

24 травня 2024

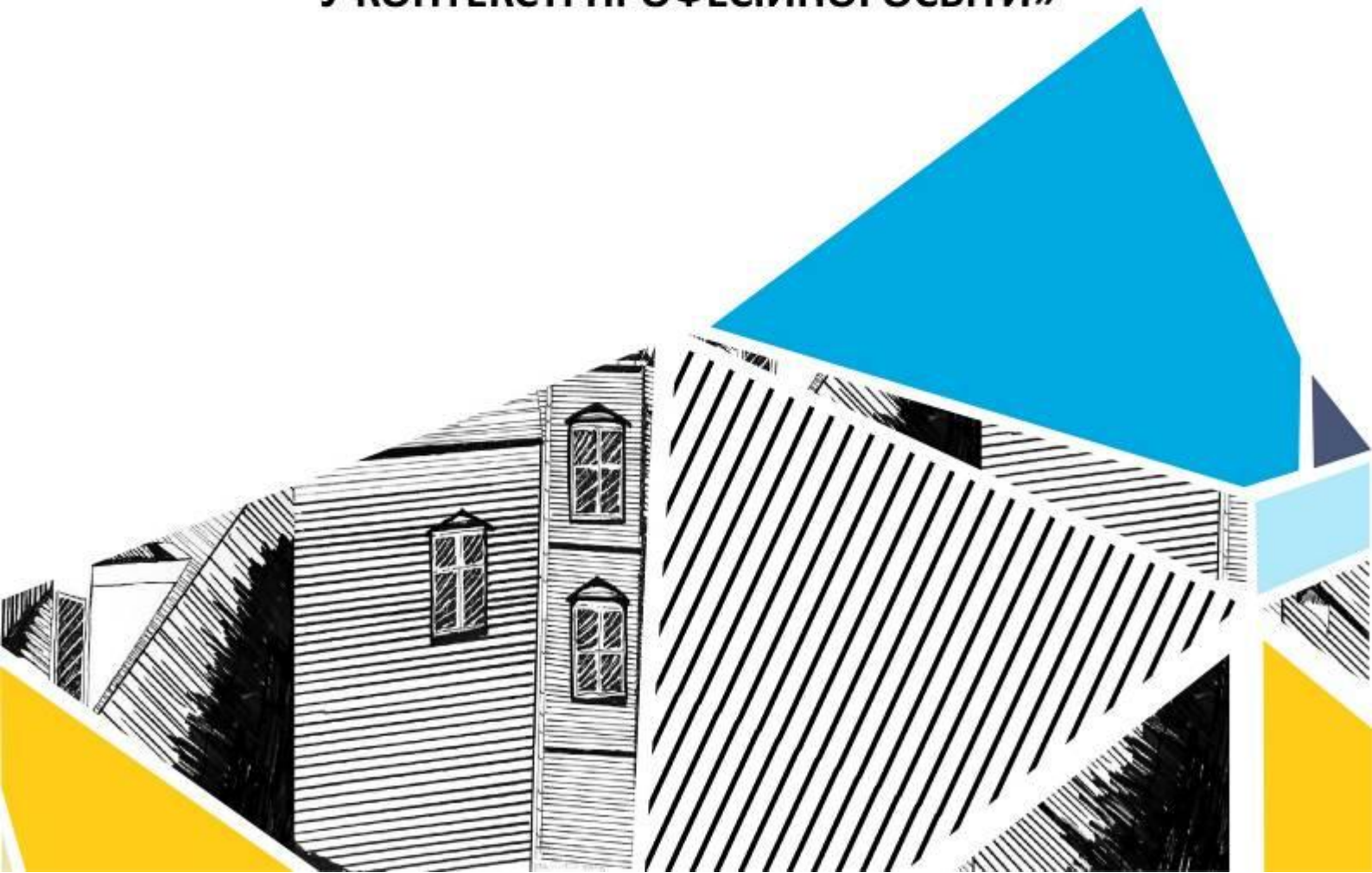


НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
«ПОЛТАВСЬКА ПОЛІТЕХНІКА
ІМЕНІ ЮРІЯ КОНДРАТЮКА»

