

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІСОТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ УКРАЇНИ

Навчально-науковий інститут деревообробних технологій і дизайну

Кафедра дизайну

БОДАЧЕВСЬКА
Марта Олександрівна

Кваліфікаційна робота магістерського рівня вищої освіти

**ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИЙ ПІДХІД У
ДИЗАЙНЕРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ТА НАВЧАННІ
МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ**

**Artistic and figurative approach in design practice and education of
future designers**

спеціальність 022 «Дизайн»
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Науковий керівник:
доктор педагогічних наук,
професор Прусак В.Ф.

Рецензент: кандидат мистецтвознавства,
доцент Жишкович В. _____

(звання, посада, прізвище та ініціали, підпис)

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІСОТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ УКРАЇНИ
Навчально-науковий інститут деревообробних
та комп'ютерних технологій і дизайну

Кафедра _____ дизайну
Другий рівень вищої освіти _____ магістр
Спеціальність _____ 022 «Дизайн»

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри

д. пед. н., доцент Прусак В.Ф.

“ 03 ” _____ 2023 р.

**ЗАВДАННЯ
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА**

Бодагевська Марта Олександрівна
(прізвище, ім'я, по-батькові)

1. Тема роботи Художньо-образний підхід у
дизайнерській практиці та кобгання майбутніх
дизайнерів
Науковий керівник роботи Прусак Володимир Федорович
д. пед. наук, доцент

Затверджені наказом університету № С-330 від 03 серпня 2023 року.

2. Термін подання кваліфікаційної роботи до захисту 22.01.2024р.

3. Вихідні дані роботи орієнтована на наукову
тематика кафедри дизайну та спеціаль-
ності 022 «Дизайн» є підсумком навчання
за освітньо-професійною програмою «Дизайн»

4. Зміст теоретичної частини (розділи, які потрібно розробити)

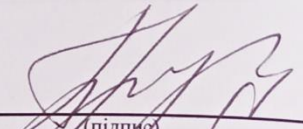
1. Проаналізувати джерельну базу та термінологію
2. Дослідити формування художнього образу
та його структурований в інтегрованих формах.
3. Визначити художньо-образний підхід у дизай-
нерській практиці.
4. Проаналізувати методи художньо-образного підходу
у освітньому процесі.

5. Перелік практичної частини (графічний матеріал)

Диплом-розробка серії інфографій на
тему української міфології з використанням
платформ оцінює їх ШІ.
Банер з аномальним викладом змісту
наукового дослідження.

6. Дата видачі завдання 28 серпня 2023 р.

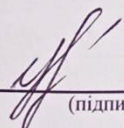
Науковий керівник роботи


(підпис)

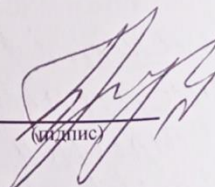
КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів дипломної роботи магістра	Термін виконання етапів роботи	Примітка
1	Інформаційний пошук.	вересень	
2	Формування зібраного матеріалу та визначення головних складових	вересень-жовтень	
3	Аналіз і синтез матеріалів.	жовтень	
4	Написання вступу.	жовтень	
5	Написання основної частини та перед проектний пошук.	жовтень-листопад	
6	Написання висновків, оформлення списку використаних джерел та додатків.	листопад-грудень	
7	Оформлення рукопису дипломної роботи, перевірка на антиплагіат теоретичної частини. Виконання практичної частини.	січень	
8	Рецензування, оформлення презентації та захист.	січень	

Здобувач РВО «Магістр»


(підпис)

Науковий керівник роботи


(підпис)

ЗМІСТ

ВСТУП	6
РОЗДІЛ 1. ПОНЯТІЙНИЙ АПАРАТ ТА КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ	11
1.1. Дефініції досліджуваної проблеми – художньої образності у дизайні	11
1.2. Художній образ в культурологічному трактуванні	30
1.3. Художня образність побутових речей у взаємозв’язку з культурно-історичним розвитком суспільства	33
Висновок до першого розділу	39
РОЗДІЛ 2. ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ТА ЙОГО СТРУКТУРУВАННЯ В ДИЗАЙНІ	41
2.1. Формування художнього образу в мистецтві та дизайні	41
2.2. Художній і проєктний образ в дизайні	51
2.3. Структура художнього образу в предметному дизайні	55
Висновок до другого розділу	63
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЬО ОБРАЗНИЙ ПІДХІД У ПРАКТИЦІ СТВОРЕННЯ ДИЗАЙН-ПРОДУКТІВ	65
3.1. Формування емоційного образу в предметному дизайні	65
3.2. Художня образність формотворення продуктів дизайну в системі «психологія людини – дизайн-продукт»	67
3.3. Засоби композиції у художньо-образному формоутворенні меблів	72
Висновок до третього розділу	83
РОЗДІЛ 4. ХУДОЖНЬО ОБРАЗНИЙ ПІДХІД У НАВЧАННІ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ	84
4.1. Художньо-образність та символізм в доробку кафедри дизайну НЛТУ України	84

4.2. Характеристика авторської дизайн-розробки «Перемога за нами!»	98
Висновок до четвертого розділу	103
ВИСНОВКИ	105
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	110
ДОДАТКИ	115

ВСТУП

Актуальність та доцільність дослідження. Питанням художньої творчості відомих митців присвячено чимало монографій та наукових статей, а аналізу творчого процесу, формуванню художнього образу в галузі мистецтва та дизайну практично нема у вітчизняних виданнях. Проте необхідно назвати науковців публікації яких визначали всеосяжність дослідження: статті Дмитра Крвавича присвячені феномену творчої волі у житті художника [19], універсалізму дизайну як мистецтва ідеї, форми і функцій [20], Наталії Кубриші – традиціям трипільської культури в творчій інтерпретації Олександра Архипенка [21], Володимира Прусака – становленню дизайнера як творчого суб'єкта культури [34]; підручник Віктора Даниленка у якому охоплені усі аспекти підготовки дизайнерів серед яких і формування творчого мислення [9]; монографію Юрія Легенького у якій проаналізовано дизайн як диференційну художньо-конструктивну діяльність [24]; монографію Ірини Рижової у якій дизайнерська діяльність розглянута як механізм становлення творчої особистості дизайнера [38]; монографію Ореста Хмельовського де досліджуються національні «картини Світу» як втілення Ідеї «за образом Божим» і подається авторська теорія образотворення [46] та ін. Одночасно, назвемо вагомі науково-художні видання Романа Яціва, що повертають в контекст національної культури імена українських мистців, які були під ідеологічною забороною чи недоступні для досліджень, серед них Іван Іванець [15], Роберт Лісовський [57], Любомир Роман Кузьма [55], Мирон Яців [56]. Такі видання мали мотиваційний вплив на формування ідеї та виконання авторського дизайн-проєкту «Перемога за нами!».

Разом з тим вивчення ролі образу в процесі формоутворення об'єктів дизайну до цих пір залишиться не менш важливим, оскільки образний початок – один з провідних у створенні виразного вигляду виробу чи середовища.

В останні роки естетична і культурна проблематика художньої змістовності

середовища життєдіяльності людини і елементів, що його формують, значно загострилася, виявила небачену раніше динаміку. Вона формується різними причинами – від відродження посиленої смислової функціональності до конкретної індивідуалізації побутових виробів під певного споживача. Все це актуалізує концептуальні та практичні питання, що пов'язані з удосконаленням художнього рівня меблів та інших побутових виробів, і підтверджує прогностичну і реальну цінність виконаної роботи. Адже, дослідження продовжує емоційно-образну лінію формування культурно-побутових виробів в середовищі, що відповідають особливостям життя в природному оточенні, і в той же час продовжує цю лінію в майбутнє, повертаючи поняттю «художній образ» його споконвічний зміст: слугувати прообразом нових середовищ, явищ і процесів. У комплексі вони становлять цілісну систему. Образ такого середовища має відповідати запитам споживача, так-як і самі процеси, що відбуваються в даному середовищі, мають мати відповідне забезпечення. Це робить завдання по створенню художньо-образного середовища, естетичних речей, винятково складним для дизайнерів, а їх розроблення та пропозицію конкретним споживачам – відповідальною справою. Складність полягає і в тому, що дизайнер не може покладатися лише на власні творчі уподобання у формуванні авторської концепції створюваного образу, він має передбачити: взаємозамінність, гнучкість, здатність слідувати змінам в економіці та суспільстві, перебудовуватися стосовно динамічних процесів та соціально-культурних вимог.

Отже, постає необхідність дослідження наукової проблеми щодо художньо-образного підходу у дизайнерській практиці та навчанні майбутніх дизайнерів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, темами.

Кваліфікаційна робота на здобуття рівня вищої освіти «Магістр» виконана згідно тематичного плану наукових досліджень кафедри дизайну Національного лісотехнічного університету України в межах комплексної теми «Дослідження з теорії і практики дизайну, мистецтва, культури та розвитку дизайн-освіти в Україні» (Державний реєстраційний номер: 0121U110772, від 23-04-2021).

Тема кваліфікаційної роботи затверджена наказом НЛТУ України № С-331 від 03.08.2023 р.

Мета роботи. Дослідити основні положення формування художнього образу в дизайні та підходи до виховання художньо-образного мислення майбутніх дизайнерів.

Досягнення мети відбувається при виконанні **наступних завдань:**

1. Визначити термінологічне поле дослідження, сутність і зміст понять та особливості образності у дизайні.
2. Проаналізувати культурологічне поняття образу та художнього образу у різних аспектах.
3. Здійснити огляд формування художніх образів предметного середовища в історичному контексті.
4. Визначити особливості художнього образу в дизайні у порівнянні з мистецтвом.
5. Проаналізувати структуру дослідження художнього образу в дизайні.
6. З'ясувати підходи до формування художнього образу у практиці створення дизайн-продуктів.
7. Визначити методи формування художньо-образного мислення у процесі навчання майбутніх дизайнерів.
8. Розробити авторський дизайнерський твір, який би був відображенням теоретико-методологічної основи дослідження.

Об'єкт дослідження: предметний дизайн.

Предмет дослідження: особливості та підходи до формування художнього образу в дизайнерській практиці та навчанні майбутніх дизайнерів.

Методологічною основою дослідження є загально-філософські взаємозалежності та взаємообумовленості соціально-культурних процесів в сферах мистецтва та дизайну і освітнього середовища, а також важливість формування гармонійного середовища життєдіяльності людей.

Методологічні підходи до художньо-образного формоутворення є

надзвичайно важливими у навчальному процесі підготовки майбутніх дизайнерів. Зокрема, на кафедрі дизайну НЛТУ України і в навчальних проєктах з дисципліни «Проектування, макетування та моделювання» і в бакалаврських кваліфікаційних роботах, є значний відсоток дизайн розробок, авторських ідей з яскраво вираженою художньою образністю, символічністю, алегоричністю.

Експериментальна база. Дослідження виконувалось у Національному лісотехнічному Університеті України (ННІ Деревообробних технологій і дизайну, кафедра дизайну).

Методи дослідження. Для вирішення поставлених завдань було використано комплекс методів досліджень. Зокрема, для отримання об'єктивних даних і висновків щодо предмету дослідження застосовувалися такі методи: узагальнення даних з проблем дослідження, систематизація, аналізу та узагальнення джерельної бази, класифікація, прогнозування, тощо.

Для дослідження еволюційного процесу розвитку художнього образу використовувався історичний метод з виявлення послідовних етапів його розвитку. Аналітичний метод використовувався для аналізу зібраної інформації, її структуризації та систематизації.

Метод синтезу даних використовувався в узагальненні і підсумуванні отриманих даних та власного обґрунтуванні досягнутих результатів.

Наукова новизна та теоретичне значення дослідження полягає в тому, що: зроблена спроба теоретично обґрунтувати підходи до формування художнього образу в дизайнерській практиці та навчанні майбутніх дизайнерів; структуровано та систематизовано теоретичний матеріал; визначено, що чинники: соціальний, культурологічний, естетичний, композиційний, формоутворюючий та інші, формують образотворчий аспект у предметному дизайні, але передусім необхідне художньо-образне мислення дизайнера.

Практичне значення дослідження полягає в аналізі та систематизації основних напрямків формування художнього образу в дизайні меблів. Результати дослідження можуть бути застосовані в укладанні лекційних курсів з дисциплін

фундаментальної підготовки здобувачів освіти зі спеціальності «Дизайн», одночасно будуть доречними в формуванні завдань дисциплін фахової підготовки: композиції, формотворення, моделювання просторових структур, проєктування тощо.

Також, результати дослідження можуть використовуватися і розвиватися майбутніми фахівцями з дизайну у подальшій професійній діяльності.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дипломної роботи обговорювались на 75-а науково-практичній конференція студентів, аспірантів та слухачів Малої лісової академії НЛТУ України, тема доповіді «Символізм та художньо-образний аспект в арт-дизайні на прикладі авторської дизайн-розробки «Перемога за нами»». Тези даної доповіді опубліковані в матеріалах конференції [4].

Практична робота у формі проєкту об'ємно-просторових структур «Україна переможе!» була подана на II Відкритий патріотичний фестиваль-конкурс «Народ-герой героїв появляє». Відзначена Дипломом II ступеня в номінації «Дизайн», категорія «Професіонали».

Структура роботи. Магістерська кваліфікаційна робота складається зі вступу, 4-х розділів, висновків та додатків. Список використаних джерел складається з 64 найменувань. Повний обсяг дослідження – 120 сторінок (105 сторінок основного тексту). Робота містить 67 рисунків, 3 схеми, 1 таблицю, які займають 21 сторінку.

Кваліфікаційна робота магістра також включає інформаційний банер, який розкриває зміст усього дослідження відповідно до розділів наукової роботи (див. додаток В).

РОЗДІЛ 1

ПОНЯТІЙНИЙ АПАРАТ ТА КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Дефініції досліджуваної проблеми – художньої образності у дизайні

Означення, визначення, тлумачення, опис чи дефініція (від. лат. definitio) – роз’яснення чи витлумачення значення (сенсу) терміну чи поняття. Зазначимо, що визначення завжди стосується символів, оскільки тільки символи мають сенс що його покликано роз’яснити означення. Термін, якому дається визначення називають *означуваним*, а символ чи групу символів, що повинна роз’яснити його значення, називають *визначенням* [58]. У нашому дослідженні є низка понять та термінів якими нам доведеться оперувати при викладі матеріалу, тому вважаємо за необхідне вказати й роз’яснити їх значення.

«*Художній образ*» – категорія загальна для всіх видів мистецтва, хоча його зміст і його композиційна форма, характер виразності і сприйняття специфічні для кожного з них.

Як зазначав Віолле-ле-Дюк, мистецтво є форма, втілення думки, а художник – створюючи форму, добивається впливу через свій витвір, тієї ж думки споживачам його мистецтва. Мистецтво має пізнавальне значення, з одного боку, і з другого – безпосередньо впливає на людину.

Був час, коли з поняттям мистецтва асоціювалася образність загалом. *Мистецтво* (за Гегелем) – це мислення в образах. Будь-яке відображення дійсності в свідомості людини є відображення «образне». *Мислення* – це спосіб психічної трансформації ідеї в слова та образи. Образотворчість – складова частина образотворення, спосіб творення образу засобами мистецтва [44].

Поняття мистецтва як мислення в образах ввів Гегель, згідно з яким образ –

це те, що робить деяку абстрактну сутність (ідею) наочною, конкретно-реальною. У мистецтві самопізнаюча себе ідея втілюється у конкретних художніх образах [7].

«Образ в дизайні» – емоційно-чуттєве уявлення про призначення, зміст, якість і оригінальність твору дизайнерського мистецтва, категорія естетичної оцінки результатів дизайнерської творчості.

Образ в дизайні суттєво відрізняється від аналогічного поняття в інших видах мистецтва, оскільки дизайн, з одного боку, значно тісніше прив'язаний до прагматичного змісту результатів своєї діяльності, з другого – зовнішньо не претендує на реалізацію духовних цілей художньої творчості. Разом з тим, виразність і значимість образу в дизайні з низки причин висуває його в ранг концептуально вагомих явищ культури.

Культура (за Йоганом Фіхте) – це вольове образотворення людиною і суспільством історії свободи.

Культура – це діяльність людей щодо відтворення та поновлення соціального буття, а також задіяні у цій діяльності її продукти та результати [36, с. 79].

Система образу в дизайні чітко ділиться на три групи, відображення природи їх уявлень глядачеві:

- кольорографічну (подібну по засобах з живописом і рисунком в образотворчому мистецтві);
- об'ємно-пластичну (аналогічну скульптурній творчості);
- просторову – відтворюючу можливості архітектурної організації нашого оточення.

Усі дизайнерські образи мають подвійне походження:

- несуть споживачеві інформацію про характер тих побутових чи виробничих процесів, для яких пристосовані їх «носії»;
- володіють не зв'язаними з ними візуальними властивостями (яскравість, пластичність, композиційним ладом і т. д.), які глядач сприймає як самостійний

естетичний знак, «образотворчу структуру», що існують не залежно від життєвої функції.

Особливості сприйняття (споживання) значно визначають специфіку властивостей образу в дизайні. До них відносимо:

- функціональну забарвленість конкретного образного рішення, відображаючи через ужиткове завдання споживання на його роль в способі життя даної людини чи прошарку суспільства;

- загальна пізнаваність образних характеристик, викликана, з одного боку, прагненням до оригінальності, запам'ятовуваності їх рішення, з другого – масовістю їх тиражування, яке візуально «знайомить» практично усе суспільство з цими зразками (люди орієнтуються в сучасних стилістично-образних характеристиках меблів Тонета, «скандинавського» дизайну, французького провансу тощо);

- належність найбільш яскравих образних пропозицій в дизайні конкретній творчій особистості, яка розкривається через індивідуальні риси авторського «фірмового стилю» чи інші ознаки, притаманні роботам того чи іншого дизайнера або дизайнерської групи («Браун» стиль, роботи Е. Соттсасса, Ф. Хундервассера і т. д.);

- безперервна заміна певних візуальних характеристик – динаміка декоративних варіантів, принципів технологічних рішень – за стійкістю базового розуміння функціональних завдань даного типу творів дизайну (наприклад – еволюція форм побутових електроприладів);

- принципова помітність, впадання в око, яскравість формальних рішень, налаштована на привернення уваги споживача, «рекламність» їх вигляду, пов'язана з комерційним характером розповсюдження творів дизайнерського мистецтва в суспільстві.

Фактично вся багатообразність художніх варіацій образів в дизайні можна розділити на два напрями:

- звичайні твори, як правило, анонімні, які трактують естетику дизайн об'єкта наближено, на рівні збірного образу (масова продукція, має гармонійну «типову» форму, але позбавлена орієнтації на індивідуальне бачення даного типу);
- виробы, комплекси чи ансамблі «знакові», визначаючи напрям розвитку тої чи іншої сфери дизайну, які наближаються до особистісних відчуттів образних характеристик, їх індивідуального трактування і автором, і споживачем.

Ці та багато інших образних рішень (короткочасність, ефемерність існування більшості графічних об'єктів, зміна моди в одязі, динамічність прийомів освітлення міського середовища, упаковки і т. д.) роблять категорію образу в дизайні зовсім самостійним явищем в теорії мистецтва та потребують розроблення власного дослідження і понятійного апарату (порівняємо, до прикладу, категорії «художній образ» в традиційній естетиці і «художній образ» в дизайні).

«Художня образність в дизайні» – ідеально-чуттєве предметне уявлення змістів і ідей, твори дизайнерського мистецтва, виникаючі у процесі формування задуму, проектування, створення і сприйняття речі; продукту дизайн-діяльності; категорія дизайнерського проектування, що відображає багатозначність структури і її органічну предметну цілісність; художня модель, створена уявою дизайнера, відображає його ставлення до дійсності. Одночасно – цілісна і завершена форма, вже на стадії задуму.

Художня образність визначає такі аспекти підходу до проектування, як художнє моделювання соціально-культурних ситуацій, композиційне формотворення цілісних об'єктів і творення змісту, яке реалізується в структурі об'єкта. Виразність форми підсилюється за рахунок досягнення художньої образності, що розкриває глибинний зміст людської діяльності. В теоретичному розрізі це означає, що тут з'являється нова якість, яка надбудовується над матеріально-практичними і естетичними відносинами, безпосередньо вплітається в матеріально-практичну діяльність людей. Це і робить дизайнерську, архітектурну і архітектурно-дизайнерську творчість видом мистецтва – самостійною і важливою формою духовного творення. В практичному розрізі – це означає, що в процесі

проектування необхідно виявляти художні можливості створюваного твору, зокрема, можливості його ідеологічного впливу на людей.

В творах дизайну, як виду мистецтва, предметом відображення є оточуюча людину дійсність, окремі її сторони, а кінцевий результат естетичної діяльності направлений на специфічні зв'язки оточуючого світу з людиною. Дійсність відображається в їх образах на більш високій ступені узагальнення (абстрагування) реальних форм, чим в інших видах мистецтва, які частіше всього показують її за рахунок «зображувальних паралелей». Звідси і прийнято з 50-х років ХХ ст. розподіл різних видів мистецтва на зображальні і так звані «виражальні». Розподіл, підкреслював, що виразність образу в дизайні інша, так як ідейно-художній зміст, втілений в твір дизайну, завжди пов'язаний з його функцією в широкому тлумаченні цього поняття.

Художній образ в своєму буттю отримує різні форми. Треба відрізнити образ в свідомості автора, образ матеріалізований в творі, і образ, виникаючий в свідомості того хто сприймає дизайнерський твір. До того ж авторський образ може бути втілений в проєкт, який не отримує втілення в реальному виробі.

Найбільш об'єктивізовані і вражаючі художні образи не в проєктах, а в реальних об'єктах і комплексах.

Проектування як образотворення – це процес творчого осмислення людиною Принципів, Законів та Категорій існування Світів і наступного за цим творення образу на рівнях Первинних Чинників або їх похідних [44, с. 112].

«Художній образ-тип» – ідеально-чуттєве предметне подання змістів і ідей, виникаючих у процесі формування задуму комплексного об'єкта середовища; художня модель концепції таких об'єктів.

Образність як якість проєктного мислення привертає все більшу увагу дослідників, особливо у дизайні. Тут з'явився ряд нових понять, наприклад «образне моделювання», «образ-тип» та інші, що розкривають механізм проєктного мислення. Вивчення питання художньої образності середовища чи речей має певне методичне значення для практикуючих дизайнерів, які прагнуть до того, щоб їх

твори були справді художніми і викликали адекватні естетичні переживання.

Основи образно-типологічного підходу були закладені наприкінці 60-х років ХХ ст. в низці робіт за методикою художнього конструювання, де була виявлена специфіка формування проєктно-художнього образу в дизайні за аналогією з типовим образом в мистецтві. В основі такого підходу лежить пошук образу-типу, який являє собою проєктно-художню метафору, що виражає ідеальну художню модель організації середовища чи дизайнерських об'єктів.

Метафора (за Арісторелем) – це відмінна ознака генія, бо здатність образотворити хорошу метафору є здібністю до розпізнання подібностей. Знищення одного є народженням іншого.

Очевидно, що правильне формування типообразу складає головну ланку роботи над дизайн-концепцією середовищних систем чи окремих об'єктів – без якої не мислимі ні наступність образних уявлень як основи виживання нової культури, нового соціуму, ні новаторство – новизна дизайнерських рішень.

Щоб витвори дизайну були красивими і художньо виразними, їх автори повинні разом, а в певній мірі і послідовно, вирішити наступні завдання:

1) створювати окремі предмети, їх комплекси і середовище у цілому відповідно своєму призначенню, технічно досконалыми, зі щонайменшими затратами сил і коштів на їх виробництво;

2) надавати їм гармонійну форму, яка відповідала б їх суті і суті їх творця, щоб матеріально необхідне проявлялося в них як належне, а очевидно, і як естетичне;

3) ставити і вирішувати художньо-образні задачі у відповідності з потенційним значенням даного предметного комплексу чи середовища.

Гармонія (грец.) – означає скріплення, злагодженість: 1) струнка узгодженість частини єдиного цілого; 2) співмірність окремих частин будови (в цілому і між собою) [38].

«Образ середовища» – конкретна уява про середовищний об'єкт, закріплена в свідомості його характерними рисами і візуальними враженнями, що передають

емоційно-естетичні, духовний зміст цього об'єкта; комплексне емоційно-художнє враження від середовища.

Образ середовища – головна, результативна категорія сприйняття і художнього осмислення оточуючого нас світу, в контексті поняття «середовище» нерозривно зв'язана з властивостями його складових (просторовий і предметний комплекси, єдність процесів життєдіяльності і їх відносин з людиною, споживачем середовища), синтезуюча враження від кожного з них в загальне ідейно-чуттєве подання.

Сприйняття образу середовища різними людьми відбувається індивідуально, але обов'язково на ґрунті певного, загального для всіх змістовного початку, що робить образ середовища значних творів дизайнерського мистецтва багатством і цінністю загальнолюдської культури.

Розрізняють чотири рівня змісту і засвоєння образного початку в середовищі:

1) *реальну візуальну уяву* про об'єкт, його індивідуальні особливості і властивості;

2) усвідомлення належності середовищного об'єкта все значним функціонально-художнім *стереотипам середовища* (житла, виробництва, історичного і т. п.);

3) втілення в глибинні, «родові» характеристики образу середовищного об'єкта *індивідуальних рис* і емоційних відчуттів (урочистість, діловитість тощо);

4) виникнення в образних характеристиках яскравого *«особистого» художнього і ідейного змісту*, перетворюючого середовищну систему в визнаний твір мистецтва.

