайнер-виконавець одягу Дизайнер-виконавець зачісок Дизайнер-виконавець віражу
3471				Дизайнер-виконавець інтер'єру Дизайнер-виконавець меблів
3471				Дизайнер-виконавець графічних робіт Дизайнер-виконавець мультимедійних об'єктів
3471				Дизайнер-виконавець промислових виробів та об'єктів Дизайнер-виконавець пакування
2452.2	25244		1,18	Дизайнер (художник-конструктор з дипломом бакалавра)
2452.2				Дизайнер тканини Дизайнер одягу Дизайнер зачісок Дизайнер віражу
2452.2				Дизайнер інтер'єру Дизайнер меблів
2452.2				Дизайнер графічних робіт Дизайнер мультимедійних об'єктів
2452.2				Дизайнер промислових виробів та об'єктів Дизайнер пакування
2452.1				Дизайнер-дослідник (з дипломом магістра)



Сучасне освітнє середовище проектування або *дизайн-середовище* – це система інформаційних аналогів: вербального, сенсорного, структурного. Вербальна інформація є педагогічно доцільною у середовищі «людина-знакові системи». Дизайн-середовища типу «людина-природа» і «людина-техніка» педагогічно доцільні для структурної інформації, «людина-людина» і «людина-художні образи» – для інформації сенсорної. Середовища «людина-природа» і «людина-техніка» гармонізуються засобами ландшафтного і промислового дизайну; середовища «людина-людина» і «людина-художні образи» – засобами дизайну костюмів і дизайну інтер'єрів; середовище «людина-знакові системи» – засобами графічного та Веб-дизайну.

Види дизайну є необхідними для гармонізації певних зовнішніх середовищ на засадах краси і доцільності. При цьому видам дизайну і зовнішнім середовищам повинен відповідати внутрішній проектувальний освітній простір майбутніх педагогів-дизайнерів. Комунікативно-естетична функція дизайну виявляється у діяльності дизайнера-дослідника (за Класифікатором професій код 2452.1). Це, на нашу думку, рівень дизайнера-магістра, здатного до наукової творчості у напрямі дизайн-освіти, до розробки сучасної теорії дизайну. Код професії дизайнера-дослідника прирівнюється до професії мистецтвознавця (образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва).

Соціокультурна функція дизайну притаманна художнику-конструктору (код професії – 2452.2). Це, на нашу думку, рівень *дизайнера-бакалавра*, спроможного продукувати дизайнерські пропозиції, художні проекти. У класифікаторі професій передбачено такі види дизайну для художників-конструкторів: дизайнер візажу, зачісок; дизайнер графічних робіт, мультимедійних об'єктів; дизайнер інтер'єру, меблів; дизайнер одягу, тканин; дизайнер промислових виробів та об'єктів і пакування. Є ще дизайнер ландшафтів, фітодизайнер.

Утилітарно-споживча функція дизайну виявляється на рівні дизайнера-виконавця (код професії – 3471). Це рівень *молодшого спеціаліста*, який виготовляє пошукові макети відповідно до дизайнерських пропозицій художника-конструктора. У вищих професійно-технічних училищах мистецького профілю розроблено професійний стандарт для дизайнера-техніка.

Професійно-орієнтовані дисципліни з дизайну для удосконалення професійної майстерності викладачів вимагають розроблення варіативної програми і курсу, у яких би враховувалася наступність змісту професійної дизайн-освіти з урахуванням ОКР дизайнера-виконавця, дизайнера-бакалавра, дизайнера-магістра і дизайнера-техніка. Фахівці професійного дизайну покликані сьогодні бути своєрідними рекламистами національної



форми і декору, сприяти осмисленню української матеріально-художньої культури, показувати її у всій повноті і розмаїтті компонентів.

Мета формувального етапу експерименту полягала в апробації методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів і освітнього середовища, сприятливого для ефективного навчання етнодизайну.

Всього в експериментальній роботі було задіяно 528 студентів і 29 викладачів вищих мистецьких навчальних закладів. Безпосередньо до педагогічного експерименту було залучено 350 студентів з різних типів вищих мистецьких навчальних закладів України і в т.ч. кафедр дизайну у вищих технічних і технологічних навчальних закладів, учнів коледжів мистецького профілю і вищих професійних художніх училищ, вищих професійних училищ дизайну та будівництва, включених у навчально-науково-методичні комплекси «Вище художнє професійне училище – Мистецький коледж – Інститут мистецтв».

Експериментальна робота здійснювалася у Київському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, Київському університеті імені Бориса Грінченка, Інституті реклами (м. Київ), Чернігівському національному педагогічному університеті імені Т.Г. Шевченка, окремі аспекти методики навчання етнодизайну апробувалися кафедрах дизайну Київського національного університету технологій і дизайну, Національного транспортного університету, Львівського вищого художнього професійного училища, Львівське вище професійне училище дизайну та будівництва.

Вивчено контингент учасників навчального процесу з дизайну у мистецьких навчально-наукових комплексах ««Вище художнє професійне училище – Мистецький коледж – Інститут мистецтв» і визначено їхнє місце в експериментальному навчальному процесі:

перший етап (пропедевтики дизайн-освіти) – формувальний експеримент з учнями мистецьких коледжів та вищих ПТНЗ мистецького профілю, які за Класифікатором професій стають дизайнерами-виконавцями і дизайнерами-техніками;

другий етап (дизайн-освіти художників-конструкторів) – формувальний експеримент зі студентами-бакалаврами вищих мистецьких навчальних закладів, які за Класифікатором професій стають художниками-конструкторами (дизайнерами);

третій етап (дизайн-освіти дизайнерів-дослідників) – формувальний експеримент зі студентами-магістрами, які за Класифікатором професій стають дизайнерами-дослідниками. Сформовано контрольні і експериментальні групи з приблизно однаковими навчальними досягненнями з етнодизайну і кількістю



учасників експерименту. Подальше експериментальне навчання студентів в контрольних групах здійснювалося за традиційною методикою, де використовувався загальноприйнятий дидактичний матеріал. В експериментальних групах навчання здійснювалося із застосуванням індивідуалізованих завдань, розроблених автором.

На всіх етапах експериментальної роботи було використано комплекс методів дослідження: історико-порівняльний метод дозволив виявити провідні тенденції у підходах до розуміння проблеми навчання етнодизайну у різних типах вищих мистецьких навчальних закладів; логічний метод дав змогу зіставити та порівняти підходи до розуміння провідними дослідниками минулого та сьогодення сутності базових понять дослідження.

Для визначення рівнів ефективності модернізації науково-методичного забезпечення використовувалися кваліметричні методи, анкетування, педагогічне тестування, експертне оцінювання, самооцінювання, контрольні зрізи, результати державної кваліфікаційної атестації тощо.

Використано *педагогічні технології*: академічної спрямованості; народних промислів; інтегративні технології етнічного формотворення і декорування; полікультурного спілкування; контекстного і проблемного навчання; *проектні технології*: інформаційні технології (комп'ютерні інновації, система автоматизованого проектування; творчого, частково-творчого, репродуктивного проектування етнічних артефактів).

Перший етап формувального експерименту (навчання етнодизайну майбутніх дизайнерів-виконавців і дизайнерів-техніків) було розпочато з учнями експериментальних груп вищих професійних навчальних закладів мистецького спрямування, що входили до складу навчально-науково-методичних комплексів «університет-коледж-вищий ПТНЗ мистецького профілю». Навчальні плани і програми з етнодизайну у студентів вищих мистецьких навчальних закладів (бакалаврів) і студентів мистецьких коледжів та вищих ПТНЗ мистецького профілю узгоджувалися викладачами, щоб запобігти дублюванню у процесі навчання етнодизайну дизайнерів-виконавців, дизайнерів-техніків, художників-конструкторів, дизайнерів-дослідників (Додаток І, Й).

Запропоновані такі інновації у навчально-методичному забезпеченні в експериментальних групах учнів мистецьких коледжів і вищих художніх професійних училищ:

1. Оновлене дидактичне забезпечення професійної підготовки фахівців народних художніх промислів за різними професіями: навчально-виробничі технологічні карти, лабораторні роботи і теоретичні завдання з виробничого навчання, методичні розробки з підготовки, виконання й



оцінювання творчих робіт студентів коледжів і вищих ПТНЗ художнього профілю (методичні рекомендації «Особливості підготовки й оцінювання творчих робіт студентів професійно-технічних навчальних закладів», «Положення про підготовку й оцінювання творчих робіт студентів професійно-технічних навчальних закладів», «Критерії оцінювання творчих робіт»).

2. Педагогічні умови інформатизації професійної підготовки майбутніх фахівців народних художніх промислів, спрямовані на реалізацію цілісного освітнього процесу в інформаційно-освітньому середовищі мистецьких коледжів і вищих ПТНЗ мистецького профілю, а також модернізоване інформаційно-комунікаційне забезпечення професійно-практичної підготовки майбутніх фахівців художнього профілю у мистецьких коледжах і вищих ПТНЗ художнього профілю.

3. Спецкурс для педагогічних працівників «Спеціалізоване прикладне програмне забезпечення в педагогічній роботі», спрямований на розвиток творчого потенціалу майстрів виробничого навчання, та спецкурс для учнів «Спеціалізоване прикладне програмне забезпечення у професійній діяльності фахівців народних художніх промислів», спрямований на формування готовності майбутніх фахівців народних художніх промислів до професійної діяльності в етнічному середовищі історико-етнографічних регіонів України.

4. Педагогічні умови і напрями використання у навчальному процесі таких інтерактивних методів підготовки фахівців народних художніх промислів, як: дидактичних і рольових ігор, моделювання професійних завдань, створення і вирішення проблемних ситуацій тощо.

5. Педагогічна модель формування компетентностей з етнодизайну у гуртковій роботі учнів мистецьких коледжів і вищих ПТНЗ мистецького профілю, педагогічні умови модернізації діяльності гуртків художньо-прикладної творчості у ПТНЗ і методика проведення занять у гуртках, викладена в посібнику «Творчість як засіб розвитку професійної компетентності майбутнього робітника».

Для дизайн-освіти майбутніх дизайнерів-виконавців і дизайнерів-техніків із теоретичної моделі освітнього середовища з етнодизайну у вищих мистецьких навчальних закладах було виокремлено модуль середовища: аудиторне навчальне середовище з етнодизайну.

У програмах гурткової роботи студентів мистецьких коледжів (рівень «дизайнерів-виконавців» за класифікатором професій) й учнів вищих ПТНЗ мистецького профілю (рівень «дизайнерів-техніків») було передбачено модернізацію програм шляхом включення такого експериментального тематичного блоку:

1. Середовища життєдіяльності людини: людина-природа і



людина-техніка, людина-людина і людина-художні образи, людина-знакові системи. Сутність понять: дизайн, художнє проектування, художнє конструювання.

2. Діагностичні тести для виявлення профілів дизайн-обдарованості: академічної, естетичної, практичної: визначення доміанти право- чи лівопівкульного сприймання на основі графічних і психомоторних тестів.

3. Практичні завдання-тести для виявлення здатності студентів до художньо-образних асоціацій, уяви, фантазії:

а) зображення страхітливого, тривожного;

б) зображення доброго, лагідного.

4. Практичні завдання на виявлення рівня сформованості логічно-раціонального, аналітичного мислення:

а) розмістити композиційний елемент у прямокутнику із даними сторонами;

б) з розрізаних фігур скласти цілісну форму (без зміни величини фігур, із зміною величини фігур).

5. Практичні завдання для виявлення і розвитку евристичного мислення:

а) більшу фігуру розмістити у меншій;

б) домалювати частину обличчя; частину предмета, перетворити на малюнок букву, цифру, невиразну фігуру;

в) перетнути чотирма лініями всі дані точки;

д) з шести сірників побудувати рівнобічний трикутник.

6. Орнаменти історико-етнографічних регіонів України.

Використано *процесуально-діяльнісний модуль* теоретичної моделі методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів: реалізація програмового і навчально-методичного забезпечення, проектування і пошукове макетування в етнічному стилі, спецкурси; *форми взаємодії учасників навчального процесу*: теоретичні і практичні заняття; навчальна етно-практика; *задіяно сукупність способів, прийомів і засобів навчання етнодизайну*: методи розвитку соціально-комунікативної компетентності, полікультурного діалогу, «мозкового штурму»; проблемних ситуацій, рефлексії тощо.

У ході першого етапу формувального експерименту майбутні дизайнери-виконавці і дизайнери-техніки виявляли, переважним чином, показники сформованості навчальних досягнень з етнодизайну за *результативно-оцінювальним* критерієм (*сформованості інтегральної проектно-художньої дії з етнодизайну*). Це показники художнього проектування студентом етнічних артефактів з використанням трьох видів художніх образів: звукового, зорового, предметно-перетворювального.



Зміни числових показників цього критерію відбулися на середньому, достатньому і високому рівнях (див. таблицю 5.7).

Таблиця 5.7

Динаміка навчальних досягнень з етнодизайну у майбутніх дизайнерів-виконавців і дизайнерів-техніків на першому етапі формувального експерименту

Рівні навчальних досягнень з етнодизайну	Показники результативно-оцінювального критерію (сформованості інтегральної проектно-художньої дії з етнодизайну)	КГ	ЕГ
Високий	Художнє проектування студентом етнічних артефактів з використанням трьох видів художніх образів: звукового-зорового-предметно-перетворювального	15,3 %	26,2 %
Достатній	Художнє проектування студентом етнічних артефактів з використанням двох видів художніх образів: звукового і зорового; зорового і предметно-перетворювального тощо.	45, %	48,4 %
Середній	Художнє проектування студентом етнічних артефактів з використанням художніх образів одного виду: звукового або зорового, або предметно-перетворювального.	39,7 %	25,4 %

Здійснено кількісний і якісний аналіз апробації теоретичних моделей освітнього середовища з етнодизайну і методичної системи навчання етнодизайну студентів (майбутніх художників-конструкторів) експериментальних груп вищих мистецьких навчальних закладів після першого етапу формувального експерименту. Найвище числове значення (48,4 %) зафіксовано у критеріальному показнику «художнє проектування студентом етнічних артефактів з використанням *двох видів художніх образів:* звукового і зорового; зорового і предметно-перетворювального тощо», що відповідає достатньому рівню сформованості навчальних досягнень з етнодизайну. Але воно приблизно таке, як і в групах контрольних, що зафіксовано ще на етапі констатувального експерименту (45,0 %).

В експериментальних групах порівняно з числовими значеннями контрольних груп суттєво змінилися такі показники результативно-оцінювального критерію (сформованості інтегральної проектно-художньої дії з етнодизайну): «художнє проектування студентом етнічних артефактів з використанням трьох видів художніх образів: звукового-зорового-предметно-перетворювального» (числове значення підвищилося на 10,7 %). А числове значення критеріального показника



«художнє проектування студентом етнічних артефактів з використанням художніх образів одного виду: звукового або зорового, або предметно-перетворювального» в експериментальних групах порівняно з контрольними знизилося на 13,7 %.

Здійснено якісний аналіз отриманих числових значень: показники результативно-оцінювального критерію (сформованості інтегральної проектно-художньої дії з етнодизайну) засвідчують здатність майбутніх дизайнерів-виконавців і дизайнерів-техніків *до художнього проектування в етнічному стилі* («художнє проектування студентом етнічних артефактів з використанням двох видів художніх образів: звукового і зорового; зорового і предметно-перетворювального тощо») і здатність *до художнього конструювання в етнічному стилі* («художнє проектування студентом етнічних артефактів з використанням трьох видів художніх образів: звукового-зорового-предметно-перетворювального»). Студенти, які замість художнього проектування етнічних артефактів з використанням художніх образів одного виду виявилися потенційно здатними до художнього конструювання на високому рівні за рахунок середнього. Завдяки їм поліпшено числові значення високого рівня сформованості навчальних досягнень на другому етапі формувального експерименту.

Другий етап формувального експерименту (дизайн-освіти художників-конструкторів) здійснювався з експериментальними групами студентів-бакалаврів вищих мистецьких навчальних закладів. Удосконалено навчальний план підготовки фахівців за спеціальністю «Дизайн»; здійснено модернізацію програмового забезпечення навчального процесу студентів вищих мистецьких навчальних закладів: включення окремих тем з етнодизайну у традиційні навчальні курси («Рисунок», «Живопис», «Перспектива», «Декоративно-прикладне мистецтво»), розроблення авторських навчальних курсів («Проектування», «Орнамент та стиль», «Художньо-прикладна графіка») і включення до їхнього змістового наповнення тематичних блоків з етнодизайну, а також розроблення навчальних програм «Вступ до спеціальності» та «Етнографічна практика».

Завдання етнографічної практики було комплексне вивчення генези й розвитку архітектури та побуту, а також провідних ремесел українців. Загальна кількість годин становила 108 год., з них: аудиторні заняття – 36 годин (лекції – 2 год.; практичні – 34 год.); індивідуальні завдання – 16 год.; самостійна робота – 54 год. Практика включала такі змістові блоки: 1) історико-етнографічне зонування України та основні містобудівельні принципи формування поселень; 2) етнодизайн традиційних житлових споруд українців; 3) традиційні народні ремесла



України; 4) символіка та дизайн побуту українців; 5) типи традиційних культових споруд; 6) оформлення інтер'єрів, прихрамових територій.

Для дизайн-освіти майбутніх художників-конструкторів із теоретичної моделі освітнього середовища з етнодизайну у вищих мистецьких навчальних закладах було виокремлено модуль середовища: музейне середовище з декоративно-прикладного мистецтва і народних художніх промислів. У комплексно організованому середовищі з етнодизайну студентам-бакалаврам експериментальних груп пропонувався вільний вибір художніх технік декоративно-прикладного мистецтва: вишивання, художнього розпису, художнього плетіння, різьблення, карбування, кераміки тощо.

В експериментальне програмове забезпечення було включено новий тематичний блок з дизайн-освіти художників-конструкторів:

1. Історія дизайну (художнього проектування і художнього конструювання) за його видами: ландшафтний дизайн і промислово-індустріальний дизайн, дизайн костюма й дизайн інтер'єрів, графічний дизайн і ВЕБ-дизайн.

2. Діагностичні тести для виявлення профілів дизайн-обдарованості: академічної, естетичної, практичної: комплексна дизайн-діагностика.

3. Виявлення наявності відчуття гармонії, пропорції:

а) намалювати прямокутник і трикутник з урахуванням пропорційності сторін;

б) розчленувати прямокутник і трикутник на три і більше частин;

в) намалювати геометричного чоловічка із 10 фігур;

г) передати колірною композицією тугу, смуток;

д) виразити кольором радість, захоплення.

4. Завдання для розвитку конструктивного мислення:

а) з плоского аркуша утворити об'ємну форму, конструкцію;

б) з плоского гнучкого аркуша утворити рельєфну жорстку конструкцію;

5. Практичне завдання для розвитку об'ємно-просторового мислення:

а) за даним зображенням в одній із проєкцій (фронтальній, горизонтальній, профільній) намалювати об'ємну фігуру у просторі;

б) на основі однієї з проєкцій: передньої, верхньої або січної сторін предмета, уявити інші і намалювати невидиму для ока сторону.

6. Український етнічний стиль: формотворення і декорування з урахуванням специфіки історико-етнографічних регіонів України (за вибором викладача і студентів).

Використано суб'єктно-організаційний модуль теоретичної



моделі методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів: студенти, викладачі, члени професійних творчих спілок, представники інших культур; установи культури (музеї, галереї, бібліотеки, виставки та ін.); центри народного мистецтва, прикладної творчості, регіональні осередки Малої академії наук України, науково-дослідницька діяльність з етнодизайну; *форми взаємодії* учасників навчального процесу: майстер-класи; тренінги, виставки, збалансоване управління (аудиторне, позааудиторне); екскурсії; ділові ігри, активні та інтерактивні форми взаємодії студентів; *задіяно сукупність способів, прийомів і засобів* навчання етнодизайну: використання викладачем різних способів розвитку художньо-образної уяви: загострення, аглютинації, гіперболізації і мінімізації, схематизації, типізації; забезпечення студентам вибору прийомів проектування: за наочним зразком, за поданим зображенням, за словесною інструкцією, за власним задумом і уявою.

У ході другого етапу формувального експерименту майбутні художники-конструктори виявляли, переважним чином, показники сформованості навчальних досягнень з етнодизайну за *процесуально-діяльнісним критерієм (вибору особистісно-ціннісного середовища для розроблення і впровадження художніх проєктів)*. Це показники вибору соціокультурного середовища циклічних регіонально своєрідних календарно-обрядових свят, вибору музейного середовища для художнього проектування, конструювання і виставкової презентації етнічних творів; вибір аудиторного навчального середовища для художнього проектування. Зміни числових показників цього критерію відбулися на середньому, достатньому і високому рівнях (див. таблицю 5.8).

Таблиця 5.8

Динаміка навчальних досягнень з етнодизайну у майбутніх художників-конструкторів на другому етапі формувального експерименту

Рівні навчальних досягнень з етнодизайну	Показники процесуально-діяльнісного критерію (вибору особистісно-ціннісного середовища для розроблення і впровадження художніх проєктів).	КГ	ЕГ
Високий	Вибір соціокультурного середовища циклічних регіонально своєрідних календарно-обрядових свят .	15,0 %	36,4 %



Достатній	Вибір музейного середовища для художнього проектування, конструювання і виставкової презентації етнічних творів.	44,7 %	41,2 %
Середній	Вибір аудиторного навчального середовища для художнього проектування.	40,3 %	22,4 %

Здійснено кількісний і якісний аналіз апробації теоретичних моделей освітнього середовища з етнодизайну і методичної системи навчання етнодизайну студентів (майбутніх художників-конструкторів) експериментальних груп вищих мистецьких навчальних закладів після другого етапу формувального експерименту. Найвище числове значення (41,2 %) зафіксовано у критеріальному показнику «вибір музейного середовища для художнього проектування, конструювання і виставкової презентації етнічних творів», що відповідає достатньому рівню сформованості навчальних досягнень з етнодизайну. Але воно приблизно таке, як і в групах контрольних, що зафіксовано ще на етапі констатувального експерименту (44,7 %). В експериментальних групах порівняно з числовими значеннями контрольних груп суттєво змінилися такі показники процесуально-діяльнісного критерію (вибору особистісно-ціннісного середовища для розроблення і впровадження художніх проєктів): «вибір соціокультурного середовища циклічних регіонально своєрідних календарно-обрядових свят» (числове значення підвищилося на 21,1 %). Натомість числове значення критеріального показника «вибір аудиторного навчального середовища для художнього проектування» в експериментальних групах порівняно з контрольними знизилося на 16,7 %.