Формує образ середовища в процесі проєктної роботи, з одного боку, система певних художніх засобів і прийомів їх організації (композиція і гармонізація просторово-предметного комплексу та утворюючих його функціональних явищ), з другого – порушення композиції і функціональних канонів, поява нових форм і структур як в змісті середовища, так і в принципах його опредметнення і візуалізації. Таким чином, формування нових художніх різновидів образу

середовища є одночасно і процес соціального й матеріально-технічного розвитку суспільства, і результат пошуку й розвитку його художньої культури, відображення в об'єктивних та суб'єктивних закономірностях і можливостях проектування середовища. Цим пояснюється багатообразність варіантів змісту та форми образу в середовищних об'єктах і системах та неперервна зміна цих форм, накопичення нових образних цінностей в нашій історії і повсякденному житті.

«Когнітивні карти середовища» (від лат. «cognitio» – пізнавати) – просторові схеми оточення, які будує в своїй уяві людина.

Когнітивні карти середовища здійснюють жорсткий контроль за уявою людини, хоч у значній степені вони самі і є уява, що пов'язана з їх метафоричністю. Поведінка і свідомо діяльність людини частіше повторює індивідуальну когнітивну карту, чим реальність – звичайно там, де це можливо – і не протирічає принципу адаптації до середовища. Когнітивні карти середовища диференціюються і уточнюються по степені виявлення людиною візуальної структури об'єкта, що розглядається. Одночасно відбувається збагачення естетичного сприйняття, розвиток ціннісного відношення до нього: виділяються структурні елементи – шляхи, зони, межі, вузли, орієнтири. Опіраючись на них, людина констатує каркас образного бачення середовища, виробляє ціннісне маркування простору, структури. В когнітивній карті середовища на генетичному зрізі процесу сприйняття, ніби зливаються в єдине ціле рівень уяви і рівень образу.

Структурна стійкість просторової схеми метафор засвідчує правильність основних ідей теорії бачення середовища чи об'єктів дизайну Джеймса Джерома Гібсона (американський психолог та спеціаліст в області експериментальної та когнітивної психології) про існування фіксованих властивостей і параметрів середовища (у тому числі просторово-предметного), організуючих його сприйняття. Його концепція полягає в тому, що люди на живе у щільному світловому середовищі, котре формується завдяки віддзеркалюванню та розсіюванню світла навколишнім фізичним простором. Кожний предмет фізичного середовища, котрий має свій об'єм та форму, не кажучи вже про колір, викликає

певні збурення цього самого світлоносного ефіру, утворюючи тим самим певну його текстуру у просторі, котра і несе безпосередню інформацію про предмет. З позиції фізіології зору Гібсон доводить свою теорію через звикання мозку до подразників, що діють постійно [5, с. 114].

Постійне бачення надлишкової інформації, що надходить від житла, має ключове значення для формування сприйняття середовища. Його естетика, в основі якої лежить побудова стійких метафор – когнітивної карти середовища – значно відрізняється від естетики «картинного» бачення світу.

«Дизайн» – це творчо-конструктивна діяльність, спрямована на створення гармонійного з природним штучного середовища людини. Дизайн-творчість – це і наука, і мистецтво, і технічна творчість, і філософія, і духовна практика, які разом спрямовані на вивчення і утвердження гармонії у цілому і в конкретних гармонійних системах [44, с. 56].

Цікаво осмислив термін дизайн (від англ. design – проектування) з позицій образотворення український дослідник словотворення Орест Хмельовський. Він зазначає, що «оскільки англійська мова є мовою останнього рівня трансформації від Слова, що «було на початку», тобто молодою мовою, треба проаналізувати поняття «дизайну» з позицій українського словотворення, яке найбільше зберегло світоглядну суть Слова і код мов світу. Скористаємося Кирилицею яка є кодовою системою останньої Програми розвитку Землі. Видообраз «диЗАйн» містить відоме вже нам ім'я Бога «АЗ», що прочитується справа на ліво. «Ди» в семантиці молодих мов – це самоназва роздвоєної сутності «АЗ»: «два» в українському прочитанні. Стосовно формовияву дизайн – це впорядкування двоєдиної сутності Світу згідно із законами композиції, тобто мистецьке впорядкування об'єктів предметного середовища. Тому дизайн і сьогодні є сферою мистецтва, хоча також є багато зусиль щодо виведення його із сфери мистецького і наділення тільки конструкторськими особливостями. Довкола цього точаться палкі суперечки тому, що знову у двобій зійшлися інтереси провідників національно виразного формотворення і космополітів» [44, с. 442].

Дизайн може мати зміст і бути доцільним лише у контексті загальної теорії образотворення в проєктуванні.

Сферою інтересів дизайну досі було проєктування виробів з метою масового їх споживання [10]. Отже, покликали до життя дизайн, комерційні інтереси промисловості. Професійне розуміння дизайну, зародилося з розвитком масового машинного виробництва на початку ХХ ст., як такого, що може посприяти, створенню ергономічного, красивого, економічного та технологічного виробу для масового споживання, на сьогодні далеко не вичерпало цього змісту. Але з'явилися проблеми проєктування середовища та суспільства, які ніби і можна розв'язувати за методикою дизайнерського підходу, та все ж вони вимагають глибшої методології, яка б дослідила та пов'язала раціональне з емоційно-інтелектуальним переживанням художнього образу ідеї творів дизайну.

«*Символізм*» (від. грецьк. *symbolon* – знак, символ, *ознака*; з англ. – знак) сутність у творі, яка позначає іншу сутність. Знаком можуть виступати об'єкт, зображення, слово, що заміняє собою деяке інше поняття, використовуючи для цього асоціацію, подібність [58].

Символізм – одна з течій модернізму, літературно-мистецький напрям кінця ХІХ – початку ХХ ст., основоположники якого проголосили основою мистецької творчості символ – таємну ідею, приховану у глибині всіх навколишніх, а також і потойбічних явищ, що її можна розкрити, збагнути й відобразити тільки з допомогою мистецтва, зокрема музики, поезії й образотворення. Символ у творі постає як знак мінливого «життя душі» і «пошуку істини».

Термін «символізм» вперше вжив французький поет Жан Мореас (1856-1910 р. ж.) і виклав програму його розвитку у «Маніфесті символізму» (1886 р.). В подальшому на цьому терміні базувалась стильова течія модернізм яка виникла у Франції в 60-70-х рр ХІХ ст., згодом поширився в інших європейських країнах. На його думку, митець-символіст має змальовувати не предмет, а ефект, який той створює; поет – зображати не об'єкт, а свої враження і почуття, викликані ним. Він наголошував, що символічна поезія – ворог «об'єктивного опису», тому що для неї

конкретні явища – лише видимість.

Символізм будувався на сформульованому Шарлем Бодлером (1821-1867 р. ж.) законі «відповідностей». Слово у символізмі – натяк, образ-загадка. Символісти вважали поета божеством, оскільки той інтуїтивно відчуває шлях до істини. Інтуїція в них прирівнювалася до містичного прозріння, оскільки з її допомогою поет пізнає правду «таємничішу і глибшу, ніж правда матеріальна». Символізм з'явився задовго до його теоретичного обґрунтування у вже згаданому «Маніфесті символізму». Його історія починається з виходу в світ у 1857 р. «Квітів зла» Ш. Бодлера; другим важливим кроком була поява у 1866 р. «Сатурнічних поезій» Поля Верлена (1844-1844 р. ж.), а також творів Артюра Рембо (1854-1891 р. ж.), Стефан Малларме (1842-1898 р. ж.). На основі художніх відкриттів цих поетів символізм набуває значення напряму в поезії. Великий вплив на розвиток концепції символізму мали німецький романтизм, а також філософські ідеї А. Шопенгавера, Ф. Ніцше.

Найвідомішими представниками символізму, крім французьких, були Е. Верхарн, М. Метерлінк (Бельгія), С. Георге (Німеччина), Р. М. Рільке, Г. Гофмансталь (Австрія) та ін.

Символізм мав багато виразників у різних жанрах образотворчого мистецтва, серед них першими є французькі художники П'єр Пюві де Шаванн (1824-1898 р.ж.), Оділон Редон (1840-1916 р.ж.), Поль Гоген (1848-1903 р.ж.), бельгійський художник Джеймс Енсор (1860-1949 р.ж.), польські художники Яцек Мальчевський (1854-1929 р.ж.), Владислав Подковинський (1854-1895 р.ж.), норвезький художник Едвар Мунк (1863-1944 р.ж.), австрійський художник Густав Клімт (1862-1918 р.ж.), нідерландський художник Ян Тороп (1858-1928 р.ж.) та багато ін.

Картина Владислава Подколинського «Шаленство екстазу» критики й митці визнали маніфестом нового мистецтва, вираженням бунту проти закостенілих естетичних і побутових канонів (див. рис. 1.1).



Рис. 1.1. «Шаленство екстазу», автор Владислав Подколинський.

Український символізм сформувався організаційно вже після того, як з кінця 1910-х рр. закінчився період домінування російського символізму.

В українській літературі символізм виявився у творчості поетів, які входили до угруповань «Молода муза», «Українська хата», зокрема початки українського символізму пов'язані з іменами: Миколи Вороного, Якова Савченка, Олекси Слісаренка, Олександра Олеся, Дмитра Загули, Володимира Ярошенка, Кліма Поліщука з ранньою творчістю Павла Тичини (1914-1917) та ін.). Художні здобутки символізму суттєво вплинули на розвиток літератури ХХ ст., а твори багатьох письменників-символістів увійшли до скарбниці світової літератури.

Ознаками символізму є культ заборонених і екзотичних тем; підміна понять, думок символами (відповідними знаками), які носять прихований смисл («молодість» символісти замінюють словом «ранок», «смерть» – «ніч»); естетство – недооцінка змісту й надмірне захоплення поетичною витонченою формою;

протест проти консервативної суспільної моралі.

Характерні ознаки символізму:

- 1) інтерес до проблем особистості;
- 2) іносказання, орієнтація на ірраціональний бік слова – його звучання, ритм мали замінити точне значення слова;
- 3) намагання упровадити в твір «дух музики» – мистецтва, найближчого до світу таємничого;
- 4) використання таких художніх засобів, як складний метафоризм, алегорія, натяк, символіка, мелодійність, багатозначність слів, абстрагованість образів тощо.

Творча позиція символізму:

- 1) конкретний художній образ перетворюється на багатозначний символ – таємничу ідею;
- 2) войовничий бунт проти надто консервативної і регламентованої суспільної моралі;
- 3) підкреслене ество (захоплення витонченістю форми і недооцінка змісту);
- 4) культ екзотичних і заборонених тем, хвороблива увага до позасвідомого.

Основні риси символізму:

- 1) експериментальний характер, прагнення до новаторства;
- 2) слово-символ;
- 3) прагнення виразити «недосяжні», іноді містичні ідеї;
- 4) образи Вічності й Краси;
- 5) мелодійність;
- 6) песимізм;
- 7) відчуття кризи, апокаліпсису.

«Символ» – це знак якоїсь іншої реальності. Символ – це знак, що має безкінечну кількість значень, так-як безкінечне число контекстів для будь-якого вираження.

Уміння розуміти вживаний у тому чи іншому випадку символ означає справжнє розуміння: людини, ситуації, середовища, в якому знаходимося, статусу співрозмовника тощо. Розуміння символічної мови – це вищий прояв етикету, культури і поваги до співрозмовника.

Під символом розуміються як знакові зображення, так і образи, в які закладені окрім поверхневого, первинного, а й більш глибокий зміст, аналогія, значення. Знакові символи різні за ємкістю: одні мають широке значення – символи символів; другі виконують функцію мітки, конкретної і точної вказівки.

Що є «альфа – α »? Це не лише перша буква багатьох алфавітів. Це першість, саме головне. Число, що відповідає « α », – одиниця: Бог, першопричина, істина, тощо. Альфа сузір'я – найяскравіша зоря цієї ділянки неба. Звук « α » має велику магічну силу, він може звертатися до глибинної енергії життя, яка долає біль і звичайний рівень самозахисту. Це перший звук медитації «ом», «аум».

Комбінація букв «альфа» і «омега», першої і останньої букв грецького алфавіту, ранні християни використовували для позначення всемогутності і безкінечності Бога (« $\alpha\Gamma\omega$ »), як записано в «Апокаліпсисі»: «Я єсим Альфа і Омега, початок і кінець».

Сьогодні вже відомо, що тіла деяких геометричних форм – кулі, півкулі, піраміди, куби – це «резонатори» космічної енергії. Згідно з теорією спіночних полів усі тіла у просторі мають такі поля, які, хоч і невеликі, проте далекосяжні й дуже ефективні для виходу в єдине інформаційне Поле Все-Світу. Цю властивість здавна використовували при будівництві куполів церков.

Найстійкішою геометричною фігурою є трикутник. Він символізує триєдину сутність в системі *бог*, і саме трикутні структури є геометричною основою генераторів енергії, яку трансформує свідомість людини.

Прояв цієї ж моделі бачимо і в суспільних утвореннях. Елементарною, первісною і найстійкішою формою суспільної організації життя людей завжди була сім'я – триєдина структура (батько – мати – дитина). Сім'я ідеальне утворення для

реалізації принципу образотворення на рівні суспільства, бо трійця – це природний духовний резонатор, який повинен і далі бути в основі структури гармонійних систем – людських осередків оптимального, органічного співіснування [44, с. 436].

Намагаючись бути теорією і практикою творення гармонійних систем життя, загальне і спеціальне образотворення повинні спиратися на народний історичний та екзистенційний досвід, оскільки це єдине джерело, що виводить нас на логічний та образно-емоційний зміст будь-якого дійства, пов'язаного з людиною. У цьому суть образології життя [44, с. 439].

Реконструкція праукраїнських гармонійних систем життя повинна стати предметом дослідження ряду наук для того, щоб впровадити у наш життєвий ритуал образотворивні, а відтак, доцільні дії та звичаї. Бо «Українська проживально-переживальна, етично зумовлена естетизація дійсності передбачає просвітленість атмосфери, ігрову імпровізацію, витончений гумор і тонкий ліризм, одухотворену сердечність і вірну любов. Українське серце не містифікує, а живорворить, наслідуючи Бога-Творця» [47, с. 9].

«Екзистенція» (лат.) – основна категорія екзистенціалізму, яка означає внутрішнє буття людини, те непізнаване, ірраціональне в людському «Я», внаслідок чого людина є конкретно неповторною особистістю.

Один із лідерів філософсько-мистецького напрямку екзистенціалізму є французький романіст, філософ, публіцист, Альберт Камю (1913 – 1960 р.ж.). Він зазначав, абсурдність буття («абсурд є метафізичним станом людини у світі», – говорить у «Міфі про Сізіфа»), уявлення про світ як про царство хаосу і випадковості. Чільне місце посідає думка про те, що людина відповідальна сама за себе. Людина народжується не тоді, коли з'являється на світ, а тоді, коли силою свого розуму створює себе як мислячу істоту [16].

Екзистенція – енергетична сутність людини, якої вона набуває в результаті образотворення ідеї, що створює її конкретний неповторний образ у Світі як варіант онтологічного особливого [44 с. 69].

«Алегорія» (дав.-гр. ἀλληγορία – іносказання) або приповідь – утілення

двопланового художнього зображення, що ґрунтується на приховуванні реальних осіб, явищ і предметів під конкретними художніми образами з відповідними асоціаціями та характерними ознаками приховуваного. Alegоричні образи переважно є втіленням абстрактних понять, які завжди можна розкрити аналітично. Значення алегорії, на відміну від багатозначного символу, однозначне і відділене від образу; зв'язок між значенням і образом встановлюється за подібністю (наприклад, лев – сила, влада чи царювання).

В образотворчому мистецтві виражається певними атрибутами. Для прикладу подаємо кілька творів виконаних художником, дизайнером, педагогом, науковцем Володимиром Прусакком у яких в символах й атрибутах прихований їх художньо-образний зміст.



Рис. 1.2. «Secretum – Тайна» (1990, туш, перо).



Рис. 1.3. «Самотність» (1992, кольор. ліногр.).

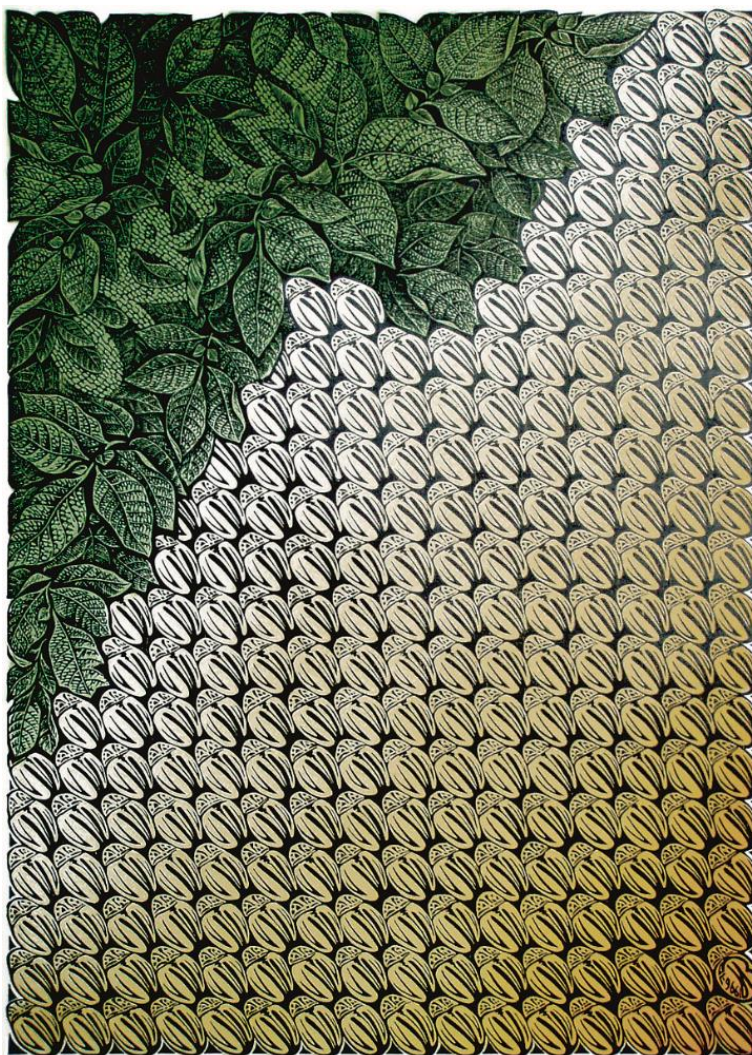


Рис. 1.4. «Нашестя» (1996, кольор. ліногр.).

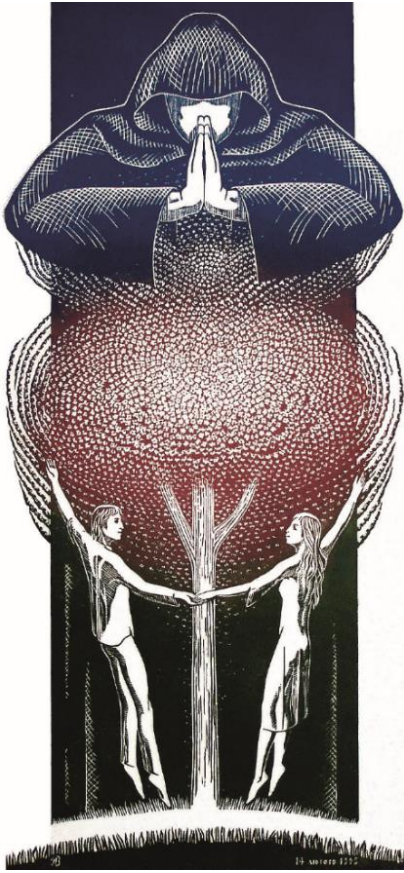


Рис. 1.5. «Дерево кохання» (1997, кольор. ліногр.). Рис. 1.6. «Дві суті» (1997, ліногр.).



Рис.1.7. «Розп'яття» (1997, кольор. ліногр.).



Рис. 1.8. «Свідки історії» (1997, кольор. ліногр.).

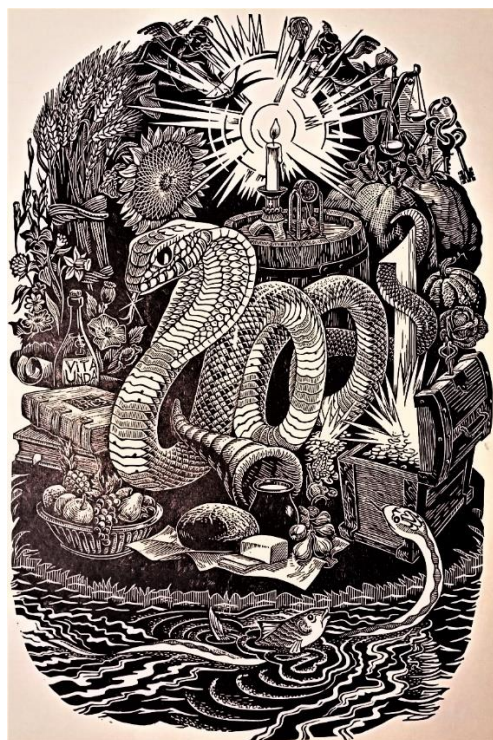


Рис. 1.9. «2001-рік Змії» (2001, ліногр.). Рис. 1.10. «Інь-Ян» (2007, туш, перо).

Графіка «2001-рік Змії» (рис. 1.9) присвячена початку нового року, автор наповнив її побажаннями глядачам добра і достатку через чисельну кількість символів.

Серед показаних графічних творів відзначимо графіку «Нашестя» (рис. 1.4), яка створена 26 років тому, на ній показана навала ненажерних «колорадських жуків» які напали на родючу Україну. Як бачимо зображене, алегоричними образами влучно передає події сьогодення. Отже, твір митця є напрочуд пророчим, зважаючи на рік виконання. Ця графіка мала вплив на активізацію формування власних асоціативних образів, підштовхнула до ідеї практичного втілення відповідно досліджуваній темі кваліфікаційної роботи.

1.2. Художній образ в культурологічному трактуванні

До проблеми пізнання інформації, що міститься в предметах матеріальної і духовної культури, так чи інакше, зверталися всі мислителі з найдавніших часів до наших днів. Вони говорили, що суть пізнання полягає в формуванні спадкоємності поколінь через засвоєння цієї інформації предметним світом, це і складає основу прогресу розвитку суспільства. Багато хто з мислителів сходяться на тому, що наріжним камнем процесу пізнання є поняття образу.

Академічний тлумачний словник української мови в 12-ти томах трактує поняття образу як: «Зовнішній вигляд кого-, чого-небудь. Вигляд кого-, чого-небудь, відтворений у свідомості, пам'яті або створений уявою» [53]. А також як специфічну для літератури і мистецтва конкретно-чуттєва форма відображення дійсності. В науці певна ідея виражається через поняття, а в мистецтві – через образи.

У тлумачному словнику В. Даль зазначив поняття «образ» як дуже давнє, воно означало зовнішній вигляд, зовнішня подоба предмету [62]. Приклади образу: обличчя «святих»; в дієслівних формах: «образ поля», «образ нареченої», тобто надати предмету або людині відповідне суті зовнішнє вираження, порядок.

Кожному виду пізнання відповідає свій специфічний вид образу, а точніше в кожній конкретній формі будуть проявлятися особливі специфічні риси оцінки

конкретного об'єкта дійсності, через призму даного виду перетворювальної діяльності.

Особливе місце в пізнанні займає художній образ. Бажання отримати естетичне задоволення від споглядання створених предметів, штовхало людину на наслідування життя з її здатністю виробляти цілісні, внутрішньо-гармонійні форми.

У семіотичному аспекті художній образ виступає як знак, тобто засіб смислової комунікації в рамках даної культури.

У гносеологічному аспекті художній образ може бути припущенням, гіпотезою тільки внаслідок своєї ідеальності та уявності. З цим пов'язана і естетична сторона художнього образу – згуртування, висвітлення і «пожвавлення» матеріалу силами смислової виразності.

Теорія художнього образу, як основна категорія пізнання і оцінки дійсності з точки зору законів краси, була широко досліджена і в працях філософів Арістотеля, П. Валері, Л. Виготського, Г. Гадамера, Ю. Легенького, І. Лисого, У. Мараєвої, Х. Ортега-і-Гассета, Ф. Шеллінга та ін.

Образ у філософії – результат і ідеальна форма відображення предметів і явищ матеріального світу в свідомості людини. Образ чуттєвої сходинки пізнання – відчуття, сприйняття, уявлення; на рівні мислення – поняття, судження, умовивід [13].

Образ художній – спосіб і форма освоєння дійсності, яка характеризується нероздільною єдністю почуттів і смислових моментів, в мистецтві. Іноді вважають, що філософія є єдиним науковим вченням про світ і людину, а мистецтво – образно-емоційним (художнім) виразом наукової і філософської істини. При такому підході мистецтво в аспекті його відносини до світогляду виявляється ніби «прикладною філософією».

У чому ж специфіка художнього образу по відношенню до наукового поданням, специфіка, що дозволяє розгорнути невіддільну від людини здатність до інтеграції, створенню цілісності? Перш за все, художній образ, як підкреслював Гегель в «Естетиці», включає в себе повноту реального явища і може безпосередньо

об'єднати його в початкове ціле з внутрішнім і суттєвим змістом предмета.

Виходячи з цього, можна сформулювати наступне поняття: **«образ** – властивість твору, що дозволяє розкрити емоційно-чуттєвий зміст через живу конкретність прояви, цим досягається цілісність зовнішнього вираження з внутрішнім змістом, як з якимось живим, одухотвореним» [13, с. 10]

Образ індивідуальний, загальне тут розкривається через живу конкретність прояви; воно виражається як щось живе, як істота.

Багато теоретиків мистецтва одноголосно висловлюють думку у визнанні особливої ролі емоційного початку, яке є неодмінною стороною змісту художнього твору. Мистецтво має чудову здатність складного перетворення почуттів, є найважливішим стимулом естетичної реакції.

З точки зору сприйняття людини образ – це об'єкт психічної реальності, фантом. Образ – це феномен і продукт нашої психіки.

Вище сказане подаємо лаконічною, презентаційною формою в рис. 1.11.

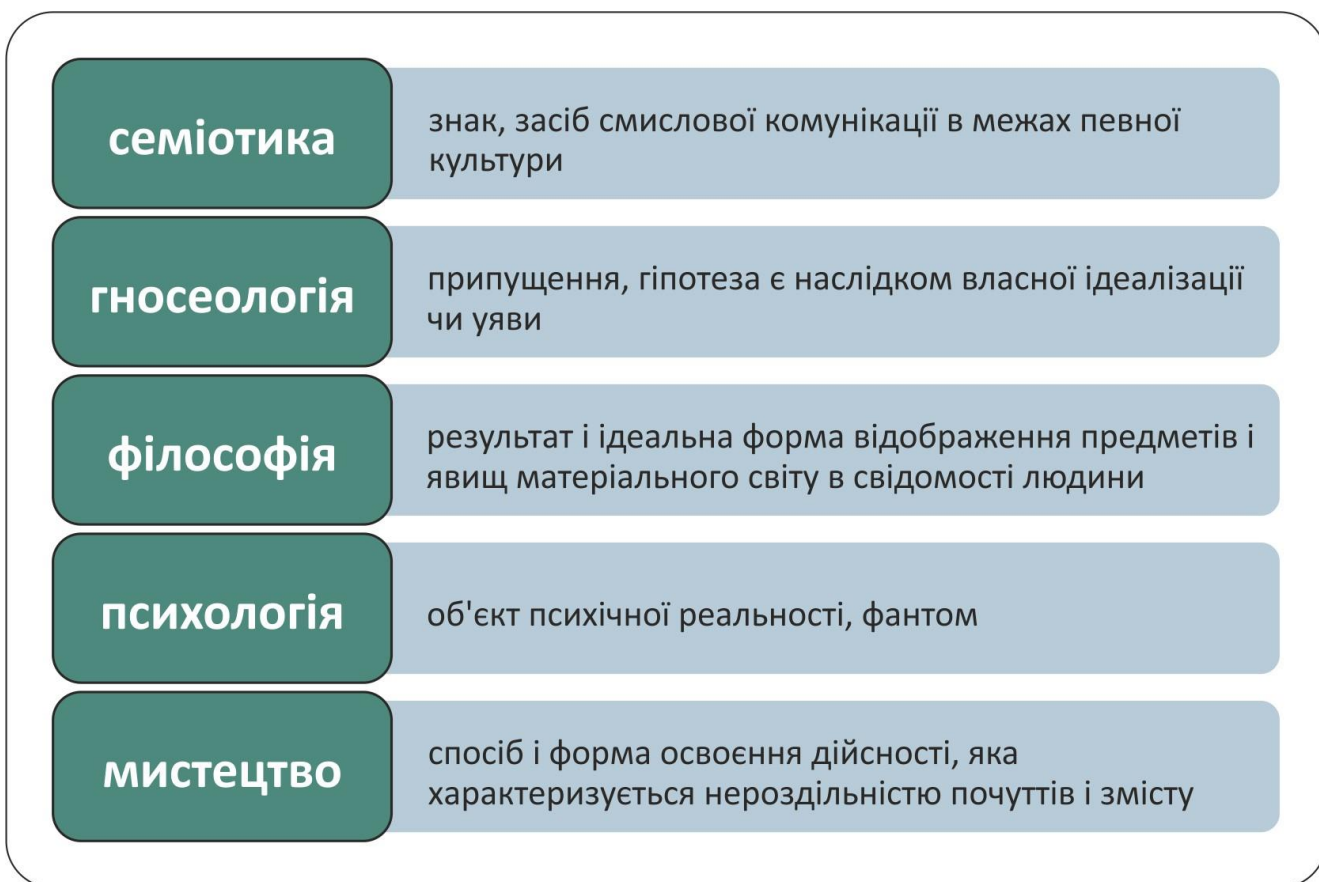


Рис. 1.11. Культурологічні виявлення суті поняття «образ».

Образне відображення дійсності в людській свідомості є вибіркоким і суб'єктивним. Це знайдена самою природою найбільш ефективна форма руйнування суперечності між нескінченним розмаїттям світу і обмеженою можливістю відтворення його в відображаючих системах. У своїй вибіркості сприйняття орієнтоване на цілісність об'єкта і визначення його структури. Образ об'єкта, що виникає в поданні – не механічне дзеркальне відображення, а результат перцептивної діяльності (*наше – сприймання об'єктивної дійсності*), активно відтворюючої утримання об'єкта. Він є операційним за своїм походженням і виникає як модель предметної структури, що призначена для того, щоб направляти на практичні дії з об'єктом.

Художній образ – єдність думки і почуття, раціонального та емоційного. Тому безідейність в мистецтві ворожа самій його образній природі. Абстрактне, чисто логічне поняття, не викликає безпосереднього відгуку почуттів. Воно може знайти такий відгук, як правило, лише тоді, коли застосовується в області явищ, що сприймаються чуттєво, виявляючи його образну початкову основу, наповнюючи життєвим змістом.

Звідси можна зробити висновок, що першооснова художнього образу є емоційність, а джерело емоційності – чуттєвість.

Відчуття, почуття, емоції не викликаються ні логічним поняттям, ні раціональним висновком, вони виникають лише при зіткненні з почуттєво сприйнятими явищами і мають споконвічно образну основу – життєвий зміст.

1.3. Художня образність побутових речей у взаємозв'язку з культурно-історичним розвитком суспільства

Про найдавніші образні асоціації, що їх використовували давні люди при виготовленні меблів можна судити не тільки по слідах, знайденим археологами, але і за культурою сучасних народів, що зберегли відносну культурну незалежність та ідентичність.

Для давніх народів міф – основний спосіб розуміння світу і створення образів

оточення, слугував для того, щоб закріпити їх у мисленні. Антропоморфність образів міфу переносилася при цьому на природу виробів та їх властивості.

Старовинні люди ставилися до природи як до живого організму. В їх психіці взаємини з навколишнім світом будуються на конкретно-чуттєвих (образних) і емоційних формах. З антропоморфними метафорами зв'язувалися поселення в цілому, його житлові і господарські будівлі. Форми відносини між людьми, ставлення до явищ природи, перероблені народною фантазією, до набуття несвідомих художніх образів є міфологія (вигадка).

Священний символ в народній побутовій творчості майже завжди виявляється як закріплений формальний прийом або спосіб вирішення технічного, конструктивного завдання. Так, наприклад, всі скульптурні символи-обереги на будинку і в ньому, як правило, виявляються конструктивно необхідними елементами. Кожна форма виявляє функціонально тектонічний образ опори, підніжки, замки, вставки тощо.

Первообразом знаків – іконічних і символічних – що формували середовище селянської хати були на пів образотворчими формами. Лавка – коник призначена для сну господаря біля входу. Бічна стінка її вирізувалася у формі голови коня. Вважалося, що кінь зберігає житло від напастей. Під лавкою і знаходилася скриня, в якій зберігалися інструменти.

Образотворча символіка ремісничого виробництва опоряджувала предмети матеріального призначення всілякими плоскими і рельєфними символами – знаками сплетінням в декоративні орнаменти. «Меандр» – найхарактерніший елемент візерунка, звірині лапи, фігури грифонів крилатих левів) і т.д.

Дослідники генезису мистецтва і культур виділяють період «до логічного мислення». Мова жестів, сигналів, знаків у давньої людини був мовою відчуттів та емоцій і тільки пізніше мовою думок і логіки. Тільки з виникненням звукової мови починає розвиватися дискусійне і логічне мислення. Період сигнального мислення первісних людей змінився періодом образного мислення завдяки уяві і сприйняттю через зображення (комунікацію).

У подальшому специфічне людське мислення навчилося сприймати і переробляти образи за допомогою абстрактних понять.

У ордерних системах Стародавнього Єгипту смислове звучання архітектурного образу виражається через ідею вічності, величного, надлюдського спокою і непохитності (піраміди, скульптури), сенс укладає в собі магічне і одночасно реальний початок (рис. 1.12).

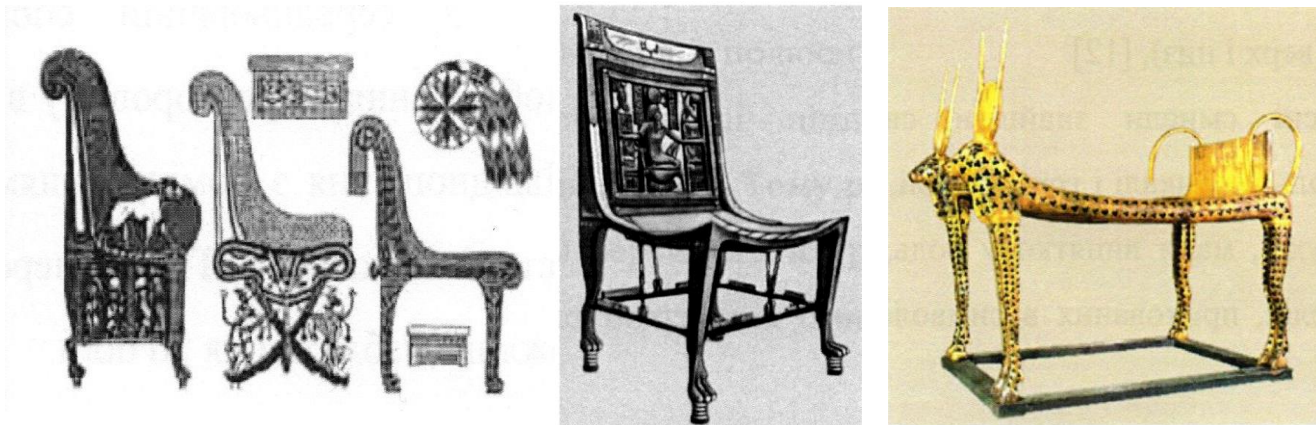


Рис. 1.12. Елементи формування образу в меблях стародавнього Єгипту.

В античний період люди вважали, що в їх антропоморфних обрисах жили духи міфологічних персонажів. Їх стилізація допускала різну конкретизацію образу в залежності від ситуації (див. рис. 1.13).

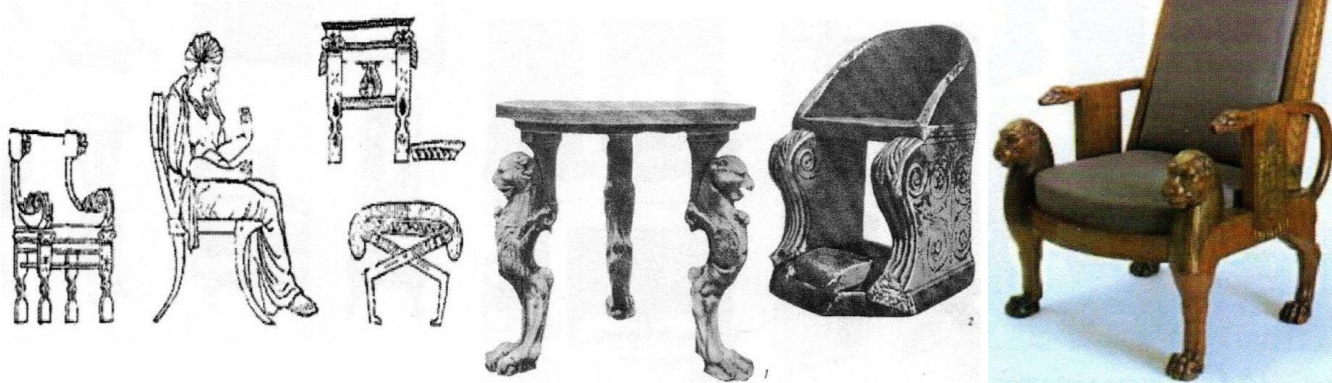


Рис. 1.13. Елементи формування образу в античних меблях.

Світорозуміння стародавніх греків, що бачили в різноманітті єдність, і пізнавали устрій світу в категоріях гармонії та краси («космос» – прекрасно влаштований), було живим і трепетним.

Ідеалістичні, чуттєві образи будуються на протиставленнях: земне – небесне, рай – пекло, реальне життя – релігія, держава. Мораль і право, бідність і багатство,

життя і смерть – все мало два полюси (верх і низ).

У середньовічній епосі всі ці ціннісні смисли знайшли своє відображення в просторовому вираженні. Тому значення вертикалі і горизонталі, їх співвідношення з домінуванням вертикальних рухів, мали виняткову роль, в системі світогляду. Тільки через осягнення смислів, прихованих в символах, можливе наближення до Бога.

Образно-формальне рішення предметів внутрішнього середовища завжди було пов'язане самим безпосереднім чином з соціальними, економічними, політичними, релігійними, географічними та іншими факторами.

Так, одним з найважливіших елементів меблів романського стилю була скриня, що використовувалася як стіл, ліжко, ящик для одягу. Поставлений вертикально, вона стала в подальшому прототипом шафи.

Форма скрині має яскраво виражені статичні, важкі риси, її відрізняє масивність і стійкість, обумовлена вимушеними поневір'яннями через постійні міжусобні війни того періоду. Композиція і образ меблів підкреслювали міцність дійсності, увічнювали раз і назавжди заведений порядок. А правильна, проста форма відображала сувору дійсність і аскетизм духу.

Елементи, що формують середовище проживання людини ніколи так близько не стикалися з архітектурою, як у період готики. Крісло, шафа і т. д. схожі на зменшену модель готичного собору, що створювало єдине емоційний стан екстер'єрного та інтер'єрного середовища, див. рис. 1.14.



Рис. 1.14. Елементи формування образу в готичних меблях.

Готичний стиль асоціюється з яскраво вираженою вертикаллю, прагненням вгору, стрункістю і строгістю. Меблі цієї епохи відрізняється не тільки своїми зовнішніми обрисами, але і сенсом, в якому відбився вплив пануючого політичного ладу, економічного розвитку, рівня промислового виробництва, стилю та моди епохи.

Навіть при поверхневому огляді культурно-історичних віх суспільства, чітко видно індивідуальні, невіддільні від статусу, касти риси в формах, насиченості та змісту оздоблення тощо. Приватне виступало як складова частина цілого, загального. Це було обумовлено формою приватної власності (земельної).

Можна проаналізувати всі епохи і стилі, виявити в кожній з них свої особливі підходи до формування образності меблів. І навіть в епоху індустріального виробництва проявилися свої специфічні підходи до вирішення цієї проблеми.

Наприклад, в епоху конструктивізму нові принципи формоутворення стверджували тектонічну правдивість як єдино істинну його стратегію, при цьому не заперечували тотожність технічної форми з художньою (рис. 1.15). Це визначило принципи краси як естетику технічної форми з печаткою ідеології машинного виробництва.



Рис. 1.15. Особливості вираження художнього образу в меблях конструктивізму.

Спрощення форми за рахунок відмови від декоративних елементів властиво конструктивізму, функціоналізму й мінімалізму. Однак моделі, спроектовані таким чином, далеко не елементарні. Вони ясно доказують, що уявлення про форму досягло більш високого рівня складності, хоча в їхніх формах використаний мінімум основних рис, що характеризують об'єкт. Орнамент замінюється формами з елементів різних функцій і ускладнених конструкцій.

У зв'язку з політичними та економічними подіями в світі відбулася зміна пріоритетів значущості людського фактору. Удосконалення техніки дало можливість повернути її обличчя до людини. І перше, про що необхідно було подбати – це функціональність і ергономічність.

Стрімке проникнення техніки в побут людини створило цілий ряд проблем, вирішення яких і ставало в пріоритетний ряд. Згідно з цією версією, дизайн не мистецтво, а проектування предметних умов суспільного життя (предметного середовища), що не має відношення до мистецтва. Тобто можна сказати, що дизайн має інші джерела формування.

Дизайн-проектування предметних умов життя суспільства, проектування виробів, які повинні бути зроблені машинною індустрією. Це таке проектування, яке враховує не тільки умови виробництва, а й умови споживання; воно стає, таким чином, зв'язком між виробництвом і споживанням, організатором побуту. Ця діяльність проектування стала необхідною, у зв'язку з виниклою необхідністю зімкнути в єдину систему розкіш, виробництво і побут.

Сучасні матеріали і можливості промислового виробництва дозволяють створювати меблі з використанням динамічних деталей, варіювати зовнішню форму речей, використовуючи складні ракурси обсягів. Так, французький дизайнер Філіп Старк проектує стільці з обтічно-динамічними формами, що виражають пластичність і чуттєвість. Його проекти відрізняються також незвичайними комбінаціями матеріалів, таких як пластмаса та алюміній, плюш з хромом, сталь зі склом. Такі меблі диктують нове розуміння художнього образу, більш виразного і багатозначного у світлі сучасності.

Стиль хай-тек використовує нові матеріали і високі технології. Для нього характерно деяке прагнення до детальності. В цьому виражаються особливості нашого часу.

Основними образами, якими користувалися архітектори і дизайнери, були образи-символи, що виражають дух новаторських ідей, домінування конструкції. Хоча не можна заперечувати, що художня форма продукту дизайну має пряму залежність від взаємодії естетичного та технічного, форми і конструкції. Ці взаємовідношення опосередковано впливали на розвиток культурно-історичного фактору. У різні часи по-різному розподілялися пріоритетні значення складових єдності утилітарних виробів: конструкції і функції, форми і змісту. Розвиток пріоритетності відбувалася залежно від технічної досконалості засобів виробництва та світоглядної ідеології даної епохи.

Висновок до першого розділу

Проведений, на початку нашого дослідження, аналіз джерельної бази та визначення об'єкту, предмету мети і завдань кваліфікаційної роботи дало змогу сформулювати її зміст. Також, було виявлено цілу низку понять та термінів, якими ми оперуємо у викладі основного матеріалу, тому у даному розділі зроблена їх вибірка та роз'яснення їх значення, зокрема: «художній образ»; «образ в дизайні»; «художній образ в дизайні»; «художній образ-тип»; «метафора»; «образ середовища»; «когнітивні карти середовища»; «символізм»; «символ»; «екзистенція», «алегорія» тощо.

Здійснено аналіз низки образотворчих творів мистецтва де художній образ, екзистенціалізм та алегоричність образів яскраво виражені, серед яких графіка Володимира Прусака. Саме вона мала значний вплив на активізацію формування власних асоціативних образів, підштовхнула до ідеї практичного втілення досліджуваної наукової теми кваліфікаційної роботи.

Більш розгорнуто проаналізовано культурологічне поняття образу та художнього образу у різних аспектах: семіотичному (художній образ виступає як

знак, тобто засіб смислової комунікації в рамках даної культури); гносеологічному (художній образ може бути припущенням, гіпотезою тільки внаслідок своєї ідеальності і уявності); філософському (результат і ідеальна форма відображення предметів і явищ матеріального світу в свідомості людини); психологічному (об'єкт психічної реальності, фантом); мистецькому (спосіб і форма освоєння дійсності, яка характеризується нероздільним єдністю почуттів і смислових моментів). І в літературі, і мистецтві конкретно-чуттєва форма відображення дійсності. В науці певна ідея виражається через поняття, а в мистецтві – через образи.

Також, здійснено огляд формування поняття художній образ побутових речей в культурно-історичному контексті. Зазначається, що період сигнального мислення первісних людей змінився періодом образного мислення завдяки уяві і сприйняттю через зображення (комунікацію). У подальшому специфічне людське мислення навчилося сприймати і переробляти образи за допомогою абстрактних понять. Тільки з виникненням звукової мови починає розвиватися дискусійне і логічне мислення. Специфічне людське мислення навчилося сприймати і переробляти образи за допомогою абстрактних понять, через осягнення смислів, прихованих в символах.

Поняття функції та естетики, зручності і краси в меблях прийшло до нас з далекого минулого. Ця давно забута мова речей пробуджується в них тільки під рукою художника, який, оформляючи і перетлумачуючи практичну символіку меблів, веде з нами діалог, де його «слова» – створені ним речі.

Образна передумова ставить сенс концептуального стрижня не тільки окремого технічного предмета, а й усієї системи, що формує середовище. Тобто, як і інші мистецтва, дизайн є «образотворчою» діяльністю, оскільки він постійно створює нові образи. Практично кожна нова функціональна структура призводить до створення нового, раніше неіснуючого образу, також як і кожен новий твір архітектури, літератури чи образотворчого мистецтва.

РОЗДІЛ 2

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ТА ЙОГО СТРУКТУРУВАННЯ В ДИЗАЙНІ

2.1. Формування художнього образу в мистецтві та дизайні

Дизайн як твір творчості має базуватися на законах композиції винайдені в мистецтві, орієнтуватися на культурно-естетичні критерії суспільства та часу.

Мистецтво є образотворчістю ідеального і користується для цього методом композиції та принципом Гармонії [44, с. 29].

Теорія композиції базується на категоріях, що відображають найбільш загальні, істотні зв'язки і ознаки взаємовідносин. У композиції такою категорією є тектоніка об'ємно-просторової структури. Взаємозумовленість конструкції і форми, виражена в конкретному матеріалі – це те найбільш суттєве, що зумовлює композицію. Роботу треба починати з вибору композиційного прийому і закінчувати виявленням характеру форми. Поняття «тектоніка» нерозривно пов'язує дві найважливіші характеристики дизайн-об'єкта: його конструктивну основу і форму у всіх її складних проявах (пропорціях, метричних повторях, характері тощо).

Під конструктивною основою розуміють роботу несучої частини конструкції, характер розподілу головних зусиль, співвідношення мас, організацію конструкційних матеріалів. Форма має чітко відображати всі ці особливості конструктивної основи. Навантажені елементи конструкції повинні знайти правдиве, адекватне відображення в формі, а все, що не навантажено, не слід маскувати під працююче. Справжня тектонічність властива лише тому виробу, форма якого точно виражає напруження матеріалу, відповідність несеного і несучого.

Процес формоутворення можна розглядати і з точки зору певної взаємодії всіх елементів між собою і простором – як об’ємно-просторову структуру. Незалежно від ступеня складності об’ємно-просторової структури система зав’язків всіх її елементів має, поряд з тектонікою, вирішальне значення для досягнення справжньої гармонії.

Працюючи над композицією, потрібно в певний момент абстрагуватися від функції і побачити якусь об’ємно-просторову структуру як чергування матеріального з не матеріальним. Дизайн-об’єктів з простором в якому знаходяться.

Формування образу предметів чи середовища – складний і трудомісткий процес, який переслідує мету отримання цілісного, гармонізованого на підставі художньо-композиційних заходів різноманіття формотворчих елементів. При досягненні цієї мети враховуються складні зв’язки користі, зручності та краси, комплекс властивостей і ознак об’єкта, а також основні принципи композиційно-образної організації продукту. Кінцеве композиційне рішення є поєднання форми і функції, а також – конструкції з властивостями основних матеріалів і технологією виготовлення, де художня цілісність, що включає в себе образність, метафоричність, характеризує собою єдність форми і змісту, єдність внутрішнього (завдання семіотики) і зовнішнього (завдання композиції).

Основні принципи семіотики – «науки про знаки» були сформульовані Чарлзом Сандерсом Пірсом, який прагнув до створення логіки науки, що пояснює процес придбання наукових знань, які репрезентують реальність. Він виділив параметри семіотичного функціонування – репрезентант, інтерпретант, референт, дав першу класифікацію знаків (іконічний знак – індекс – символ), досліджував процес функціонування знаку – семіозис, де цікавий не пошук значення, а спосіб означування.

Зміст, що не вбраний у форму, згідно з Пірсом, не є предметом семіотичних досліджень. У практиці художнього конструювання знаки в своїй сукупності (що

розуміються гранично широко) утворюють мову, якою дизайнер спілкується зі споживачем. Виявлення значення, зашифрованого в дизайн-проекті, здійснюється шляхом декодування, де тексти означають спосіб упорядкування знаків в певну систему. Твори дизайну є візуальними текстами, через які реципієнт може прочитати і зрозуміти сенс дизайнерської ідеї. Природа візуальної мови не може бути адекватною природній мові. Тому в навчанні майбутніх фахівців в області дизайну необхідно вирішувати завдання переходу до освоєння *знаково-символічних, метафоричних, алегоричних* і інших художньо-образних засобів.

Художній образ в архітектурі і прикладних мистецтвах висловлює в художній формі образ життя та світогляд людини. У дизайні систем він є основним носієм сенсу розробки і висловлює в художньо-проектній формі образ виробничої діяльності людини.

Можна сказати, що дизайн взяв від мистецтв не тільки його формальні методи і прийоми, такі як пропорціювання, ритм, прагнення до гармонії і цілісності, а й деякі змістовні категорії, зокрема, здатність створювати образи. Крім того, дизайн за своєю сутністю і визначенням досяг і втілює те, що є багатовіковим і нерідко безплідним прагненням просторових мистецтв – ідею органічного синтезу.

Вивченням способів формування образу займаються такі науки як естетика, філософія, гносеологія, семантологія, психологія і т. д. Найчастіше всі ці наукові розробки стосувалися категорій образу в літературі, поезії, музиці. Найменше пощастило аналізу категорій образу в образотворчих мистецтвах і особливо в прикладній творчості, зокрема, в масовому промисловому мистецтві.

Хоча у своїй промисловій безлічі вони так само створюють узагальнений образ епохи, рівень індустріального розвитку суспільства, смаків, понять краси, риси національної культури.

Вивчення графічних і словесних образно-асоціативних зав'язків, їх

стійкість, дозволило припустити, що в архітектурі силуети будівель і споруд також володіють образно-емоційними характеристиками.

Враховуючи неможливість сприйняття продуктів дизайну поза середовищем, і особливо продуктів утилітарного призначення, можна констатувати невід'ємну зв'язок архітектури та дизайну, їх загальні образно-емоційні характеристики. У мистецтві зміст твору і його функція виражається в художній формі через образ. У дизайні утилітарних виробів об'єкти не стаціонарного характеру несуть властивість, яка задовольняє пізнавальну потребу, висловлюють соціально-функціональну орієнтацію і стають втіленими в образній передумові – складеному елементі діалектичного ряду художньо-змістовних категорій через «просту асоціацію – образну передумову – повний художній образ». За допомогою асоціації будуються концепції раціональної стилізації, за допомогою художнього образу – концепції дизайну систем.