Здійснено якісний аналіз отриманих числових значень: показники процесуально-діяльнісного критерію (вибору особистісно-ціннісного середовища для розроблення і впровадження художніх проєктів) засвідчують здатність майбутніх художників-конструкторів *до художнього проектування в етнічному стилі* («вибір музейного середовища для художнього проектування, конструювання і виставкової презентації етнічних творів») і здатність *до художнього конструювання в етнічному стилі* («вибір соціокультурного середовища циклічних регіонально своєрідних календарно-обрядових свят для художнього конструювання»). Студенти, які замість аудиторного навчального середовища для художнього проектування отримали можливість для художнього конструювання в етнокультурному середовищі свого історико-етнографічного виявилися потенційно здатними до художнього конструювання на високому рівні за рахунок середнього. Завдяки їм



поліпшено числові значення високого рівня сформованості навчальних досягнень на другому етапі формувального експерименту.

Третій етап формувального експерименту (дизайн-освіти дизайнерів-дослідників) здійснювався з експериментальними групами студентів-магістрів вищих мистецьких навчальних закладів. Апробувалося програмове і навчально-методичне забезпечення авторського курсу «Методика викладання мистецьких дисциплін» для майбутніх магістрів промислового дизайну, програми «Теорія та історія етнодизайну», використовувався міні-словник з етнодизайну. Навчання етнодизайну студентів-магістрів у вищих мистецьких навчальних закладах проводилось за авторською програмою, розробленою під час дисертаційного дослідження до початку експерименту. В ході експерименту програма зазнавала уточнень відповідно до поставленої мети навчання етнодизайну обдарованих студентів. Використані програми кафедри комп'ютерної, інженерної графіки та дизайну автомеханічного факультету Національного транспортного університету: «Експериментальну методику викладання мистецьких дисциплін: педагогіка вищої школи». Методика навчання мистецьких дисциплін для студентів ОКР «спеціалісти» і «магістри» як теоретична дисципліна включає такі структурні компоненти: мету курсу, зміст курсу, організаційні форми взаємодії учасників навчального процесу, способи (методи), прийоми і засоби навчання, предметно-розвивальне середовище, способи оцінювання навчальних досягнень студентів.

Мета лекційного компонента курсу – сформувати цілісне уявлення майбутніх фахівців промислового дизайну про методи самодіагностики естетичної обдарованості і особливості методики навчання мистецьких дисциплін у процесі неперервної освіти: початкової, загальної, профільної, професійно-технічної, вищої.

Змістом курсу є пластичні мистецтва: образотворчі (площинні) і архітектонічні (просторові). Організаційні форми взаємодії учасників навчального процесу: індивідуальна, парна, колективна, активні та інтерактивні. Способи (методи), прийоми і засоби навчання: мовленнєвотворчість словесними засобами, фігуротворчість кольорово-графічними засобами, формотворчість предметно-маніпуляційними засобами. Предметно-розвивальне середовище закрите аудиторне, індивідуальні творчі майстерні, природне і соціокультурне (історико-етнографічних регіонів України), музейне, віртуальне з комп'ютерною підтримкою тощо.

Особливе місце в курсі відведено мистецтву дизайну як новоутворенню завдяки синтезу наукової, художньої і технічної творчості. Способи оцінювання навчальних досягнень студентів:



презентації індивідуальних тем, результати самодіагностики естетичної обдарованості, проекти методик навчання видів дизайну за вибором: промислового, ландшафтної-екстер'єрного, костюмів, інтер'єрів, графічного; тестові завдання.

Навчально-методичний комплекс «Теорія та історія етнотдизайну» був розроблений для студентів освітньо-кваліфікаційний рівень «магістр» Київського університету імені Бориса Грінченка (Інститут мистецтв, кафедра дизайну). Завдання вивчення навчальної дисципліни: в переліку провідних напрямів сучасного дизайну одне з перших місць посідає формування сучасного середовища життєдіяльності людини, яке має базуватися на етнічній своєрідності та глибокому розумінні національних традицій; комплексне вивчення генези й розвитку архітектури, побуту, а також провідних ремесел українців; формування світогляду майбутніх фахівців в умовах процесу відродження національної культури.

Мета навчальної дисципліни: надати знання про принципи етнотдизайнерської творчості; навчити студентів ефективно, цілеспрямовано вирішувати задачі створення етнотдизайн-проектів; прищепити навички, засновані на принципах реального проектування, яке має базуватися на етнічній своєрідності та глибокому розумінні національних традицій. Місце навчальної дисципліни в системі професійної підготовки фахівця: дана дисципліна є теоретичним курсом сукупності знань та вмій, що формують художню підготовку фахівців в галузі дизайну. Кількість годин, відведених навчальним планом на вивчення дисципліни, становить 77 год., із них 4 год. – лекції, 44 год. – лабораторна робота, 8 год. – індивідуальна робота, 11 год. – поточні консультації, 8 год. – модульний контроль. Вивчення студентами навчальної дисципліни «Теорія і історія етнотдизайну» завершується складанням підсумкового модульного контролю.

Для дизайн-освіти майбутніх дизайнерів-дослідників із теоретичної моделі освітнього середовища з етнотдизайну у вищих мистецьких навчальних закладах було виокремлено модуль середовища: етнокультурне середовище циклічних календарно-обрядових свят з такими різновидами етнотдизайну: ландшафтів – врахування українського етнічного стилю паркового мистецтва (П), інтер'єрів – регіональні традиції творів декоративного мистецтва (Х), костюмів – своєрідний стрій і декор національного одягу в регіонах (Л), технічних форм – регіон. традиції творів прикладного мистецтва (Т), художньої графіки – традиційні техніки осередків художнього розпису (З).

В експериментальне програмове і навчально-методичне забезпечення було включено новий тематичний блок з дизайн-освіти дизайнерів-дослідників:



1. Сучасний стан підготовки спеціалістів-дизайнерів в Україні і за її межами. Видатні дизайнери. Професіограма дизайнера: вимоги до рівня розвитку мислення і образної уяви дизайнера: логічно-раціональне мислення і в такій же мірі художньо-образна уява; здатність до творення асоціацій, евристичність; цілісність світосприймання тощо.

2. Діагностичні тести для виявлення профілів дизайн-обдарованості – академічної, естетичної, практичної (тест «Доші аюрведи»).

3. Завдання для абстрагування природних форм: спрощене (абстраговане) зображення природних форм, вираження найсуттєвіших ознак природної композиції і спрощення їх до символічного образу. Змальовування природних форм.

4. Абстрагування і з'ясування характерних ознак природних форм: графічне чорно-біле зображення (лінія, точка).

5. Абстрактне зображення музичних фрагментів графічними засобами у чорно-білому виконанні:

а) ередача емоційного заряду музики (графічно);

б)передача емоційного забарвлення музики кольором.

6. Графічне зображення фрагментів поетичних творів: передача емоційного піднесення чорно-білим кольором і колірною палітрою.

7. Графічне абстрагування натюрморту з предметів побуту: замальовки з натури. Виявити характерні особливості натюрморту (предметів побуту). Відобразити графічно натюрморт у вигляді символа лініями, плямами або в пластиці.

8. Підсумкове завдання на абстрагування образів предметних, музичних поетичних тощо. Аналіз виконаних робіт. Характеристика художніх засобів виразності в дизайні: лінія, точка, пляма, колір, об'єм.

9. Вправи на композиційну виразність: досягти композиційної виразності руху, польоту одним предметом; одним предметом або геометричною фігурою виразити спокій, врівноваженість, пасивність.

10. Співвіднесення композицій дизайну з композиціями інших видів мистецтва.

11. Продовжити формування композиційних умінь: з кількох запропонованих геометричних фігур вибрати такі, що виражають: рух, спокій (верстат, архітектурна споруда).

12. З допомогою шрифту і написання слів виразити тугу, печаль; стани захоплення, радості.

13. Виконати клазури на теми «Транспорт», «Інтер'єри», «Ландшафти», «Костюми»: ескізи пропозиції нових ексклюзивних форм в етнічному стилі.

Використано *ціннісно-смысловий модуль* теоретичної моделі



методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів: соціокультурні цінності, норми, переконання, схильність до національних традицій, забезпечення в колективі атмосфери емоційного і фізичного благополуччя; самодіагностика здібностей до художнього проектування в етнічному стилі; *форми взаємодії* учасників навчального процесу: самостійна робота; тематичні зустрічі, лубочне мистецтво, інсценізації циклічних календарно-обрядових свят; народний вертеп; *задіяно сукупність способів, прийомів і засобів* навчання етнодизайну: моделювання експериментальних ситуацій, художнє, технічне проектування, IT-проектування; методи розвитку мальовничих і колористичних умінь і навичок відчуття кольору; композиційних основ і навичок побудови елементів художнього твору тощо.

На третьому етапі формувального експерименту майбутні дизайнери-дослідники виявляли, переважним чином, показники сформованості навчальних досягнень з етнодизайну за *особистісно-мотиваційний критерій (розвитку етнічного стереотипу і етнічної ідентичності засобами етнодизайну)*. Це показники прагнення до формотворення з урахуванням етнічного стилю і наявності екологічного світогляду; прагнення до декорування в етнічному стилі і цілісність біоадекватного мислення та уяви; участь у спілкуванні та взаємовідносинах з членами особистісно ціннісної етнічної групи й етична біоадекватна поведінка в етнокультурному і ландшафтному середовищах свого історико-етнографічного регіону. Зміни числових показників цього критерію відбулися на середньому, достатньому і високому рівнях (таблиця 5.9).

Таблиця 5.9

Динаміка навчальних досягнень з етнодизайну у дизайнерів-дослідників на третьому етапі формувального експерименту

Рівні навчальних досягнень з етнодизайну	Показники особистісно-мотиваційного критерію (розвитку етнічного стереотипу і етнічної ідентичності засобами етнодизайну).	КГ	ЕГ
Високий	Прагнення до формотворення з урахуванням етнічного стилю і наявності екологічного світогляду	17,3 %	29,7 %
Достатній	Прагнення до декорування в етнічному стилі і цілісність біоадекватного мислення та уяви.	44,7 %	48,4 %
Середній	Участь у спілкуванні та взаємовідносинах з членами особистісно ціннісної етнічної групи й етична біоадекватна поведінка в етнокультурному і ландшафтному середовищах свого історико-етнографічного регіону.	39,0 %	21,9 %



Здійснено кількісний і якісний аналіз апробації теоретичних моделей освітнього середовища з етнодизайну і методичної системи навчання етнодизайну студентів (майбутніх дизайнерів-дослідників) експериментальних груп вищих мистецьких навчальних закладів після третього етапу формувального експерименту. Найвище числове значення (49%) зафіксовано у критеріальному показнику «прагнення до декорування в етнічному стилі і цілісність біоадекватного мислення та уяви», що відповідає достатньому рівню сформованості навчальних досягнень з етнодизайну. Але воно приблизно таке, як і в групах контрольних, що зафіксовано ще на етапі констатувального експерименту (44,7 %). Числові значення критеріальних показників високого і середнього рівнів виявилися у межах 22 – 29%.

В експериментальних групах порівняно з числовими значеннями контрольних груп суттєво змінилися такі показники особистісно-мотиваційного критерію (розвитку етнічного стереотипу і етнічної ідентичності засобами етнодизайну): «прагнення до формотворення з урахуванням етнічного стилю і наявності екологічного світогляду» (числове значення підвищилося на 11,7%). А числове значення критеріального показника «участь у спілкуванні та взаємовідносинах з членами особистісно ціннісної етнічної групи й етична біоадекватна поведінка в етнокультурному і ландшафтному середовищах свого історико-етнографічного регіону» в експериментальних групах порівняно з контрольними знизилася на 17,1 %.

Здійснено якісний аналіз отриманих числових значень: показники особистісно-мотиваційного критерію (розвитку етнічного стереотипу й етнічної ідентичності засобами етнодизайну) засвідчують здатність майбутніх дизайнерів-дослідників *до художнього проектування в етнічному стилі* («прагнення до декорування в етнічному стилі і цілісність біоадекватного мислення та уяви») і здатність *до художнього конструювання в етнічному стилі* («прагнення до формотворення з урахуванням етнічного стилю і наявності екологічного світогляду»). Студенти, які мають органічний взаємозв'язок з етнокультурним середовищем свого історико-етнографічного регіону (показник «участь у спілкуванні та взаємовідносинах з членами особистісно ціннісної етнічної групи й етична біоадекватна поведінка в етнокультурному і ландшафтному середовищах свого історико-етнографічного регіону») виявилися потенційно здатними до художнього конструювання. Завдяки їм поліпшено числові значення високого рівня сформованості навчальних досягнень на третьому етапі формувального експерименту.

Для узагальнення результатів проведеного дослідження числові показники таблиць з динамікою навчальних досягнень студентів



зводилися в одну порівняльну таблицю 5.10.

Таблиця 5.10

Порівняльна таблиця навчальних досягнень з етнодизайну у студентів контрольних і експериментальних груп після формувального експерименту

Рівні навчальних досягнень	Перший етап (молодші спеціалісти)		Другий етап (бакалаври)		Третій етап (магістри)	
	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ
Високий	15,3	26,0	15,0	36,0	17,3	29,0
Достатній	45,0	48,0	44,7	41,0	44,7	49,0
Середній	39,7	26,0	40,3	23,0	39,0	22,0

Узагальнене числове значення *високого рівня* навчальних досягнень з етнодизайну в учасників контрольних груп усіх типів вищих мистецьких навчальних закладів – 15,8 % і в експериментальних – 30,3%; *достатнього рівня* в контрольних групах – 44,8% і в експериментальних – 46%; *середнього рівня* в контрольних групах – 39,7 % і експериментальних – 23,7 %.

Узагальнені числові показники унаочнено у діаграмі рис. 5.4.

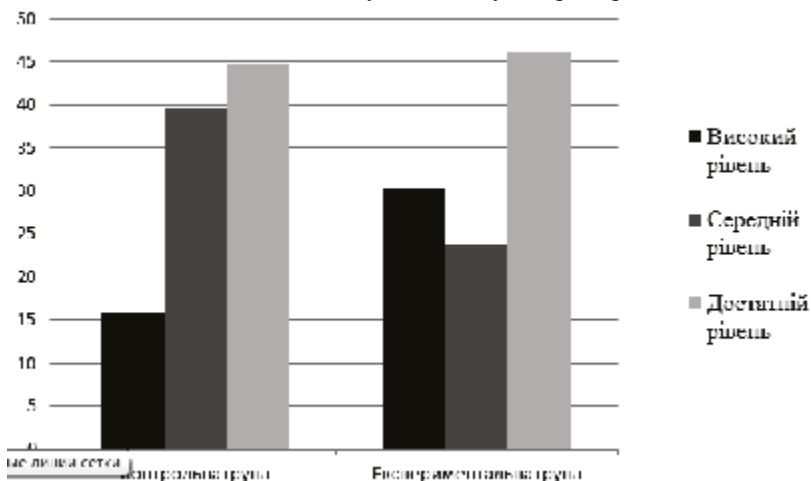


Рис. 5.4. Узагальнені показники навчальних досягнень з етнодизайну у студентів контрольних і експериментальних груп після завершення формувального експерименту

Як видно з узагальнених числових показників рівнів сформованості навчальних досягнень з етнодизайну, у студентів вищих мистецьких навчальних закладів стабільними є числові значення



достатнього рівня – і в контрольних, і в експериментальних групах. Показниками критеріїв достатнього рівня є здатності студентів до художнього проектування на площині, до образотворчих умінь. Це тип художників-графіків з домінуванням образотворчої уяви. Студенти, які є типом «художників-глядачів» (художників-графіків з мимовільною образотворчою уявою), виявилися, переважним чином, індиферентними до впливу експериментального освітнього середовища з етнодизайну і методичної системи навчання етнодизайну.

Показниками критеріїв середнього і високого рівнів є здатності студентів до художнього конструювання у просторі, до предметно-перетворювальних умінь. Для студентів типу «майстри-діячі» (художники предметних форм – дизайнери з довільною формотворчою уявою) апробація експериментального освітнього середовища і методичної системи навчання етнодизайну виявилася ефективною, що засвідчено кількісним і якісним аналізом результатів дослідно-експериментальної роботи. Отже теоретичні моделі освітнього середовища з етнодизайну і методичної системи навчання етнодизайну за умови їхнього використання у взаємодоповненні забезпечують майбутнім дизайнерам-виконавцям і дизайнерам-технікам, художникам-конструкторам і дизайнерам-дослідникам значне підвищення навчальних досягнень з етнодизайну.

Для уточнення загального висновку щодо ефективності апробації експериментального освітнього середовища з етнодизайну і експериментальної методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів проведено контрольне тестування студентів контрольних і експериментальних груп. Використано діагностичні тести для виявлення розвитку довільної просторової уяви студентів типу «художники-конструктори» і мимовільної образотворчої уяви студентів типу «художники-графіки» вищих мистецьких навчальних закладів.

Це, зокрема, тест П.Торренса, спрямований на виявлення образотворчої уяви, здатності студентів створювати нові асоціативні образи і втілювати їх у кольорово-графічних образах на площині. Художньо-образна уява художника-графіка («фігуротворця») – це здатність мимовільно, невимушено створювати яскраві образи і втілювати їх на площині художніми техніками образотворчого мистецтва, фіксувати композиційні закономірності. Оперуючи первинними образами, уява забезпечує їх видозміну, трансформацію і створення нових образів, які втілюються у різних видах образотворчого мистецтва: живопису, графіці, скульптурі.

Тест Р. Амтхауера «Просторова уява» призначений для виявлення рівня розвитку просторової уяви «художника-конструктора». Просторова



уява – це здатність продукувати яскраві образи зовнішнього середовища, фіксувати просторові властивості і відношення у зовнішньому середовищі, оперувати ними у просторі. Оперуючи первинними образами, уява забезпечує їх видозміну, трансформацію і створення нових образів, які втілюються у різних видах архітектонічної творчості: архітектурі, дизайні, декоративно-прикладному мистецтві. Просторова уява активізує наочні-дійове мислення, дозволяє людині не тільки споглядати й пізнавати, але й змінювати світ, перетворювати природу, створювати предмети, яких у ній немає.

Після використання тестів підтверджено наявність образотворчої уяви «художників-графіків» у контрольних і експериментальних групах учасників експерименту різних типів вищих мистецьких навчальних закладів у межах 40–45%. Понад половину учасників експериментальних і контрольних груп відзначаються просторовою уявою «художників-конструкторів». З огляду на ці результати, важливо організувати творчі мікрогрупи студентів типу «художники-графіки» («фігуротворці») і студентів типу «художники-конструктори» («формотворці»). За такого взаємодовнюваного складу творчих груп у студентів вищих мистецьких навчальних закладів навчальні досягнення з етнодизайну можуть значно підвищитися, що вимагає доведення в окремо організованому експериментальному дослідженні.

З урахуванням результатів дослідження, розроблено рекомендації щодо їхнього впровадження. На всіх етапах впровадження методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих навчальних закладів особлива увага повинна приділятися особистісно-ціннісним художнім проектам студентів. У процесі індивідуального художнього проектування створювалися сприятливі умови для виявлення *інтегральної проектно-художньої дії з етнодизайну*: художнього проектування студентами етнічних артефактів з використанням трьох видів художніх образів: звукового, зорового, предметно-перетворювального. Так, наприклад, в експериментальному навчанні на 2-му курсі індивідуалізовані завдання склали 44,6% від загального обсягу етнодизайнерських робіт. Однак це, в основному, заняття кінця першого і початку 2-го семестру.

Ускладнення індивідуалізації навчальних завдань на 2-му семестрі пояснюється тим, що, починаючи з 22-го заняття, видаються завдання на етноперетворення наявних аналогів виробів. На останніх заняттях студенти вирішують завдання з елементами етнопроекування, етноконструювання та етномакетування, які можуть мати кілька правильних рішень. Ці завдання, спрямовані на розвиток розумових дій і просторових уявлень, самі по собі дуже складні. Ускладнені або полегшені форми вихідних виробів (аналогів) також впливають на



хід розумових операцій. Тут були зроблені лише перші кроки, тому що індивідуалізація повинна здійснюватися за рахунок ускладнення характеру самих перетворень. Це може бути метою окремого, більш поглибленого дослідження.

Останнє заняття року було першим контрольним зрізом знань, умінь і навичок студентів. У контрольних і експериментальних групах студентам давалося одне і те ж завдання. Перевірка робіт показала суттєву різницю в оцінках, а головне, на типові помилки між контрольними і експериментальними групами.

У процесі експериментального дослідження були розроблені та підібрані завдання необхідної складності, що відповідали зоні найближчого розвитку студентів мистецьких коледжів і вищих ПТНЗ мистецького профілю (майбутніх дизайнерів-виконавців і дизайнерів-техніків), студентів-бакалаврів (майбутніх художників-конструкторів), студентів-магістрів (майбутніх дизайнерів-дослідників). Таким чином, успішність педагогічного контролю визначалася на основі співвідношення рівня знань студентів і складності запропонованих завдань. Якщо перший показник (рівень знань) суттєво більший за другий (складність завдань), то студент без особливих зусиль розв'язує завдання без допомоги викладача, тобто це завдання належить до зони його актуального розвитку. Коли завдання за складністю набагато перевищує рівень підготовки (знань), то студент не в змозі його розв'язати навіть із допомогою педагога. Якщо різниця між першим і другим показниками від'ємна, проте не дуже мала, то студент разом із викладачем може успішно його розв'язати. Відповідно, рівень знань студентів і складність завдань були обрані як головні емпіричні індикатори при визначенні границі зон актуального та найближчого розвитку учасників навчальних процесів з дизайну у різних типах вищих мистецьких навчальних закладів.

Різноманітні види мистецтва, які розвиваються і розвивалися на території України представлені у різноманітних музеях, виставкових залах, приватних колекціях. Мета музейної педагогіки полягала в тому, щоб показати їх студентам, пробудити їхню потребу пошуку, відкриття, творчості. Адже тільки опираючись на досвід майстрів минулих поколінь, можна створювати свої, оригінальні, але в той же час етнодизайнерські вироби, оскільки підґрунтям етнодизайну є народне мистецтво. Україна багата цікавими місцями, пов'язаними як з історичними подіями, так і з початком і розквітом народних промислів. Відвідання осередків виготовлення кераміки в Опішні, Косові значно поглибить розуміння студента про народне мистецтво.