Образна передумова ставить сенс концептуального стрижня не тільки окремого технічного предмета, а й усієї системи, що створює середовище. Тобто, як і інші мистецтва, дизайн є «образотворчою» діяльністю, тобто він постійно створює нові образи.

Основне завдання дизайну продуктів полягає в більш широкому розумінні їх ролі – у безпосередньому формуванні самого образу середовища. Досі вона розглядалася в рамках естетичного формування образу конкретного одиничного об'єкта.

Дослідження процесів формування естетичної цінності продуктів дизайну повинно привести до визначення деяких орієнтирів, які допомогли б дизайнерові враховувати закономірності їх утворення і зміни.

Світ предметного мистецтва великий і різноманітний, тому предметом вивчення є не тільки історія розвитку предметного світу, а й секрети гармонії, закони композиції, правила формоутворення.

Роль ця, як і значення матеріальної культури, взагалі, на різних етапах

розвитку суспільства була неоднакова і неоднозначна. Змінилися відповідно функції, призначення та форми об'єктів дизайну, як середовище-утворюючих елементів: від особистих, ділових до прецизійних, що виражають пануючу ідеологію, державний і релігійний етикет.

Проаналізувавши розвиток наукових визначень, понять образу і проблем його формування в різних видах мистецтва, зазначимо:

1) розуміння образу в мистецтві не зображують ні прямо, ні побічно життя «у формах самого життя» полегшує умовний розподіл їх на образотворчі і виразні, наприклад, архітектура і музика;

2) у кожному виді мистецтва процес створення образу має спільні характеристики, загальні форми відображення з одного боку і емоційно-образну мову – з іншого;

3) художній образ, створений виразною категорією мистецтва, має властивість в більшій чи меншій мірі міняти свій зміст з урахуванням індивідуального сприйняття цього образу виконавцем;

4) включення виробу до творів мистецтва більшою мірою сприяють найбільш яскраві властивості художньої виразності – метафоричність, асоціативність, парадоксальність і т. д.;

5) повноцінний художньо-проектний образ в дизайні формується на основі єдиної функціональної системи. Відображення цього головного сенсу в образі речі стає темою для проектної розробки і суттю процесу сенсоутворення.

Роздумуючи про образотворення ми скористалися методом «за образом своїм», вказаним у Біблії.

Прийнявши робочу гіпотезу про те, що коли Бог створив Світ за своїм образом, то людина, як образ Бога, повинна формувати середовище Землі аналогічно. Але людство у пізнанні людини та суспільства ще не спроміглося на повноцінне розуміння їх як «образів Божих», через що опинилося у ситуації, коли безобразне формоутворення людиною себе, сім'ї, колективу, держави, Землі

стало нормою. Без-образність помітна повсюдно і в усіх людських діяннях, але її не ідентифікують саме так не тільки звичні споживачі життя, але й науковці. Про це навіть не задумуються, за всяку ціну рухаючись у напрямку задоволення матеріальних потреб, забуваючи про істинне призначення людини [44, с. 27].

Без-образність – це відсутність художнього образу у формі, еkleктика.

Якщо Бог образотворить, то і Людина, згідно з Його задумом, повинна образотворити. Так образотворення було усвідомлене мною як всезагальний метод, підсумовує Хмельовський О. [44, с. 30].

Досліджуючи проблему образотворення як способу існування Світу людей, бачимо численні спроби побудови філософських, релігійних та систем практичного проживання, де питання гармонійності людського життя так чи по-іншому розв'язувалися Ашкін В. [1], Безмоздин Л. [3], Бочковський О. [4], Джонс Д. [10], Іванишин В. [14], Камю А. [16], Кузьменко В. [22], Романчук О. [22], Маринович М. [25], Метельова Т. [26], Міщенко Г. [27-30], Радьяр Д. [36], Рибаченко Н. [37], Степико М. [40], Хмельовський О. [44-48], Эшби М. [52], Юнг К. [53-54].

Традиційно прийнято вважати, що дизайн народився на початку ХХ ст. Хоча останнім часом все частіше зустрічаються припущення того, що взагалі створення та модернізація нових знарядь праці, утилітарних виробів і т.д., то є факт створення чогось нового, можна вже назвати терміном «дизайн».

Як специфічний вид проєктування утилітарних виробів масового виробництва, дизайн міцно став на ноги в середині ХХ ст. Під поняттям проєктування мали на увазі створення виробів зручних, надійних і саме головне красивих. Термін «Industrial design» – індустріальний дизайн, з'явився в англійській мові, а потім поширився в інших країнах.

Утилітарна спрямованість об'єктів дизайну – ще одна важлива ознака цього роду діяльності. Варто лише мати на увазі, що поняття «зручність», «користь» трактується виключно широко, не тільки як фізична зручність для руки, ока, вуха,

а й здатність створити психологічний комфорт, вплинути на настрій і навіть забезпечити певні фінансові або комерційні переваги.

З розвитком науки, культури і масового виробництва людство все більш усвідомлює просту істину – ми живемо в спроектованому світі. Вся матеріальна обстановка, яка нас оточує, і всі життєві ситуації, які нас безпосередньо стосуються. Тому дизайн щось більше, ніж область мистецтва або сфера вдосконалення техніки. Дизайн – це глобальне явище культури, бо дизайн – це турбота про людину, що стикається з технікою. Дизайн – це завжди компроміс між вимогами виробника і бажаннями споживача, це компроміс між художнім смаком і правилами маркетингу.

Саме естетичне, культурологічне і соціальне вивчення розвитку дизайну дозволило прийти до розуміння дизайну як ретранслятора культури через проєктні імпульси в предметне середовище людини.

У предметному світі, що оточує людину, дизайн ужиткових виробів набуває естетичну цінність тільки в тому випадку, якщо саме споживання набуває естетичне звучання. Найголовніше в цьому відношення мають бути не домінування функціональних якостей продукту дизайну, а переважання смислових і культурних значень.

Продукт дизайну набуває подвійне значення в основному в об'єктах утилітарного походження.

Твори дизайну органічно поєднують сфери матеріальної культури і мистецтва. Включаючи в себе утилітарне і естетичне вони виступають як носії естетичної цінності (у тому числі і художньо-образної) і як елементи форми художньо-образного ставлення людини до дійсності. Дизайн покликаний перетворювати цю дійсність. Саме ця якість і було основним аргументом, що заважає віднести твори дизайну до мистецтва, тому саме мистецтво (на думку деяких теоретиків) визнається пов'язаним лише з пізнанням відображеної реальності. Хоча не можна заперечувати такий факт, що в стародавньому ремеслі

створена руками утилітарна річ (наприклад, меблевий виріб) часто ставала справжньою художньою цінністю.

Причетність дизайну до сфери мистецтва можливо виявити тільки через визначення змісту і внутрішньої структури з урахуванням самого характеру художньо-образної виразності просторово-предметно середовища. Розуміння дизайну, як системи, дозволяє визначити межі, в яких естетичне освоєння утилітарного світу набуває художньо-образний характер.

Зображально-виразна природа художнього образу непостійна. Прояв способу можливий як з образотворчої, так і з виразної сторони.

Відносні і кордони між художніми і нехудожніми видами діяльності, так як не можна виявити відмінні особливості утилітарно-художніх цінностей від чисто художніх. Будь-яка форма художнього освоєння світу може мати і відображувану і перетворювальну форму освоєння дійсності.

Образ в дизайні – це багатогранний твір, що поєднує в собі функціональний та емоційний зміст. Перший залежить від нових технологій і модерністських трансформацій, другий – залежить від поєднання більш складної конфігурації, що складається з особистісно-часових, духовно-психологічних, соціальних і тому подібних компонентів.

Естетичне формоутворення предметно-процесуальних систем з метою створення великих художньо-образних структур (що зберігають при цьому своє утилітарне значення) вилилося в особливий вид дизайну – художнє проєктування. Його основний сенс – перенесення форм, «відкритих» мистецтвом, у художньо-проєктну діяльність (методика «філіації форм»). Такий підхід дозволяє вирішувати головне завдання художнього проєктування – створення «мистецтвоподібних», «природоподібних» та інших форм. Так як основною особливістю твору мистецтва є художня образність, то це впритул наближає до нього методу художньо-образного моделювання, що формує проєктний образ просторово-предметного середовища як системи.

Водночас, проєктний метод створення предметного середовища містить різноманітні форми образного рішення, що мають, як правило, необразотворчий характер, а специфічні йому риси:

- виразність;
- гуманістичність;
- предметність.

Виразність – висловлює абстрактно-художній зміст форми, яка разом з матеріально-утилітарним її змістом становить двоїсту основу дизайн-образу.

Гуманістичність – зв’язок з людиною. Образ, що виражає зміст форми, з якою безпосередньо стикається людина. Гуманістичнісно-образний характер форми – це зручний, комфортний, виразний – близький людині.

Предметність – виразність матеріальної форми. Пошук предметно матеріального втілення через умовні композиційні засоби: пропорції, колір, пластику тощо.

Розкриття ідеї художнього образу (наприклад, величі, витонченості, тепла, стрімкості, легкості), що містить всі перераховані форми образного рішення повинно складати основу дизайн-проєкту. Чим яскравіше ці аспекти виявляють ідею, тим дизайн-образ, при всій своїй матеріальності, виразніший. Постійне оновлення та модернізація форм, вдосконалення технології, матеріалів, конструкцій сприяє швидкій зміні стилів в часі.

Людина придбаючи речі, задовольняє не тільки свої утилітарні потреби, а ніби поетапно, частинами створює свій світ, ідентифікований з роллю своєї особистості в суспільстві. Тому дизайнер, перш ніж трансформувати матерію в продукт, що задовольняє людську потребу, перетворює його в мозку створюючи образ потенційного споживача і підключаючи всю свою уяву, отримує образ виробу, що задовільнить і збереже чуттєво-образний стан дизайн-об’єкта. Річ у цьому процесі набуває подвійний сенс. Споживач в утилітарному предметі крім корисності шукає сенс, що відображає його душевний стан. Відбувається процес

«олюднення речей», тобто подвоєння самого себе, відображення себе у створеному ним світі. Подвійне життя утилітарного середовища відбувається через ставлення людини до його предметного наповнення. Річ «народжується», «живе», «служить власнику» і «вмирає». Ці, часто використовувані метафори характеризують взаємини «об'єкт - суб'єкт». Тим самим утилітарне середовище, у своєму розмаїтті, стає дзеркалом суспільних здібностей, очевидно і культури. Ідейно-емоційний вираз дійсності, естетичних відносини споживача до середовища – це одна з форм одухотворення виробництва відокремленого або не відокремленого від утилітарного призначення.

Термінологічно позначення цього виду виробництва відбувається шляхом додавання до терміну «естетичне» терміну «художнє», так як придбання одухотвореності відбувається через систему художніх образів.

Тому проєктний образ можна охарактеризувати як художній образ, створений уявою дизайнера, що містить гармонію співвідношень між собою і з цілим, що виражає зміст в предметно-образному сенсі і у відображенні реального світу.

У результаті «художній образ» в дизайні можна охарактеризувати як багатогранний зміст твору, що поєднує в собі функціональне і емоційне. У свою чергу функціональне залежить від нових технологій і конструктивних трансформацій, а емоційне – від поєднання більш складних компонентів: особистісно-часових, духовно-психологічних, соціальних і т. д. Варто пам'ятати, що образ є ще й результатом і ідеальною формою відображення матеріального світу у свідомості людини.

Людина починає з проєктування образів і символів.

Предмети, що створюють певне середовище проживання, в процесі експлуатації набувають (або втрачають) додаткові смислові значення, пов'язані з часом (старовинне крісло), з людьми (подарунок від ...), з подіями (предмет куплений на новосілля) і т. д.

З часом різноманіття значень художнього образу втрачає гостроту відчуття, зате виграє поліфонічність сприйняття. Саме утилітарна середовище створює певний образний фон головних життєвих подій людини. Причому у всіх цих випадках, у різній мірі, спостерігається прояв певного образу-переживання, пов'язаного з очікуваною ціннісно-значущою життєвою ситуацією в майбутньому. Продуктивна уява при цьому використовує матеріал різних якісних рівнів: конкретно-чуттєві (перцептивні образи), образи пам'яті, уявні образи-типи, ідеї різного рівня абстракції.

У сприйнятті продукту дизайну присутні цілісне відтворення проблемної ситуації у формі образу і її емоційне оцінювання відповідне до фіксованої установки, що визначає структуру і цілісно значуще наповнення образу. Емоційна оцінка образу в рамках розвитку історії дає картину, що дозволяє визначити місце людини в сучасній промисловості.

2.2. Художній і проєктний образ в дизайні

Поступальний розвиток цивілізації та перенасичення нашого побуту найрізноманітнішими предметами переорієнтовує увагу дизайнера на більш конкретні потреби конкретної людини, на задоволення кожного споживача. Тут звернемо увагу на розвиток «образного мислення» дизайнерів в навчанні та професійній діяльності.

Споглядання природних явищ – ставок у сутінках, ліс у різну пору, сонячні промені пронизують крони дерев, сніжинки кружляють у світлі ліхтаря – захоплює кожного, створює особливий емоційний стан, який сприяє народженню образу від об'єкта спостереження. Цей образ кожного разу є неповторним і в кожного свій. Він може бути більшим, сильнішим від реально існуючого, ширшим за охопленням і асоціаціями. Схильність людини до образного сприйняття і образного мислення дозволяє їй більш глибоко і більш повно пережити певні події, відмітити їх емоційне забарвлення та закарбувати в пам'яті.

Але якщо хтось здатний такі переживання фіксувати, та стане відшукувати слова, звуки чи фарби для того, щоб виразити особливості того чи іншого образу, втілити його в будь-якому матеріалі.

Відоме поняття «художній образ» в літературі, живописі, театральному мистецтві, означає – специфічний спосіб осмислення і переробки дійсності, її естетичного осягнення. Конкретне дерево, знайома людина – самі по собі не образи, а реальні об'єкти. Більш того, картина на стіні або книга на полиці – теж не художній образ, а лише матеріальний об'єкт, який уклав в собі енергію цього образу, можливість його вивільнення. Реалізується образ, коли ми на цю картину дивимося, переймаючись станом зображеного на ній, коли занурюємося в читання цієї книги, забувши про те, що у нас википає кава. Ось тоді-то, на перетині укладеної в них художньої інформації і нашого сприйняття, й відбувається народження образу, в даному випадку – художнього.

Отже, образ народжується на перетині двох променів: вихідного від потенційного змісту цього об'єкту і променю свідомості, здатного цей імпульс сприйняти і збагатити власним змістом. Людина через певний час може прийти до того ж об'єкту з іншим настроєм. І образ, що виник при першому враженні, по іншому сприймається: щось в ньому здається менш суттєвим або ж у ньому проявляться якісь нові грані. Образ – це об'єкт психічної реальності, фантом. Образ – особливий феномен і продукт нашої психіки, Божий дар одномоментного осягнення явища через цілісне уявлення. Образ має емоційне забарвлення і є вираженням і результатом нашого ставлення до явища.

І все ж, при всій нестабільності, мінливості образу як явища психіки можна визначити константні (постійні) характеристики художнього образу, закладеного в конкретному творі мистецтва – виникає він у свідомості одної і тої ж людини, але в різний час або у зовсім різних людей.

Відмінності звичайно залишаться і вони будуть виявлятися в інтерпретаціях цього образу, будуть фіксуватися в критичній, мистецтвознавчій,

науковій літературі. Але всякий, хто знайомий з даним твором, буде розуміти під цим образом в якихось межах щось спільне. Тільки для цього необхідна ще одна умова: образ продукується в певному культурному середовищі і адекватна інтерпретація образу вимагає занурення людини, що його сприймає, у відповідний культурний контекст, розуміння закладених в образі культурних кодів.

Образ є найбільш ємним, надійним засобом передачі інформації про об'єкт, а також довготривалого зберігання його в комірках емоційної пам'яті, оскільки образу властиві цілісність і внутрішня не розчленованість. За допомогою образного сприйняття ми здатні отримати всю інформацію про об'єкт відразу, миттєво, так як принциповою особливістю образу є одномоментність його відтворення у свідомості, минаючи логічні міркування. Образне сприйняття – це особливий «спосіб набуття та зберігання істотних рис об'єкта без необхідності задіявання міркувально-логічної, інтелектуальної компоненти оцінки і підсумовування отриманих даних». Більше того, за логікою ми якраз ніколи і не змогли б досягти такого ефекту проникнення в суть об'єкта, саме в цьому і полягає для дизайнера цінність образного мислення. З його допомогою дизайнер може виконувати свою роль, коректуючи проєкт – прогнозом, розрахунок – інтуїцією, а дизайн здатний зберігати свою позицію прикордонного явища.

Отже, можна зробити деякі *висновки, щодо художнього образу*:

- глибоко вкорінений в культуру, тому його формування і сприйняття можливі лише всередині певної естетичної системи;
- народжується в акті комунікації на перетині втіленого художником задуму і сприйняття цього задуму глядачем (читачем, слухачем), оцінка способу залежить від підготовки й орієнтації свідомості, що сприймає;
 - цілісний, він одномоментно відтворюється в свідомості, що сприймає;
 - завжди емоційно забарвлений.

Очевидно, що *образ у дизайні* неповністю ідентичний образу в мистецтві,

хоча родові властивості художнього образу зберігаються і тут. *Але якщо якості художнього образу перевіряються лише талантом і переконаністю його автора та відносно незалежні від визнання його широкою аудиторією, то проєктний образ просто зобов'язаний співвідноситися з культурою споживання і не реалізується поза її простором.*

Різниця між художнім і проєктним образом у тому, що споживач втіленого проєктного образу входить з ним в практичну взаємодію, просто кажучи, користується ним у своїй повсякденному житті. Однак те, що проєктний образ більш приземлений, що він обслуговує реальність повсякденного існування – не так вже значно змінює його суть. І повсякденне життя анітрохи не менш має потребу в гармонії, красі і порядку, в реалізації своїх цінностей в предметній формі. Але мірило якості проєктного образу – іншої природи, ніж художнього, і це суттєво насамперед для його оцінки. Мірило його – споживач і його готовність користуватися річчю або системою речей, що втілила цей образ.

Основні характеристики проєктного образу, що зберігають також і «родові властивості» художнього образу:

- ідеальність (здатність до існування в ідеї);
- цілісність;
- осмисленість.

На підставі цього склалися і три аспекти методики так званого «образного підходу» в дизайн-проєктуванні:

- художнє моделювання – відтворення ідеального життя речі в художній уяві;
- композиційне формоутворення – побудова речі як композиційної форми, що володіє внутрішньою завершеністю, гармонійністю, розмірністю, цілісністю і т. п. ;
- смислоутворення – осягнення сенсу речі, який розкриває зміст її соціокультурного буття [32].

Оскільки проєктний образ принципово конформний, він наочно моделює (в ньому закладено):

- реальний стан культури, соціальних процесів, соціально-психологічних особливостей, економічних та інших факторів, яке на даний момент характеризує дійсність (об'єктивний фактор);
- ставлення до сформованого проєктного образу з боку потенційних адресатів (суб'єктивний фактор).

2.3. Структура дослідження художнього образу в дизайні

Однією з важливих сторін, які відображають зміст методики формування художнього образу в дизайні, є усвідомлення того, що створення духовної і емоційно-насиченого середовища залежить від комунікативної і знакової функції її предметного наповнення. Подання творчого процесу без визначення чітких орієнтирів в психології, філософії неможливо без поняття того, що специфіка створення художнього образу залежить від втілення світовідчуття творця в багато-структурній його уяві.

Загальну структуру образного змісту об'єкта предметного середовища можна представити як свого роду типологічну «Піраміду» вражень: в основі лежатиме множинність одиничних актів сприйняття найбільш різних компонентів системи середовища, дозволяють виділити її серед аналогічних об'єктів, наступний рівень емоційна «пізнаваність», провідник до розуміння унікальної неповторності даного середовища, до бачення закладеної в ньому художньої ідеї автора, яка сприймаючись з розумінням різними людьми, формується в образ середовища, атмосферу зі своєю ауруою системи середовища.

Питання про структуру, тобто форми існування художнього образу, більш істотним представляється в генетичному аспекті. Вивчення структури образного задуму виробу дозволяє провести типологічний і індивідуально-особистісний аналіз генезису ідей. Причому мається на увазі не зовнішнє вираження ідей

задуму, що організоване стильовим і композиційними прийомами, а внутрішня, іманентна форма, існуюча від періоду народження і процесу сприйняття до повного осмислення самої ідеї.

Структура, як сукупність стійкого зв'язку частин чого-небудь, що забезпечують його цілісність, передбачає опис його іманентної форми. Дослідження форми задуму художнього образу твору через семантику його сприйняття засноване на явищі антиципації (*наше – передчасна дія*). Тобто через заздальгідь складене уявлення про форму і повторення одних і тих же сенсорних (передавальних відчуття) подразників, робить середовище емоційно-нейтральним. Але під впливом цього повторення формуються психічні стереотипи пережитого сприйняття, відчуття свого буття в середовищі.

Весь лексичний підбір слів, характерної типології, що виражає образний зміст об'єкта, сукупність його значень, підбір найменувань класів образних конструкцій – тезаурус, що виражає інваріантність патерну або принципу його організації, підбір способів синтаксичних конструкцій, які утворюють основу граматики об'єктно-суб'єктних відносин, підбір значень і символічних властивостей, що з'являються в соціальному і психологічному контакті їх споживання – семантиці, показує, що кожен предмет володіє властивостями, які розкривають його структурну побудову – морфологію і змістовну цінність для людини – аксіологію (*наше – наука про цінності*) [8].

Під морфологією розуміється структура, яку людина надає матеріалу, речовині природи в процесі своєї цілеспрямованої трудової діяльності.

Предмет виступає на поверхню явищ своєї суттю, морфологічною стороною і, відтворивши її, дизайнер зайнятий пошуком природничо-природних, речовинних, натуральних властивостей об'єкта.

Спроектований дизайнером предмет виступає, з одного боку, як втілений виробництвом матеріальний об'єкт, зі своєю морфологією, просторовою організованістю, з іншого, як суспільно-людська (утилітарна, культурна,

естетична) корисність, значимість, цінність.

Морфологія в дизайні – матеріалізована зовнішня і внутрішня будова форми предмета, що відповідає його змісту, функції).

Типологія – систематизація, ранжування групи споріднених об'єктів або явищ за якоюсь ознакою (критерієм) відповідно з динамікою його участі у формуючих людиною ситуацій в середовищі на характерні стереотипи, які складаються в пізнаванні послідовності (класи, ряди). І кожен показує, як змінюються інтегральні властивості цих ситуацій при зміні якої-небудь однієї їх особливості – розміру, функції, геометричної будови, стадії розвитку і т. д.

Зрозуміло, велике число можливих критеріїв складання типологічних конструкцій при описі середовища виключає появу єдиної «абсолютної» типології її видів і форм. Тому даний аналіз об'єктів дизайну проводиться за допомогою трьох напрямів, див. рис. 3.1.



Рис. 3.1. Структурні напрямки дослідження образу

Опис властивостей художньої мови виробів по кожному зрізу можна зробити за допомогою мов різного походження та призначень – природних і штучних. Природні мови є продуктом історії і діяльності народу і складаються поступово. Вони мінливі, рухливі, бо обслуговують постійно мінливі потреби людей.

Зміст художнього образу в культурно-історичному зрізі виражається за допомогою природної мови. Мова типологічного та композиційного зрізів відноситься до штучної мови.

Природна мова культурно-історичного зрізу була розглянута у розвитку образних стильових трансформацій. При такому розкладі була виявлена тенденція чергувань міфологічного, антропоморфного, зооморфного, флороморфного, емоційно-ідеологічного, культурологічного, конструктивного і функціонального образних виразів. Зі штучних мов – мова типологічного зрізу є формуючою домінантою, що впливає на образні трансформації.

Розгляд типологічного зрізу вважається найбільш доцільним за: призначенням; формою; змістом.

При художньо-проектному підході до проектування визначено три опорні напрямки, що є відправним в пошуку образної концепції проекту:

- 1) функціонально-ідейно-ціннісний – образо-відповідність призначенню об'єкта;
- 2) конструктивно-формоутворювальний – крапка і лінія є початок образного пошуку форми;
- 3) формальний культурно-мовний – концепція проектної мови відображає образний зміст об'єкта (Рис. 3.2).



Рис. 3.2. Три основні рівні пошуку образної концепції проекту при художньо-образному підході до проектування.

Згідно з інструментальною точкою зору, основною проєктно-художнім завданням є переформування загальноприйнятої норми, усталених зразків, руйнування стереотипів з метою раціональної організації виробничої сторони життєдіяльності через забезпечення доцільності, портативності, гнучкості, зручності, комфорту технічно-процесуальної системи.

В рамках формування не одиничного образу утилітарного виробу, а комплексу, що виражає образ середовища, види типологічного зрізу розглядаються в наступних взаємозв'язках: функція – призначення; форма – простір; зміст – наповнення [8].

Проєктування предметного середовища як образного тексту сприяло поглибленню ціннісного ставлення до нього. Якщо дизайн дозволяє міняти візуальний образ Світу, то дизайнер повинен вміти розрізняти форми візуально-значущі і не значущі, а для цього необхідно володіти візуальними та художньо-образними ціннісними установками. Тому, структурний склад змістовної основи художнього образу характеризує кількість його компонентів і визначення якісного різноманіття. Структурна характеристика змісту є центральною характеристикою, тому будь-яка річ як система має багаторівневу структуру.

Вище сказане дає можливість зробити порівняльний аналіз структурної типології в культурно-історичному зрізі з формами вираження художнього образу, і сформувані у таблицю 3.1.

Таблиця 3.1.

Порівняльний аналіз структурної типології з видами вираження художнього образу в предметному дизайні

№	Назва образу	Характеристика	Належність до стилю
1	2	3	4
1	Міфологічний	Містить ідеологічну характеристику і виражає регіональну специфіку	Стародавній Єгипет
2	Антропоморфний	Містить конструктивний прояв антропометричних параметрів людини.	Стародавня Греція, відродження, модерн, мінімалізм

1	2	3	4
3	Ідеологічний	Має соціальний статус і односторонню, особливо яскраво виражену, ідеологічну характеристику	Готика, інтер'єр в японському стилі
4	Зооморфний	Виникають в періоди економічної і соціальної стабільності, звернення до форм теж відображає регіональні характеристики	Стародавній Єгипет, романський, відродження, бароко, біоніка
5	Флороморфний	Визнання непомилності і досконалості природи.	Стародавня Греція, романський, відродження, бароко, модерн, біоніка
6	Функціональний образ	Раціональне формотворення. Форма визначається функцією. Необхідність повного задоволення всіх потреб людини. Антропоцентризм.	Функціоналізм
7	Конструктивний	Зумовлений оголенням конструктивного вирішення. Домінування технологічних можливостей. Пріоритет технічної досконалості.	Конструктивізм, мінімалізм

Перерахування даних характеристик дає можливість зробити порівняльний аналіз структурної типології з формами виявлення художнього образу.

На ранніх етапах розвитку людства виникли *міфологічні образи* ужиткових виробів (рис. 3.3).



Рис. 3.3.

Антропоморфний образ возвеличує людину до рівня досконалого

створення, містить крім ідеологічних характеристик, що принесли у світ своєрідну ідеологію людинолюбства, ще й конструктивні – поява антропометричних параметрів (модулар) і ергономічних розрахунків (рис. 3.4).



Рис. 3.4.

Ідеологічний образ має соціальний статус і однойменну, особливо яскраво виражену, ідеологічну характеристику. Аналогічно до Середньовіччя образ періодично виникає в історії з появою ідеологією тоталітаризму і диктату з певними соціальними передумовами (рис. 3.5).

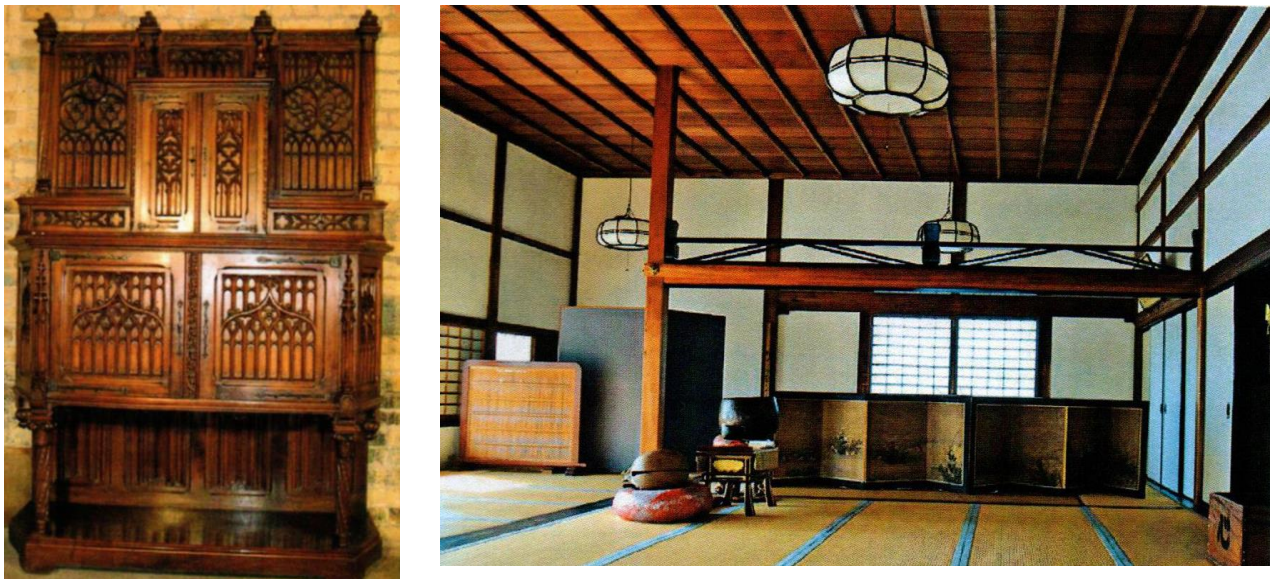


Рис. 3.5.

Зооморфний (рис. 3.6) і *флороморфний образи* (рис. 3.7) виникають в періоди економічної і соціальної стабільності, звернення до форм теж відображає регіональні характеристики.



Рис. 3.6.



Рис. 3.7.

Функціональні та конструктивні образи (рис. 3.8) відповідно, залежать від ситуації соціального характеру (економічні передумови) і домінуючого ідеологічного поклоніння зведеного до рангу ідолопоклонства функції або конструкції.



Рис. 3.8.

Періодичне звернення до минулих образних типажів проявляється в більш яскравому вираженні, домінуючи над існуючими соціальним та ідеологічним образами.

Ідеологічна характеристика даного стильового зіставлення домінує і породжує культурологічний вираз образу.

Практично кожна нова функціональна структура середовища призводить до створення нового, раніше неіснуючого образу, також як і кожен новий твір архітектури, літератури чи образотворчого мистецтва. У цьому відношенні дизайн залишив далеко позаду прикладне мистецтво, за останні десятиліття не можна назвати, мабуть, ні одного принципово нового образу речі або структури, яку можна було б віднести до сфери прикладного мистецтва. Одночасно, як дизайн так і техніка створили ряд нових речей і функціональних структур – цифрові фотоапарати, плеєри, ноутбуки, мобільні телефони і т. д.

Дизайн, створюючи середовища життєдіяльності, які сприяють емоційно-естетичній організації навколишнього світу.

Висновки до другого розділу

Художній образ має виражений суб'єктивний характер. Він народжується в акті комунікації на перетині втіленого художником задуму і сприйняття цього задуму глядачем (читачем, слухачем); оцінка способу залежить від підготовки й орієнтації свідомості людини, що сприймає цей образ.

Домінуюче значення художнього образу в предметному дизайні трансформувалося в появу так званого «образного підходу» в дизайн-проектуванні, в якому виразно виділяються три основні аспекти: художнє моделювання – відтворення життя дизайн-продукту в художній уяві; композиційне формоутворення – побудова дизайн-продукту як композиційної форми, що характеризується завершеністю, гармонійністю, розмірністю, цілісністю і т. д.; смислоутворення – осягнення сенсу дизайн-продукту, який

розкриває зміст її соціокультурного буття.

Повноцінний художньо-проектний образ в дизайні формується на основі єдиної функціональної системи. Відображення цього головного сенсу в образі дизайн-продукту стає темою для проектної розробки і суттю процесу сенсоутворення. Зарахування дизайн-продукту до витвору мистецтва найбільше сприяють яскраві властивості художньої виразності – метафоричність, асоціативність, парадоксальність тощо.

Визначено напрями дослідження образу: культурно-історичний; типологічний; художньо-композиційний. Багатоаспектний аналіз понять художнього образу в дизайні дозволив визначити образотворчі і виразні характеристики структурного різноманіття форм вираження художнього образу в об'єктах культурно-побутового середовища. Проведене дослідження характеристик формування художнього образу, дало можливість зробити порівняльний аналіз структурної типології в культурно історичному зрізі з формами вираження художнього образу в предметному дизайні.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНЬО ОБРАЗНИЙ ПІДХІД У ПРАКТИЦІ СТВОРЕННЯ ДИЗАЙН-ПРОДУКТІВ

3.1. Формування емоційного образу в предметному дизайні

Образ – властивість твору, що дозволяє розкрити емоційно-чуттєвий зміст через живу конкретність прояви, цим досягається цілісність вираження в зовнішньому внутрішнього змісту, як в живому організмі, одухотвореному [8].

Багато теоретиків мистецтва одноголосно висловлюють думку у визнанні особливої ролі емоційного початку, яке є неодмінною стороною змісту художнього твору. Мистецтво має чудову здатність складного перетворення почуттів.

З позицій естетичного ідеалу художника, художній образ – це спосіб відображення життя, узагальнення його проявів. Образність – загальна істотна ознака всіх видів мистецтва. Закономірності мистецтва, особливості його впливу на людину не можуть бути, тому зрозумілі без з'ясування природи художнього образу.

Художній образ – це нерозривна, взаємо-проникна єдність чуттєвого і логічного, конкретного і абстрактного, зовнішнього і внутрішнього, форми і змісту. Зазначене дозволяє зв'язати образний підхід з системним та методом моделювання, оскільки процес відображення є спільною основою усіх цих підходів і методів.

Матеріальний, конкретно-чуттєвий зміст образу завжди тяжіє до ідеалістичної естетики, яка відносить мистецтво до другорозрядних форм мислення. Насправді мистецтво здатне, не відриваючись від конкретно чуттєвої природи явищ, робити широкі узагальнення і навіть створювати концепцію світу.

Особливо виразно емоційність художнього образу проявляється в дизайні меблів – в об'єктах, з якими людина контактує постійно і тісно. Відповідно вони здійснюють постійний вплив на емоційний стан людини.

Психоемоційне значення форми і звуку недооцінювати не можна. Є люди, які вибирають їжу за формою і кольором, сформувавши попередню думку про смак ще навіть не спробувавши страву. Подібних прикладів безліч і вони зацікавили шведського дизайнера і ілюстратора Томаса Екстрема (Tomas Ekstrom), який працює під псевдонімом Kallbrand [54]. Його дослідження почалися з питання «Який дизайн повинен бути у щастя?». У пошуках відповідей він намагається знайти і пояснити емоційну валентність основних елементів і принципів, які широко використовуються в сучасних формах медіа, звуку та музики, а громадянам подається потік засобів масової інформації. Дизайнер досліджує всі тонкі взаємозв'язки для того, щоб в майбутньому з'явилася можливість більш точно і цілеспрямовано передавати певні емоційні послання.

Колекція меблів «Emoticons» складається з декількох видів стільців, а точніше дана колекція включає чотири стільці, які характеризують такі емоційні стани як: страх, захоплення, відпочинок, зневіра (рис. 3.1).



Рис. 3.1. Емоційне формотворення художнього образу меблів: страх, захоплення, відпочинок, зневіра.

Але остаточне формування емоційно-образного змісту відбувається на завершальних етапах проектування, при підключенні всіх вже задіяних принципів проектного пошуку та організації, зрізах проектної «піраміди» – культурно-історичному (теоретичному), типологічному (структурному) і композиційному (практичному). Водночас культурно-історичний зріз, представляючи форми вираження художнього образу, стає аналоговим матеріалом в проектному пошуку яскравих образних дизайн-форм. Типологічний зріз представляє морфологію структурної побудови дизайн-форми. Композиційний зріз є завершальним етапом в дизайн-проекті і об'єднуючим дві попередні технології пошуку художньо-образного рішення.

3.2. Художня образність формотворення продуктів дизайну в системі «психологія людини – дизайн-продукт»

На сучасному етапі розвитку матеріально-технічної культури приходиться розуміння того, що прості матеріальні потреби не можуть бути абсолютною цінністю ні в житті, ні в дизайні, тому що суспільство досягло тієї позначки свого розвитку, коли відносини між людьми складаються не по зовнішнім ознакам становлення особистості, а її реалізованим творчим потенціалом в емоційно-моральних перевагах, які в свою чергу і збираються в «базову» палітру якби інтуїтивних сподівань, уявлень про ідеали особистого чи суспільного устрою і засобах його досягнення [32].

Ідеальний образ об'єкта, що виникає в людській голові, є певною системою (Ordnung, Gestalt). Однак на противагу гештальт філософії, яка ввела в науку ці терміни, потрібно підкреслити, що образ свідомості субстанційно вторинний, він є таким продуктом мислення, яке відображає в собі закономірності об'єктивних явищ, є суб'єктивною формою відображення об'єктивності, а не суто духовною конструкцією всередині потоку свідомості.

Дослідження сучасного стану проектної культури дизайну представляє

строкату картину. Зрозуміти її легше через визначення типології нинішніх «споживачів мистецтва». Одна з них – виявлення форми через ставлення людини з її психотипом до обставин способу життя.

Раціоналісти – особи прагматичні, дисципліновані «люди справи», вміють правильно вибудувати і свій день, і своє життя, що уникають захопленя та крайнощів, але досягають поставлених цілей.

Комбінатори, слідуєть за попередніми – майстри варіантів і угод, віддають перевагу мирному вирішення ідеологічних і життєвих конфліктів, розуміють необхідність і неминучість не завжди прямого шляху вдосконалення та себе, і тих, з ким вони вступили в союз – *еклектиками*. Їм протиставляються нетерплячі прихильники прямих і «легких» рішень, найчастіше за рахунок засобів, що лежать поза причинами, що створили ці протиріччя.

Новатори – винаходять технічні пристрої, нові художні символи, політичні та наукові доктрини, йдуть на найризикованіші експерименти, не шкодуючи ні себе, ні інших, щоправда, залишаючись при цьому в рамках науково обґрунтованих уявлень про світ, але без остраху поглянути на справу з незвичного ракурсу, навіть якщо він суперечить усталеним нормам і правилами.

Містики – це миролюбні романтики, які охоче швидко опускають руки в важких обставинах, готові на поразку, і на перемогу, тому переконані в існуванні абсолютно непізнаваної істини, що призначає якийсь невідомий людству результат.

Філософи, замикають список – споглядальники та мислителі, які вірять, як і попередня група, в щось надлюдське, але вважають, що воно начебто природа, що породила нас мислячими істотами, покликаних жити у злагоді з її установленнями – їх називають «діти природи».

Зауважимо, що всі п'ять варіантів «способу життя» (змістовності їх наповнення) частково відповідають п'ятьом модифікаціям набору художніх засобів побудови образів мистецтва, п'ятьом формам реалізації його художнього

сенсу. Так, «раціоналісти» тяжіють до техногенних форм, «еклектики» і «філософи» симпатизують напрямам «ретро» і «Кіч», новатори надають перевагу «техно», «арт».

Можна зробити висновок, що всі типологічні характеристики з виведеними паралелями образного освоєння художнього простору відповідають видам змістовної основи художнього образу і проглядаються в історичній ретроспективі розвитку природної мови художнього образу утилітарних виробів: *раціоналістам* притаманне функціональне і конструктивне вираження образу середовища; *новаторам* – конструктивне, антропоморфне; *філософи* («діти природи») – зооморфне, флороморфне; *комбінатори (еклектики)* – культурологічне; *містикам* – емоційно-ідеалізоване.

Визначення художнього образу як специфічного для мистецтва способу відображення, осмислення та художньої переробки об'єктивної дійсності з позицій певного естетичного ідеалу в конкретно чуттєвій формі є відправним і для розуміння проєктного (проєктно-художнього) образу в дизайні. Мета дизайнера повинна полягати в тому, щоб, спираючись на подібний підхід, зробити річ знаком цілісного художнього контексту і проєктним образом дійсності [30].

Людина сприймає наявність оточення чисто інтуїтивно і емоційно. Можемо вивести дві категорії сприйняття об'єктно-суб'єктивних відносин:

- відношення до об'єктів, як до речей, що співвідносяться одні з іншими і речам в собі з їх зовнішніми ознаками і властивостями;
- відношення до об'єктів з позиції внутрішнього відчуття, як значущим особисто для нього, його потребам, ідеалам і т. д.

Таким чином, цінність не є онтологічна категорія, вона не може бути ні характеристикою «матеріальної», ні «духовної». Цінність виникає в людській діяльності як момент ціннісного зв'язку «об'єкт – суб'єкт». Відзначимо, що унікальна форма синкретичної єдності категорій сприйняття, в різних видах їх

переплетення, взаємного ототожнення – художньо-образна форма освоєння людиною світу. Художній образ являє собою нерозривну взаємно проникну єдність почуттєвого логічного, конкретного і абстрактного, зовнішнього і внутрішнього, форми і змісту.

Визначення художнього образу як специфічного для мистецтва способу відображення, осмислення та художньої переробки об'єктивної дійсності з позицій певного естетичного ідеалу в конкретно чуттєвій формі є відправним і для розуміння проєктного (проєктно-художнього) образу в дизайні. Мета дизайнера повинна полягати в тому, щоб, спираючись на подібний підхід, зробити продукт знаком цілісного художнього контексту. Робота на знаковість, а звідси і на престиж, це лише один із проявів соціальної ролі дизайну. Вона породжена органічною властивістю предметного світу, здатністю здійснювати психологічний вплив на людину. І цей вплив не пасивний. Як і архітектура, предметне середовище виховує людей. Один з великих діячів Баухауза Ласло Махолі-Надь, розповідаючи, що в цій школі створюють нові речі, завжди додавав, що «наша ціль не предмет, а людина». Таким чином, кожен предмет, і особливо об'єкт дизайн-проєктування, крім своєї прямої утилітарної функції виконує ще й виховну роль, формуючи особистість. Це завдання не є явно направленим, а ніби завуальоване в образі предметів.

Здатність до співпереживання, необхідна для повноцінного сприйняття мистецтва, знаходиться в тісному зв'язку з позицією людини по відношенню до навколишньому його середовищі, до людей – загалом, з усіма його контактами і характеристиками способів контактування і вибору об'єктів для нього.

Активне сприйняття об'єкта – «прочитання» його смислів, або, нарешті, культурний «діалог» між об'єктом і споживачем – це принциповий момент для дизайну.

Вочевидь, в проєктованому об'єкті, гіпотетично або інтуїтивно, завжди передбачається своєрідна «натхненність», наявність свого роду «мови», за

допомогою якого може здійснюватися спілкування між об'єктом дизайну і споживачем.

Ця мова, з одного боку, повинна дозволяти об'єкту породжувати досить складні змістовні висловлювання, зрозумілі для споживача, й з іншого, сприймати і відображати в знаковій формі командні дії споживача. Іншими словами, дизайнер, проєктуючи об'єкт в його знаковому трактуванні, створюючи його семантичну модель, повинен відобразити «поведінку» об'єкта в мові візуально сприйманих форм, причому в мові, адекватній готівковому «алфавіту» і «словнику» споживача. Зрозуміло, що в предметному світі, що постійно ускладнюється, проблема знакових систем, проблема мови форм стає у найвищій мірі актуальною [30]. Ця проблема багато в чому залежить і від визначення типології особистості.

Отож, пошук гармонійної форми предмету, за створення якого береться дизайнер – одне в найголовніших і найважчих завдань його роботи. Форма повинна бути органічною і цілісною, її частини пластичні, пропорційні та ритмічні, спів мірні з людиною та предметним середовищем. Створюючи нову річ, дизайнер повинен врахувати безліч вимог: композиція має бути настільки цілісною, щоб кожна її складова органічно входила в ціле. Необхідно довести всі частини і деталі цілого до заданих пропорцій, зберегти ритмічність чергування визначеного числа елементів, масштабність їх співвідношення. Навіть правильний добір кольору предмета – важлива і відповідальна справа. Адже психофізіологічний вплив кольору на людину в емоційному відношенні величезний.

Складний і багато в чому суперечливий соціально-економічний розвиток сучасної цивілізації позначається і на стані дизайнерського мистецтва. Дедалі частіше лунають голоси, що провокують тотальну кризу дизайну. Аргументів приводиться безліч. Один з них стосується процесів, які переживає сучасна Європа, перетворюючись на один величезний мегаполіс. Формується спільний

ринок, знімаються митні бар'єри, а це диктує нові вимоги до дизайнерів, яким все важче відтворювати національні особливості у своїх проєктах. Невизначеність шляхів розвитку дизайну середовища життєдіяльності людини пов'язана також з поглибленням суперечностей між новими напрямками дизайну та цінностями класичного раціоналізму, що вже застаріли. Естетика класичних стилів (готики, бароко, класицизму тощо) опиралася на такі фундаментальні поняття як рівновага, симетрія, логіка, гармонія. Постмодернізм висуває на чільне місце зовсім інші стильові особливості – дисгармонію, алогічність, нерівновагу.

І зараз активно відбуваються процеси, пов'язані із змінами технологій, естетичного ідеалу та соціально-економічними особливостями того чи іншого регіону. Ми на порозі відчутних перемін, оскільки дизайн перестав бути залежним головним чином від промисловості. Сучасний дизайнер фантазує, використовуючи закони мистецтва та можливості передових технологій. Річ, предмет, процес, створений дизайнером, набирають значення символу. Так, наприклад, спортивний одяг сьогодні повинен бути не просто зручним, а ще й дарувати енергію та відчуття близької перемоги.

Важко спрогнозувати, якими конкретно будуть кроки майбутніх фахівців з дизайну, та безперечним є те, що сьогодні основною проблемою дизайн-діяльності є створення таких «систем речей», таких «образних систем», які б вносили гармонію у техносвіт і його взаємостосунки з людиною, полегшували і наповнювали новим змістом спілкування людини зі світом речей, що її оточують [49].

3.3. Засоби композиції у художньо-образному формоутворенні меблів

В даний час назріла гостра необхідність у системному аналізі комплексних об'єктів. При цьому слід враховувати, що проблеми якості життя та проблеми гуманізації неможливо успішно вирішувати, якщо при розгляді питань дизайну применшувати значення духовно-творчої, мистецької складової цієї діяльності.

Дизайн в цілому і, зокрема, меблів та обладнання інтер'єру, не зможе викликати споживчий інтерес до своїх виробів, якщо не звертатиметься особисто до споживача. А для цього необхідною умовою до предметів внутрішнього середовища є наявність якості оригінальності, неповторності, вираз творчого потенціалу автора. У цьому ми наближаємося до проблеми створення художнього образу та художнього сенсу.

Сьогодні, чітко проглядається звернення до основних, первинних тектонічних основ виразності, до формальних універсальних побудов дизайн-об'єкта. Для їх аналізу вельми продуктивний є категоріальний апарат, вироблений у 60-х рр. ХХ ст. французьким структуралістом Мішелем Фуко в книзі «Слова і речі» [41]. З погляду проєктування середовища, теорія Фуко представляє особливий інтерес, тому що дизайн-об'єкт є одночасно і «річчю», і «словом» – поняттям в самому прямому сенсі. Адже річ-слово вписана в світобудівний контекст буття.

Як інструмент аналізу взаємин художньої форми і зовнішнього середовища, а також відносин елементів форми між собою, згідно Фуко – це доволі ефективна система з чотирьох композиційних подібностей (подоб): *припасованість, суперництво (еквівалентність), аналогія і уподібання.*

Припасованість – перша форма подібності, «яка у меншій мірі належить речам, ніж світу, в якому вони знаходяться» [41]. Найбільш яскравими втіленнями припасованості в дизайні є об'єкти, що трансформуються (рис. 3.1): багатофункціональні промислові вироби, що агрегатуються, модульні системи, шафи-контейнери, контейнерні кімнати.



Рис.3.1. Система трансформованих багатofункційних меблів. За принципом Дж. Коломбо.

Істотна особливість припасованості – схожість відповідних середовищ, поєднання в одному об'єкті образу і функції.

Наприклад, крісло, утилітарний предмет середовища, сприймається як знакова форма, що спонукає нас до певної дії. Пропорції, що відповідають параметрам людини, знайоме поєднання горизонталей і вертикалей викликають в пам'яті певні асоціації. А функціональна якість м'якості може посилитися образним враженням від оббивки меблів (рис. 3.2.), де зображено синє небо з хмарами.

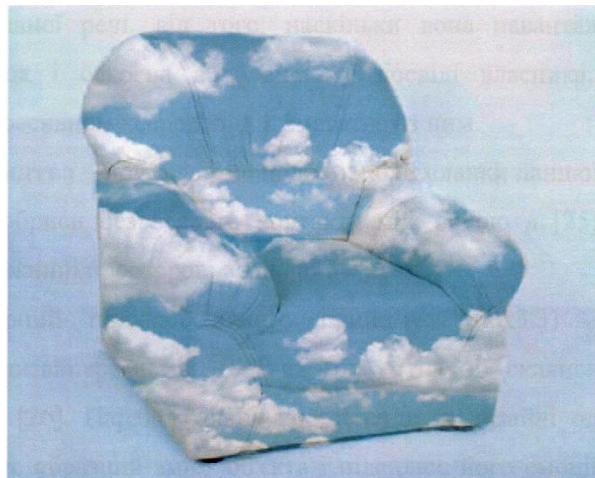


Рис.3.2. Метафоричне перенесення декоративних м'яких властивостей хмар на властивості крісла.

Поняття припасованості поєднує в собі різні властивості композиції, що безпосередньо беруть участь у формоутворенні дизайн-об'єктів, таких як тектонічність, пропорційність, масштабність. У дизайні меблів, як і в дизайні будь-яких речей, важлива оправданість використання матеріалу, його відповідність конструкції і функції. Важко уявити собі меблі для відпочинку, виконані з металу або каменю; адже ці холодні матеріали ніяк не відповідають уявленню про спокій, комфорт і затишок.

Меблі представляють собою матеріал, що насичує внутрішнє середовище приміщень, причому матеріал динамічно діючий, використовуваний людиною. Пропорції предметів меблів за своїми ергономічним параметрам пов'язані з людиною, проте не тільки вони визначають основний зовнішній, естетичний вид утилітарної речі. Пропорції меблів глибоко обумовлені самою сутністю функції, особливостями конструкції.

У зв'язку з функціональною спрямованістю меблів важливо і такий засіб композиції як масштаб. Масштабність залежить від двох груп розмірних відносин: з одного боку, від об'єктивних змін розмірів конструктивних елементів, пов'язаних з розміром і розрахунком, з іншого – від розмірів, пов'язаних із зручністю для людини, з антропометричними вимогами. Масштабність обумовлює зв'язок з простором, з середовищем, впливає на візуальне сприйняття форми. Чим складніша об'ємно-просторова структура об'єкта, тим більше значення для досягнення гармонії набуває послідовний розвиток принципу, покладеного в основу її будови.