Студенти експериментальних груп отримували інформацію про козацькі школи, які використовувались у вихованні студентів. Козацькі



школи – це осередки, де зберігаються традиції, культурна спадщина, старовинні обряди та бойове мистецтво, яке дійшло до нас з часів козаччини і давніше. Потрібно сказати, козацька школа помітно вплинула на світосприйняття студентів, адже вони переусвідомили своє місце, значення і роль у власному житті, відводячи першість таким рисам як патріотизм, волелюбність, чесність та любов до природи. Студенти поступово усвідомлювали, що козацька педагогіка – це втілення ідей української національної педагогіки в межах конкретного історичного періоду специфічної діяльності українського козацтва.

Студенти експериментальних груп були ознайомлені з діяльністю регіональної благодійної організації «Центр громадських ініціатив» на Косівщині, яка спільно з відділенням графічного дизайну Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв створює для зацікавлених осіб можливість взяти участь в роботі Міжнародної Карпатської школи, присвяченої питанням етнодизайну. Для майбутніх фахівців етнодизайну створено можливість побувати в Карпатському краю, відчувати дихання гір, у вільний від навчання час помилуватися чудовими гірськими пейзажами, послухати мелодії гуцульських музик, побачити й придбали унікальні вироби народних майстрів, тобто побути в одному з історико-етнографічних регіонів України з його своєрідною етнічною культурою.

Під час занять у «Карпатській школі» учасники відвідали тематичні виступи з питань етнодизайну, навчальні тренінги, індивідуальні консультації; традиційні майстер-класи з різних жанрів декоративно-прикладного мистецтва; обійстя майстрів народної творчості, автентичні природні карпатські святилища; брали участь у храмовому святі Івана-купала, фестивалі автентичного одягу «Лудине»; забезпечувалося стажування для кращих випускників Школи в українських та європейських мистецьких центрах.

Прогнозувалося, що найкращий спосіб навчання студентів етнодизайну – це помістити їх в те середовище, де вони зможуть побачити його етнодизайн, становлення, розвиток, зможуть взяти в цьому участь.

Для визначення ефективності експериментального навчання в кінці навчального року в експериментальних і контрольних групах усіх типів вищих мистецьких навчальних закладів були проведені підсумкові тести для перевірки навчальних досягнень .

В ході навчального експерименту відбувся перерозподіл студентів за підгрупами. Перерозподіл студентів за підгрупами відповідно до рівня творчого розвитку – головний показник ефективності навчання. Нижче представлена характеристика рівнів загальної етнодизайнерської сформованості умінь студентів.



Характеристика рівнів навчальних досягнень з етнодизайну студентів різних типів вищих мистецьких навчальних закладів

I рівень – середній	II рівень – достатній	III рівень – високий
Не сформований пізнавально-творчий інтерес, відсутність емоційного підйому, незадовільний рівень сформованості професійно-творчих здібностей, недостатнє оволодіння знаннями, вміннями і навичками етнохудожньої діяльності	Нестабільний інтерес до художньо-проектної діяльності, різкі перепади емоційного настрою, задовільний рівень сформованості професійно-творчих здібностей, оволодіння знаннями, застосування умінь і навичок в етнохудожній діяльності	Активний пізнавальний інтерес, позитивний емоційний тонус, високий рівень сформованості професійно-творчих здібностей, вільне володіння, вмиле і творче використання знань, умінь і навичок в етнохудожній діяльності

У гістограмі (рис. 5.5) наводяться два показники, котрі свідчать про розподіл студентів на початку експерименту з показниками в контрольних і в експериментальних групах. Дані свідчать, що рівень розвитку студентів до початку експерименту був майже однаковим.

Під час заключного етапу експерименту була відкоригована програма та уточнені шляхи активізації творчої діяльності студентів на заняттях з дисциплін дизайн-проекування. Таким чином, експериментальне навчання має великий вплив на формування, ріст і розвиток художньо-проектної діяльності. Цей висновок підтверджується не тільки наведеними вище даними, але і цифровими даними таблиці (див. додатки).

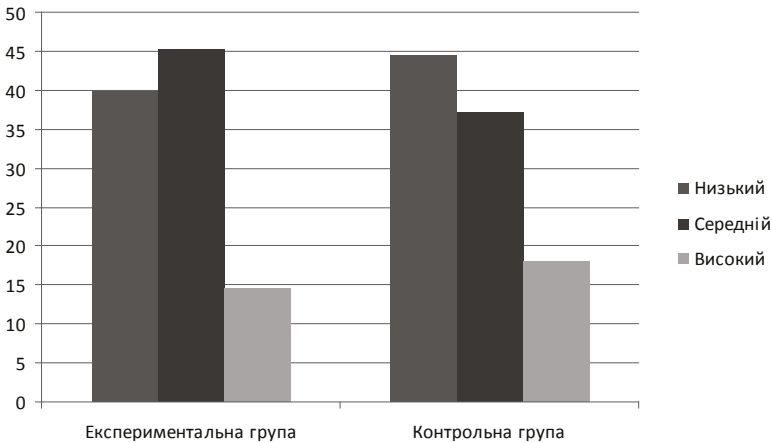


Рис. 5.5. Рівень навчальних досягнень і творчого розвитку студентів на початку експерименту



Перші результати експерименту показали, що перший рівень розвитку і формування проектної діяльності спостерігалось в усіх групах, поряд зі зростанням другого і третього рівня розвитку. Така рівнева градація діяльності студентів на заняттях з етнодизайну дозволила розробити і використовувати в оцінці проектної діяльності загальні показники, що включили в себе: образне втілення задуму; виразність колірного рішення; емоційно-естетичне ставлення до зображуваного; конструктивний підхід до розробки проекту; самостійність і поетапне виконання роботи. При цьому трьом рівням відповідали середній, достатній і високий рівні виконання проектних завдань.

В оцінці результатів проектної діяльності і творчого підходу до роботи були використані характерні для дизайну – композиційні, колористичність, пропорційність, утилітарність і функціональність, що дозволило визначити високий рівень як 10 балів (max). Наші дослідження дозволили співвіднести результати експериментальної роботи з рівнем успішності виконання завдань в такий спосіб: первинний (констатуючий) період характеризується переважанням достатнього та середнього рівнів – 41,0 % і 45,3 %.

В ході експериментального навчання відбулося збільшення кількості робіт достатнього рівня – 56,5%, а також з'явилися роботи високого рівня 43,5 % (ЕГ) і 33,3 % (КГ). При цьому знизилася кількість слабких, невиразних робіт. Найбільш активно формувалися технологічні та композиційні прийоми передачі основного змісту навчальних завдань, незначніше і повільніше в кількісному вираженні – способи узагальнення й умовності в проектній діяльності. В ЕГ спостерігалось різке підвищення інтересу до створення композицій за допомогою різноманітних технік і матеріалів, виражені творчий підхід до роботи і бажання зробити її якомога краще.

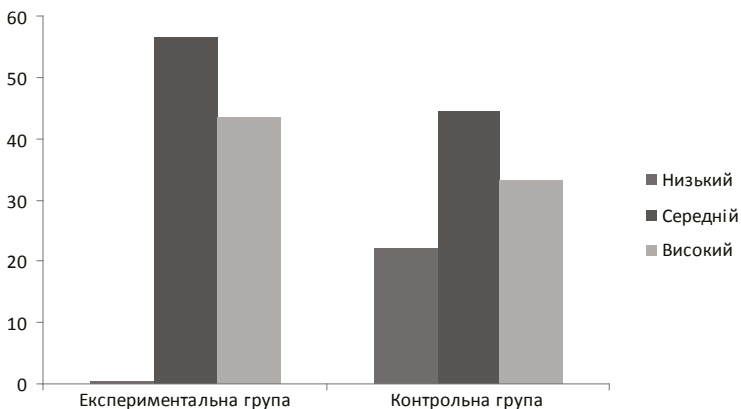


Рис. 5.6. Рівень навчальних досягнень і творчого розвитку студентів наприкінці експерименту

Художньо-образні способи вирішення поставлених в ході експерименту завдань найбільш послідовно і усвідомлено застосовувалися студентами в середині і в кінці другого року, що пов'язано з особливостями формування та розвитку у студентів цього періоду аналітико-інтелектуальної діяльності свідомості, понятійно-термінологічного апарату, соціально-культурної активності. Виявлено також, що при незначному зростанні середнього рівня, наприкінці експерименту було помічене різке зростання робіт високого рівня, з 14,7% до 43,5% (ЕГ) і з 18,2% до 33,3% (КГ), що свідчить про усвідомлене перенесення студентами отриманих знань з основ дизайну в область художньо-творчої та проектної діяльності на основі функціонально-естетичного та художньо-образного сприйняття дійсності.

Кількісна оцінка рівня творчого розвитку особистості студентів і перевірка гіпотези дослідження здійснювалася за допомогою непараметричного критерію. Була висунута нульова гіпотеза: різниця рівнів творчого етнодизайнерського розвитку студентів контрольних і експериментальних груп статистично невелика; а також альтернативна гіпотеза: рівень творчого розвитку особистості студентів в контрольних і експериментальних групах цілком відмінний, відмінності істотні і не випадкові.

Результат розрахунків показав, що $s_{2набл} = 7,82 > c_2$ крит = 5,99. Нульова гіпотеза відхилялася на 5% в рівні значущості і приймалася альтернативна, тобто рівень творчого розвитку студентів експериментальної групи вище рівня контрольної групи. Гіпотеза дослідження повністю підтвердилася. Навчання обдарованих студентів вищих мистецьких закладів засобами етнодизайну виявилось ефективним тому, що в змісті, методах, формах організації занять з етнодизайну – технічної і художньої праці створювалися педагогічні умови відповідно до теоретичних і методичних основ вищої дизайн-освіти.

Результативність даної методики була перевірена в кількох закладах, де об'єктами дослідження ставали обдаровані студенти. Під кінець експерименту обдаровані студенти створювали випускні роботи. Групи студентів, що виховувались без цієї методики не змогли показати настільки якісний результат, як ті, що працювали за методикою і були учасниками експерименту. В цілому, можна говорити про те, що використання усіх цих методів у поєднанні дає приголомшливий результат, адже змінюється не тільки результат роботи студента, але й його ставлення до життя, відношення до навколишнього світу і самого



себе.

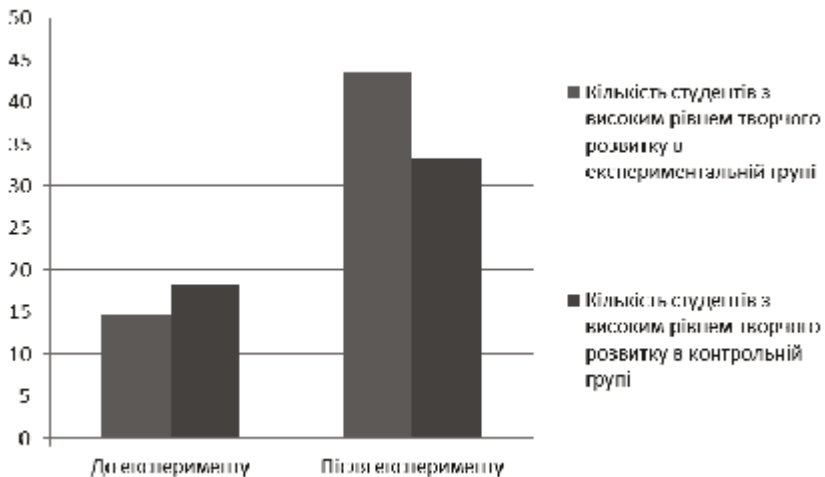


Рис. 5.7. Результативність методики навчання етнодизайну студентів

Об'єктом перевірки даної методики був результат творчості студентів, тобто курсові і дипломні роботи. Студенти, котрі виховувалися на засадах етнодизайну і створеної нами методики показували значно більший результат, ніж ті, котрі навчалися без неї. Приклади студентських робіт показано в Додатку К

Таблиця 5.12

Співвідношення студентів експериментальних і контрольних груп з різним рівнем розвитку в процесі навчання етнодизайну

Групи	Рівні формування художньо-проектної діяльності		
	низький	середній	високий
Початок експерименту			
Експериментальні	40,0 %	45,3 %	14,7 %
Контрольні	44,5 %	37,3 %	18,2 %
Кінець експерименту			
Експериментальні	0 %	56,5%	43,5%
Контрольні	22,2 %	44,5%	33,3%

Статистичні дані свідчать, що етнодизайн став потребою обдарованих студентів, тому вимагає створення відповідного педагогічного середовища, сприятливого для їх ефективного навчання.

Гіпотеза дослідження повністю підтвердилася. Навчання обдарованих студентів вищих мистецьких закладів засобами етнодизайну



виявилось ефективним тому, що в змісті, методах, формах організації занять з етнодизайну – технічної і художньої праці створювалися педагогічні умови відповідно до теоретичних і методичних основ вищої дизайн-освіти.

Теоретична настанова щодо інтеграції змісту академічних («логічних»), мистецьких і технологічних дисциплін як теоретична основа формування конструктивних умінь особистості реалізована в експериментальній програмі з дизайну – технічної і художньої праці та навчально-методичному комплексі з вищої дизайн-освіти.

За результатами філософських праць методологічного спрямування була виокремлена структура і зміст синергетичної парадигми формування конструктивних умінь особистості.

Таблиця 5.13

Синергетична парадигма як теоретико-філософська основа формування конструктивних умінь особистості

Структура синергетичного середовища	Синергетичне середовище як зміст інформаційних аналогів
Інформаційно-особистісне середовище	Сенсорний інфоаналог як емоції і почуття, зумовлені образною уявою і уявленнями (образотворчістю)
Інформаційно-педагогічне середовище	Вербальний інфоаналог як міркування, умовисновки і поняття, зумовлені мисленням і мовленням (мовленнєвотворчістю)
Інформаційно-культурне середовище	Структурний інфоаналог як опредмечення почуттів і задумів, зумовлене майстерністю формотворення (предметоперетворювальністю).

Підтвердилася результативність предметно-розвивального середовища як важливої теоретичної основи, яка активізує конструктивне мислення і конструктивні дії студентів на заняттях з етнодизайну і інших мистецьких дисциплін. Важливо, щоб варіанти предметно-розвивального середовища співвідносилися з організаційними формами занять з етнодизайну, сутність яких полягає в інтеграції змісту різних предметів за спільною темою.

Впровадження авторської моделі організації навчальних занять для студентів вищих мистецьких навчальних закладів в експериментальних групах сприяло вибору студентами особистісно значущих напрямів роботи: реалістичного (природа, техніка), соціального і художнього (людина з іншими людьми, художні образи), інтелектуального (знаки інформації). Як результат, формування дизайнерських вмінь кожного студента відбувалося диференційовано.

Уміння студентів ефективно формувалися у процесі етнодизайнерської праці. Формування етнодизайнерської компетентності, а також висока результативність праці обдарованих студентів виявилася



можливою завдяки методу проєктів, який ми назвали етнодизайн як дисципліна.

Розробка художніх проєктів через сукупність взаємодоповнюваних художніх засобів виразності забезпечила вихід творчих здібностей студентів за межі окремих предметів, тим самим стимулювавши в студентів розвиток конструктивно-художніх умінь інтегрального типу.

Отже, експериментальні теоретичні основи і методична система навчання обдарованих студентів вищих мистецьких навчальних закладів засобами етнодизайну виявилися ефективними. Особливого значення у поліпшенні результативності праці студентів ми надаємо високому рівню етнічної самоідентифікації, яка була сформована у межах етнонавчання.

Для формування особистостей нового типу необхідна розробка і апробація інтегрованого курсу «Етнодизайн», який би забезпечив високообдарованим студентам: синтез художньої, інтелектуальної і технічної творчості (креативності, компетентності, майстерності); взаємодоповнення інформаційних аналогів: сенсорного, вербального, структурного; самореалізацію особистісної компетентності засобами вербальної інформації, особистісної креативності засобами сенсорної інформації, особистісної майстерності засобами структурної інформації.

Висновки до п'ятого розділу

У п'ятому розділі – визначено критерії, показники і рівні навчальних досягнень студентів з етнодизайну, відображено послідовність експериментального процесу й узагальнено результати розробленої методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів.

Актуалізовано ретроспективу оцінювання навчальних досягнень з художнього проєктування і конструювання предметного середовища зарубіжними художньо-промисловими школами. Зазначено, що в більшості художньо-промислових шкіл, де студенти навчалися художніх ремесел, 60 – 70 % часу відводилося на художнє проєктування і конструювання в макетно-модельних майстернях. Показником навчальних досягнень була здатність студентів до художнього формотворення, а не проєктування. З часом перевага надавалася оцінюванню якості виконання художніх проєктів порівняно із пошуковим макетуванням і моделюванням.

З'ясовано й описано межі історико-етнографічних етнокультурних середовищ України. Зазначено необхідність використання середовищного підходу до навчання етнодизайну учнів і студентів різних типів вищих мистецьких навчальних закладів, щоб оцінювання їхніх навчальних досягнень здійснювалося на засадах взаємодоповнюваності



художнього проектування (фігуротворення) і художнього конструювання (формотворення) та з урахуванням особливостей етнічного формотворення і декорування. З огляду на етнографічне різноманіття природних ландшафтів і етнічної своєрідності у формотворенні і декоруванні, до критеріїв навчальних досягнень майбутніх фахівців з етнодизайну віднесено критерій вибору особистісно-ціннісного середовища для розроблення і впровадження власних художніх проектів.

Художньо-проектна творчість зближує майбутнього фахівця з етнодизайну з матеріально-художнім етнічним середовищем завдяки природному розвитку його просторової уяви. Розроблено психологічну структуру художньо-проектних дій дизайнера, у якій сформульовано прийоми синтезу уявних образів: загострення, гіперболізація і мінімізація, аглютинація, схематизація, типізація. Актуалізовано теоретичне положення В. Вернадського про три види розвитку «живої матерії» біосфери – психічний, соціальний і фізичний. Обґрунтовано необхідність використання особистісно орієнтованого підходу до оцінювання навчальних досягнень з етнодизайну у студентів вищих мистецьких освітніх закладів і запропоновано критерій сформованості інтегральної проектно-художньої дії з етнодизайну, що характеризується взаємопідсиленням звукового, зорового і предметно-перетворювального художніх образів.

Обґрунтуванню підлягало три критерії оцінювання навчальних досягнень студентів етнодизайну: вибір особистісно-ціннісного середовища для розроблення і впровадження художніх проектів (процесуально-діяльнісний критерій); розвиток етнічного стереотипу і етнічної ідентичності засобами етнодизайну (особистісно-мотиваційний критерій); сформованість інтегральної проектно-художньої дії у майбутніх фахівців етнодизайну (результативно-оцінювальний критерій).

До показників процесуально-діяльнісного критерію віднесено: вибір соціокультурного середовища циклічних регіонально-своєрідних календарно-обрядових свят, вибір музейного середовища для художнього проектування, конструювання і виставкової презентації етнічних творів; вибір аудиторного навчального середовища для художнього проектування.

Показники особистісно-мотиваційного критерію були такі: прагнення до формотворення з урахуванням етнічного стилю; прагнення до декорування в етнічному стилі; комунікаційні взаємовідносини з членами особистісно-ціннісної етнічної групи; наявність екологічного світогляду, цілісності біоадекватного мислення й уяви; етична біоадекватна поведінка в етнокультурному і ландшафтному середовищах свого історико-етнографічного регіону.

До показників результативно-оцінювального критерію



віднесено: художнє проектування студентами етнічних артефактів з використанням водночас трьох видів художніх образів – звукового, зорового та предметно-перетворювального; художнє проектування студентами етнічних артефактів з використанням пари художніх образів – звукового і зорового; зорового і предметно-перетворювального; звукового і предметно-перетворювального; художнє проектування студентами етномистецьких артефактів з використанням лише одного з художніх образів: звукового, зорового або предметно-перетворювального.

З урахуванням обраних критеріїв і показників визначено високий, достатній та середній рівні навчальних досягнень студентів вищих мистецьких навчальних закладів з етнодизайну. Низький рівень навчальних досягнень студентів у творчій художньо-проектній діяльності не передбачався.

Для з'ясування стану навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів проведено констатувальний етап педагогічного експерименту. Його основна мета полягала в з'ясуванні стану взаємодоповнюваності освітнього середовища з етнодизайну та методичної системи навчання етнодизайну студентів у традиційному навчальному процесі вищих мистецьких закладів різних типів та рівнів акредитації. Використано методи спостережень, вивчення навчальної документації, аналізу художніх проектів, анкетування студентів і викладачів, тестування та ін. З допомогою електронних тестових завдань виявлялися студенти з високим рівнем естетичної обдарованості, потенційними здатностями до художнього проектування та конструювання з урахуванням етнічного стилю формотворення і декорування.

Аналіз результатів констатувального експерименту дозволив зробити висновки: 1) навчальний процес з етнодизайну відбувається розрізнено, без урахування принципів наступності та неперервності на різних рівнях і ступенях освіти (молодший спеціаліст, бакалавр, магістр), у т.ч. навіть у мистецьких навчально-наукових комплексах «Вище художнє професійне училище – Мистецький коледж – Інститут мистецтв (університет, академія)»; 2) процес навчання етнодизайну студентів зазначених типів вищих мистецьких навчальних закладів носить здебільшого фрагментарний характер; теоретико-методологічні засади навчання етнодизайну не враховуються, навчально-методичне забезпечення недостатнє, а подекуди й відсутнє; 3) рівень сформованості навчальних досягнень майбутніх фахівців з етнодизайну не відповідає соціальному замовленню суспільства до якості фахової підготовки, зазначених у Держаних галузевих стандартах та Класифікаторі професій; 4) у більшості учасників навчального процесу виявлений недостатній рівень сформованості навчальних досягнень з етнодизайну,



що свідчить про недостатню наукову розробленість теорії і практики навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів; 5) позитивний практичний досвід навчання етнодизайну студентів у різних типах вищих мистецьких навчальних закладів здебільшого не узагальнювався та не поширювався.

Результативність спеціально створеного дизайн-освітнього середовища та методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів визначалася шляхом експериментальної апробації у процесі формувального етапу педагогічного експерименту. Його мета полягала в створенні дизайн-освітнього середовища й апробації методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів.