Для дизайн-об'єкта припасованість – це не тільки співмасштабні людині, тектонічність, пропорційність, але і сполучуваність предметів з навколишнім світом. Це можливість балансувати на межі між злиттям з середовищем і відторгнення від нього. Річ – не тільки засіб для задоволення певних людських потреб. Завдання полягає в розкритті її сутності, в знаходженні композиційного та образного рішення. Кожна річ, навіть найменша, може володіти особистісною,

ліричною чи сентиментальною цінністю. Це залежить від ступеня «пережиття» і осмисленості даної речі, від того, наскільки вона навантажена духовним досвідом творця і освоєна в духовному досвіді власника, тобто здатна протистояти агресивному середовищу, змагатися з ним.

Суперництво (еквівалентність) – друга форма подібності, коли «ланки ланцюга відтворюють свої замкнуті обриси без всякого контакту між собою» [41]. Суперництво відображає множинні просторові асоціації.

Характерний приклад даного прийому, є метафоричне проектування (рис. 3.3) – дизайн-розробка італійських дизайнерів в 1990-их рр. стіл зі скляною стільницею-«скатертиною». Парадоксальне уподібнення в дизайні одного предмета іншому збагачує образний зміст об'єкта і підсилює його емоційну виразність, загострює споживчий інтерес.

Утилітарну річ глядач сприймає не тільки з точки зору її корисності. Зміст предмета завжди являє собою щось більше, ніж його зовнішні обриси. Зовнішність утилітарної речі, її художня форма є засіб вираження тих чи інших смислів і образів, що працюють функціонально, і це є проявом суперництва. Функція визначає форму, а й форма безпосередньо впливає на функцію. Функціональна структура форми визначає її конструкцію.



Рис. 3.3. Метафоричне перенесення властивостей тканини на скляну стільницю. Парадоксальне співставлення з функцією.

Форма речі являє собою логічну систему, органічну цілісність пластичних засобів, об'єднаних ідеєю художнього образу, підпорядкованих законам матеріалу.

В авторському дизайн-об'єкті, як і в художньому творі, суперництво може втілюватися в двоакцентній композиції, тобто містити два композиційних центри. У комплексному, складеному дизайн-об'єкті іноді відбувається переакцентування смислового змісту (наприклад, в інтер'єрі приміщення, при зміні побутової або службової ситуації).

Аналогія – третя форма подібності. Це не буквальні подоби речей, а лише тонкі подібності їх суті, зближення будь-яких форм світу [40].

На відміну від реалістичної скульптури, художні меблі не відображають життя в формах, близьких самого життя. Але кожна річ символічна: вона втілює які-небудь образи, поняття, ідеї. Художній образ утилітарного предмета уособлює культуру країни і епохи, в якій він був створений.

Багатозначна образність, зокрема, амбівалентний біоморфізм характерний для низки дизайнерських виробів. Він вбирає в себе метафорику мінливості життя і символіку творчості як народження.

З різним ступенем натуралізму дизайнери створили стільці (рис. 3.4) з уніфікованих елементів, надавши їм елементи психологізму, не обмежуючись простими біонічних прийомами.



Рис. 3.4. Стільці. Метафоричне повторення ніг.

Уніфіковані меблі для сидіння і лежання М. Такіями асоціюється з жінкою, що займається гімнастикою. Цьому сприяє виразність силуету і механізм трансформації. Але тут можна отримати і антихудожній ефект ототожнення утилітарного об'єкта з тим, чому він уподібнюється. Або досягнути зовсім антагоністичного перенесення художнього образу стосовно функції, для якої ці меблі призначені (рис. 3.5).

У проектуванні тотожне виступає в образі функціоналізму, коли твір дизайну несхожий з жодним природним об'єктом. Детально відтворено вигляд живої істоти у виробі дизайну – носій натуралізму. Він може мати прямолінійно-вульгарний або багато-шарово-метафоричний характер.

Природні форми привабливі в своїй симетрії і асиметрії, що створює ефекти напруги і руху. Таким способом цілісна людина освоює у своєму творчому і сприймаючому свідомості зв'язок «всього з усім». Даний зв'язок обумовлює онтологічну сутність метафоричного формоутворення. Природа, що є для художника джерелом аналогій, породжує також прагнення насичувати ними внутрішню структуру художньої форми.



Рис. 3.5. Диван-кактус. Антагоністичне перенесення образу і функції виробу.

Аналогія може виражатися і варіюватися повтореннями або ізоморфізмом.

Зазвичай компоненти, що мають уподібнювані властивості, належать до різних розділів-синтагми (з'єднане, побудоване разом), що об'єднуються на відстані, утворюючи «парадигмальні групи».

Уподобання (симпатія) – четверта форма подібності. Приводить в рух речі в світі, викликаючи взаємне зближення найвіддаленіших з них і володіє небезпечною здатністю ототожнювати речі, позбавляти їх індивідуальності [41]. Симпатизують компоненти пристосовані до автономного існування в просторі (штабелювання меблевих виробів і тощо).

Тяжіння як окремий випадок симпатії припускає потребу елементів переміститися та/або потребу реципієнта перемістити компонент в більш стійке, тобто, комфортне положення-стан. Протилежна їй форма – антипатія, навпаки, «зберігає речі в їх ізоляції одну від одної у прагненні до самозбереження» [41].

Викладені чотири категорії подібності образів згідно система з чотирьох композиційних подібностей за Мішелем Фуко, як інструмент аналізу взаємин художньої форми і зовнішнього середовища подаємо в схемі (рис. 3.6).

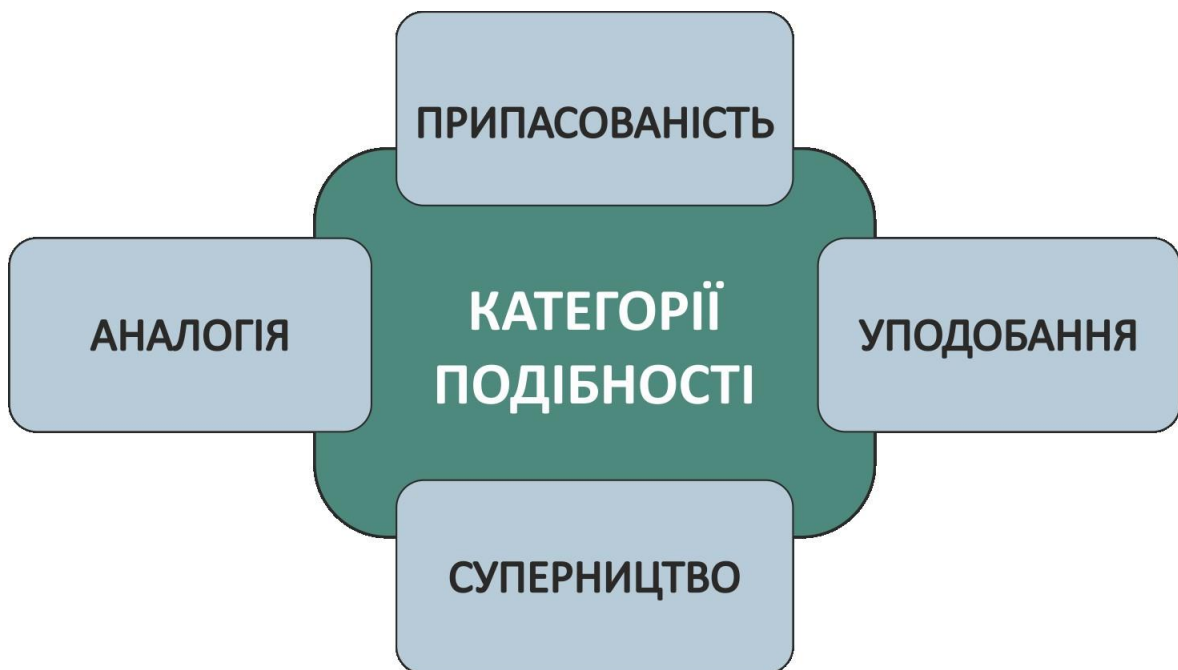


Рис. 3.6. Система категорій подібності.

Кожне з чотирьох понять подібності взаємодіє з композиційною тріадою «контраст – нюанс – тотожність» і співвідноситься з категорією ритмічної впорядкованості, в широкому сенсі слова. Але ця впорядкованість не припускає жорстких однозначних схем, які породжують творчу інерцію, пригнічують уяву,

сковують креативну здатність. Формоутворення об'єктів внутрішнього середовища пов'язане безпосередньо з законами композиційної побудови. Композицію утилітарних речей, таким чином, можна визначити як об'єднання елементів в якусь структуру, а характер цих елементів і характер їх з'єднання і визначає художній образ. Поряд з композиційною схемою, існує й декоративна схема, яка підкреслює або демонстративно ламає основну композиційну схему. Знаходити взаємозв'язок між цими схеми – цікаве завдання і для проєктувальника, і для дослідника-експериментатора.

Дизайнер, як правило, не робить відкриття і не винаходить нового – він по-іншому компоує вже наявне, а в більш широкому сенсі можна сказати, що він перекомпоує предметний світ за законами краси і зручності. Формотворні процеси у створенні просторово-предметного середовища, змагаючись з природою, починають все менше залежати від природних форм і переходять на втілення внутрішніх імпульсів формоутворення, що беруть початок в самій культурі. Дизайн меблів – це компроміс між вимогами ергономіки і закономірностями естетики, втілення їх «суперницька припасованість».

Художня форма дизайн-об'єкту, і зокрема об'єкта меблів, впливає більш безпосередньо і глибоко, ніж форма твору «чистого мистецтва». Вона впроваджена в побут, і її світоглядний сенс захищений в оболонці утилітарності.

Кожен предмет має свій знаковий обрис, який втілює властивий тільки йому сенс і образ. Художній образ утилітарних виробів – це вираження смислового змісту в алегоричній формі через запозичення природних і соціально-культурних явищ.

Меблі та інтер'єрні елементи, як частини середовища, вступають у діалог з людиною, причому в двох якостях. Як утилітарні об'єкти вони дозволяють йому не тільки вибирати їх, але і комбінувати, розташовувати в просторі приміщення. Як художні форми вони говорять нам про світоустрій і людські взаємини. Засоби їх «мови» – властивості композиції, такі як підпорядкованість, симетричність,

асиметричність, цілісність, масштабність, пропорційність, статичність, динамічність, ритмічність і т. д.

Композиційні форми висловлюють змістовний сенс об'єкта, який і тримає всю композицію в єдності.

Професійні знання та досвід дизайнера дозволяють йому знайти потрібні кошти для втілення відповідного художньо-образного рішення.

Візуальне сприйняття об'єкта відбувається на основі об'ємно-просторової структури, що визначає основний композиційний прийом, що формує об'єкт. Людина сприймає об'єкт, акцентуючи якусь структурну основу: візуально вибираючи один або декілька засобів композиції. Поняття про об'єкт в основному базується на загальності сприйняття, на виявленні характерних особливостей, що виділяють цей об'єкт серед інших. Інтелектуальне пізнання в даному випадку допомагає сформулювати візуальне поняття. Переважання вертикальної або горизонтальної Композиційно-структурований дизайн-об'єкт з виразним художній образ, робить його пізнаваним та у своєму роді унікальним.

Побудова системи обсягів і тектоніка – головні композиційні засоби в проєктуванні меблів, напряму пов'язані з функціональною організацією і конструкцією. Симетрія і асиметрія, нюанс і контраст, статика і динаміка, ритм, співвідношення і пропорції частин і цілого, колір і фактура матеріалів – засоби, що служать для організації просторової форми. З їх допомогою вона приводиться до відповідності психофізіологічним закономірностям сприйняття, набуває естетичні властивості і художній сенс.

Предметне середовище має характеризуватися такою властивістю композиції як статичність – це підкреслене вираження стану спокою, стійкості форми у всьому її ладі, в самій геометричній основі. У поняття статичності ми вкладаємо як щось обов'язкове тяжкість і непорушність. Статичні предмети, які мають явний центр і у яких вісь симетрії служить головним засобом організації форми. Симетричність композиційного розташування формотворчих елементів

(до прикладу меблів) в середовищі передавала стійкість ієрархічного порядку.

Поняття «динаміка» у проектуванні утилітарних форм безпосередньо пов'язане з їх композиційною структурою. Об'єкт динамічний, коли сповнений потенційної енергії, що відрізняє його від спокою об'єкту, що знаходиться в положенні, паралельному горизонтальній площині. «Нестійке» положення предмета, пластика криволінійних форм свідчать про внутрішню напругу, прагнення до руху [8].

Оцінка композиції – найбільш складна частина визначення якості виробу.

Меблі, виконані за всіма законами композиції, з урахуванням всіх вимог, і без образності, будуть бездушними, без емоційними, просто не матимуть художніх якостей. Тому важливо знайти композиційний прийом, що дозволяє підкреслити образність меблів. Сама конструктивна основа (динамічна або статична) надає можливість зрозуміти рішення образу. Яскраво виражений силует форми вже підкреслює художню образність і тектонічність меблевого виробу.

Орієнтація роботи дизайнера на формування предметного образу об'єкта середовища активізує пошук композиційно-виражальних засобів у їх гранично широкому діапазоні і визначає ступінь їх ефективності для забезпечення художньої образності загальної структури композиційного твору.

Набутий досвід формує методичну базу для переходу від принципів формоутворення до принципів стильотворення в творчій діяльності. Обраний дизайнером композиційний прийом організовує художню образність меблів.

Сьогодні дизайн меблів прагне до виявлення індивідуальності автора-творця, до образотворчої самостійності зразок образотворчого мистецтва чи в зіткненні з ним, або частково замінюючи його. Чим виразніше художній образ, тим досконаліша форма предмета, хоча сутність його гармонії може бути важко вловима. Лише послідовний, системний аналіз композиції дозволить досить об'єктивно оцінити її переваги і недоліки. Тільки виділення в композиції істотних її характеристик дозволить, зрештою, вийти на її оцінку в цілому.

Висновки до третього розділу

У результаті проведення дослідження встановлено, що особливо виразно емоційність художнього образу проявляється в дизайні меблів – в об'єктах, з якими людина контактує постійно і тісно. Відповідно вони здійснюють постійний вплив на емоційний стан людини.

Визначено типологію споживачів мистецтва і дизайн-продукту через їх психотипові ставлення до обставин способу життя: раціоналісти, комбінатори, еkleктики, новатори, містики, філософи. Усі п'ять варіантів ставлення до способу життя, частково відповідають п'яти модифікаціям набору художніх засобів побудови образів мистецтва, п'яти формам реалізації його художнього сенсу, видам змістовної основи художнього образу і проглядаються в історичній ретроспективі розвитку природної мови художнього образу утилітарних виробів.

В основі художнього образу культурно-побутових виробів лежить алегорична думка, яка розкриває одне явище через інше. Це може бути визначенням форм вираження художнього образу.

Як інструмент аналізу взаємин художньої форми і зовнішнього середовища, а також відносин елементів форми між собою, нами проведений ретельний огляд чотирьох композиційних подібностей: *припасованість*, *суперництво (еквівалентність)*, *аналогія і уподобання (симпатія)*, згідно теорії французького структураліста Мішеля Фуко, й зазначимо, що це доволі ефективна система в композиційній організації формоутворення в предметному дизайні.

Сучасний дизайн безпосередньо пов'язаний з вихованням у дизайнера свого бачення реальної дійсності через призму своїх переживань, з виробленням свого стилю, тобто створення твору мистецтва, відповідно до особистості дизайнера. Призначення дизайну – в перетворенні дійсності, всі відкриття та винаходи якої дають нові обґрунтування для нових напрямків у дизайні.

РОЗДІЛ 4

ХУДОЖНЬО ОБРАЗНИЙ ПІДХІД У НАВЧАННІ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ

4.1. Методи формування художньо-образного мислення майбутніх дизайнерів на кафедрі дизайну НЛТУ України

Завданням професійної освіти є підготовка таких фахівців, які б відповідали сучасним вимогам ринку щодо конкретного виду діяльності, враховуючи жорсткі умови конкуренції. У такій ситуації перспектива може бути лише у творчої особистості, що є не лише професіоналом, але й представником національної гуманітарно-технічної еліти [40].

На всіх етапах освіти викладання має ґрунтуватися на гармонійному поєднанні діяльності студентів та розвитку їх творчої уяви (вивчення класичного мистецтва і створення власних, авторських, надання конкретних знань та вмінь, рекомендацій і порад). Спираючись на такі основні поняття, як: простір, світло, колір, матеріал, тіло, центр ваги, у процесі викладання педагог сприяє розвиткові креативних якостей студентів, їх творчому самовираженню і набуттю компетентності у різноманітних видах мистецької діяльності. Мета навчання – гармонійний розвиток чуттєвих та інтелектуальних здібностей студентів. Навчання має будуватися так, щоб у ході художньо-мистецької діяльності студенти вдосконалювались в інтелектуальному і соціальному плані, оволодівали культурним надбанням минулих епох та сучасності [11].

Здатність людини мислити в образах створила таке унікальне явище, яке ми називаємо мистецтвом. Створення художніх образів вимагає від митця максимальної активізації художньо-образного мислення. В свою чергу, для того, щоб «зчитувати», «осягати» художні образи мистецтва, людина повинна також

мати сформоване художньо-образне мислення. Саме воно має непересічне значення для повноцінного, цілісного сприйняття світу, формування переконань, поглядів та системи цінностей особистості. Тому проблема формування художньо-образного мислення тих хто навчається є важливою і потребує глибокого та ґрунтовного вивчення. Нові вимоги до занять, які мають особливі можливості для формування системи естетичних та загальножиттєвих цінностей особистості, передбачають розвиток не тільки спеціальних фахових навиків, але й генералізованих здібностей, а також таких психічних процесів, як відчуття, сприймання, пам'ять, мислення, уява, тощо [2].

Одним із суттєвих компонентів мислення людини, як вищої абстрактної форми пізнання об'єктивної реальності, є *образне мислення*. Змістом розумового завдання останнього є образний матеріал, маніпулюючи яким, людина здійснює аналіз і синтез, порівняння і узагальнення істотних аспектів у предметах та явищах. Цей вид мислення значно розширює пізнавальні можливості особистості у процесі оперування образами різного ступеня узагальненості, схематичними зображеннями предметів та їхніми символічними позначеннями. Результати досліджень як вітчизняних, так і закордонних вчених-педагогів та психологів дають можливість зробити однозначний висновок, що образне мислення сприяє формуванню узагальнюючих динамічних уявлень про навколишній світ та його соціальні цінності, емоційного відношення до явищ дійсності, їхньої етичної та естетичної оцінки. Воно складає суттєву особливість внутрішнього світу людини та характеризує його суб'єктивність. У його становленні, проявах і функціонуванні найбільш яскраво виявляється неповторна індивідуальність кожної особистості [12]. Основна гносеологічна функція образного мислення як різновиду розумової діяльності полягає в забезпеченні пізнання людиною істотніших сторін і закономірних зав'язків об'єктів дійсності.

Ще однією важливою особливістю мислення дизайнера є візуалізація мисле-діяльності. *Візуальне мислення*, – це діяльність, продуктом якої є процес

породження нових образів, створення нових візуальних форм, що несуть певне смислове навантаження і роблять значення візуалізованими [48]. Завдяки цьому у багаторічній практиці створення нових студентських дизайн-розробок немає копіювання попередніх зразків, а створюються все нові і нові художньо-образні проєктні розробки. Але у цьому вбачаємо значний вклад педагогів які супроводжують студентів у процесі образотворення нових дизайн-пропозицій.

Становлення студента як дизайнера відбувається разом із формуванням у нього інтегральної системи знань із дисциплін різних блоків: гуманітарних, фундаментальних і професійно-орієнтованих. Проте провідну роль відграють мистецькі дисципліни у формуванні *творчого/художнього мислення*.

У багатьох завданнях з пропедевтичних («Основи композиції», «Основи формоутворення», «Кольорознавство») та образотворчих («Рисунок», «Академічний живопис», «Скульптура», «Моделювання просторових структур») дисциплін перед здобувачами дизайнерської освіти, ставляться завдання на різних курсах, які вимагають художньо-образного рішення. Від простіших до складніших які на четвертому курсі сягають у рівні майстерності до творів мистецтва, яві достойні експонування на професійних художніх виставках. Значний вклад у формування художньо-образного підходу при виконанні навчальних завдань з образотворчих дисциплін започаткували викладачі кафедри дизайну Павло Кепещук, Володимир Прусак, Ольга та Микола Опанащуки, Тамара Волошенко, Петро Кравченко, Ігор Юрченко. Сьогодні цю важливу роботу по налаштуванню молоді творчої генерації майбутніх фахівців з дизайну на ускладненні образної передачі дійсного Світу, а не механічного (фотографічного) його копіювання здійснюють викладачі: Станіслав Навротний, Остап Патик, Володимир Гарнавський, Юрій Ямаш, Олександр Коровай, Петро Старух, Оксана Мазур. Зображальними засобами рисунку та живопису студенти хто деталями (орнаментика, атрибути), хто загальним рішенням формують образ свого твору.

Подаємо низку робіт з дисципліни «Рисунок» студентів 4 курсу (рис. 4.1-4.12).



Рис. 4.1.



Рис. 4.2.



Рис. 4.3.



Рис. 4.4.



Рис. 4.5.



Рис. 4.6.



Рис. 4.7.

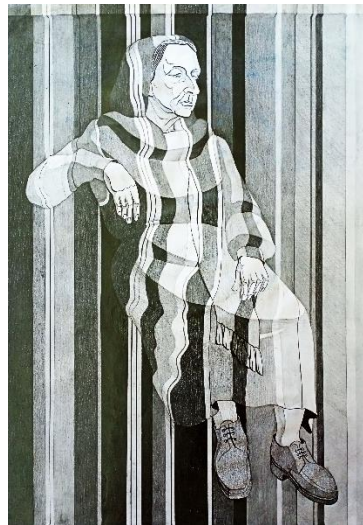


Рис. 4.8.



Рис. 4.9.



Рис. 4.10.



Рис. 4.11.



Рис. 4.12.

Продуктивна можливість користуватися образами-символами пов'язана більш всього зі структурою мислення, якщо врахувати, що символ – не тільки розпізнавальний знак явища, а образотворчий, за яким стоять всі основні ознаки й властивості, сутності (змісту) цього явища. Здатність до образно-символічного мислення, підтримуваного яскравим диференційованим емоційним реагуванням, відкриває шлях до співпереживання при сприйнятті твору мистецтва або будь-якого естетичного об'єкта.

Посилують вміння оперувати лаконічними символами у передачі змісту твору, який би мав бути зрозумілим з першого погляду, завдання з створення плакату в дисципліні «Графічний дизайн». Студентам четвертого курсу, під силу розроблення художньо-образного твору мінімальними засобами графічного дизайну за заданою темою. Як правило викладач задає одну-дві теми з вирішення певної соціальної проблеми і кожен студент пропонує власне авторське її розкриття та закликає мовою плаката до вирішення.

Подаємо як приклад плакати виконані студентами на екологічну тематику. Подібні плакати експонувалися на виставках та конкурсах. Екологічна складова також надзвичайно важлива у формуванні моральних якостей та професійних

пріоритетів у підготовці майбутніх дизайнерів. Тому формування екологічного та творчого мислення мають сформовано інтегруватися кожним дизайнером в процес реалізації дизайн-об'єктів. Плакати виконані студентами у різні роки під керівництвом доцента кафедри дизайну Юрія Ямаша: Марія Зінько, рис. 4.13; Михайло Підлужний, рис. 4.14; Віктор Пришляк, рис. 4.15; Віталій Іванченко, рис. 4.16; Оксана Мамчук, рис. 4.17; Юлія Мартин, 4.18 [27, с. 545-546] та багато ін.

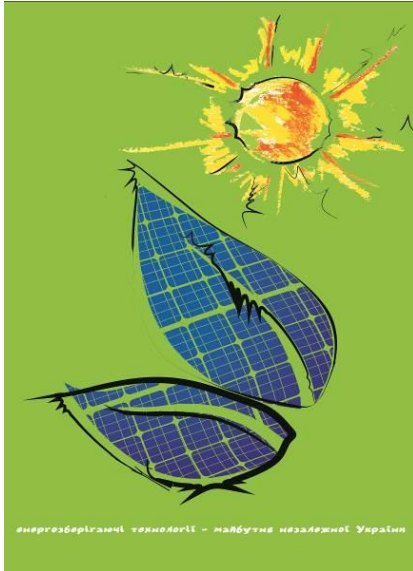


Рис. 4.13.

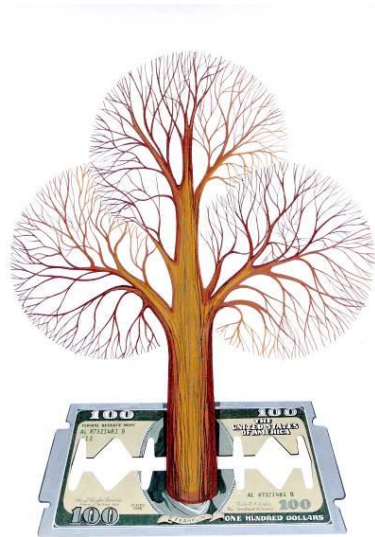


Рис. 4.14.

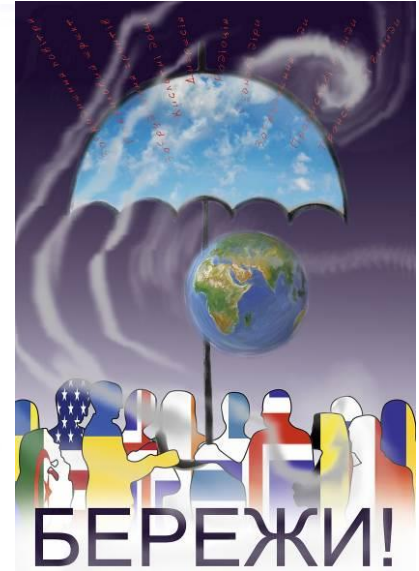


Рис. 4.15.



Рис. 4.16.



Рис. 4.17.



Рис. 4.18.

Символи які використовують молоді митці в плакатах зрозумілі, небагатомовні, але влучно розкривають проблему і у певній мірі показують шлях її розв'язання.

З початком війни росії з Україною, 24 лютого 2022 р., студенти працюють над антивоєнною тематикою. Створена ціла серія плакатів яка експонувалася 7 вересня 2022 р. в галереї «Євроарт» м. Рівне на виставці «Україна переможе» (рис. 4.19).



Рис. 4.19. Юрій Ямаш презентує виставку кафедри дизайну (м. Рівне, 2022 р.).

Такі ж плакати стали основоположними виставки «Слава нації, смерть ворогам» в Національному лісотехнічному університеті України, листопад 2022 р. присвячена відзначення пам'яті загиблого у війні доцента Юрія Дадака (Руфа). А також, Міжнародного проєкту «Плакат проти війни», який відбувався впродовж 2023 р. Плакати авторства Володимира Прусака та Юрія Ямаша, а також виконані під їх керівництвом плакати студентів кафедри дизайну (Марти Бубес, Богдана Грузевича, Катерини Кінах, Анастасії Козакевич, Марії Лісової, Богдана Лисецького, Вероніки Марчук, Івана Монарха, Тараса Павлуня, Наталії Скоропад, Ярослава Сулим, Вікторії Ханас, Христини Чипурко), експонувалися на дев'яти виставках у містах Республіки Польща, Франції та України. Участь у такому Європейському проєкті стала свого роду – визначником рівня професійної майстерності та педагогічної кваліфікації викладачів кафедри підготовки студентів в спеціалізації «Графічний дизайн».

Як зазначила керівник проєкту Ольга Лукомська на виставці «Український

плакат у Львові» – представлені роботи мають на меті яскраво продемонструвати значення демократичних цінностей, силу солідарності та перемогу добра над злом. Через плакатне мистецтво художники не лише розповідають про події, а й доводять, яку небезпеку становить росія для світу. Кожен плакат – це виразна позиція авторів, які засуджують війну, але водночас стверджують, що Україна до останнього подиху буде боротися за свою незалежність [18].

Подаємо кілька красномовних плакатів на антивоєнну тему, зокрема авторства Івана Монарха (рис. 4.20), Богдана Лисецького (рис. 4.21), Богдана Грузевича (рис. 4.22), Вікторії Ханас (рис. 4.23), Катерини Кінах (рис. 4.24), Христини Чипурко (рис. 4.25), Вероніки Марчук (рис. 4.26).



Рис. 4.20.



Рис. 4.21.

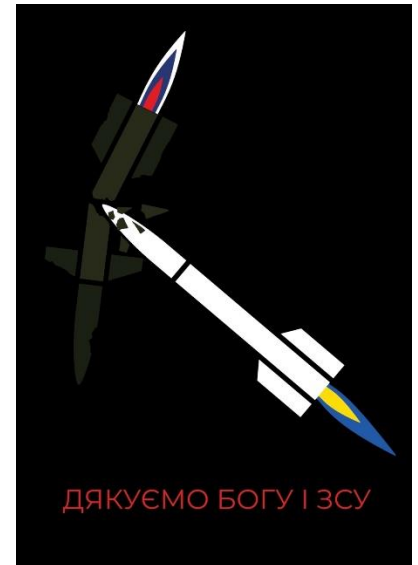


Рис. 4.22.



Рис. 4.23.



Рис. 4.24.



Рис. 4.25.

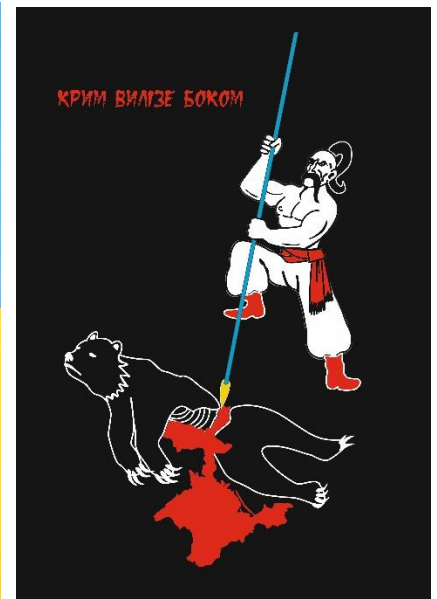


Рис. 4.26.

Також, значна увага на кафедрі дизайну Національного лісотехнічного університету України (НЛТУ України), надається актуальності, новизні і головне креативності у студентських дизайн-розробок.

У освітньо-професійній програмі «Промисловий дизайн» є неодноразове звернення до поняття «художнє проектування», зокрема в програмних компетентностях, а саме у спеціальних (фахових, предметних) компетентностях пункти 5 та 6 художньо-проектної діяльності. У позиціях програмних результатів (ПР) навчання чітко сформульовано важливість вмінь майбутніх дизайнерів: ПР 7. Аналізувати, стилізувати, інтерпретувати та трансформувати об'єкти для розроблення художньо-проектних вирішень; ПР 8. Оцінювати об'єкт проектування, технологічні процеси в контексті проектного завдання, формувати художньо-проектну концепцію; ПР 11. Розробляти композиційне вирішення об'єктів дизайну у відповідних техніках і матеріалах [61, с. 7-8]. Такі ж позиції знаходимо і у Стандарт вищої освіти України першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальність 022 «Дизайн» [63, с. 7-8].

У робочій програмі дисципліни «Проектування, макетування та

модельовання» яка викладається на першому (бакалаврському) рівні вищої освіти у продовж 5 семестрів у всіх змістових модулях майже до усіх завдань з навчального проектування, серед вимог, знаходимо обов'язкову позицію яку мають виконувати здобувачі освіти – художньо-образне рішення дизайн-розробки.

Особливе значення надається морфології та художньо-образному рішенню дизайнерських розробок при виконанні підсумкової на бакалаврському рівні навчання кваліфікаційної роботи, яка інтегрує знання з усіх фундаментальних і професійно-зорієнтованих дисциплін. Кожна з них різною мірою відповідає за формування груп умінь дизайнерів: творчих, інженерних, організаційних тощо.

У підсумковій роботі студентові потрібно виявити своє розуміння основних законів композиції, вміння розібратися у складних функціональних процесах при проектуванні, показати знання норм проектування, конструкцій тощо. У проєкті студенти показують набуті навички графічної майстерності: володіння різними видами графічної техніки, шрифтів, розуміння закономірностей компоновання креслень на листах і високого художнього смаку [22, с. 107].

Внаслідок усього цього стає очевидною необхідність пошуку нової методики розвитку творчого мислення адаптованої до студентів за спеціальністю «Дизайн» в складі креативної складової під час виконання кваліфікаційної роботи.

Креативна складова, яка забезпечує творчий розвиток особистості, передбачає передпроектну науково-дослідну роботу дипломника, а також творчу співпрацю з керівником проєкту. Спільна творча діяльність і спілкування, є рушійною силою розвитку особистості і студента, і викладача. У спільній діяльності студента і викладача ідеї стають інструментом, особистим надбанням студентів, задають загальну спрямованість діяльності, виникає відчуття особистісного зростання у студентів і професійно-особистісного зростання у

викладача.

У фондах кафедри дизайну можна знайти значну кількість дипломних проєктів та кваліфікаційних робіт з арт-дизайну бакалаврського рівня освіти, які базуються на символізмі, алегорії, метафорі завдяки чому вони досягли художньо-образної виразності і переходять межу від доцільного, функціонального дизайну у категорію творів мистецтва.

Зі значної кількості студентських дизайн-розробок продемонструємо лише декілька дипломних робіт бакалаврського рівня вищої освіти:

«Арт-дизайн. Меблі для відпочинку «Пінгвіненья» (2014), дипломниця Юлія Крупа, керівник Володимир Прусак (рис. 4.27);

«Арт-дизайн. Меблі для сидіння «Леді і Джентльмен» (2014), дипломниця Наталія Вуйда, керівник Володимир Прусак (рис. 4.28);

«Арт-дизайн. Меблі для відпочинку «Дюни Сахари» (2014), дипломниця Тетяна Дяченко, керівник Володимир Прусак (рис. 4.29);

«Арт-дизайн. Меблі для сидіння «Трилогія сонця» (2014), дипломниця Анна Дем'янчук, керівник Володимир Прусак (рис. 4.30);

«Арт-дизайн. Меблі для сидіння та відпочинку «В морських просторах» (2014), дипломниця Яна Ребріна, керівник Володимир Прусак (рис. 4.31);

«Арт-дизайн. Стільці «Еволюція павука» (2015), дипломник Іван Монарха, керівник Зіновій Макар (рис. 4.32);

«Арт-дизайн. Серія меблів для сидіння «Писанка» (2015), дипломник Соломія Гурко, керівник Зіновій Макар (рис. 4.33).



Рис. 4.27. Фрагмент проекту «Пінгвіненья».



Рис. 4.28. Фрагмент проекту «Леді і Джентльмен»

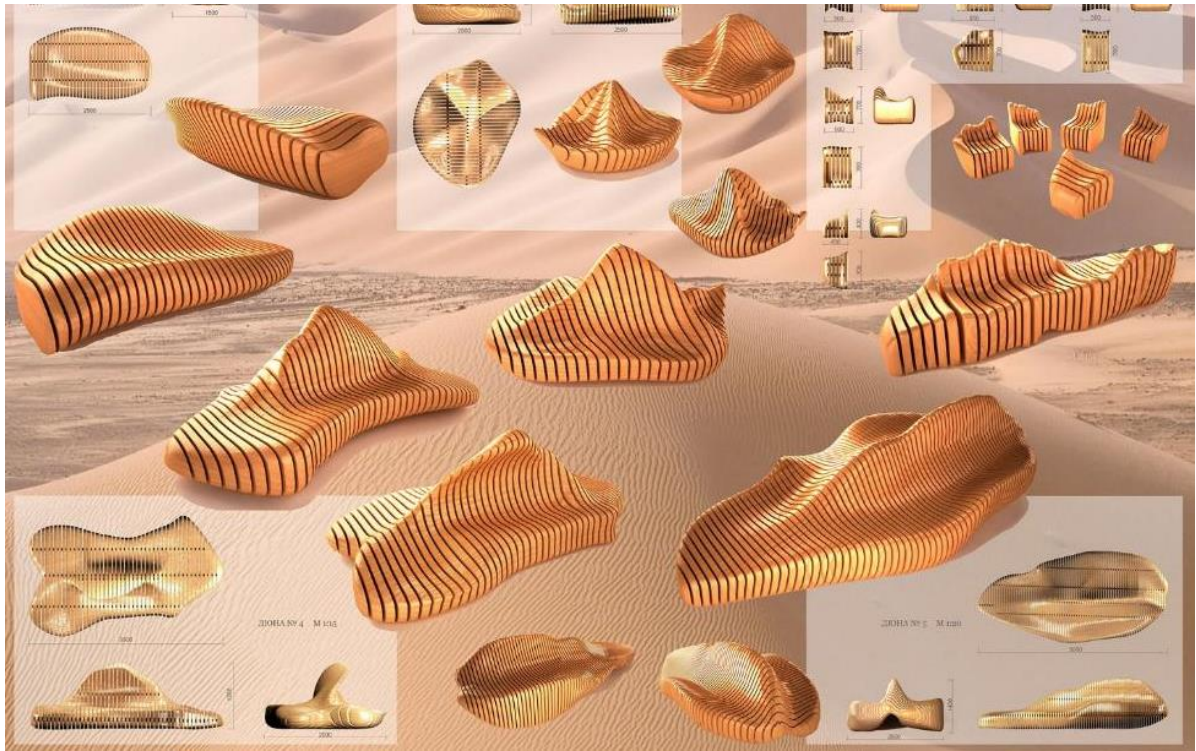


Рис. 4.29. Фрагмент проекту «Дюни Сахари»

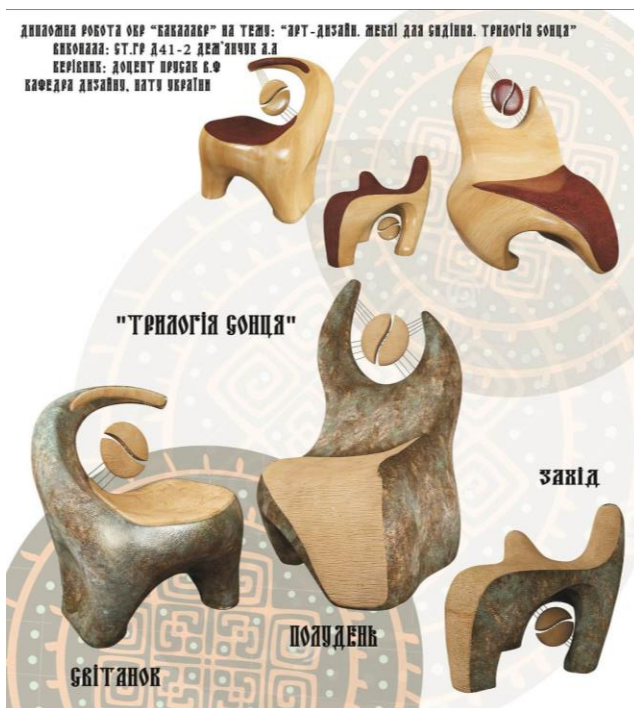


Рис. 4.30. Фрагмент проекту «Трилогія сонця».



Рис. 4.31. Фрагмент проекту «В морських просторах».

4.2. Характеристика авторської дизайн-розробки «Перемога за нами!»

За своїм змістом авторська дизайн-розробка відноситься до оригінального напрямку в дизайні – арт-дизайн – художньо-образне структуроутворення предметів з пріоритетом візуально-емоційних впливів та художніх вражень на споживача [31, с. 29].

Метою дизайн-розробки стала ідея виробу які б мали виразну художньо-образну характеристику та якості твору мистецтва, а не лише виробів ужиткового характеру.

Ідея нашої дизайнерської творчості – це відгук на буремні події які відбуваються в Україні, а саме на не справедливу, загарбницьку війну з боку Московії. Зараз немає жодної байдужої людини яка б якимось чином не відгукнулась на ці події. Війна розгортається з важкими наслідками, але ми всі прагнемо переможного її завершення. Тому ключовими словами авторської ідеї створення об'ємних структур є ствердне *«Перемога за нами !»* [4].

З самого початку ми не шукали, як ведеться, аналогів бо задля втілення авторської ідеї не хотіли підпасти під вплив вже існуючого. По суті така робота створена вперше і очевидно, що подібних аналогів не існує. Бо ніхто до цього не наважився б заявляти про крах росії у будь-якій формі. Адже, дизайн-розробка «Перемога за нами», втілювалась з задуму в проєкт, протягом квітня-травня 2022 р., коли хід війни був не передбачуваним.

У процесі пошукового ескізування вдалось створити не один виріб, а серію об'ємно-просторових структур, що включає шість виробів в яких символічно показана боротьба України з російськими загарбниками, яка у результаті призведе останню до краху.

Дизайн-розробка в своїй основі глибоко символічна про такий стилістичний напрям у мистецтві ми говорили у першому розділі нашого дослідження. Отже, символ є основою мистецької творчості – прихована ідея у глибині явищ, яку можна відобразити тільки за допомогою художньо-образного

мислення. Чим більш високоякісний в мистецькому плані твір, тим він є зрозуміліший для глядача і його зміст можуть розкрити, збагнути різні прошарки суспільства.

Морфологія нашої дизайн-розробки базується на державній символіці України та росії, зокрема – це прапори та герби. Між якими відбувається взаємодія, чи скоріше протидія.

Символи втілені у площини та геометричні фігури. Їх просторове положення між собою, розміри, цілісність чи зламаність все працює на розкриття закладеного змісту та сюжету подій. Ці аспекти розкривають шість виробів – об’ємно-просторових структур. Кожна структура – це своя історія про етап боротьби. Разом вони дають можливість скласти оповідь про те якою ми знаємо Україну її історію і тих хто намагається все це знищити, стерти з лиця Землі і з пам’яті її нащадків. Але на цьому оповідь не завершилась. Українці чинять опір, проявляють нечувану мужність і героїзм та дають відсіч московським зайдам. У результаті непроханий, побитий звір буде вигнаний за межі культурної й демократичної цивілізації, з давньою історією, якою є Україна [4].

Отже, в загальних рисах охарактеризуємо шість об’ємно-просторових структур. Їх промовисті назви визначають образний зміст.

«Слава Україні!» (рис. 4.33) – стійкий композиційно і тектонічно без зайвих атрибутів виріб у формі стільця, у кольорах державного прапора, що символізує Україну, як сталу і суверенну державу. Просторова структура за формою і конструкцією повністю відповідає функціональному меблевому виробу – стілець. Але через символіку кольорів думаємо сидіти на нього з морально-етичної сторони буде не комфортно, а споглядати простоту форми, ніжні поєднання кольорів та плавність безкінечної лінії будемо з задоволенням.

«Смерть ворогам!» (рис. 4.34) – теж у формі стільця, але більш динамічний, конструктивно міцний, як військова техніка, в кольорах прапора Української Повстанської Армії. Символізує багатовікову боротьбу за свободу, незалежність

та відновлення історичної справедливості. Камуфляжний рисунок на основі просторової структури відповідає сьогоднішньому військовому стану України.

Ці два вироби – стільці з усталеними чинниками, що визначають самодостатність і цілісність завершеної структури, виробу, інституції чи формації.



Рис. 4.33. Стілець «Слава Україні!». Рис. 4.34. Стілець «Смерть ворогам!»

«Крах» (рис. 4.35), демонструє переможний удар трикутної «блискавки-України» по, як гадали монолітній, площині-росія. Пробивши її Україна міцно вкоренилась у рідну землю. Від удару росія розкололася, а значний шмат від неї відпав безповоротно.

«Гільйотина» (рис. 4.36), продовжує сюжет розбивання цілісності росії – це наслідок безглуздої дії керівників Кремля. Український герб як сокира «гільйотини-правосуддя» зависла над російською двоголовою потворою. Ця об'ємно-просторова структура якби промовляє, що обов'язково настане справедливий суд над вбивцями-гвалтівниками.

«Руїна» (рис. 4.47) показує як відносно малими клинами можна зруйнувати велику брилу. Клини в блакитно-жовтих кольорах – це Україна, а велика

триколюрова стела – росія. Перед стелою чорний куб, символ входу у потойбічний світ. Разом вони утворюють надмогильний пам'ятник, символічний фінал для тих хто розпочав війни в ХХІ сторіччі.

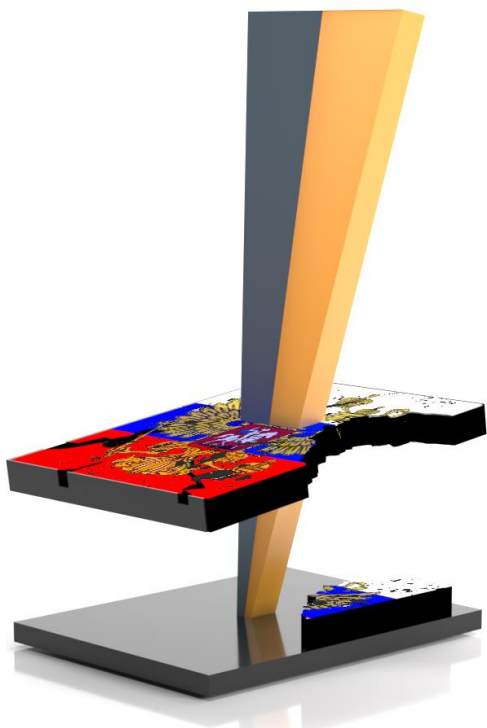


Рис. 4.35. «Крах».

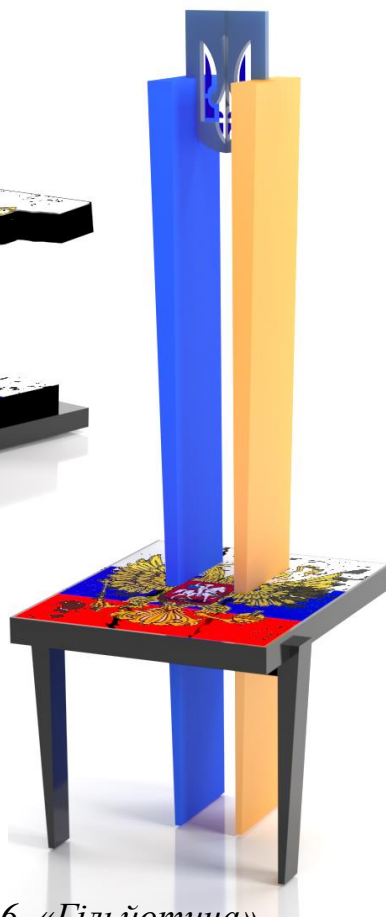


Рис. 4.36. «Гільйотина»

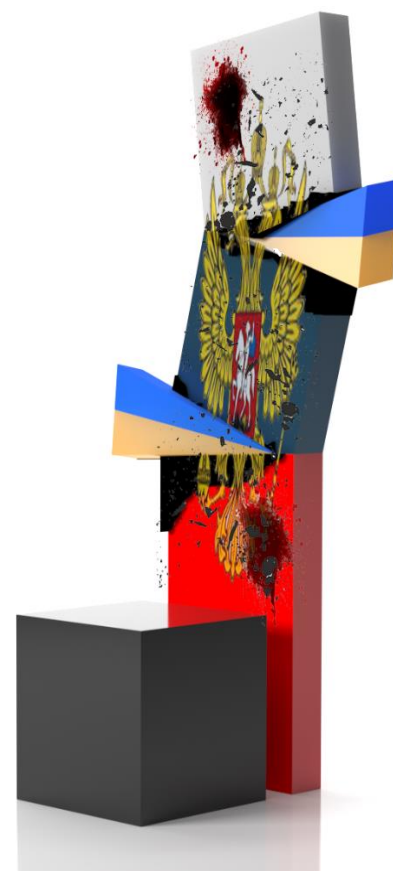


Рис. 4.37. «Руїна»

«Перемога!» (рис. 4.38) – шоста об'ємно-просторова структура, символізує історію про те як Україна в не рівній боротьбі здобула перемогу. Росія впала, а «Слава Україні!» лунатиме по всій планеті і закарбується в історичних скрижалях назавжди – щоб ніякий наступний диктатор не міг її підмінити чи переписати на свій лад [4].

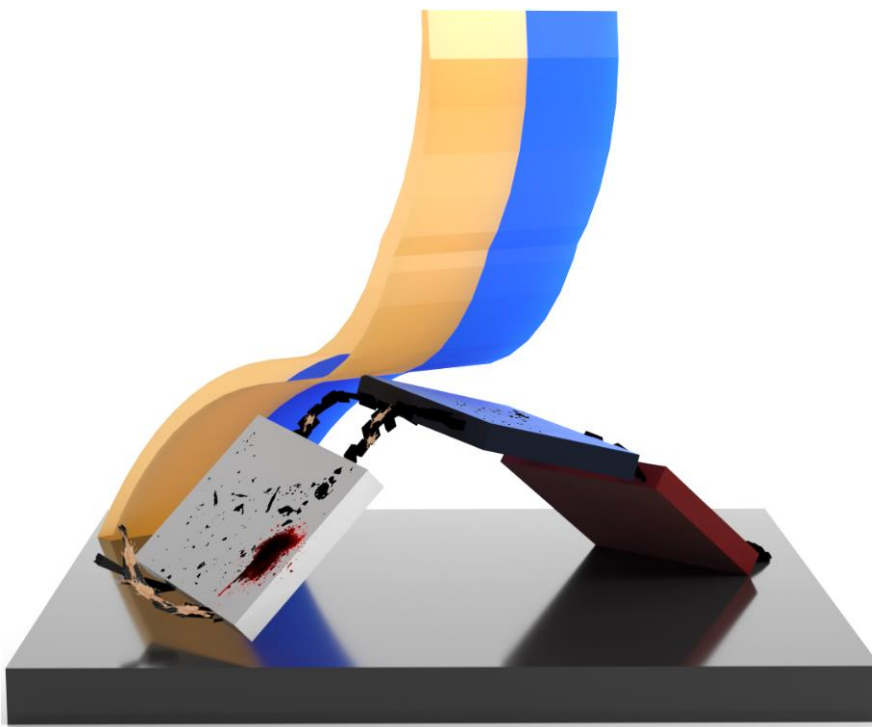


Рис. 4.38. «Перемога!».

В червні 2022 р. – дизайн-розробка «Перемога за нами», захищена як бакалаврська кваліфікаційна робота з Похвалою екзаменаційної комісії на кафедрі дизайну Національного лісотехнічного університету України.

З 10 травня по 28 червня 2023 р. Київський університет імені Бориса Грінченка, оголосив II Відкритий патріотичний фестиваль-конкурс «*Народ-герой героїв появляє*», під егідою Міністерства освіти і науки України. Після певного переформатування проєкту об'ємно-просторових структур «*Перемога за нами!*», наша дизайн-розробка, була подана на даний конкурс (див. додаток А). У результаті – *Дипломом II ступеня* в номінації «Дизайн», категорія «Професіонали».

Сьогоднішні суспільні процеси є свідченням надзвичайної актуальності творів мистецтва національного характеру.

Потреба національного формотворення є і світоглядною, і державною, і геополітичною. Це проблема Свободи Нації. Володіючи теорією та методикою національного образотворення, Україна спроможна буде вийти на такі рубежі культури, які заповіли їй творці дотрипільської цивілізації, залишивши у спадок

образотворення як код, що вказує на Божественне походження роду людського і на шлях проживання Часів. Але «людська активність, викликана логікою власної правоти, мусить пройти суворий контроль перетинаючи шлях до швидких перемог, зате вже отримані перемоги не будуть пірровими» [25].