Вивчено контингент учасників освітнього процесу у навчально-наукових комплексах «Вище художнє професійне училище – Мистецький коледж – Інститут мистецтв» і визначено їх місце в експериментальному навчальному процесі: 1) перший етап (пропедевтично-виконавський рівень дизайн-освіти) – формувальний експеримент з учнями вищих професійних училищ і студентами коледжів мистецького профілю, які за класифікатором професій отримують кваліфікацію дизайнер-технік та дизайнер-виконавець; 2) другий етап (фаховий рівень дизайн-освіти) – формувальний експеримент зі студентами-бакалаврами вищих мистецьких навчальних закладів, які за класифікатором професій отримують кваліфікацію художників-конструкторів (дизайнерів); 3) третій етап (дослідницький рівень дизайн-освіти) – формувальний експеримент зі студентами-магістрами, які за класифікатором професій набувають кваліфікації дизайнерів-дослідників. З метою запобігання дублюванню змісту навчання етнодизайну, програми навчальних дисциплін та їх місце у структурі навчальних планів узгоджувалися з викладачами навчально-наукових комплексів.

З метою перевірки ефективності методичної системи навчання етнодизайну до педагогічного експерименту було залучено 528 студентів, які були поділені на контрольні групи (КГ) – 328 осіб й експериментальні групи (ЕГ) – 200 осіб. Аналіз результатів заліків та іспитів, поданих у екзаменаційних відомостях, художніх проектів, тестових завдань показав, що в КГ та ЕГ навчалися студенти з приблизно однаковим рівнем знань і вмінь у галузі етнодизайну. Подальше експериментальне навчання студентів в КГ здійснювалося за традиційною методикою та змістом, де використовувався загальноприйнятий дидактичний матеріал, усталені у вищій школі форми, методи і засоби навчання. В ЕГ освітній процес здійснювався в оновленому дизайн-освітньому середовищі з використанням удосконаленого змісту традиційних навчальних



дисциплін, нових авторських курсів та відповідного навчально-методичного забезпечення реалізації модулів методичної системи навчання етнодизайну.

Формувальний експеримент здійснювався поетапно: перший – навчання етнодизайну майбутніх дизайнерів-виконавців і дизайнерів-техніків; другий – навчання етнодизайну майбутніх художників-конструкторів; третій – навчання етнодизайну майбутніх дизайнерів-дослідників. На першому етапі формувального експерименту вдосконалювався зміст з етнодизайну у позааудиторній роботі (гуртки, студії, майстер-класи), яка проводилася у мистецьких коледжах і вищих художніх професійних училищах, модернізувалися форми і методи діяльності самодіяльних творчих об'єднань у цих закладах мистецького профілю. Із теоретичної моделі освітнього середовища з етнодизайну виокремлено такий середовищний модуль як аудиторне навчальне середовище з етнодизайну; трансформовано зміст програмового забезпечення гуртків і студій шляхом включення експериментального тематичного блоку, достатнього і необхідного для майбутніх дизайнерів-виконавців і дизайнерів-техніків; використано процесуально-діяльнісний модуль, який передбачав художнє проектування, конструювання і пошукове макетування в етнічному стилі; забезпечено взаємодію традиційних й інноваційних форм організації навчального процесу, способів, прийомів і засобів навчання етнодизайну.

На першому етапі формувального експерименту майбутні дизайнери-виконавці і дизайнери-техніки виявляли здебільшого показники сформованості навчальних досягнень з етнодизайну за результативно-оцінювальним критерієм, здійснюючи художнє проектування етнічних артефактів з використанням трьох видів художніх образів – звукового, зорового та предметно-перетворювального в їх синтезі, взаємодоповненні або автономності.

На другому етапі формувального експерименту вдосконалювався зміст етнодизайну в авторських програмах для студентів-бакалаврів («Рисунок», «Живопис», «Перспектива», «Декоративно-прикладне мистецтво», «Проектування», «Орнамент та стиль», «Художньо-прикладна графіка» «Етнографічна практика», «Вступ до спеціальності»). Із теоретичної моделі освітнього середовища з етнодизайну виокремлювався такий модуль як музейне середовище з декоративно-прикладного мистецтва і народних художніх промислів. У цьому середовищі студентам-бакалаврам ЕГ пропонувався вільний вибір художніх технік декоративно-прикладного мистецтва (вишивання, художній розпис, плетіння, різьблення, карбування, кераміки та ін.); модернізовано зміст програмового забезпечення шляхом включення



експериментального тематичного блоку, достатнього і необхідного для майбутніх художників-конструкторів; використано суб'єктно-організаційний модуль теоретичної моделі методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів (зустрічі та співпраця з членами професійних творчих спілок, представниками інших культур, а також регіональними культурно-просвітницькими установами (музеї, галереї, бібліотеки, виставкові зали та ін.), центрами народного мистецтва та художньо-прикладної творчості); проведено широку пошуково-дослідницьку діяльність з етнодизайну; забезпечено різноманітні форми взаємодії учасників освітнього процесу (майстер-класи; тренінги, організації виставок, екскурсії; навчально-ігрова діяльність, активні та інтерактивні форми взаємодії студентів); задіяна сукупність способів, прийомів і засобів навчання етнодизайну, зокрема використання викладачем різних способів розвитку художньо-образної уяви (загострення, аглютинація, гіперболізація і мінімізація, схематизація, типізація), а також забезпечення студентам вільного вибору прийомів проектування (за наочним зразком, поданим зображенням, словесною інструкцією, власним задумом й уявою).

На другому етапі формувального експерименту майбутні художники-конструктори виявляли здебільшого показники сформованості навчальних досягнень з етнодизайну за процесуально-діяльним критерієм, здійснюючи усвідомлений вибір: соціокультурного середовища циклічних регіонально своєрідних календарно-обрядових свят; музейного середовища для художнього проектування, конструювання і виставкової презентації етнічних творів; аудиторного навчального середовища для художнього проектування.

На третьому етапі формувального експерименту вдосконалювався зміст етнодизайну у програмовому і навчально-методичному забезпеченні авторських курсів «Методика викладання мистецьких дисциплін» і «Теорія та історія етнодизайну» для студентів-магістрів. Із теоретичної моделі освітнього середовища виокремлювався модуль – етнокультурне середовище циклічних календарно-обрядових свят з такими різновидами етнодизайну: 1) ландшафтів – врахування українського етнічного стилю паркового мистецтва; 2) інтер'єрів – врахування регіональних традицій творів декоративного мистецтва та малярства; 3) костюмів – врахування регіональної своєрідності строю та декору національного одягу; 4) технічних форм – врахування регіональних традицій творів прикладного мистецтва; 5) художньої графіки – врахування традиційних технік осередків художнього розпису; модернізувався зміст програмового забезпечення шляхом включення експериментального тематичного блоку, достатнього і необхідного для майбутніх дизайнерів-дослідників;



використано ціннісно-смысловий модуль теоретичної моделі методичної системи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів, який передбачав формування і розвиток соціокультурних цінностей, норм, переконань, схильність до національних традицій, забезпечення в колективі атмосфери емоційного і фізичного благополуччя, а також самодіагностики здібностей до художнього проектування в етнічному стилі; розширено форми взаємодії учасників навчального процесу з переведенням акцентів на самостійну художньо-проектну і науково-дослідницьку діяльність; задіяна сукупність способів, прийомів і засобів навчання етнодизайну, зокрема: моделювання експериментальних ситуацій, художнє проектування, технічне конструювання з використанням засобів САПР; методи розвитку графічних і колористичних навичок, відчуття кольору; умінь композиційних побудов, формотворення, розробки схем орнаментів тощо. На цьому етапі проводилася активна науково-дослідницька діяльність у галузі мистецтвознавства та пошуково-експедиційна робота з етнографії.

На третьому етапі формувального експерименту майбутні дизайнери-дослідники виявляли здебільшого показники сформованості навчальних досягнень з етнодизайну за особистісно-мотиваційним критерієм, демонструючи прагнення до формотворення з урахуванням етнічного стилю і наявності екологічного світогляду; прагнення до декорування в етнічному стилі та цілісність біоадекватного мислення й уяви; беручи участь у спілкуванні та взаємовідносинах із членами особистісно ціннісної етнічної групи й дотримуючись етичної біоадекватної поведінки в етнокультурному та ландшафтному середовищах свого історико-етнографічного регіону.

Узагальнене числове значення *високого рівня* навчальних досягнень з етнодизайну в учасників КГ усіх типів вищих мистецьких навчальних закладів становить 15,8 %, натомість в ЕГ майже вдвічі більше – 30,3 %; *достатній рівень* в КГ продемонструвало 44,8 %, а в ЕГ – 46,1 %; *середнього рівня* в КГ досягнули 39,4 % студентів, а в ЕГ – 23,6 %.

Як свідчать результати формувального етапу педагогічного експерименту, у студентів КГ та ЕГ стабільними виявилися числові значення достатнього рівня навчальних досягнень з етнодизайну, які визначають здатність студентів до художнього проектування на площині, використання різних художніх технік тощо, що характерно для художників-графіків з домінуванням творчої образної уяви. Студенти типу «художники-глядачі» з характерним домінуванням мимовільної образної уяви виявилися здебільшого індіферентними до впливу експериментального дизайн-освітнього середовища та методичної



системи навчання етнодизайну.

Показниками критеріїв середнього і високого рівнів характеризуються здатності студентів до художнього проектування об'єктів у просторі, предметно-перетворювальних дій. Для студентів типу «майстри-діячі» (художники предметних форм, дизайнери з довільною формотворчою уявою) апробація експериментального дизайн-освітнього середовища та методичної системи навчання етнодизайну виявилася ефективною, що засвідчено кількісним і якісним аналізом результатів дослідно-експериментальної роботи. Отже, теоретичні моделі дизайн-освітнього середовища та методичної системи навчання етнодизайну за умови їхнього використання у взаємодоповненні забезпечують майбутнім дизайнерам-виконавцям, дизайнерам-технікам, художникам-конструкторам і дизайнерам-дослідникам значне підвищення рівня їхніх навчальних досягнень з етнодизайну.

У процесі статистичної обробки результатів дослідження доведено гіпотезу про те, що вищий середній показник якісних змін рівня навчальних досягнень студентів ЕГ (16,9 %), порівняно з КГ (6,54 %), не зумовлений випадковими чинниками, а є результатом створення дизайн-освітнього середовища, а також цілеспрямованого і послідовного впровадження модулів методичної системи навчання етнодизайну студентів у вищих мистецьких навчальних закладах.

Основні положення розділу викладено у публікаціях автора: [364], [365], [366], [367], [368], [369], [370].



ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Теоретичний аналіз наукових джерел з проблеми розвитку вітчизняної і зарубіжної дизайн-освіти, узагальнення емпіричного досвіду навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів та отримані результати дослідно-експериментальної роботи дозволяють сформулювати такі висновки:

1. Здійснено ретроспективний аналіз розвитку вітчизняної і зарубіжної дизайн-освіти. Зростає динаміка глобалізації дизайну як виду мистецтва, проектної культури та засобу комунікації. Інтенсивно розвивається комерційний дизайн, який трансформувався на два основних типи: стаф-дизайн – дизайнерські відділи всередині виробничих фірм і підприємств, що вирішують актуальні для підприємств виробничі завдання; незалежний дизайн – самостійні дизайн-фірми або дизайн-бюро, які виконують завдання на замовлення підприємств. Фахівці стаф-дизайну успішно вирішують постійно виникаючі завдання поточної роботи фірм, натомість незалежні дизайнери ефективно планують і розробляють відповідну перспективну й експериментальну продукцію. Етнодизайн, на протигагу комерційному, є перспективним напрямом незалежних дизайнерів-антиглобалістів, творчість яких ґрунтується на використанні національних традицій та народного мистецтва.

У результаті аналізу історичної ретроспективи розвитку дизайну в європейських країнах виокремлено й охарактеризовано його основні етапи, які співвіднесено з динамічною зміною семантичного значення цього поняття: 1) «протодизайн» – перший етап становлення мистецтва опредмечування образів художньої яви і творчих задумів людини у пластичних формах доквілля на засадах гармонійного поєднання краси і доцільності; 2) «художнє конструювання» – другий етап розвитку художньо-промислової дизайн-діяльності, який характеризується домінуванням конструктивізму, переважанням функцій предметів над їх художньо-естетичною привабливістю; 3) «художнє проектування» – третій етап розвитку дизайн-діяльності, для якого характерне художнє проектування середовищ життєдіяльності людини: середовища «людина-природа» – засобами ландшафтного дизайну; середовища «людина-техніка» – засобами промислово-індустріального дизайну; середовища «людина-людина» – засобами дизайну костюмів; середовища «людина-художні образи» – засобами дизайну інтер'єрів; середовища «людина-знакові системи» – засобами графічного дизайну (в т.ч. веб-дизайну); 4) «етнодизайн» – нинішній етап, зумовлений антиглобалізаційними процесами, який осучаснює інтер'єри, одяг, ландшафт та інші форми предметного доквілля в етнічному стилі.



З'ясовано, що сучасний термін «дизайн-освіта» походить від історично віддаленої художньо-промислової освіти, яка бере початки в середині XIX ст. Різниця між цими термінами полягає в тому, що в дизайн-освіті домінує проєктувальний компонент, а в художньо-промисловій переважала предметно-перетворювальна діяльність, яка здійснювалась у макетно-модельних майстернях. Показником навчальних досягнень була здатність учнів до художнього формотворення, а не проєктування. З часом перевага надавалась оцінюванню художніх проєктів порівняно із пошуковим макетуванням і моделюванням.

Звісно врахування досвіду зарубіжної дизайн-освіти сприяє розвитку вітчизняної дизайн-освіти. Однак емпіричний досвід української і зарубіжної дизайн-освіти недостатньо відображений у дослідженнях з компаративістики. За аналогією до школи Г. Земпера, Баухауза та інших зарубіжних закладів художньо-промислової освіти український етнодизайн повинен розвиватися з переважанням предметно-перетворювального компонента. Про це також свідчить емпіричний досвід вітчизняної дизайн-освіти, який репрезентований передовсім такими відомими освітніми осередками України, як Харківський технологічний інститут та художньо-промислова школа М. Раєвської-Іванової. З'ясовано роль і значення вітчизняної дизайн-освіти у розвитку художнього проєктування та технічної естетики. На основі аналізу матеріалів журналу «Художня праця», які редагував А. Луначарський, обґрунтована тотожність понять «художня праця» і «етнодизайн».

Розкрито зміст результатів порівняльних досліджень у визначеному напрямі, обґрунтовано художньо-педагогічні засади функціонування дизайн-освіти в індустріальному та постіндустріальному періодах соціально-економічного і культурного розвитку України. Обґрунтовано закономірності розвитку та виявлені загальні суперечності у системах дизайн-освіти європейських країн та України.

2. Проаналізовано теорію і практику навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів. З'ясовано, що вітчизняна дизайн-освіта розвивається в гуманітарно-художньому та науково-технічному напрямках (технічна естетика), які співіснують як «дві культури формотворення», відносно відокремлені одна від одної, але єдині за своїм першоджерелом. Визначено, що цим першоджерелом є проєктування предметних форм довкілля, а культура формотворення виявляється у специфіці технологій художнього проєктування (дизайнерами), технічного конструювання (інженерами-конструкторами), IT-проєктування (дизайнерами та інженерами-конструкторами).

Навчання художнього проєктування предметного довкілля в етнічному стилі (етнодизайн) є новим напрямом у сучасній дизайн-



освіті. Специфікою художнього проектування предметів в етнічному стилі має стати використання етнорегіональних особливостей формотворення і декорування предметного довкілля на историко-етнографічних територіях будь-якої країни й України, зокрема. З'ясовано, що у розвитку та вдосконаленні етнодизайнерської освіти, її зв'язку з наукою і виробництвом існує низка не вирішених проблем: відірваність предметів один від одного та відірваність предметів від життя. Власне останнє є основною перепоною між дизайнером і навколишнім світом, адже навчання етнодизайну здебільшого не спрямоване на використання набутого досвіду у практиці формотворення з урахуванням регіональних традицій.

Дизайн і його новий напрям етнодизайн повинні стати невід'ємною складовою загальної, професійної і вищої освіти, оскільки етнодизайн включає функціональні методи матеріального пізнання та розвитку етнічної ідентичності. Для ефективного розвитку вітчизняного етнодизайну важливо поєднувати як творчі здобутки національного мистецького і педагогічного досвіду, так і світову, передовсім європейську, практику у цій художньо-технічній галузі.

3. Уточнено формулювання сутності понять «етнодизайн», «етнічна ідентичність», «етнічний стереотип». Результати наукового пошуку свідчать, що етнодизайн розглядається як художньо-проектна технологія, стильовий напрям формотворення, нова парадигма етнічної культури, спосіб опредмечення ментального ставлення представників етносів до своїх ландшафтів тощо. На основі положень Закону України «Про народні художні промисли», уточнено сутність поняття «етнодизайн» – це творче варіювання технологій художніх промислів з урахуванням особливостей формотворення і декорування в историко-етнографічних регіонах України. Актуалізовано низку інших формулювань: етнодизайн – це напрям формотворення та фігуротворення навколишнього середовища в етнічному стилі (В. Тименко); етнодизайн – нова парадигма бачення складного комплексу народної, ремісничої та професійної культури (Ю. Легенький); етнодизайн – це виявлення особливостей організації функцій, специфічне поєднання матеріалів та особливих прийомів їх обробки, спосіб розкриття характерного для національної психології ставлення до ландшафту та організації штучного середовища (А. Іонніков).

Сформульовано авторське визначення сутності етнодизайну як педагогічно доцільно організованого процесу передачі попередніми поколіннями наступним регіонального досвіду художнього проектування з урахуванням автентичних особливостей формотворення і декорування предметного довкілля. Викладачі і студенти повинні розглядати



етнодизайн у контексті націєтворення, як початковий етап на шляху творення українського національного стилю у дизайні. З іншого боку, етнодизайн – це вид комплексної міждисциплінарної художньо-проектної діяльності, що синтезує в собі регіональні традиції художньо-матеріальної культури, сучасні гуманітарні, мистецькі та технічні знання, методи художнього проектування та технічного конструювання, спрямовується на створення етнокультурного предметного середовища, естетично оцінюваного як цілісне, співмірне та гармонійне.

Завдяки етнодизайну розвивається етнічний стереотип, під яким розуміється емоційно стійке психічне утворення, що виявляється у прагненні підтримувати спілкування і взаємовідносини з членами особистісно ціннісної етнічної групи, створювати і чуттєво одухотворювати соціальні образи засобами художньої виразності, опремечено втілювати етнічну своєрідність форми і декору у творах художньо-матеріальної культури свого етносу. Вищим рівнем розвитку етнічного стереотипу у процесі навчання етнодизайну є усвідомлення студентами своєї етнічної ідентичності, тобто приналежності до певної етнічної спільноти, що виявляється у почутті спорідненості з іншими її членами, усвідомленні спільної етнічної історичної пам'яті й уособленні з видатними героїчними і культурними особистостями свого етносу, емоційно виражених зв'язках з історико-етнографічною територією свого етносу.

4. Обґрунтовано теоретичну модель освітнього середовища з етнодизайну у вищих мистецьких навчальних закладах. Аналіз наукових джерел показав, що етнічне предметне середовище – це поняття, що відображає сучасні погляди на процеси взаємодії індивіда, громади, суспільства з навколишнім світом загалом, та з історико-етнографічними регіонами, яким притаманна національно-культурна автентичність. Етнічне предметне середовище є результатом предметно-перетворювальної діяльності, адже створюється людиною з природного матеріалу для задоволення духовних і матеріальних потреб. У процесі художнього проектування етнічного предметного середовища виявляються інтелектуальні, етичні, естетичні й інші здібності, майстерність і творчість людини. Як свідчать результати дослідження, естетичне ставлення до навколишнього світу, непереборне бажання творити «за законами краси», занурюючись у народну культуру свого народу, через пізнавальні, етичні, розумові, фізичні форми життєдіяльності стають органічною потребою для студентів створювати предметне середовище засобами етнодизайну.

У дослідженні пропонується теоретична модель освітнього середовища з етнодизайну, яка ґрунтується на наукових підходах (середовищний (інвайронментальний), інтегративний, особистісно



орієнтований, діяльнісний, проектувальний) та принципах етнокультурності, екологічності, економічності; універсальності знань з пластичних видів мистецтв; автентичності регіонального народного мистецтва; етніки; аксіологічності; конструктивності; пластичності та ін. Ця модель містить такі модулі: етнокультурне середовище циклічних календарно-обрядових свят; музейне середовище з декоративно-прикладного мистецтва і народних художніх промислів; аудиторне навчальне середовище з етнодизайну. Етнодизайн у середовищі ландшафтів виявляється в етнічному стилі паркового мистецтва, в інтер'єрному середовищі – як регіональні традиції творів декоративного мистецтва та малярства, у середовищі форм одягу (костюмів) – як своєрідний стрій і декор національного одягу різних регіонів, у технічному середовищі – як регіональні традиції творів прикладного мистецтва, у художній графіці – як традиційні техніки осередків художнього розпису.

Ефективна реалізація теоретичної моделі освітнього середовища з етнодизайну можлива при створенні низки педагогічних умов, а саме використання: 1) циклічної підсистеми мовленнєвих, музичних, вокальних способів творення синтетичних художніх образів календарно-обрядових свят; 2) дизайн-пропозицій автентичних орнаментальних мотивів історико-етнографічних регіонів України як засобів візуалізації художніх образів календарно-обрядових свят; 3) сукупності прийомів художнього проектування атрибутів календарно-обрядових свят і їх сакрального застосування у циклічній календарній обрядовості; 4) підсистеми поетапної стилізації середовищ життєдіяльності (людина-природа, людина-людина, людина-художні образи, людина-техніка, людина-знакові системи) засобами етнодизайну; 5) підсистеми автентичних художніх технік декоративно-прикладного мистецтва, народних художніх промислів і ремесел.

Завдяки забезпеченню студентам вибору особистісно-ціннісного освітнього середовища, сприятливого для досягнення успіхів у навчанні з етнодизайну, досягається диференційований вибір студентами особистісно-ціннісних середовищ для художнього проектування в етнічному стилі предметів навколишнього світу.

5. З'ясовано особливості середовищного підходу до розвитку етнічної ідентичності у студентів вищих мистецьких навчальних закладів засобами етнодизайну. Природно, що етнічне середовище перебуває в органічній взаємодії із життєвим простором, життєвими прагненнями, життєдіяльністю етнонаціональної особистості. Етнічне середовище утворюється із «ментального прагнення», внутрішнього інформаційно-особистісного простору етнонаціональної особистості, яке задовольняється відповідним зовнішнім предметним



етносередовищем – природним ландшафтом, традиціями формотворення, колористики, декорування тощо. «Ментальне прагнення» особистості «опредмечується» в етнокультурному довіллі і навпаки – етнокультурне довілля пробуджує «ментальне прагнення».

Встановлено роль різноманітних освітньо-виховних заходів у розвитку етнічної ідентичності студентів, під якою розуміється усвідомлення людиною своєї приналежності до певної етнічної спільноти, що виявляється у почутті спорідненості з іншими її членами, збереження спільної етнічної історичної пам'яті й уособлення з видатними героїчними і культурними особистостями свого етносу, емоційно виражених зв'язках з історико-етнографічною територією свого етносу. Етнічна ідентичність майбутніх фахівців у галузі етнодизайну характеризується екологічним світоглядом, цілісним біоадекватним мисленням, етичним способом поведінки в етнокультурному середовищі та його природному ландшафті. Розвиток етнічної ідентичності можливий за наявності у студентів етнічного стереотипу – емоційно стійкого психічного утворення, що виявляється у прагненні підтримувати спілкування та взаємовідносини з членами особистісно ціннісної етнічної групи, створювати і чуттєво одухотворювати соціальні образи засобами художньої виразності, опредмечено втілювати етнічну своєрідність форми і декору у творах художньо-матеріальної культури свого етносу.

6. Розроблено й апробовано методичну систему навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів. Теоретичними засадами цієї методичної системи є парадигма антиглобалістського руху за збереження етнокультурних цінностей і традицій та методологія біоенергетичного і географічного детермінізму. Методологією біоенергетичного та географічного детермінізму зумовлюється середовищний (інвайронментальний) підхід до навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів, яке здійснюється з урахуванням принципів етнокультурності, екологічності, економічності. Ці принципи у взаємодоповненні забезпечують сталий розвиток етноособистості й етнокультурного середовища, а отже й етнічного стереотипу та етнічної ідентичності студентів вищих мистецьких навчальних закладів.

Структура ефективно функціонуючої методичної системи містить такі компоненти: зміст етнодизайну, розроблений на засадах інтердисциплінарного та інтегративного підходів; активні й інтерактивні способи взаємодії студентів і викладача на заняттях з етнодизайну у комплексно спроектованому середовищі; взаємодія традиційних та інноваційних способів, прийомів і засобів навчання етнодизайну. Інтегрований курс з етнодизайну містить тематику календарно-обрядових



свят: весняних, літніх, осінніх, зимових, що сприяє взаємозв'язку етнонаціональної особистості з природними ландшафтами українських регіонів; тематичні блоки з художнього проектування ландшафтів, інтер'єрів, костюмів, технічних конструкцій, художньої графіки з урахуванням регіональних особливостей формотворення та декорування; тематичні блоки з традиційних художніх технік декоративно-прикладного мистецтва та народних художніх промислів і ремесел.

Інтерактивні способи взаємодії студентів і викладача на заняттях з етнодизайну доцільно здійснювати комплексно: 1) у регіональному етнокультурному середовищі – участь у циклічних календарно-обрядових святах і етнофестивалях; 2) у навчальному середовищі вищих мистецьких закладів – здійснюючи етнічно-зорієнтоване художнє проектування ландшафтів, інтер'єрів, костюмів, технічних конструкцій, художньої графіки; 3) у музейному середовищі та позааудиторній діяльності – шляхом вибору особистісно ціннісних технік декоративно-прикладного мистецтва і технологій народних художніх промислів і ремесел.

Методичною системою передбачено використання інноваційних способів, прийомів і засобів навчання етнодизайну, зокрема: поєднання викладачем вербальних, сенсорних, структурних способів методичного впливу на студентів; забезпечення студентам вибору методик та етапів художнього проектування; використання викладачем прийомів розвитку художньо-образної уяви; забезпечення студентам вибору прийомів проектування: за наочним зразком, поданим зображенням, словесною інструкцією, власним задумом або уявою; комплексне використання художніх засобів виразності у навчанні етнодизайну.

Доцільними виявилися інші способи, прийоми і засоби навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів, зокрема: пропедевтична образотворча діяльність; поділ студентської групи на умовні мікрогрупи; виконання навчальних завдань творчого характеру; використання інноваційних методів навчання та традицій народної педагогіки; створення творчої атмосфери, об'єктивність і доброзичливість в оцінюванні результатів творчої художньо-трудової діяльності; робота в архівах бібліотек і фондах краєзнавчих, етнографічних музеїв, організація екскурсій, подорожей, етнографічних експедицій, зустрічей з народними майстрами, організація виставок студентських творчих робіт, участь у традиційних народних святах і етнофестивалях, науковий пошук у процесі підготовки випускових робіт та ін.

7. Узагальнено результати експериментального дослідження і визначено шляхи їх впровадження у дизайн-освітньому середовищі України. Оцінювання навчальних досягнень з етнодизайну у студентів вищих мистецьких освітніх закладів здійснено з урахуванням трьох



критеріїв: 1) вибору особистісно-ціннісного середовища, сприятливого для розроблення і впровадження художніх проєктів в етнічному стилі (процесуально-діяльнісний критерій); 2) розвитку етнічного стереотипу й етнічної ідентичності засобами етнодизайну (особистісно-мотиваційний критерій); 3) сформованості інтегральної проєктно-художньої дії у майбутніх фахівців етнодизайну (результативно-оцінювальний критерій). Визначено показники кожного критерію оцінювання навчальних досягнень з етнодизайну у студентів вищих мистецьких навчальних закладів. З урахуванням обраних критеріїв і показників визначено високий, достатній та середній рівні навчальних досягнень з етнодизайну.

Формувальний експеримент у здійснювався у вищих мистецьких навчальних закладах поетапно: перший етап (пропедевтики дизайн-освіти) – це формувальний експеримент зі студентами мистецьких коледжів та учнями вищих художніх професійних училищ, які отримували дипломи дизайнерів-виконавців і дизайнерів-техніків; другий етап (традиційної дизайн-освіти) – формувальний експеримент зі студентами-бакалаврами вищих мистецьких навчальних закладів, які за класифікатором професій набувають кваліфікації художників-конструкторів (дизайнерів); третій етап (інноваційної дизайн-освіти) – формувальний експеримент зі студентами-магістрами, які за Класифікатором професій набувають кваліфікації дизайнерів-дослідників і мистецтвознавців у галузі образотворчого мистецтва, декоративно-прикладного мистецтва, художніх народних промислів і ремесел.

На першому етапі формувального експерименту вдосконалювався зміст навчання етнодизайну у межах позааудиторної (гурткової, студійної) роботи, використовувалися традиційні та інноваційні методи і засоби організації та здійснення діяльності гуртків (студій) художньо-прикладної творчості у мистецьких коледжах і вищих художніх професійних училищах. На другому етапі формувального експерименту вдосконалювався зміст академічних мистецьких дисциплін («Рисунок», «Живопис», «Перспектива») шляхом включення змістових ліній з етнодизайну, а також впроваджувалися авторські навчальні програми для студентів-бакалаврів («Декоративно-прикладне мистецтво», «Проектування», «Орнамент та стиль», «Художньо-прикладна графіка», «Вступ до спеціальності»). На третьому етапі формувального експерименту вдосконалювався зміст з етнодизайну у програмовому і навчально-методичному забезпеченні навчальної дисципліни «Методика викладання мистецьких дисциплін», а також впроваджувався авторський курс «Теорія та історія етнодизайну» для студентів-магістрів.

За результатами дослідження узагальнене числове значення високого рівня навчальних досягнень з етнодизайну встановлено у 15,8 %



учасників контрольних груп усіх типів вищих мистецьких навчальних закладів та майже вдвічі вище (30,3 %) – в експериментальних групах; достатнього рівня досягли 44,8 % учнів та студентів контрольних та 46,1% – експериментальних груп; середнього рівня – відповідно в контрольних групах – 39,4 % і експериментальних – 23,6 %.

Якісний аналіз узагальнених числових показників рівнів сформованості навчальних досягнень з етнодизайну у студентів вищих мистецьких навчальних закладів засвідчив стабільність числових значень достатнього рівня як у контрольних, так і в експериментальних групах. Це показники природної здібності студентів типу «художники-графіки» до художнього проектування на площині, використання образотворчих умінь з етнодизайну, декорування в етнічному стилі готових форм предметів, виробів тощо. Числові показники середнього та високого рівнів сформованості навчальних досягнень з етнодизайну у студентів експериментальних групах виявилися більш вагомими. Ці показники засвідчують здатність студентів до художнього конструювання у просторі, використання предметно-перетворювальних умінь у різних середовищах (етнокультурному середовищі циклічних календарно-обрядових свят, середовищі з декоративно-прикладного мистецтва і народних художніх промислів, навчальному середовищі майстерень з етнодизайну). Отже, теоретичні моделі дизайн-освітнього середовища та методичної системи навчання етнодизайну за умови їхнього використання у взаємодоповненні забезпечують майбутнім дизайнерам-виконавцям, дизайнерам-технікам, художникам-конструкторам і дизайнерам-дослідникам значне підвищення навчальних досягнень з етнодизайну у вищих мистецьких навчальних закладах.

Результати дослідження впроваджуються у дизайн-освітньому середовищі України з урахуванням суспільних потреб у дизайнерах, фах який зазначений у вітчизняному Класифікаторі професій. Методична система навчання етнодизайну може бути використана у мистецьких навчально-наукових комплексах «Вище художнє професійне училище – Мистецький коледж – Інститут мистецтв».

Здійснене дослідження не претендує на вичерпність вирішення всіх проблем з методики навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів. Науково-дослідною роботою започатковано новий напрям психолого-педагогічних досліджень проблем технологій і дизайну: формотворення і декорування навколишнього предметного світу в етнічному стилі з урахуванням антиглобалістичної освітньої парадигми.



СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дмитрук А. Г. По законам красоты. О дизайнерском творчестве / А.Г. Дмитрук. – К. : Мистецтво, 1985. – 78 с.
2. Дизайн і ергономіка. Терміни та визначення: ДСТУ 3899-99. – [Чинний від 21.08.1999]. – К. : Держстандарт України, 1999. – 33 с.
3. Даниленко В. Я. Дизайн : підручник [для студ ВНЗ спец. «Дизайн»] / В. Я. Даниленко. – Х. : Вид-во ХДАДМ, 2003. – 320 с.
4. Вітчинкіна К. О. Обґрунтування дизайну як творчої проектно-художньої діяльності / К. О. Вітчинкіна // Вісник ХДАДМ. – 2009. – № 8. – С. 23-27.
5. Сучасні напрямки розвитку дизайну (проектні розробки) : конспект лекцій [для студ. напряму підготовки 6.020207 «Дизайн» денної та заочної форм навчання] / уклад. О. В. Приступа. – Луцьк : Луцький НТУ, 2015. – 100 с.
6. Аристотель. Сочинения / Аристотель; в 4-х томах – М. : Мысль, 1983. – Т. 4. – 830 с. – (Серия «Философское наследие»).
7. Даниленко В. Витоки дизайн-освіти (за матеріалами провідних дизайнерських шкіл світу) / В. Даниленко // Теорія і практика матеріально-художньої культури. – Харків, 2002. – № 3. – С. 38-48.
8. Глазычев В. Л. О дизайне : очерки по теории и практике дизайна на Западе [Электронный ресурс] / В. Л. Глазычев. Режим доступа: <http://www.glazychev.ru/books/design/design.htm>.
9. Maldonado T. Disegno industriale : un riesame : Definicione, storia, bibliografia / T. Maldonado. – Milano, 1979. – 356 p.
10. Дьомін А. І. Гуманістичний підхід до формування активності студентів на лекції / А. І. Дьомін, П. Г. Лузан // Теоретичні питання освіти та виховання : зб. наук. праць. – К. : Вид. центр КДПУ, 2000. – Вип. 9. – С. 70-73.
11. Легенький, Юрій Григорович. Історія дизайну [Текст] : [посіб. для студ. ВНЗ] / Ю. Г. Легенький. – К. : ДАКККіМ, 2006. – 559 с.
12. Яковлев М. І. Формально-композиційна графіка – основа вивчення теорії композиції / М. І. Яковлев // Українська академія мистецтва : дослідницькі та науково-методичні праці. – К. : 1994. – Вип. 1. – С. 41-43.
13. Земпер Г. Практическая эстетика / Готфрид Земпер; пер. с нем. В. Г. Калиша. – М. : Искусство, 1970. – 319 с.
14. Радкевич В. О. Концепція професійно-художньої освіти / В. О. Радкевич // Професійно-технічна освіта. – 1999. – № 2. – С. 43-48.
15. Даниленко В. Дизайнерська освіта України у Європейському контексті / В. Даниленко // Вісник Львівської акад. мистецтв – Львів, 1999. – Спецвипуск. – С. 173-177.
16. Ясперс К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс; пер. с нем.



- 2-е изд. – М. : Республика, 1994. – 527 с. – (Мыслители XX в.).
17. Луначарский А. В. Собрание сочинений : В 8 т. / А. В. Луначарский. – М. : Худ. литература, 1963. – Т.7. – 734 с.
18. Танге К. Архитектура й місто / К. Танге // Кур'єр ЮНЕСКО. – 1985. № 2. – С. 4-6.
19. Тагунова И. А. Развитие наднационального образования в условиях глобализации мирового пространства / И. А. Тагунова // Новое в психолого-педагогических исследованиях. Теоретические и практические проблемы психологии и педагогіки. – 2008. – № 1 (1). – С. 76-84.
20. Тоффлер А. Футурошок / А. Тоффлер. – Спб. : Лань, 1994. – 464 с.
21. Шимко В. Кич – профанация або норма дизайну? / В. Шимко // Архитектура, будівництво, дизайн. – 2001. – № 5/6. – С. 127-133.
22. Боднар О. Я. Актуальні проблеми сучасної теорії дизайну / О. Я. Боднар // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. – К. : Інститут сучасного мистецтва, 2006. – С. 22-27.
23. Даниленко В. Я. Становлення дизайн-освіти в Україні / В.Я. Даниленко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х. : ХДАДіМ, 2002. – № 4. – С. 27-39.
24. Чебикін А. В. Академія мистецтва України і художня освіта / А. В. Чебикін // Художня освіта в Україні : сучасний стан проблеми розвитку : матеріали наук.-практ. конф. / упоряд. Г. Г. Васильєва. – К, 1998. – С. 13-18.
25. Даниленко В.Я. Основи дизайну : навч. посібник / В. Я. Даниленко. – К. : ІЗМН, 1996. – 92 с.
26. Раевская-Иванова М. Д. Двадцатипятилетие Харьковской школы рисования М. Д. Раевской-Ивановой с 1869 года до 1894 и отчет школы за 1893 год / сост. М. Д. Раевской-Ивановой. – Х. : Типо-литография Х. В. Аршавской, 1894. – 36 с.
27. Odzywolski S. Rzut oka na rozwój szkolnictwa przemyslowego w Avstryi z uwzględnieniem stosunkow Galicii / S. Odzywolski // Czas. – 1885. – № 8. – S. 2-3.
28. Munnich T. Autriackie szkoły Przemyslowe na Lwowskiej wystawie Przemyslu Budowlanego. 1892. / T. Munnich. – Lwow, 1893. – 34 s.
29. Merunowicz N. Reforma opieki kraju nad rozwojem Przemyslu / N. Merunowicz. – Lwow, 1901. – 16 s.
30. Бородин В. Оформлення побуту / В. Бородин // Нова генерація. – Х., 1929. – № 6. – С. 23-25.
31. Седляр В. Майстер Василь Єрмілов / В. Седляр // Авангард. –



Х., 1929. – № 3. – С. 5 – 6.

32. Сонцвіт В. Художник індустріальних ритмів / В. Сонцвіт // Авангард. – Х., 1929. – № 3. – С. 8 – 9.

33. Іванушкін В. Графічне мистецтво та його утилітарна роль в новому побуті / В. Іванушкін // Життя і революція. – 1925. – № 6 – 7. – С. 48-50.

34. Поліщук В. Українське малярство. Василь Єрмілов / В. Поліщук. – Х.: Рух, 1931. – 126 с.

35. Нога О. Українська художньо-промислова кераміка Галичини 1840–1940 / О. Нога. – Л. : НВФ «Українські технології», 2001. – 392 с.

36. Соколюк Л. Д. Бойчукізм в контексті світового художнього процесу першої третини ХХ століття / Л. Д. Соколюк // Українське мистецтвознавство. – 2000. – № 2. – С. 110-126.

37. Ільницький О. Український футуризм 1914 – 1930 рр. / О. Ільницький. – Львів, 2003. – 453 с.

38. Соколюк Л. Д. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.05 / Л.Д. Соколюк; НАН України. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2004. – 35 с.

39. Станкевич М. Проблеми етномистецької традиції в модерні й авангарді / М. Станкевич // Мистецтвознавство. – Львів, 2001. – С. 9-15.

40. Станкевич М. Народне мистецтво і дизайн : логіка основних рівнів формотворення / М. Станкевич // Мистецтвознавство. – Львів, 1999. – С. 65-70.

41. Станкевич М. Утилітарність декоративного мистецтва / М. Станкевич // Мистецтвознавство. – Л. : Інститут народознавства, 2004. – С. 9-18.

42. Татіївський П. М. Особливості становлення та перспективи розвитку дизайну в Україні : автореф. дис. ... канд. техн. Наук : 05.01.03 / П. М. Татіївський; Київ. нац. ун-т буд-ва і архіт. – К., 2002. – 18 с.

43. Генисаретский О.И. Круг понятий, относящихся к технической эстетике / О. И. Генисаретский // Разработка терминологического аппарата дизайна. – М. : ВНИИТЭ, 1982. – С. 19-23.

44. Кантор К. М. Правда о дизайне / К. М. Кантор. – М. : АНИР, 1996. – 284 с.

45. Сидоренко В. Венеціанські Бієнале і проблеми сучасного мистецтва в Україні / В. Сидоренко // Сучасне мистецтво. Зб. наук. праць Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – Вип.1. – Х.: Акта, 2004. – С. 117-123.

46. Харьковская школа дизайна. Опыт подготовки дизайнеров в ХПИ : метод. материалы / Сост. А. В. Бойчук, В. Я. Даниленко,



А. Г. Устинов. – М., 1992. – 116 с.

47. Бойчук О.В. Мистецтво дизайну та навчальний процес / О.В. Бойчук // Художня освіта в Україні : Сучасний стан, проблеми розвитку. – К., 1998. – С. 67-69.

48. Боднар О. Я. Особливості творчого та науково-дослідного процесу в дизайні 80-х рр. ХХ ст. / О. Я. Боднар // Нариси історії Українського дизайну. – К. : НАМУ, 2011. – С. 181-204.

49. Бондаренко В. Реальне курсове та дипломне проектування як один з головних напрямів навчального процесу / В. Бондаренко // Художня освіта в Україні : Сучасний стан, проблеми розвитку. – К., 1998. – С. 44-46.

50. Бондаренко В.В. Використання традицій народного мистецтва при підготовці спеціалістів у галузі дизайну середовища / В. В. Бондаренко, І. М. Ікол // Теорія і практика матеріально-художньої культури. – Х., 2002. – № 1. – С. 3-4.

51. Константинов В. З досвіду розробки дипломних проектів за замовленням / В. Константинов // Художня освіта в Україні : Сучасний стан, проблеми розвитку. – К., 1998. – С. 47-49.

52. Костенко Т. Опанування культурою проектування в художньому ліцеї / Т. Костенко // Художня освіта в Україні : Сучасний стан, проблеми розвитку. – К., 1998. – С. 57-59.

53. Гайворонский Г. А. Неортодоксальная концепция обучения дизайну / Г. А. Гайворонский // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х., 2002. – № 3. – С. 72-81.

54. Рагулін Є. До питання про методику навчання студентів-дизайнерів / Є. Рагулін // Художня освіта в Україні : Сучасний стан, проблеми розвитку. – К., 1998. – С. 60-63.

55. Голобородько В. Стратегія ергодизайну як невід'ємна складова сучасної дизайн-освіти / В. Голобородько // Художня освіта в Україні : Сучасний стан, проблеми розвитку. – К., 1998. – С. 70-73.

56. Погорелов П. Формирование художественно-графической подготовки дизайнеров с учетом развития современных проектных технологий / П. Погорелов // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук.праць ; під. ред. Єрмакова С.С. – Х.: ХДАДіМ, 2005. – № 5. – С. 82-88.

57. Хмельовський О. М. Проектування ідей теорії українського дизайну / О. М. Хмельовський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. ; за ред. В. Я. Даниленка. – Х. : ХДАДМ, 2006. – № 2. – С. 44-66.

58. Хмельовський О. Теорія образотворення : Образологіка системи бог і Бог (кн. 2) ; Категорія образу (кн. 3). – Луцьк : Луц. держ. техн. ун-т,



2002. – 352 с. : рис. – (Цикл «Образотворення»).

59. Трегуб Н. Е. Творческие концепции регионального дизайна / Н. Е. Трегуб // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х. : ХДАДМ, 2002. – № 6. – С. 181-184.

60. Грицюк І. Й. Національні джерела в дизайні сучасного одягу / І. Й. Грицюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х., 2002. – № 6. – С. 215-216.

61. Дяченко Ю. Г. Інтернаціональне та національне в сучасному дизайні / Ю. Г. Дяченко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х. : ХДАДМ, 2002. – № 6. – С. 248-250.

62. Бредихин А. П. К вопросу о развитии национальной модели дизайна / А. П. Бредихин // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х. : ХДАДМ, 2002. – № 6. – С. 250-253.

63. Біловол Н. В. Національні традиції і дизайн / Н. В. Біловол // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х. : ХДАДМ, 2002. – № 6. – С. 256 – 258.

64. Юрченко І. Шляхи становлення національних традицій в сучасному дизайні : із досвіду викладання курсу «основи формоутворення» / І. Юрченко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х. : ХДАДМ, 2002. – № 3. – С. 57-63.