Висновок до четвертого розділу

Проведено аналіз методів навчання та розвитку художньо-образного мислення майбутніх дизайнерів у процесі навчання на кафедрі дизайну Національного лісотехнічного університету України. Визначена низка дисциплін з навчального плану спеціальності «Дизайн» які мали б включати у свій зміст завдання на досягнення художньої-образності. До таких відносяться у першу чергу дисципліни образотворчого циклу. Підтвердженням цього був аналіз робочих програм дисциплін, освітньо-професійної програми «Промисловий дизайн» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти. Також, було оглянуто студентські роботи з фондів кафедри дизайну, деякі з них показані в нашому теоретичному викладі дослідження.

Важливим завершальним етапом освітнього процесу є виконання кваліфікаційної роботи, тому нами було проведено огляд значної кількості бакалаврських кваліфікаційних робіт, щодо виявлення в них художньо-образного аспекту. Можемо констатувати, що переважна більшість таких дизайн-розробок мають художньо-образне вирішення.

Загалом ці питання для мене не підлягали сумніву, адже нещодавно проходила навчання на бакалавраті і виконувала кваліфікаційну роботу яка стала більше твором арт-дизайну ніж функціональним дизайн-продуктом.

Авторську дизайн-розробку об'ємно-просторових структур «Перемога за нами!» ми демонструємо як практичну частину нашої кваліфікаційної роботи, адже вона повністю відповідає темі дослідження.

Вважаємо, що наша дизайн-розробка у цілому, чи кожен окремий виріб

можуть мати різне функціональне застосування.

Тематичні об'ємно-просторові структури у масштабі відповідному ергономічним параметрам людини можна використати як об'єкти для тимчасового сидіння чи створення арт-антуражу в тематичних інтер'єрах, див. додаток Б 1.

У збільшеному розмірі вироби набувають монументального масштабу і можуть застосовуватися для оформлення відповідних локацій архітектурного середовища міста чи громадських інтер'єрів, одночасно надаючи їм ідеологічно-національного забарвлення та бути символічним нагадуванням про підступність росії і сили Духу України, див. додаток Б 2.

У зменшеному розмірі, як своєрідні сувеніри-моделі, міні скульптури будуть популярними в опорядженні службових чи житлових інтер'єрів, власники яких є радикальними прибічниками усього національного, справжніми патріотами своєї держави, тому як належне бажатимуть мати патріотичну символіку у різноманітних формах. Серед яких матимуть місце символічні сувеніри-моделі розроблені нами, див. додаток Б 3. Слава Україні! Слава ЗСУ!

ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі здійснено теоретичний аналіз проблеми художньо-образного підходу у дизайнерській практиці та навчанні майбутніх дизайнерів. Результати дослідження дають змогу дійти таких **висновків**:

1. Визначено термінологічне поле дослідження, сутність і зміст понять та особливості образності у дизайні. Зокрема розкрито зміст і значення понять «художній образ»; «образ в дизайні»; «художній образ в дизайні»; «художній образ-тип»; «метафора»; «образ середовища»; «когнітивні карти середовища»; «символізм»; «символ»; «екзистенція», «алегорія» тощо. Цими поняттями та термінами ми оперуємо у викладі основного матеріалу.

Образність як якість проєктного мислення привертає все більшу увагу дослідників, особливо у дизайні. Тут з'явився ряд нових понять, наприклад «образне моделювання», «образ-тип» та інші, що розкривають механізм проєктного мислення. Вивчення питання художньої образності середовища чи речей має певне методичне значення для практикуючих дизайнерів, які прагнуть до того, щоб їх твори були справді художніми і викликали адекватні естетичні переживання.

2. Проаналізовано культурологічне поняття образу та художнього образу з різних точок зору: семіотичному (художній образ виступає як знак, тобто засіб смислової комунікації в межах певної культури); гносеологічному (художній образ може бути припущенням, гіпотезою тільки внаслідок власної ідеалізації чи уяви); філософському (результат і ідеальна форма відображення предметів і явищ матеріального світу в свідомості людини); психологічному (об'єкт психічної реальності, фантом); мистецькому (спосіб і форма освоєння дійсності, яка характеризується нероздільністю почуттів і смислу). І в літературі, і мистецтві

конкретно-чуттєва форма відображення дійсності. В науці певна ідея виражається через поняття, а в мистецтві – через образи.

3. Здійснено огляд формування художніх образів предметного середовища в історичному контексті. Образність у свідомості людей формувалась з розвитком їх мислення. Період сигнального мислення первісних людей змінився періодом образного мислення завдяки уяві і сприйняттю через зображення (комунікацію). Специфічне людське мислення навчилося сприймати і переробляти образи за допомогою абстрактних понять. Тільки з виникненням звукової мови починає розвиватися дискусійне і логічне мислення. Специфічне людське мислення навчилося сприймати і переробляти образи за допомогою абстрактних понять, через осягнення смислів, прихованих в символах.

Одночасно зазначимо, що образно-формальне рішення предметного середовища завжди було безпосередньо пов'язане з соціальними, економічними, політичними, релігійними, географічними та іншими факторами. Ці взаємовідношення опосередковано впливали на розвиток культурно-історичного фактору. У різні часи по-різному розподілялися пріоритетні значення складових єдності утилітарних виробів: конструкції і функції, форми і змісту. Пріоритетність взаємозалежала від технічної досконалості засобів виробництва та світоглядної ідеології даної епохи.

4. Визначено особливості художнього образу в дизайні у порівнянні з мистецтвом. Зазначимо, що художній образ в архітектурі і прикладних мистецтвах висловлює в художній формі образ життя та світогляд людини. У дизайні систем він є основним носієм сенсу розробки і висловлює в художньо-проектній формі образ виробничої діяльності людини. Можна сказати, що дизайн взяв від мистецтв не тільки його формальні методи і прийоми, такі як пропорціювання, ритм, прагнення до гармонії і цілісності, а й деякі змістовні категорії, зокрема, здатність створювати образи: внутрішня сутність художнього образу в дизайні залишається ідентичною природі розумового змісту в мистецтві;

виявляється вона на рівні емоційно-образного відображення дійсності. Крім того, дизайн за своєю сутністю і визначенням досяг і втілює те, що є багатовіковим і нерідко безплідним прагненням просторових мистецтв – ідею органічного синтезу. Образна передумова ставить сенс концептуального стрижня не тільки окремого технічного предмета, а й усієї системи, що створює середовище. Тобто, як і інші мистецтва, дизайн є «образотворчою» діяльністю, тобто він постійно створює нові образи.

5. Проаналізовано структуру дослідження художнього образу в дизайні. Зокрема, визначено три концептуальні напрями аналізу художнього образу: культурно-історичний; типологічний; композиційний. У пошуку образної концепції дизайн-проєкту варто рухатись у таких напрямках: функціонально-ціннісному; конструктивно-інструментальному; формальному культурно-мовному. Багатоаспектний аналіз понять художнього образу в дизайні дозволив визначити образотворчі і виразні характеристики структурного різноманіття форм вираження художнього образу в об'єктах культурно-побутового середовища та згрупувати їх за наступними видами: міфологічний, антропоморфний, ідеологічний, зооморфний, флороморфний, функціональний та конструктивний образи.

6. Нами з'ясовані підходи до формування художнього образу у практиці створення дизайн-продуктів. Зв'язуємо образний підхід з системним та методом моделювання, оскільки процес відображення є спільною основою усіх цих підходів і методів. Домінуюче значення художнього образу в предметному дизайні трансформувалося в появу «образного підходу» в дизайн-проєктуванні, в якому виділяємо три основні аспекти: художнє моделювання – відтворення ідеального життя речі в художній уяві; композиційне формоутворення – побудова речі як композиційної форми, що втілює внутрішню завершеність, гармонійність, розмірність, цілісність і т. п.; смислоутворення – осягнення сенсу речі, який розкриває зміст її соціокультурного буття.

Підхід дизайнера до створення дизайн-продукту має бути максимально відповідальним, з амбітною мотивацією, зробити його – знаком цілісного художнього контексту і проєктним образом дійсності. Сучасний підхід до дизайн діяльності – це створення таких «систем речей», таких «образних систем», які б вносили гармонію у техносвіт і його взаємостосунки з людиною, полегшували і наповнювали новим змістом спілкування людини зі світом речей, що її оточують. Предметний світ повинен стати носієм нової функції, і художній образ повинен відігравати в ньому визначальну роль.

7. Визначено підходи та методи формування художньо-образного мислення у процесі навчання майбутніх дизайнерів, зокрема на кафедрі дизайну Національного лісотехнічного університету України. До підходів віднесемо принципову позицію щодо включення художньо-образного компонента в фахові компетенції та практичні результати «Освітньо-професійної програми «Промисловий дизайн» бакалаврського рівня вищої освіти. Також, включення в перелік вимог «художньо-образне рішення» до виконання практичних завдань з дисциплін образотворчого циклу та дисципліни професійного циклу «Проектування, макетування та моделювання». Кваліфікаційна робота також, має передбачати прояв художньої образності у формоутворенні меблів чи обладнання інтер'єрів.

Методи навчання здобувачів дизайнерського фаху мають бути зорієнтовані на виховання художньо-образного мислення яке є надзвичайно важливе у фаховій діяльності. Тому проблема формування художньо-образного мислення тих хто навчається є важливою і потребує глибокого та ґрунтового вивчення.

Нами проаналізована значна кількість студентських робіт які вирізняються художньою образністю і є свідченням того, що підходи і методи формування художньо-образного мислення майбутніх дизайнерів відповідають критерія спеціальності «Дизайн».

8. Розроблено авторський дизайнерський твір з яскраво вираженим художньо-образним структуроутворенням, який ґрунтується на засадах екзистенціалізму, символізму та алегоричності в образному вираженні ідеї «Перемоги України». Наша дизайн-розробка – це шість об’ємно-просторових структур. Назви структур визначають їх образний зміст: «Слава Україні!», «Смерть ворогам!», «Крах», «Гільйотина», «Руїна», «Перемога!».

Вироби можуть виконуватись у різних масштабах: відповідному оптимальним параметрам людини; побільшеному для художньо-ідейного оформлення громадських інтер’єрів чи екстер’єрів; зменшеному як моделі-сувеніри.

В липні 2023 р. даний проєкт «Перемога за нами!» відзначений Дипломом II ступеня в номінації «Дизайн», категорія «Професіонали», за результатами II Відкритого патріотичного фестивалю-конкурсу «Народ-герой героїв появляє».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ашкін В. Нова модель державного устрою в економічному просторі цивілізації. Луцьк, 1998.
2. Батюк Н.О. Формування художньо-образного мислення молодших школярів на уроках музики: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. пед. наук: 13.00.02 «Методика навчання». Київ, 2003. 19 с.
3. Безмоздин Л. Художественно-конструктивная деятельность человека. Ташкент, 1975.
4. Бодачевська М., Прусак В. Символізм та художньо-образний аспект в арт-дизайні на прикладі авторської дизайн-розробки «Перемога за нами». *Матеріали 75-ої наук.-техн. конф.* Львів: НЛТУ України, 2023. С. 164-167.
5. Бондаренко С.Д., Некрасова В.В. Оптична ілюзія у контексті механізмів сприйняття та художнього відображення навколишньої діяльності. *Технологія і техніка друкарства*. 2014. № 4(46). С. 113-125.
6. Бочковський О. Вступ до націології. Київ, 1998.
7. Гегель Г.-В.-Ф. Феноменологія духа. Соч.: В 4 Т. 1995. Т 4.
8. Генрих Вельфлін. Основные понятия истории искусств. Издательство В.Шевчук, 2002. 344с.
9. Даниленко В.Я. Дизайн: підручник. Харків: ХДАДМ, 2003. 320 с.
10. Джонс Д. Методы проектирования. Перевод с английского. 1986.
11. Єгоров Г.С., Лавриненко Н.М., Мельниченко Б.Ф. Тенденції розвитку змісту базової освіти у країнах Заходу. Київ: КМПУ ім. Б.Г. Грінченка, 2003. 186 с.
12. Зламанюк Л.М. Розвиток образного мислення старшокласників у процесі вивчення природничо-наукових дисциплін: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. пед. наук: 13.00.09 «Теорія навчання» Кривий Ріг, 2003. 21 с.

13. Зобов Р.А., Мостепенко А.М. О некоторых проблемах взаимосвязей философии и искусства. Творческий процесс и художественное восприятие. Наука, 1978. С. 9-31.
14. Іванишин В. Нація. Державність. Націоналізм. Дрогобич, 1992.
15. Іван Іванець (1893-1946). Стрілецькі мемуари, творча спадщина / Упоряд. Андрій і Роман Яців. Львів: ТзОВ «Колір ПРО», 2019. 476 с.
16. Камю А. Миф о Сизифе. Бунтующий человек. Перевод с франц. 1990.
17. Кастанеда Д. Учение дона Хуана. Отдельная реальность. Путешествие в Икстлан. Киев, 1992.
18. Каталог Всеукраїнської виставки «Український плакат у Львові». Львівський палац мистецтв, 2023.
19. Кржавич Дмитро. Феномен творчої волі у житті художника. *Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта:* зб. наук. пр. Львів: Світ, 2000. Вип. 5. С. 335-338.
20. Кржавич Дмитро. Універсалізм дизайну як мистецтва ідеї, форми і функцій. *Діалог культур: Україна у світовому контексті: Мистецтво і освіта:* зб. наук. пр. Львів: Каменярь, 1998. Вип. 3. С. 325-343.
21. Кубриш Наталія. Традиції трипільської культури в творчій інтерпретації Олександра Архипенка. *Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта:* зб. наук. пр. Львів: Світ, 2000. Вип. 5. С. 116-124.
22. Кузьменко В., Романчук О. На порозі надцивілізації (роздуми про майбутнє). Львів, 1991.
23. Курліщук Б.Ф. Проектування інтер'єрів житлових і громадських споруд: Київ: ІМДО, 1995. 264 с.
24. Легенький Ю.Г. Дизайн: культурологія та естетика. Київ: КДУТД, 2000. 272 с.
25. Маринович М. Україна на полях Святого Письма. Дрогобич, 1991.

26. Метельова Т. Логіка виникнення і магія творення (фрагменти з книги). Генеза. Київ, 1998. № 1-2 (6-7).
27. Міщенко Г. Ілюзорність – пристановище в руїні. Ти творець. Київ, 1996. № 1.
28. Міщенко Г. Екзистенція – шлях до себе. Образотворче мистецтво. Київ, 1996. № 2.
29. Міщенко Г. Реалізм, традиція, авангард. Образотворче мистецтво. Київ, 1995. № 2.
30. Міщенко Г. Що таке національна форма. Образотворче мистецтво. Київ, 1997. № 2-4.
31. Мигаль С.П. Дизайн. Львівська школа: Альбом-каталог Львів: «Папуга», 2004. 240 с.
32. Олійник О.П., Гнатюк О.П., Чернявський В.Г. Основи дизайну інтер'єру: навч. посібн. Київ: НАУ, 2011. 236 с.
33. Пигулевский В.О. Дизайн и культура. Харьков: «Гуманитарный центр», 2014. 316 с.
34. Прусак Володимир. Філософія освіти: становлення дизайнера як творчого суб'єкта культури. *Діалог культур: Україна у світовому контексті: Філософія освіти*: зб. наук. пр. Львів: Українські технології, 2002. Вип. 7. С. 103-112.
35. Прусак В.Ф. Неперервна екологічна підготовка фахівців з дизайну: теорія і практика: моногр. Львів: Простір-М, 2019. 568 с.
36. Радьяр Д. Планетаризация сознания. От индивидуального к целому. Перевод с английского. Киев, 1995.
37. Рибаченко Н. На свою гору. Синтези. Київ, 1994. № 1.
38. Рижова І.С. Філософія дизайну: теоретико-методологічні засади: моногр. Запоріжжя: ЗНТУ, 2006. 544 с.
39. Словник іншомовних слів. За ред. О.М. Мельничука. Київ, 1974.

40. Степико М. Буття етносу: витоки, сучасність, перспективи (філософсько-методологічний аналіз). Київ, 1998.
41. Тімохін В.О. Основи дизайну архітектурного середовища. Київ: Основа, 2010. 400 с.
42. Товажнянський Л., Романовський О., Пономарьов О. Особистісно орієнтоване проектування системи підготовки національної гуманітарно-технічної еліти. Педагогіка і психологія професійної освіти. 2002. № 3. С. 40–47.
43. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб, А- сасл, 1994.
44. Хмельвський О. Гармонія як принцип дизайну. Зб. наук. праць. ЛП. Луцьк, 1997.
45. Хмельвський О. Дизайн у світлі нового-старого міфу про Все-Світ. Зб. наук. праць. ЛП. Луцьк, 1997. Ч.1.
46. Хмельвський Орест. Теорія образотворення. Луцьк: ЛДТУ, 2000. 512 с.
47. Хмельвський О. Сенс творчості у контексті свободи Духу. Сучасність. Київ, 1996. № 5.
48. Хмельвський О. Світоглядна парадигма орнаментів трипільської кераміки: спроба аналізу архітектоніки. Зб. наук. праць. ЛП. Луцьк, 1999.
49. Чепурко Б. Небесна родина. Українські вартості. Львів, 1994. Вип. 3. С. 9
50. Шило А.В. О явлении «painting-design» в современной художественной культуре. *Дизайн-освіта 2003: досвід, проблеми, перспективи*. Харків: ХДАДМ, 2003. С. 192–201.
51. Шлемкевич С.Л. Художній образ у дизайнерському мистецтві. Наук. вісник НЛТУ України. 2013. Вип. 23.18. С. 413- 416. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvnltu> 2013 23.
52. Эшби М. Египетская йога. Философия просветления. Перевод с английского. Киев, 1997.
53. Юнг К. Душа и миф: шесть архитипов. Перевод с английского. Киев, 1996.

54. Юнг К. Собрание сочинений. В 19 Т. Феномен духа в искусстве и науке. Перевод с немецкого. Киев, 1992. Т.15.
55. Яців Р.М. Любомир Роман Кузьма (1913-2004): Малярська і публіцистична спадщина. Львів: Ліга-Прес, 2010. 220 с.
56. Яців Р.М. Мирон Яців (1929-1996): Життя і творчість. Львів: «Місіонер», 2000. 357 с.
57. Яців Р.М. Роберт Лісовський (1893-1982): Дух лінії/Слово про Батька – Зоя Лісовська-Нижанківська; ЛНАМ. Львів: Априорі, 2015. 232 с.
58. Академічний тлумачний словник української мови в 12 томах. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://sum.in.ua/s/obraz>.
59. Блискуча колекція меблів від Tomas Ekstrom. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://tovpanorama.blogspot.com/2011/03/tomas-ekstrom.html#more>.
60. Вікіпедія. Означення. k.m.wikipedia.org.
61. Освітньо-професійна програма «Промисловий дизайн» Перший (бакалаврський) рівень вищої освіти спеціальності 022 «Дизайн», галузі знань 02 «Культура і мистецтво», кваліфікація: бакалавр з дизайну за спеціальністю 022 «Дизайн» [удосконалена, затверджено та надано чинності, наказ № 144, 02.05.2023 р.]. Львів: НЛТУ України. 20 с. <http://nltu.edu.ua/index.php/abiturientu/osvitni-prohramy/item/105-022-dyzain>
62. Символізм. <https://uk.m.wikipedia.org>.
63. Стандарт вищої освіти України першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальність 022 «Дизайн». Видання офіційне, МОН України. Київ, 2018. 15 с. – Режим доступу: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/12/21/022-dizayn-bakalavr.pdf>.
64. Толковый словарь Даля. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://slovardalja.net/>

ДОДАТКИ

Додаток А

Проект: «Арт-дизайн: об'ємно-просторові структури «Перемога за нами!»»

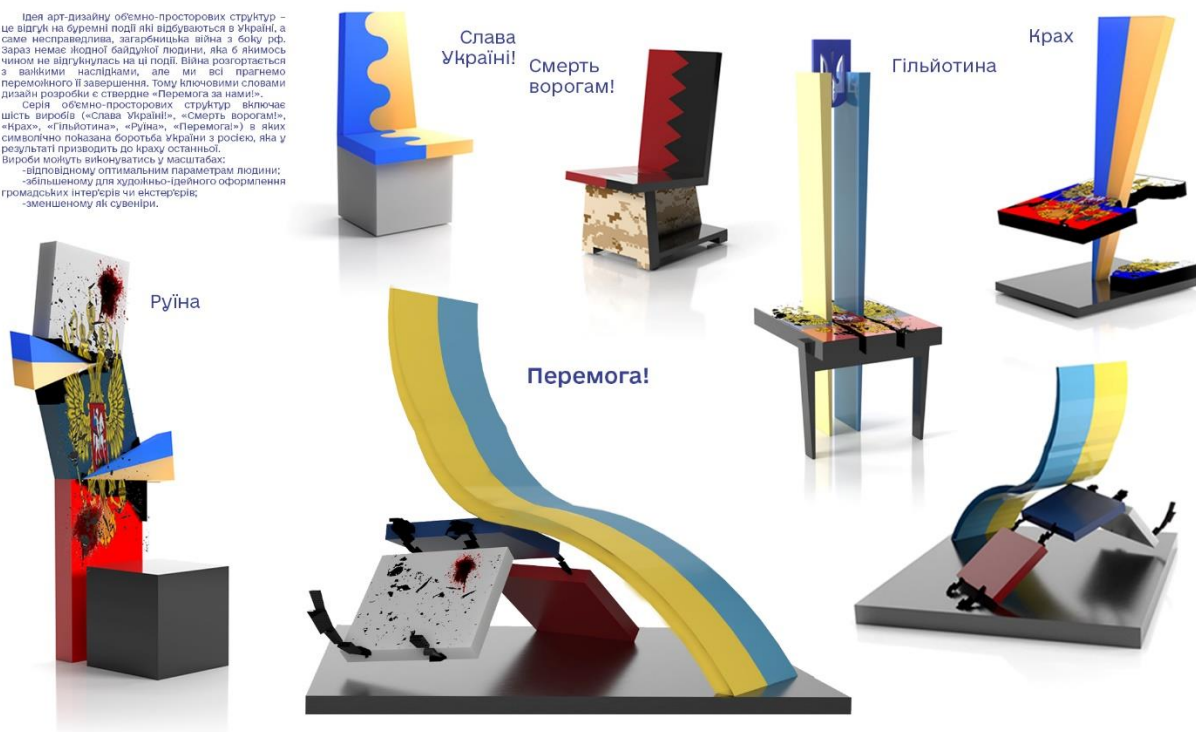
Арт-дизайн: об'ємно просторові структури «ПЕРЕМОГА ЗА НАМИ!»

Ідея арт-дизайну об'ємно-просторових структур – це відгук на буренні події які відбуваються в Україні, а саме несправедлива, загарбницька війна з боку РФ, зараз немає жодної байдужої людини, яка б якимось чином не відгукнулася на ці події. Війна розгортається з важкими наслідками, але ми всі прагнемо перемогти її завершення, тому ключовими словами дизайну розробки є твердце «Перемога за нами!».

Серія об'ємно-просторових структур включає шість виробів («Слава Україні!», «Смерть ворогам!», «Крах», «Гільйотина», «Руїна», «Перемога!») в яких символічно показана боротьба України з росією, яка у результаті призводить до краху останньої.

Вироби можуть виконуватись у масштабах:

- відповідному оптимальним параметрам людини;
- збільшеному для художньо-ціннісного оформлення громадських інтер'єрів чи екстер'єрів;
- зменшеному як сувеніри.



Додаток Б
Варіанти можливого застосування об'ємно-просторових структур
«Перемога за нами!»

Варіант 1



Варіант 2

Варіант 3

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІСОТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ УКРАЇНИ

Навчально-науковий інститут деревообробних технологій і дизайну
Кафедра дизайну

БОДАЧЕВСЬКА Марта

АНОТАЦІЯ

Кваліфікаційна робота магістерського рівня вищої освіти виконана на тему:
**«ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИЙ ПІДХІД У ДИЗАЙНЕРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ
ТА НАВЧАННІ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ»**

Кваліфікаційна робота магістра виконана згідно тематичного плану наукових досліджень кафедри дизайну НЛТУ України.

Об'єктом дослідження є предметний дизайн.

Предмет дослідження – особливості та підходи до формування художнього образу в дизайнерській практиці та навчанні майбутніх дизайнерів.

Мета роботи: дослідити основні положення формування художнього образу в дизайні та підходи до виховання художньо-образного мислення майбутніх дизайнерів.

Кваліфікаційна робота складається із вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (64 найменування), додатків та інформаційного банеру. Повний обсяг дослідження – 120 сторінок (105 сторінок основного тексту). Робота включає банер з анотованим викладом змісту наукового дослідження та доповнюючого його ілюстративного ряду і авторських розробок інтер'єрів офісу.

Результати дослідження будуть важливими в укладанні змісту підготовки майбутніх дизайнерів.

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
UKRAINIAN NATIONAL FORESTRY UNIVERSITY

**Educational and Research Institute of Woodworking Technologies and Design
Department of design**

BODACHEVSKA Marta

ANNOTATION

The qualification work of the master's level of higher education on the topic:
"Artistic and figurative approach in design practice and education of future designers"

The master's qualification work was performed according to the thematic plan of scientific research of the Department of Design of the UNF of Ukraine.

The subject design is the object of research.

The subject of the study is peculiarities and approaches to the formation of an artistic image in design practice and training of future designers.

The purpose of the work: to investigate the main provisions of the formation of an artistic image in design and approaches to the education of artistic and figurative thinking of future designers.

The qualification work consists of an introduction, four chapters, conclusions, a list of used sources (64 names), appendices and an information banner. The full scope of the study is 120 pages (105 pages of the main text). The work includes a banner with an annotated presentation of the content of the scientific study and its complementary illustrative series and author's designs of office interiors.

The results of the study will be important in planning the content of the training of future designers.