65. Юрченко І. А. Проблема втілення національних традицій в сучасній дизайн-освіті / І. А. Юрченко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х. : ХДАДМ, 2001. – № 5. – С. 14-16.

66. Косів В. Національні мотиви у графічному дизайні: модерністичний підхід / В. Косів // Вісник Львівської академії мистецтв. – Львів, 2001. – Вип. 12. – С. 87-99.

67. Косів В. М. Національні моделі і глобалізація графічного дизайну другої половини ХХ ст. До питання історіографії проблеми / В. М. Косів // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х. : ХДАДМ, 2002. – № 6. – С. 290-293.

68. Руденченко А. А. Світоглядна та соціокультурна сутність дизайну / А. А. Руденченко // Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць / за ред. Даниленка В. Я. – Харків : ХДАДМ, 2012. – С. 27-31.

69. Руденченко А. А. Теоретичні аспекти ментальної своєрідності в дизайні / А. А. Руденченко // Проблеми підготовки сучасного вчителя : зб. наук. пр. УДПУ ім. П. Тичини. – Умань, 2012. – Вип. 6. – С. 223-229.

70. Руденченко А. А. Ментальні засади національно-культурної своєрідності в дизайні / А. А. Руденченко // Становлення і розвиток етнодизайну : український та європейський досвід. – Кн. 1 : зб. наук. праць. – Полтава: ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2014. – С. 409-412.



71. Руденченко А. А. Використання цінностей етнодизайну у навчально-виховному процесі / А. А. Руденченко // Педагогічні інновації : ідеї, реалії, перспективи : зб. наук. праць. ВНЗ «Інститут реклами», 2010. – Вип. 12. – С. 78-82.

72. Балагутрак М. Континенти української ідентичності / М. Балагутрак // Народознавчі зошити: часопис Інституту народознавства НАН України. – 2011. – № 3. – С. 549-551.

73. Гнатенко П. І. Ідентичність: філософський та психологічний аналіз / П. І. Гнатенко, В. М. Павленко. – К. : АРТ-ПРЕСС, 1999. – 466 с.

74. Джон Р. Етнічна ідентичність і національна держава / Р. Джон // Українські варіанти. – 1998. – № 1. – С. 78-83.

75. Нагорна Л. Національна ідентичність на Україні : монографія / Л. Нагорна. – К. : ІПіЕНД, 2002. – 272 с.

76. Сміт Ентоні Д. Національна ідентичність / Ентоні Д. Сміт; пер. з англ. П. Тарашука. – К.: Основи, 1994. – 224 с.

77. Філіпчук Г. Г. Українська етнокультура в змісті національної загальної та педагогічної освіти : дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.04 ; 13.00.01 / Філіпчук Георгій Георгійович ; АПН України, Ін-т педагогіки і психології проф. освіти. – К., 1996. – 469 с.

78. Боднар О. Я. Художньо-промислова школа у Львові (до історії становлення дизайну в Галичині) / О. Я. Боднар // Вісник ДУ «Львівська політехніка». – 1998. – № 358. – С. 122-126.

79. Голод І. В. Розвиток міського ремесла Галичини і Волині у XVI-XVII ст. / І. В. Голод // Декоративно-ужиткове та образотворче мистецтво : історія, теорія, практика / Львівський ін-т прикладного та декоративного мистецтва. – Львів, 1992. – Вип. 3. – С. 61-72.

80. Ельков В. Уроки харьківського дня художника-конструктора / В. Ельков, А. Шеховцов // Техническая эстетика. – 1984. – № 9. – С. 6-9.

81. Мигаль С. П. Дизайн. Львівська школа : альбом-каталог / С. П. Мигаль. – Львів : Папуга, 2004. – 239 с.

82. Мисько Е. Львівська академія мистецтв у міжнародних зв'язках / Е. Мисько // Діалог культур : Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта: зб. наук. праць / упоряд. і відп. ред. С. О. Черепанова. – 1998. – № 3. – С. 79-81.

83. Рибін С. В. Харківська державна академія дизайну і мистецтв та проблеми дизайн-освіти в сучасній Україні (до 40-річчя реорганізації харківського навчального закладу) / С. В. Рибін // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х. : ХДАДМ, 2003. – № 1. – С. 26-35.

84. Рибін С. В. Проблеми впровадження Болонської системи у навчальних закладах мистецького спрямування / С. В. Рибін // Вісник



Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х. : ХДАДМ, 2005. – № 3. – С. 26-34.

85. Рибін С. В. Проблеми художньої і дизайнерської освіти в умовах глобалізації сучасного світу / С. В. Рибін, В. М. Богуславський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х. : ХДАДМ, 2002. – № 7. – С. 3-7.

86. Селівачов М. Навчання в пітерській Академії художеств (1960-ті рр.) / М. Селівачов // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. – 2013. – Вип. 8. – С. 208-234.

87. Селівачов М. Культурологічні проблеми дизайну як виду художньої діяльності / М. Селівачов // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. – 2010. – Вип. 3. – С. 351-355.

88. Фурса О. О. Тенденції розвитку дизайн-освіти в теорії і практиці профільних вищих навчальних закладів / О. О. Фурса // Педагогічний процес : теорія і практика. – 2013. – Вип. 3. – С. 172-180.

89. Фурса О. О. Якість професійної підготовки фахівців із дизайну як запорука успішної модернізації дизайн-освіти / О. О. Фурса // Нова педагогічна думка. – 2013. – № 2. – С. 133-137.

90. Шмагало Р. Т. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ століття : структурування, методологія, художні позиції : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.06 / Шмагало Ростислав Тарасович ; Львівська національна академія мистецтв. – Л., 2005. – 44 с.

91. Шмагало Р. Т. Львівська академія мистецтв. Факультет історії та теорії мистецтв Львівської академії мистецтв : навч.-метод. посіб. / Львівська академія мистецтв ; відп. ред. Р. Т. Шмагало [та ін.]. – Львів : Українські технології, 2001. – 85 с.

92. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття : зб. статей / ред.: М. І. Яковлев; Нац. акад. мистецтв України. – К. : Фенікс, 2012. – 254 с.

93. Технічна естетика і дизайн // Наук.-техн. Збірник. – Вип. 2 / ред. : М. І. Яковлев; Київ. нац. ун-т буд-ва і архіт., Нац. акад. образотв. мистец. і архіт., Київ. нац. ун-т технологій та дизайну, Харк. держ. акад. дизайну і мистец., Київ. держ. ін-т декор.-приклад. мистец. – К., 2002. – 194 с.

94. Оршанський Л.В. Готфрід Земпер та художньо-промислова освіта Західної Європи й України : монографія / Л. В. Оршанський, Р. М. Силко // Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. – Дрогобич: Вид. відділ ДДПУ, 2016. – 281 с.

95. Татіївський П.М. Особливості становлення та перспективи розвитку дизайну в Україні : автореф. дис. ... канд. техн. наук : спец. 05.01.03 «Технічна естетика» / П. М. Татіївський. – К., 2002. – 23 с.



96. Фурса О. О. Основні напрями і чинники становлення дизайн-освіти / О. О. Фурса // Науковий вісник НЛТУ України. – 2013. – Вип. 23.18. – С. 392-398.

97. Бровченко А. І. Формування фахової компетентності з основ етнодизайну у майбутніх учителів трудового навчання : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 – теорія та методика трудового навчання / А. І. Бровченко. – К., 2011. – 21 с.

98. Максименко Г.Є. Формування художньо-графічних умінь майбутніх дизайнерів у процесі вивчення фахових дисциплін : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.04 – теорія та методика професійної освіти / Г. Є. Максименко. – К., 2009. – 20 с.

99. Прусак В. Ф. Організаційно-педагогічні засади підготовки майбутніх дизайнерів у вищих навчальних закладах України : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.04 – теорія та методика професійної освіти / В. Ф. Прусак. – К., 2009. – 20 с.

100. Климов Е. А. Психология профессионального самоопределения / Е. А. Климов. – Ростов-на-Дону : Изд. «Феникс», 1996. – 512 с.

101. Дзюба І. Є поети для епох / І. Дзюба. – К. : Либідь, 2011. – 208 с.

102. Філіпчук Г. Національна ідентичність : освітньо-культурний вимір : монографія / Г. Філіпчук. – Чернівці: Друк Арт, 2016. – 272 с.

103. Маленко С. А. Феноменологія архетипу в системі соціокультурного освоєння колективного несвідомого (на матеріалах творчості К.Г.Юнга) : дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.03 / Маленко Сергій Анатолійович ; Київський держ. лінгвістичний ун-т. – К., 1998. – 179 с.

104. Данилюк І. В. Етнічна психологія як галузь наукового знання: історико-теоретичний вимір : монографія / Іван Данилюк. – Київ : Самміт-книга, 2010. – 432 с.

105. Балагутрак М. Проблеми етнонаціональної ідентичності в сучасному урбаністичному середовищі України / М. Балагутрак // Етнокультурні процеси в українському урбанізованому середовищі ХХ століття. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 45-48.

106. Варій М. Й. Соціальна психіка нації : монографія / М. Варій. – Львів : Сполом, 2002. – 184 с.

107. Воропай Т. С. Ідентичність соціального суб'єкта в дискурсі постмодернізму : автореф. дис. ... д-ра філос. наук : спец. 09.00.03 / Т. Воропай. – Х., 2000. – 36 с.

108. Гнатенко П. Ідентичність : філософський і психологічний аналіз : монографія / П. Гнатенко, В. Павленко. – К. : [б.в.], 1999. – 466 с.

109. Гриб О. В. Національна та етнічна свідомість як соціокультурний



феномен : автореф. дис. ... канд. соціол. наук : спец. 22.00.06 / О. Гриб. – Х., 1998. – 17 с.

110. Іванова О. Ідентифікація як ознака соціальної зрілості соціальної групи : автореф. дис. ... канд. соціол. наук : спец. 22.00.01 / О. Іванова. – Х., 2001. – 20 с.

111. Кирилич В. П. Українці в Польщі : проблема збереження етнонаціональної ідентичності як чинник українсько-польських відносин : автореф. дис. ... канд. політ. наук : 23.00.04 / В. Кирилич. – К., 2001. – 20 с.

112. Кресіна І. Подвійна етнонаціональна свідомість як феномен поліетнічних держав / І. Кресіна // Історія. – 2005. – № 3. – С. 2-5.

113. Кресіна І. Українська національна свідомість і сучасні політичні процеси : етнополітичний аналіз : монографія / І. Кресіна. – К. : Вища школа, 1998. – 391 с.

114. Монолатій І. Разом, але майже окремо : Взаємодія етнополітичних акторів на західноукраїнських землях у 1867 – 1914 рр. / І. Монолатій. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2010. – 736 с.

115. Нагорна Л. Національна ідентичність на Україні : монографія / Л. Нагорна. – К. : ІПіЕНД, 2002. – 272 с.

116. Нельга О. Курс лекцій з етнології / О. Нельга. – К. : [б.в.], 1995. – 252 с.

117. Нельга О. Теорія етносу : курс лекцій / О. Нельга. – К. : Тандем, 1997. – 367 с.

118. Обушний М. Етнос і нація: проблеми ідентичності / М. Обушний. – К. : Український центр духовної культури, 1998. – 204 с.

119. Резнік О. Політична самоідентифікація особистості в умовах становлення громадянського суспільства : автореф. дис. ... канд. соціол. наук : спец. 22.00.03 / О. Резнік. – К., 2001. – 16 с.

120. Шульга Н. Этническая самоидентификация личности : монография / Н. Шульга ; НАН Украины, Ин-т социологии. – К., 1996. – 199 с.

121. Шевчук В. Загублена українська культура за тисячу років / В. Шевчук. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 74 с.

122. Васькович Г. Кершенштайнер і українська педагогіка. Тематична частина габілітаційної праці на тему: «Вплив Кершенштейнера на українську педагогічну думку та його значення для української педагогічної проблематики» / Г.Васькович. – Мюнхен, 1970. – 194 с.

123. Чубинський П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край / П. П. Чубинський – К.: Редакція загальноосвітніх газет, 2004. – 128 с.

124. Андерсон Б. Уявлені спільноти : Міркування щодо походження



й поширення націоналізму : монографія / Б. Андерсон. – К. : Критика, 2001. – 272 с.

125. Auge M. Krise der Identität oder Krise des Andersseins? Die Beziehung zum Anderen in Europa / M. Auge // Kaschuba W. Kulturen – Identitäten – Diskurse. Perspektiven Europäischer Ethnologie. – Berlin, 1995. – S. 85–99.

126. Babinski G. Pogranicze polsko-ukraińskie: etniczność, różnicowanie religijne, tożsamość / G. Babinski. – Kraków : Nomos, 1997. – 271 s.

127. Bokszański Z. Tożsamości zbiorowe / Z. Bokszański. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008. – 296 s.

128. Brass P. Ethnicity and Nationalism : Theory and Comparison / P. Brass. – London. : Sage, 1991. – 358 p.

129. Brubaker R. Nacjonalizm inaczej: struktura narodowa i kwestie narodowe w nowej Europie / R. Brubaker ; przełoż. J. Luczyński. – Warszawa ; Kraków : Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998. – 242 s.

130. Burszta W. J. Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność / W. J. Burszta. – Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 2004. – 209 s.

131. Van den Berghe P. L. The Ethnic Phenomenon / P. L. Van den Berghe. – New York : Elsevier, 1981. – 301 p.

132. Wiewiorka M. Kulturelle Differenzen und kollektive Identität / M. Wiewiorka // Aus dem Französischen von Ronald Voullié. – Hamburg : Hamburger Edition HIS, 2003. – 246 s.

133. Геллнер Е. Нації і націоналізм : Націоналізм / Е. Геллнер ; передмова Г. Касьянов – К. : Таксон, 2003. – 300 с.

134. Гобсбаум Е. Винайдення традиції / Е. Гобсбаум ; за ред. Е. Гобсбаума і Т. Рейнджера ; пер. з англ. М. Климчук. – К. : Ніка-Центр, 2005. – 448 с.

135. Dashevsky A. Ethnic Identification among American Jews. Socialization and Social Structure / A. Dashevsky, H. M. Shapiro. – Lexington, 1974. – P. 4-7.

136. Edensor T. Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne / T. Edensor. – Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004. – 267 s.

137. Eisenstadt S. N. Die Konstruktion nationaler Identitäten in vergleichender Perspektive / S. N. Eisenstadt // Nationale und kulturelle Identität : Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit. B. Giesen – Hrsg. 1. Aufl. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1991. – S. 21–42.

138. Żelazny W. Etniczność. Ład – konflikt – sprawiedliwość / W.



Želazny. – Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 2006. – 261 s.

139. Identity of ethnic groups and communities : The Results of Slovak Ethnological Research / ed. by G. Kilianová and E. Riečanská. – Bratislava : Institute of Ethnology of Slovak Academy of Sciences. – 165 p.

140. Kilianová G. Kolektívna pamäť a konštrukcia identity : Pohrebne rituály v strednej Európe medzi tradíciou a modernou / G. Kilianová // Kolektívne identity v strednej Európe v období moderny. – Bratislava, 1999. – № 61-82. – 22-29 s.

141. Kundera M. Tożsamość / M. Kundera. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2001. – 106 s.

142. Smit A. D. Etniczne źródła narodów / Smit A. D. ; przekład M. Głowacka-Grajper. – Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009. – 385 s.

143. Smit A. D. Nacjonalizm / A. D. Smit ; przełoż. E. Chomicka. – Warszawa : Wyd. «Sic!», 2000. – 212 s.

144. Fenton S. Etniczność / S. Fenton. – Warszawa : Wyd. «Sic!», 2007. – 251 s.

145. Hall R. B. National collective identity : Social constructs and international systems / R.B. Hall. – New-York : Columbia University Press, 1999. – 397 p.

146. Губогло М. Н. Идентификация идентичности : Этносоциологические очерки / М.Н. Губогло ; Ин-т этнологии и антропологии имени Н.Н. Миклухо-Маклая. – М.: Наука, 2003. – 764 с.

147. Широкогоров С. М. Этнос. Исследование основных принципов изменения этнических и этнографических явлений // Известия Восточного факультета Государственного Дальневосточного университета. – Вып. XVIII. – Т. 1. – Шанхай, 1923. – 134 с.

148. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли / Л. Н. Гумилев. – М. : Эксмо, 2007. – 736 с.

149. Пименов В. В. Удмурты : Опыт компонентного анализа этноса / В. Пименов. – Л. : Наука, 1977. – 263 с.

150. Костючок П. Л. Етнополітичні та національно-культурні процеси на Гуцульщині в контексті становлення української нації (кінець XIX ст. – 1939 р.) : автореф. дис. ... канд. істор. Наук : спец. 07.00.05 «Етнологія» / П. Л. Костючок. – Тернопіль, 2012. – 20 с.

151. Миропольська Н. Є. Мистецтво слова в структурі художньої культури учня: теорія і практика : монографія / Н. Є. Миропольська. – К. : Парламентське вид-во, 2002. – 204 с.

152. Корницька Л. А. Використання елементів етнодизайну у підготовці фахівців швейного профілю / Л.А. Корницька // Педагогіка і психологія професійної освіти. – 2008. – № 4. – С. 82-92.



153. Мигаль С. У львівського дизайнера – сім століть освіти / Станіслав Мигаль, Андрій Павлів [Електронний ресурс] // Високий замок, 22 грудня, Ратуша-ForUm, 2003. – Режим доступу : <http://portal.lviv.ua/digest/20031/12/22/133530.html>.

154. Бровченко А. І. Теоретична модель формування фахової компетентності з основ етнодизайну у майбутніх учителів трудового навчання / А. І. Бровченко // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія № 13 «Проблеми трудової та професійної підготовки». – К. : НПУ, 2009. – Вип. 05. – С. 15-21.

155. Крижанівський О.А. Формування екодизайну міського середовища відносно геопатогенних зон тектонічного походження / О.А. Крижанівський // Відп. за вип. В. О. Тімохін. – К. : КНУБА, 2010. – 56 с.

156. Етнодизайн : Європейський вектор розвитку і національний контекст. – Кн. 2 : 36. наук. праць. – Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2015. – 553 с.

157. Афанасьєв Ю. Л. Етнодизайн у контексті націєтворення та глобалізації / Ю. Л. Афанасьєв // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку. – 2013. – Вип. 19(2). – С. 143-147.

158. Сніжко В. Етнодизайн як українська світоглядна структура. – Кн. 2 / В. Сніжко ; редкол. : М. І. Степаненко та ін. – Полтава : Полтавський літератор, 2012. – 429 с.

159. Дробноход М. І. Концептуальні основи формування екологічного мислення та здібностей людини будувати гармонійні відносини з при родою : колект. монографія / М. І. Дробноход, Ф. В. Вольвач, С. Г. Іващенко. – К. : МАУП, 2000. – 76 с.

160. Генисаретский О. И. Проблемы исследования и развития проектной культуры дизайна [Електронний ресурс] // Сайт Олега Игоревича Генисаретского. – Режим доступу: <http://www.procept.ru>.

161. Коновець С. В. Креативні освітні технології у практиці сучасної школи / С. В. Коновець // Рідна школа, 2005. – № 3. – С. 20-23.

162. Добридень О. В. Екологічна самоідентифікація особистості [Електронний ресурс] / О. В. Добридень // Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії. – 2007. – Вип. 29. – С. 55-63.

163. Папанек В. Дизайн для реального мира / В. Папанек. – М. : Д. Аронов, 2004. – 416 с.

164. Орлова О. О. Екологічний фактор формування в дизайні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 05.01.03 / О. О. Орлова ; Харк. держ. акад. дизайну і мистец. – Х., 2003. – 20 с.

165. Орлова О. А. Процесс развития экологического проектирования в Украине // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х. : ХДАДМ, 2002. – № 12. – С. 93-96.



166. Орлова О. А. Специфика материалов и технологий экодизайна // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х. : ХДАДМ, 2003. – № 2. – С. 34-39.

167. Шатин Ю. В. Дизайн будущего, или будущее дизайна / Ю. В. Шатин // Техническая эстетика. – 1990. – № 8. – С. 7-9.

168. Кондратьева К. А. Дизайн и экология культуры / К. А. Кондратьев. – М.: Изд. Моск. гос. худ.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова, 2000. – 106 с.

169. Курьерова Г. Г. Італійська модель дизайну : монографія / Г. Г. Курьерова – М. : Мысль, 1993. – 436 с.

170. Сидоренко В. Д. Мистецька освіта в Україні : проблеми розвитку в контексті Болонського процесу / ред.: В. Д. Сидоренко; Ін-т пробл. сучас. мистец. Акад. мистец. України. – К. : Вид. дім А+С, 2006. – 191 с.

171. Степанчук Н. Психологічні аспекти етнічної ідентичності студентів художніх вузів як складова професійної ідентичності. – Кн. 2 / редкол. : М.І. Степаненко та ін. – Полтава : Полтавський літератор, 2012. – 429 с.

172. Холмянский Л.М. Дизайн : книга для учащихся / Л.М.Холмянский, А. С. Щипанов. – М. : Просвещение, 1985. – 240 с.

173. Легенький Ю. Г. Дизайн. Культурологія та естетика : монографія / Ю.Г. Легенький. – К. : КНУТД, 2001. – 312 с.

174. Сковорода Г. С. Повне зібрання творів : У 2-х т. – Т 2. : Трактати. Діалоги. Притчі / Г. С. Сковорода. – К.: Вид. «Наукова думка», 1973. – 561 с.

175. Тимків Б. Формування художньої етнокультури студентів засобами народного декоративно-прикладного мистецтва / Б. Тимків // Народне мистецтво. – 2004. – № 25 – 26 (1 – 2). – С. 52-54.

176. Виноградова Л. Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колдования : монографія / Л. Н. Виноградова. – М. : Наука, 1982. – 257 с.

177. Винокур І. С. Історія та культура черняхівських племен Дністро-Дніпровських у II – V ст. н.е. / І. С. Винокур. – К. : Наукова думка, 1972. – 180 с.

178. Вовк Ф. Студії з української етнографії та антропології / Ф. Вовк. – Прага : Український громадський видавничий фонд, 1927. – 356 с.

179. Возняк М. Як пробудилося українське народне життя в Галичині за Австрії / М. Возняк. – Львів : Вид. «Новий час», 1924. – 178 с.

180. Волков Г. І. Етнопеддагогіка : учеб. пособие / Г. І. Волков. –



Чебоксары : Чувашкнигоиздат, 1974. – 376 с.

181. Волошин А.И. Педагогика и дидактика для учительских семинарий / А. И.Волошин. – Ужгород, 1923. – 121 с.

182. Воропай О. І. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис / О. І. Воропай . – К. : Оберіг, 1993. – 589 с.

183. Сикорський І. Что такое нація и другія формы народной жизни? / І. Сікорський. – К. : Лито-Типографія С. В. Кульженко, 1915. – 56 с.

184. Таранушенко С. Українські кустарні мистецькі вироби / С. Таранушенко // Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918 – 1932 рр. : монографічні видання, статті, рецензії, додатки, таранушенкознавчі студії ; упор. М. Красиков, О.Савчук; наук. ред. та автор передм. М. Красиков. – Х. : АТОС, 2011. – С. 128-131.

185. Колос С. До життєпису вчителя / С. Колос // Народне мистецтво. – 2007. – № 3 – 4. – С. 43-45.

186. Архангельский С. И. Учебный процесс в высшей школе, его закономерные основы и методы / С. И. Архангельский. – М. : Высшая школа, 1980. – 368 с.

187. Гриценко В. В. Роль загальнокультурних ключових компетенцій в професійному становленні фахівців / В. В. Гриценко // Виховний потенціал українського народного мистецтва, фольклору, обрядовості та звичаїв у роботі навчально-виховних закладів : матеріали Всеукр. наук.-метод. семінару (Хмельницький, 12 берез. 2008 р.). – Хмельницький : ХГПА, 2008. – С. 45-47.

188. Отич О. М. Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання: теоретичний і методичний аспекти : монографія / О. М. Отич; АПН України, Ін-т пед. освіти і освіти дорослих. – Чернівці : Зелена Буковина, 2007. – 752 с.

189. Ушинський К. Д. Вибрані педагогічні твори. У 2-х томах / К. Д. Ушинський. – Т. 2. – К. : Рад. школа, 1983. – С. 389-449.

190. Коменський Я.А. Великая дидактика [Електронний ресурс] / Я. А. Коменський. – М. : Учпедгиз, 1939. – Режим доступу : http://www.makarenko-museum.ru/Classics/Komensky/Komensky_Yan_Amos_Velikaya_didakt.pdf

191. Савенкова Л. Г. Изобразительное искусство и среда. Природа, пространство, архитектура для 1-11 кл. // Интегрированные программы. – М.: Просвещение, 1995. – 76 с.

192. Селівачов М. Р. Гончарські читання з питань народної культури / М. Р. Селівачов // Народна творчість та етнографія. – 1996. – № 1. – С. 55-59.

193. Антонович Є.А. Декоративно-прикладне мистецтво : навч.



посібник / Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич. – Львів : Світ, 1993. – 272 с.

194. Данченко Л. Народна кераміка Наддніпрянщини / Л. Данченко. – К. : Мистецтво, 1969. – 143 с.

195. Данченко Л. Народна кераміка Середнього Подніпров'я : монографія / Л. Данченко. – К. : Мистецтво, 1974. – 192 с.

196. Естетичне виховання учнів засобами етнохудожньої творчості : методичний посібник / За ред. В. Г. Бутенка. – Херсон, 2012. – 120 с.

197. Жолтовський П. М. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / Львів. держ. ін-т прикладного та декоративного мистецтва ; редкол. П. М. Жолтовський та ін. – Львів : Вид. Львівського університету, 1968. – 190 с.

198. Жук А. К. Сучасне декоративно-прикладне мистецтво / А. К. Жук. – К. : Мистецтво, 1968. – 189 с.

199. Запаско Я. П. Орнаментальне оформлення української рукописної книги / Я. П. Запаско. – К. : Вид. АН УРСР, 1960. – 183 с.

200. Захарчук-Чугай Р. В. Українське народне декоративне мистецтво : навч. посіб. / Р. В. Захарчук-Чугай, Є. А. Антонович. – К. : Знання, 2012. – 342 с. : кольор. іл.

201. Кара-Васильєва Т. В. Полтавська народна вишивка / Т. В. Кара-Васильєва. – К. : Наукова думка, 1983. – 144 с.

202. Косміна Т. В. Сільське житло Поділля кінець XIX – XX ст. : Історико-етнографічне дослідження / Т. В. Косміна ; Акад. наук УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського. – К. : Наукова думка, 1980. – 191 с.

203. Лашук Ю. Покутська кераміка / Ю. Лашук; Держ. музей-заповід. укр. гончарства в Опішному. – Опішне : Укр. народознавство, 1998. – 142 с. – (Матеріали до літопису укр. гончарства. – Сер. «Етномистецтвознавства розвідки» ; Вип. 8).

204. Матейко К. І. Український народний одяг / К. І. Матейко. – К. : Мистецтво, 1977. – 235 с.

205. Могильовський В. Ю. Сучасний художній метал в архітектурі історичного міста / В. Ю. Могильовський // Сучасність, 1997. – № 7-8. – С. 205 – 210.

206. Найден О. С. Орнамент українського народного розпису / О. С. Найден. – К. : Наукова думка, 1989. – 132 с.

207. Самойлович В. П. Народное архитектурное творчество / В. П. Самойлович. – К. : Будівельник, 1977. – 230 с.

208. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М. Р. Селівачов. – К. : Вид. «Аспект-Поліграф», 2005. – 400 с. : іл. – (Ін-т мистецтвозн.



фольклорист. та етнології НАН України).

209. Станкевич М. Є. Українські витинанки / М. Є. Станкевич. – К. : Наукова думка, 1986. – 122 с.

210. Федорук О. К. Перетин знаку : Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн. / О. К. Федорук. – Кн. 3 : Українська культурологія. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Рецензії. – К. : Фенікс, 2008. – 416 с.

211. Щербак В. Українське декоративно-прикладне мистецтво ХХ ст. Періодизація та концептуальні засоби розвитку / В. Щербак // Українська Академія мистецтва. – Вип. 4. – К., 1997. – С. 73-92.

212. Джонс Дж. К. Методы проектирования : 2-е изд. / Дж. К. Джонс ; пер. с англ. Т. П. Бурмистровой, И. В. Фриденберга ; под ред. В. Ф. Венды, В. М. Мунипова. – М. : Мир, 1986. – 326 с.

213. Каган М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – М. : Искусство, 1972. – 440 с.

214. Коськов М. Предметное творчество : в 3-х кн. – СПб. : Фирма Икар, 1996. – Кн. 1, ч. I-III. – 172 с.; 1997. – Кн. 2, ч. IV-V. – 168 с.; 1998. – Кн. 3, ч. VI. – 144 с.

□

215. Лазарев Е.Н. Дизайн машин / Е.Н. Лазарев. – Л. : Машиностроение, 1988. – 256 с.

216. Легенький Ю. Культурология изображения / Ю. Легенький. – К. : ГАЛПУ, 1995. – 412 с.

217. Мигаль С. П. Львівська дизайнерська школа : становлення, проблеми, перспективи / С.П. Мигаль // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта : Зб. наук, праць. – Львів : Світ, 2000. – Вип. 5. – С. 410-421.

218. Мигаль С. П. Проектування меблів: посіб. [для студ. ВНЗ] / С. П. Мигаль. – Львів : Світ, 1999. – 126 с.

219. Рябушин А. В. Бионические аспекты структурирования среды // Проблемы формообразования в современной архитектуре. – М., 1970, – №3. – С. 34-39.

220. Simon Herbert A. The Sciences of the Artificial. – 3 rd ed. [Електронний ресурс] / Herbert A. Simon ; Massachusetts Institute of Technology. – Massachusetts : MIT Press, 1996. – Режим доступу : https://monoskop.org/images/9/9c/Simon_Herbert_A_The_Sciences_of_the_Artificial_3rd_ed.pdf

221. Сидоренко В.Ф. Дизайнерские методы познания [Електронний ресурс] / В. Ф. Сидоренко // Дизайн в общеобразовательной системе. – Режим доступа: http://rosdesign.com/design_materials2/diz_metod.htm

222. Ельков В. Уроки харьковского дня художника-конструктора



- / В. Ельков, А. Шеховцов // Техническая эстетика. – 1984. – № 9. – С. 6-9.
223. Шмагало Р. Художньо-промисловий та образотворчий напрямки мистецької освіти Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століття : Панорамний огляд явищ // Вісник Львівської Академії мистецтв : Спецвип. Зб. наук. праць ; за ред. Р. Шмагала. – Львів : Українські Технології, 1999. – С. 113-123.
224. Яковлев М. І. Геометричні принципи художнього формоутворення : дис. ... д-ра техн.наук : 05.01.03 / Яковлев Микола Іванович ; КНУБА. – К., 1999. – 352 с.
225. Протас М. Архетип української образотворчості / М. Протас // Образотворче мистецтво. – 2000. – № 3-4, – С. 16-17.
226. Альтшуллер Г.С. Найти идею. Введение в ТРИЗ – теорию решения изобретательских задач / Г. С. Альтшуллер. – М. : Альпина Паблишер, 2014. – 320 с.
227. Бойчук М. Л. З нагоди коломийської виставки українського домашнього промислу / М. Л. Бойчук // Літературно-Науковий Вісник. – К., 1912. – Т. 60. – Кн. 11. – 342 – 367 с.
228. Тименко В. П. Становлення академічної дизайн-освіти / В. П. Тименко // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Вип. 31. – Житомир : ЖДПУ, 2007. – С. 63-67.
229. Руденченко А. А. Етнопедагогічні аспекти навчання декоративного розпису / А. А. Руденченко // Наукові записки : зб. наук. праць Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. – К., 2011. – Вип. 78. – С. 124-129.
230. Руденченко А. А. Формування фахової підготовки студентів мистецьких навчальних закладів засобами етнодизайну / А. А. Руденченко // Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв: зб. наук. праць / за ред. Даниленка В. Я. – Харків : ХДАДМ, 2011. – С. 29-31.
231. Руденченко А. А. Основи фахової підготовки з етнодизайну студентів мистецьких навчальних закладів / А. А. Руденченко // Наукові записки : зб. наук. праць Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. – К., 2012. – Вип. 100. – С. 188-192.
232. Руденченко А. А. Творчі засади навчання учнів декоративному розпису засобами етнодизайну / А. А. Руденченко // Навчання і виховання обдарованої дитини : теорія і практика : зб. наук. праць. – Вип. 7. – К. : Інститут обдарованої дитини, 2012. – С. 188-194.
233. Руденченко А. А. Декоративний розпис як складова українського етнодизайну / А. А. Руденченко // Становлення і розвиток етнодизайну : український та європейський досвід. – Кн. 2 : зб. наук. праць. – Полтава : Полтавський літератор, 2012. – С. 60-65.
234. Вернадський В. И. Ноосфера / В. И. Вернадський. – М. : Наука,



1967. – 527 с.

235. Шнирельман В. А. Лев Гумилев : от «пассионарного напряжения» до «несовместимости культур» / В. А. Шнирельман // Этнографическое обозрение, 2006. – № 3. – С. 8-21.

236. Герасимчук З. В. Стимулювання сталого розвитку регіону : теорія, методологія, практика : монографія / Герасимчук З. В., Поліщук В. Г. – Луцьк : РВВ ЛНТУ, 2011. – 516 с.

237. Одум Е. Экология : В 2-х т. / Еуджен Одум; пер. с англ. и предисловие проф. В. В. Алпатова. – М. : Мир, 1986. – Т. 1 – 328 с. ; – Т. 2. – 376 с.

238. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович – К. : Либідь, 2002. – 664 с.

239. Буч Г. Объектно-ориентированное проектирование с примерами применения // Гради Буч ; 3-е изд. – М. : ООО «И. Д.Вильямс», 2008. – 720 с.

240. Антонова О. Є. Теоретико-методологічні засади навчання обдарованих студентів у педагогічних університетах : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.01 / Антонова Олена Євгенівна ; АПН України, Ін-т пед. освіти і освіти дорослих. – К., 2008. – 44 с.

241. Газман О. С. Неклассическое воспитание. От авторитарной педагогики к педагогике свободы / О. С. Газман. – М. : Изд. дом «Новый учебник», 2003. – 320 с. – (Серия «Библиотека Федеральной программы развития образования»).

242. Соціальна педагогіка / Соціальна робота : навч. посіб. / За ред. Л. Г. Коваль, І. Д. Зверева, С. Р.Хлебик. – К. : ІЗМН, 1997. – 300 с.

243. Аза Л. О. Теоретико-соціологічний аналіз соціальних проблем виховання : дис. ... д-ра соціол. наук : 22.00.01 / Аза Лариса Олександрівна ; Акад наук України, Ін-т соціології. – К., 1994. – 273 с.

244. Волощук І. Фактологічна підготовка до роботи з обдарованими й талановитими школярами / І. Волощук, В. Шепотько // Рідна школа. – 2006. – № 9. – С. 73-75.

245. Моляко В. О. Психологічна теорія творчості / В. О. Моляко // Актуальні проблеми сучасної української психології : наук. зап. – К., 2002. – Вип. 22. – С. 221-229. – (Ін-т психології ім. Г.С. Костюка; АПН України).

246. Зиверт Х. Тестирование личности / Х. Зиверт ; пер. с немец.. – М. : АО Интерэксперт, 1997. – 198 с.

247. Лазурский А. Ф. Классификация личностей / А. Ф. Лазурский // Избранные труды по психологии. – М. : Наука, 1997. – С. 5-222.

248. Музика О. Л. Самооцінка і розвиток творчих здібностей : навч. посібник [для студ. вищ. навч. закл.] / О. Л. Музика, І. С. Загурська. –



Житомир : Вид. ЖДУ ім. І. Франка, 2007. – 168 с. : рис., табл.

249. Полицяк Н. Моделі навчання обдарованої молоді Джозефа Рензуллі / Н. Полицяк // Нова педагогічна думка. – 2014. – № 1. – С. 29-32.

250. Моляко В. А. Творческая конструкторология (пролегомены) : монографія / В. А. Моляко. – К. : Освіта України, 2007. – 388 с.

251. Бабаева Ю. Д. Динамическая теория одаренности / Ю. Д. Бабаева // Психология развития ; под ред. А. К. Болотовой, О. Н. Молчановой. – М. : ЧеРо, 2005. – С. 153-160.

252. Періг І. М. Психологічні умови розвитку творчої обдарованості студентів вищого технічного навчального закладу : автореф. дис. ... канд. психол. Наук : 19.00.07 / І. М. Періг ; Ін-т педагогіки і психології проф. освіти АПН України. – К., 2006. – 23 с.

253. Кривопишина Е. А. Исследования мотивации творческой деятельности в юношеском возрасте / Е. А. Кривопишина : матеріали конф. викладачів, аспірантів, співробітників та студентів гуманітарного ф-ту (20-25 квітня 2006 р.) / М-во освіти і науки України, Сумський держ. ун-т. ; Відп. за вип. Л. П. Валенкевич. – Суми : Вид. СумДУ, 2006. – С. 127-131.

254. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел]. – К. ; Ірпінь : ВТФ Перун, 2009. – 1736 с. : іл.

255. Кондратьева К. А. Дизайн и экология культуры / К.А. Кондратьева. – М. : Московский гос. худ.-пром. университет им. С. Г. Строганова, 2000. – 105 с.

256. Менегетти А. Психосоматика / Менегетти А. ; пер. с итал. – М. : ННБФ «Онтопсихология», 2005. – 360 с.

257. Сковорода Г. С. Повне зібрання творів : У 2-х т. / Г. С. Сковорода. – К. : Наукова думка, 1973. – Т. 1. : Пісні, вірші, байки, трактати, діалоги. – 532 с. ; – Т. 2. – 576 с.

258. Костюк Г. С. Психологічні погляди Г. С. Сковороди / Г. С. Костюк // Нариси з історії вітчизняної психології XVII – XVIII ст. : збірник. – К. : Рад. школа, 1952. – С. 162-169.

259. Сковорода Г. С. Повне зібрання творів : У 2-х т. / Г. С. Сковорода. – К. : Наукова думка, 1973. – Т. 2. : Трактати. Діалоги. Притчі – 576 с.

260. Дробноход М. І. Концептуальні основи формування екологічного мислення та здібностей людини будувати гармонійні відносини з природою : колект. монографія / М. І. Дробноход, Ф. В. Вольвач, С. Г. Іващенко. – К. : МАУП, 2000. – 276 с.

261. Дьюи Дж. Школа и общество [Электронный ресурс] / Дж. Дьюи ; перевод с англ. Г. А. Лучинского – М. : Изд-во библиотеки работника просвещения, 1925. – Режим доступа : http://jorigami.ru/PP_corner/



Classics/ Dewey/_02_Dewey_J_The_School_and_Society.htm

262. Лай В. Школа действия : Реформа школы сообразно требованиям природы и культуры [Электронный ресурс] / В. Лай ; авториз. пер. с нем. Е. Пашуканиса. – СПб. : Изд. «Школа и жизнь», 1914. – Режим доступа : http://elibr.gnpbu.ru/text/lay_shkola-deystviya_1914/go,5;fs,1/

263. Петречко М. О. Педагогічна спадщина Хелен Паркхерст у контексті розвитку педагогіки США у першій половині ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / М. О. Петречко ; Дрогоб. держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. – Дрогобич, 2016. – 20 с.

264. Килпатрик У. Х. Метод проектов : Применение целевой установки в педагогическом процессе / У. Х. Кильпатрик. – Л. : Брокгауз-Ефрон, 1925. – 52 с.

265. Штерн В. Умственная одаренность : психологические методы испытания умственной одаренности в их применении к детям школьного возраста / В. Штерн. – СПб. : Союз, 1997. – 128 с.

266. Платон. Сочинения в четырех томах / Платон ; под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса ; пер. с древнегреч. – СПб. : Изд. С.-Петерб. ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2006. – Т. 1. – 632 с.

267. Эфроимсон В. П. Генетика гениальности / В. П. Эфроимсон. – М. : Тайдекс Ко, 2002. – 376 с.

268. Європейський словник філософії / Під ред. Б. Кассен. – К. : Вид. «Дух і літера», 2009. – Т. 1. – 576 с.

269. Кант И. Собрание сочинений в восьми томах / И. Кант ; под общ. ред. А.В. Гулыги ; пер. М. И. Левиной. – М. : ЧОРО, 1994. – Т. 5. – 414 с.

270. Пико дела Мирандола Дж. Речь о достоинстве человека / Дж. Пико дела Мирандола // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Эстетика Ренессанса. – М. : Имскусство, 1981. – Т. 1. – 508 с.

271. Бэкон Ф. Сочинения : В 2-х т. [Электронный ресурс] / Ф. Бэкон ; пер. Н. А. Федоровой. – М. : Мысль, 1977. – Т. 1. – Режим доступа : http://imwerden.de/pdf/bekon_tom1_1977_text.pdf

272. Руссо Ж-Ж. Избранные сочинения : В 3-х т. / Ж-Ж. Руссо. – М. : Гослитиздат, 1961. – Т. 2. – 651 с.

273. Рубинштейн С. Л. Способности / С. Л. Рубинштейн // Психология индивидуальных различий ; под ред. Ю. Б. Гиппенштейтер и В. Я. Романова. – М. : ЧеРо, 2000. – С. 20–40.

274. Основные современные концепции творчества и одаренности / Под. ред. Д.Б. Богоявленской. – М. : Молодая гвардия, 1997. – 240 с. – (Б-ка «Одаренные дети»).

275. Гарднер Г. Структура множественного интеллекта / Говард



Гарднер. – М. : «Вільямс», 2007. – 512 с.

276. Неперервна професійна освіта : Філософія, педагогічні парадигми, прогноз : монографія / В. П. Андрущенко, І. А. Зязюн, В. Г. Кремень, С. Д. Максименко, Н. Г. Ничкало [та ін.] ; за ред. В. Г. Кременя. – К. : Наукова думка, 2003. – 853 с.

277. Kelly G. A. The Psychology of Personal Constructs. Volume 1: A Theory of Personality. Volume 2: Clinical Diagnosis and Psychotherapy. – New York : Norton. 1955. – 345 p.

278. Тхоржевський Д.О. Художня творчість та стратегія трудової підготовки : зб. наук. праць ; ред. кол. : Кузьменко В.В. та ін. – Херсон, 1998. – С. 11-17.

279. Короткий тлумачний словник української мови / уклад. Д. Г. Гринчишин, Л. Л. Гулецька, В.Л. Карпова [та ін.]; відп. ред. Л. Л. Гулецька]. – К. : Рад. школа, 1978. – 296 с.

280. Неговський І.В. Особливості рефлексії навчальної діяльності в учнів старшої школи [Електронний ресурс] / І.В. Неговський // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету: зб. наук. праць. Серія «Педагогічні науки». – 2008. – № 5. – Режим доступу : http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Vchdpu/ped/2011_90/Negovsky.pdf

281. Зязюн І. А. Педагогіка і психологія професійної освіти : результати досліджень і перспективи / І. А. Зязюн, Н. Г. Ничкало. – К. : Акад. пед. наук України ; Ін-т педагогіки і психології проф. освіти, 2003. – 678 с.

282. Ликов В. Народна педагогіка в теорії та практиці В. О. Сухомлинського / В. Ликов // Рідна школа. – 2008. – № 9. – С. 19-21.

283. Кузь В. Г. Українська козацька педагогіка і духовність / В. Г. Кузь, Ю. Д. Руденко, О.Т.Губко. – Умань : [б.в.], 1995. – 220 с.

284. Українська національна ідея : витоки і сьогодення : Матеріали доп. Всеукр. наук.-практ. конф. (7-8 жовтня 1999 р.) / Гол. ред. В. Г. Кузь ; Уманський держ. педагогічний ун-т ім. Павла Тичини. – К. : Знання, 2000. – 104 с.

285. Руденко Ю. Козацька педагогіка : національні пріоритети українського козацтва / Ю. Руденко // Освіта. – 2006. – № 31 (9-16 серпня). – С. 10-16.

286. Ликов В. Н. Етнопедогогіка : навч. посіб. [для студ. вищ. пед. навч. закл.] / В. Н. Ликов; Кіровоград. держ. пед. ун-т імені В. Винниченка. – Кіровоград, 2003. – 208 с.

287. Сухомлинська О. В. Ушинський Костянтин Дмитрович / О. В. Сухомлинська // Українська педагогіка в персоналіях : навч. посіб. [для студентів ВНЗ] : У 2-х кн. / За ред. О. В. Сухомлинської. – К. : Либідь, 2005. – С. 284-292.



288. Карпенко І. М. Духовний ідеал ноосфери і катарсична сутність виховання / І. М. Карпенко // Педагогіка і психологія. – 1998. – № 2. – С. 48-53.

289. Бровченко А.І. Формування фахової компетентності з основ етнодизайну у майбутніх вчителів трудового навчання : наук.-метод. посіб. / А. І. Бровченко, В. П. Тименко. – К. : Інформаційні системи, 2006. – 150 с.

290. Руденченко А. А. Інноваційний підхід до розв'язання проблеми виявлення підтримки обдарованої особистості / А. А. Руденченко // Науковий огляд. – Вип. № 4 (25). – К., 2016. – С. 76-90.

291. Руденченко А. А. Методологічні засади вивчення проблеми обдарованості особистості / А. А. Руденченко // Ідентифікація особистості та групи : психолого-педагогічний та соціокультурний аспект : зб. наук. праць. – Прага: Вид. «Sociosfera-CZ», 2014. – С. 183-192.

292. Руденченко А. А. Психолого-педагогічні аспекти вивчення проблеми обдарованості особистості / А. А. Руденченко // Актуальні проблеми державного управління, педагогіки та психології: зб. наук. праць ХНТУ. – Вип. 2 (9). – Херсон, 2013. – С. 272-280.

293. Руденченко А. А. Теоретико-методологічні засади навчання етнодизайну обдарованих студентів у вищих мистецьких навчальних закладах / А. А. Руденченко // Наукові записки : зб. наук. праць Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. – К., 2013. – Вип. 112. – С. 152-159.

294. Гаміна Т. С. Історія педагогіки : навч.-метод. посіб. / Т. С. Гаміна, А. Б. Рацул, А. Л. Турчак. – Кіровоград : Полігр.-вид. центр ТОВ «Імекс ЛТД», 2003. – Ч. 1 : Історія зарубіжної педагогіки – 132 с.

295. Філософія : навч. посіб. [для студ.] / Л. В. Губерський, І. Ф. Надольний, В. П. Андрущенко та ін. ; за ред. І. Ф. Надольного. – [2-ге вид., перероб. і доп.] – К. : Вікар, 2001. – 457 с.

296. Дерябо С. Д. Слагаемые экологического сознания : К истории вопроса / С. Д. Дерябо, В. А. Ясвин // Человек. – 1999. – № 3. – С. 19-33.

297. Совгіра С. В. Сутність і структурні компоненти екологічного світогляду особистості / С. В. Совгіра // Екологічний вісник. – 2010. – № 4. – С. 26.

298. Немченко Н. В. Формування екологічного світогляду старшокласників ліцею медико-біологічного профілю : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.07 / Н. В. Немченко ; Ін-т пробл. виховання АПН України. – К., 2007. – 20 с.

299. Тюріна Т. Інтуїція : синергетичний підхід : монографія / Т. Г. Тюріна. – Львів: СПОЛОМ, 2010. – 136 с.

300. Андрущенко В. П. Педагогіка духовності : погляд за горизонти



сучасного / В. П. Андрущенко // Педагогіка духовності : поступ у третє тисячоліття : Матеріали міжнародної наук. конф. – К., 2005. – С. 3-6.

301. Маслова Н. В. Ноосферное образование : монографія / Н.В. Маслова. – М. : Международная академия наук о природе и обществе, РАЕН, 1999. – 308 с.

302. Судзуки Д. Т. Очерк пятый. О сатори, откровении новой истины в дзэн-буддизме // Очерки о дзэн-буддизме. Часть первая / Под ред. С. В. Пахомова. – СПб. : Наука, 2002. – С. 272-317.

303. Шульга М. Етнофор [Електронний ресурс] / М. Шульга // Етнічний довідник : поняття та терміни. – Режим доступу : <http://etno.uaweb.org/glossary/e/index.html>.

304. Бутенко В. Г. Формування естетичного ставлення до етномузичних цінностей : монографія / В. Г. Бутенко. – Херсон, 2015 . – 228 с.

305. Айтматов Ч. Собрание сочинений : В 3-х т. / Ч. Айтматов. – М.: Молодая гвардия, 1983. – Т. 2. – 185с.

306. Козловська І. М. Теоретико-методологічні аспекти інтеграції знань учнів професійно-технічної школи (дидактичні основи) : монографія – Львів : [б.в.], 1999. – 302 с.

307. Галуша А. В. Міжпредметні зв'язки як чинник оптимізації процесу навчання [Електронний ресурс] / А. В. Галуша. – Режим доступу: <http://intkonf.org/galusha-av-mizhpredmetni-zvyazki-yak-chinnik-optimizatsiy-iprotsesu-navchannya>.

308. Ткаченко О. М. Використання міжпредметних зв'язків у системі формування інформаційної культури школярів [Електронний ресурс] / О. М. Ткаченко // Наук.-практ. Інтернет-конференція «Шляхи формування інформаційної культури та інформативної компетентності сучасного школяра». – 2012 – Режим доступу: <http://www.moipro.mk.ua/index.php?opt>.

309. Левашова В.М. Міжпредметні зв'язки природничих дисциплін як засіб формування наукового світогляду школярів / В.М. Левашова // Вісник національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут» : зб. наук. праць. – Серія : Філософія. Психологія. Педагогіка. – К. : Політехніка, 2008. – № 1 (22) – С. 154-158.

310. Зверев И. Д. Межпредметные связи в современной школе / И. Д. Зверев, В. Н. Максимова. – М. : Педагогика, 1981. – 160 с.

311. Гломозда В. Г. Вивчення тем інтегративного характеру як спосіб здійснення міжпредметних зв'язків // Педагогіка ; Респ. наук.-мет. зб. – К., 1991. – Вип. 30. – С. 17-20.

312. Ятайкина А. А. Об интегрированном подходе в обучении / А. А. Ятайкина // Школьные технологии. – 2001. – № 6, – С. 10-15.



313. Данилюк А. Я. Учебный предмет как интегрированная система / А.Я. Данилюк // Педагогика. – 1997. – № 4. – С. 24-28.
314. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духу / Георг Вильгельм Фрідріх Гегель; перекл. з нім. П. Таращук, наук. ред. перекл. Ю. Кушаков. – К. : Основи, 2004. – 548 с.
315. Фромм Е. Мати чи бути? / Ерік Фромм ; пер. з нім. О. Михайлова та А. Буряк. – К. : Український письменник, 2010. – 222 с.
316. Фромм Е. Революція надії [уривки] / Ерік Фромм ; пер. з англ. В. Курганський // Сучасна зарубіжна соціальна філософія : хрестоматія. – К. : Либідь, 1996. – С. 135-192.
317. Давыдов В. П. Теоретические и методические основы моделирования процесса профессиональной подготовки специалиста / В. П. Давыдов, О.Х.-А. Рахимов // Инновации в образовании. – 2002. – № 2. – С. 62-83.
318. Рабунский Е. С. Индивидуальный подход в процессе обучения школьников / Е. С. Рабунський. – М. : Педагогика, 1975. – 184 с.
319. Гончаренко С. У. Український педагогічний енциклопедичний словник : Вид. 2-ге, доповн. й випр. / С. У. Гончаренко. – Рівне : Волинські береги, 2011. – 552 с.
320. Сазоненко Г. Якість загальної середньої освіти : множинність проблем / Г. Сазоненко // Освіта і управління. – 2009. – № 3-4. – Т. 12. – С. 133-141.
321. Унт И.Э. Индивидуальное и дифференцированное обучение / И. Э. Унт. – М. : Педагогика, 1990. – 192 с.
322. Черниш З. Дбаємо про нові технології // Освіта і управління. – № 1. – 1997. – Т. 1. – С. 147-149.
323. Виготський Л. С. Психология искусства / Л. С. Виготський. – М. : Искусство, 1965. – 380 с.
324. Беспалько В. П. Педагогика и прогрессивные технологии обучения / В. П. Беспалько. – М. : Педагогика, 1995. – 304 с.
325. Бударный А. А. Индивидуальный подход в обучении / А. А. Бударный // Сов. педагогика. – 1965. – № 7. – С. 34-37.
326. Сісецький П. В. Основи диференційованого підходу до учнів / П. В. Сісецький, Г. І. Коберник // Початкова школа. – 1990. – № 6. – С. 8-11.
327. Бабанский Ю. К. Избранные педагогические труды / Ю.К. Бабанский ; [сост. М. Ю. Бабанский ; авт. вступ. ст. Г. Н. Филонов, Г. А. Победоносцев, А. М. Моисеев ; авт. коммент. А. М. Моисеев] ; Акад. пед. наук СССР. – М. : Педагогика, 1989. – 558 с.
328. Рибка Н. М. Єдиний освітній простір як інтегративна система : соціально-філософський аналіз : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец.



09.00.03. – Одеса, 2005. – 24 с.

329. Рибалка В. В. Психологія розвитку творчої особистості : навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закладів] / В.В. Рибалка ; Мін. освіти України; Ін-т педагогіки і психології проф.освіти ; [ред. Н. С. Лісняк]. – К. : ІЗМН, 1996. – 236 с.

330. Гроот Р. Дифференциация в образовании / Р. де Гроот // Директор школы. – 2000. – №1. – С. 53-57.

331. Кирсанов А. А. Индивидуализация учебной деятельности как педагогическая пролема / А. А. Кирсанов. – Казань : Изд-во Казань. ун-та, 1982. – 224 с.

332. Індивідуалізоване виховання і навчання в освітніх закладах : навч.-метод. посіб. [для самост. роботи студ.] / В. У. Кузьменко ; Національний пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова ; Інститут педагогіки і психології. – К. : [б.в.], 2008. – 54 с.

333. Орлова Т. І. Естетика синтезу : категорії, універсалії, парадигми (В контексті художньої творчості) / Т.І. Орлова ; Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. – К. : Абрис, 2002. – 159 с.

334. Холодинська С. М. Види мистецтва : специфіка синтезу. Естетичний аналіз : навч. посіб. / С. М. Холодинська. – Донецьк : Каштан, 2011. – 168 с.

335. Вилкова А. А. Формирование компетентности в процессе обучения живописи у специалиста-дизайнера в вузе : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 / А. А. Вилкова. – Ульяновск, 2007. – 26 с.

336. Зимняя И. А. Ключевые компетентности как результативно-целевая основа компетентностного подхода в образовании. Авторская версия / И. А. Зимняя. // Труды методолог. семинара «Россия в Болонском процессе : проблемы, задачи, перспективы». – М. : Исслед. центр проблем качества подготовки специалистов, 2005. – 320 с.

337. Болотов В.А. Компетентностная модель: от идей к образовательной программе / В. А. Болотов, В. В. Сериков // Педагогика. – 2003. – № 10. – С. 53-55.

338. Артюшина М. В. Взаємозв'язок соціально-психологічних та дидактичних умов групової навчальної діяльності студентів : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 / М. В. Артюшина ; Київський національний економічний ун-т. – К., 2000. – 195 с.

339. Савельева Н. М. Групові форми навчальної діяльності як засіб підвищення ефективності загальнопедагогічної підготовки студентів педвузів : автореф. дис. ... канд.пед.наук : 13.00.01 / М. В.Савельева ; Харківський педагогічний ун-т ім. Г.С.Сковороди. – Х., 1994. – 23 с.

340. Кушнірук С. А. Навчання в складі малих груп як фактор розвитку пізнавальної активності старшокласників : дис. ... канд. пед.



наук : 13.00.01 / С. А. Кушнірук ; Національний педагогічний ун-т ім. М.П.Драгоманова. – К., 1999. – 182 с.

341. Хриков С. М. Методичні рекомендації до роботи куратора студентської групи вищих навчальних закладів I-IV рівнів акредитації / С. М. Хриков [и др.] ; Луганський педагогічний ун-т ім. Тараса Шевченка. - Луганськ : [б.в.], 2002. – 146 с.

342. Загвязинский В. И. Методология и методика дидактического исследования / В. И. Загвязинский. – М. : Педагогика, 1982. – 160 с.

343. Афанасьев В. Г. Человек в системах управления / В. Г. Афанасьев. – М. : Знамя, 1975. – 64 с.

344. Козаков В. Психологія діяльності та навчальний менеджмент : навч.-метод. посіб. [для самост. вивч. дисципліни] / В. А. Козаков, М. В. Артюшина, О. М. Котикова, Л. Л. Борисенко, Л. А. Колесніченко ; Київ. нац. екон. ун-т. – К.: [б.в.], 2003. – 830 с.

345. Державний стандарт базової і повної загальної середньої освіти [Електронний ресурс] / Постанова Кабінету міністрів України за № 1392 від 23 листопада 2011 р. – Режим доступу : <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1392-2011-п#п9>

346. Мангейм Дж. Б. Педагогика. Методы исследования / Дж. Б. Мангейм, Р. К. Рич : пер. с англ. – М. : Изд. «ВЕСЬ МИР», 1997. – 544 с.

347. Максимович В.Ф. Традиционное прикладное искусство в современном мире и современном образовании / В. Ф. Максимович // Осенняя школа традиционного прикладного искусства : программа и учебные материалы. – СПб., 2006. – С. 13-16.

348. Гриньова В. М. Формування педагогічної культури майбутнього вчителя: теоретичний і практичний аспекти / В. М. Гриньова. – Х. : Основа, 1998. – 300 с.

349. Прокопенко І. Ф. Педагогічна технологія : навч. посібник / І. Ф. Прокопенко, В. І. Євдокимов. – Х. : Колегіум, 2005. – 224 с.

350. Сисоєва С. О. Підготовка вчителя до формування творчої особистості учня : монографія / С. О. Сисоєва. – К. : Поліграфкнига, 1996. – 407 с.

351. Безрукова В. С. Педагогика : учебник [для пед. спец.] / В. С. Безрукова. – Екатеринбург : [б.в.], 1994. – 219 с.

352. Каган В. М. От схемы к знаниям и творчеству / В. М. Каган, В. Я. Ламм, С. Б. Леонов. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1993. – 189 с.

353. Макаренко А. С. Гра / А. С. Макаренко // Твори : В 7-ми т. – К. : Рад. школа, 1954. – Т. 1. – 435 с.

354. Руденко Л. С. Формування творчих здібностей учнів 5-9 класів у позаурочній роботі засобами музичного мистецтва : автореф. дис. ...



канд. пед. наук : спец. 13.00.02 / Л. С. Руденко. – К., 2004. – 158 с.

355. Андреев В. И. Эвристическое программирование учебно-исследовательской деятельности : науч.-метод. пособие / В. И. Андреев. – М. : Высшая школа, 1981. – 240 с.

356. Руденченко А. А. Інноваційний підхід до розв'язання проблеми виявлення підтримки обдарованої особистості / А. А. Руденченко // Науковий огляд. – Вип. № 4 (25). – К., 2016. – С. 76-90.

357. Руденченко А. А. Теоретичні основи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів / А. А. Руденченко // Проблеми підготовки сучасного вчителя : зб. наук. праць УДПУ ім. П. Тичини. – Умань, 2013. – Вип. 8. – С. 100-107.

358. Руденченко А. А. Теоретико-методологічні засади навчання етнодизайну обдарованих студентів у вищих мистецьких навчальних закладах / А. А. Руденченко // Наукові записки : зб. наук. праць Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. – К., 2013. – Вип. 112. – С. 152-159.

359. Руденченко А. А. Етнодизайн як міждисциплінарний феномен створення творчого освітнього простору/ А. А. Руденченко // Проблеми підготовки сучасного вчителя : зб. наук. праць УДПУ ім. П. Тичини. – Умань : ФОП Жовтий О.О., 2014. – Вип. 10. – Ч. 3. – С. 140-147.

360. Руденченко А. А. Особливості та організаційно-педагогічні засади проектування творчого освітнього простору вищому мистецькому навчальному закладі / А. А. Руденченко // Наукові записки. – Вип. 143. – Серія: Педагогічні науки. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. – С. 79-84.

361. Руденченко А.А. Середовищний підхід до навчання студентів етнодизайну у вищих навчальних закладах / А.А.Руденченко // Актуальні проблеми державного управління, педагогіки та психології: зб. наук. праць ХНТУ. – Вип. 1 (12). – Херсон, 2015. – С. 28-31.

362. Курач М. С. Використання етнодизайну в процесі трудової підготовки молоді / М. С. Курач // Науковий вісник Кременецького обл. гум.-пед. ін.-ту ім. Тараса Шевченка. Серія: Педагогіка ; за заг. ред. Нісімчука А. С., Бенери В. Є. – Кременець : ВЦ КОГПП ім. Тараса Шевченка, 2013. – Вип. 1. – С. 51 – 55.

363. Балл Г. О. Григорій Костюк – видатний психолог України / Г. О. Балл // Освіта і управління. – 1999. – № 3. – С. 218-224.

364. Руденченко А. А. Этнодизайн : организационно-педагогические условия проектирования творческой образовательной среды художественных учебных заведений / А. А. Руденченко // Отечественная и зарубежная педагогика : Журнал ФГНУ Российской академии образования. – Вип. 3 (18). – Москва, 2014. – С. 123-131.



365. Руденченко А. А. Проектирование и технологии в этнодизайне / А. А. Руденченко // Педагогика. Теория. Практика : сб. науч. трудов. – Варшава: Изд. «Diamond trading tour», 2014. – С. 36-43.

366. Руденченко А. А. Методологічні засади вивчення проблеми обдарованості особистості / А. А. Руденченко // Ідентифікація особистості та групи : психолого-педагогічний та соціокультурний аспект : зб. наук. праць. – Прага: Вид. «Sociosfera-CZ», 2014. – С. 183-192.

368. Руденченко А. А. Етнодизайн як наукова та практична складова створення творчого освітнього простору / А. А. Руденченко // Актуальні проблеми державного управління, педагогіки та психології : зб. наук. праць ХНТУ. – Вип. 1 (12). – Херсон: Гринь Д.С., 2015. – С. 100-104.

369. Руденченко А. А. Методика навчання майбутніх фахівців в галузі етнодизайну / А. А. Руденченко // Науковий огляд. – Вип. № 9 (30). – К., 2016. – С. 125-139.

370. Руденченко А. А. Теоретико-методологічні засади розвитку етнодизайну як соціального, культурологічного та педагогічного феномену / А. А. Руденченко // Проблеми та перспективи розвитку маркетингу, зв'язків із громадськістю та дизайну в рекламній індустрії / за ред. В. Б. Захожая : зб. наук. праць. – К. : ДП Вид. дім «Персонал», 2016. – С. 216-219.

371. Niethammer L. Kollektive Identitat. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur / L. Niethammer. – Reinbek bei Hamburg, 2000. – S. 224-313.

372. Боришполец К. Концепции и методы прикладных исследований этнополитических процессов в развитых странах / К. Боришполец, Ш. Султанов // Советская этнография. – 1986. – № 3. – С. 24-35.

373. Таболина Т. Проблемы изучения этнических процессов в современном американском обществоведении / Т. Таболина // Советская этнография. – 1983. – № 4. – С. 140-150.

374. Таболина Т. Этническая проблематика в современной американской науке (Краткий обзор основных этносоциологических концепций) / Т. Таболина. – М. : Наука, 1985. – 152 с.

375. Таболина Т. Проблемы изучения этнических процессов в современном американском обществоведении / Т. Таболина // Советская этнография. – 1983. – № 4. – С. 148-151.

376. Дробижева Л. Д. Национальное самосознание: база формирования и социально-культурные стимулы развития / Л. Д. Дробижева // Советская этнография. – 1985. – № 5. – С. 3-15.

377. Козлов В. И. Проблема этнического самосознания и ее место в теории этноса / В. И. Козлов // Советская этнография. – 1974. – № 2. – С. 79-92.



378. Левкович В. П. Социально-психологические аспекты этнического сознания / В. П. Левкович // Советская этнография. – 1983. – № 4. – С. 75-85.

379. Бромлей Ю. В. Очерки теории этноса / Ю. В. Бромлей ; / Послесл. Н. Я. Бромлей. – 2-е, доп. – М. : Изд. ЛКИ, 2008. – 440 с.

380. Илларионова Т. Этническая группа : генезис и проблемы самоидентификации (теория диаспор) / Т. Илларионова. – М. : Нойес Лебен, 1994. – 169 с.

381. Бабаков В. Г. Национальное сознание и национальная культура (методологические проблемы) / В. Г. Бабаков, В. М. Семенов. – М. : ИФ РАН, 1996. – 71 с.

382. Белинская Е. П. Этническая идентичность : понятие, формирование, модели измерений / Е. П. Белинская, Т. Г. Стефаненко // Этническая психология : история и методы. Социализация и идентичность. Общение и конфликты : хрестоматия ; ред. А. И.Егорова. – СПб. : Речь, 2003. – С. 175-181.

383. Кирилич В. П. Українці в Польщі: проблема збереження етнонаціональної ідентичності як чинник українсько-польських відносин : автореф. дис. ... ступеня канд. політ. наук : 23.00.04 / В. П. Кирилич. – К., 2001. – С. 17.

384. Таранець В. Г. «Українці: етнос і мова» : монографія. – Одеса : ОРІДУ НАДУ, 2013. – 364 с.

385. Махінов В. М. Традиції виховання в німецькій народній педагогіці: автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Махінов Віктор Миколайович ; Київський університет ім. Тараса Шевченка. – К., 1993. – 23 с.

386. Клепко С. Ф. Концепція інтегративної освіти / С. Ф. Клепко // Технології інтеграції змісту освіти : рб. наук. пр. – К.-Полтава: НМЦІЗО, 2002. . – Вип. 1. – С. 83-99.



Наукове видання

Руденченко Алла Андріївна, Тименко Володимир Петрович

**Теоретико-методичні засади формування професійної
компетентності з етнодизайну у студентів закладів вищої освіти**

Літературний редактор – Л.Л. Безобразова

Технічний редактор – О.М. Балюх

Дизайн, верстка, препринт – А.М.Мешко

Українською мовою

Здано до друку 28.05.20р. Формат 60x84/16.

Папір офсетний. Гарнітура FrizQuadrataC.

Ум.-друк. арк. 20,69. Обл.вид.арк.24,47.

Наклад 300 прим. Зам. № 104

Видано ТОВ «Юрка Любченка»

E-mail: u19-07@ukr.net

Тел.: +38 098 44 40 668

Свідотство суб'єкта видавничої справи

серія ДК №4685 від 06.03.2014