ФАКУЛЬТЕТ
ФІЛОЛОГІЇ, ПСИХОЛОГІЇ ТА ПЕДАГОГІКИ
КАФЕДРА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ
ЗА МАТЕРІАЛАМИ VIII ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
СТУДЕНТІВ, МОЛОДИХ УЧЕНИХ
І НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНИХ ПРАЦІВНИКІВ

**«АРХІТЕКТУРНИЙ РИСУНОК
У КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ»**



ПОЛТАВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ЮРІЯ КОНДРАТЮКА
ФАКУЛЬТЕТ ФІЛОЛОГІЇ, ПСИХОЛОГІЇ ТА ПЕДАГОГІКИ
КАФЕДРА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

**ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ
ЗА МАТЕРІАЛАМИ VIII ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
СТУДЕНТІВ, МОЛОДИХ УЧЕНИХ
І НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНИХ ПРАЦІВНИКІВ**

**«АРХІТЕКТУРНИЙ РИСУНОК
У КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ»**

УДК: 72/021/2(06)
3-11

Редактор: Т.М. Зіненко

Укладач: О.В. Острогляд

Збірник наукових праць за матеріалами VIII
Всеукраїнської науково-практичної конференції
студентів, молодих учених і науково-педагогічних
працівників «Архітектурний рисунок у контексті
професійної освіти» / За ред. Т.М. Зіненко. – Полтава :
Полтавська політехніка, 2024. – 57 с. : іл.

Представлені у збірнику матеріали публікуються вперше.

© Автори публікацій, 2024
© Обкладинка і макет: О.В. Острогляд, 2024
© Полтавська політехніка, 2024



ЗМІСТ

Коцур Ірина, 1 курс
«Геометрична стилізація Стоунгенджу»
Номінація «Архітектурна фантазія»
Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»
Керівник: Острогляд О.В., старший викладач
Акварель, лінер, 2023

Зміст

Деякі риси архітектури Катеринослава за рисованими джерелами кінець XVIII - першої половини XIX століття	6
<i>Харлан О.В., кандидат архітектури, доцент, декан архітектурного факультету Придніпровська державна академія будівництва та архітектури</i>	
Предметно-просторове середовище традиційного народного житла у погляді художнього скетчингу	17
<i>Божинський Н.І., кандидат архітектури, доцент кафедри образотворчого мистецтва Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»; доцент кафедри дизайну ННІМ ЛНУ імені Тараса Шевченка</i>	
Архітектурно мистецькі пошуки тандему Мілецький - АРВМ	19
<i>Зіненко Т.М., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва; Бородай Р., студентка 3 курсу факультету філології психології та педагогіки Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»</i>	
Штучний інтелект як новітній інструмент в образотворчій освіті	26
<i>Острогляд О.В., старша викладачка кафедри образотворчого мистецтва; Аршинник А., студент 2 курсу факультету філології психології та педагогіки Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»</i>	
Основи колористичного аналізу на основі робіт Рембрандта ван Рейна лейденського періоду	30
<i>Острогляд О.В., старша викладачка кафедри образотворчого мистецтва; Пономаренко В., студентка 1 курсу факультету філології психології та педагогіки Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»</i>	
ОПК - від ідеї до формальної, концептуальної моделі	39
<i>Лугова І.А., старша викладачка кафедри містобудування та архітектури; Яковлева К., студентка 1 курсу Інституту архітектури, будівництва та землеустрою Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»</i>	
Пленерні дослідження ландшафтних особливостей сприйняття природних гармоній як майбутнього твору	45
<i>Гаврилов О.І., доцент кафедри основ архітектури; Шевчук Д., студент 2 курсу архітектурного факультету Придніпровська державна академія будівництва та архітектури</i>	
Значення діджиталізації освітнього процесу на прикладі навчальної практики (живописна) для студентів спеціальностей архітектурного спрямування	52
<i>Острогляд О.В., старша викладачка кафедри образотворчого мистецтва; Міськова В., студентка 3 курсу Інституту архітектури, будівництва та землеустрою Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»</i>	

УДК 72(477.63-89):741.(0.032)

Харлан О.В.,

кандидат архітектури, доцент

Придніпровська державна академія будівництва та архітектури, м. Дніпро

ДЕЯКІ РИСИ АРХІТЕКТУРИ КАТЕРИНОСЛАВА ЗА РИСОВАНИМИ ДЖЕРЕЛАМИ кін. XVIII – пер. пол. XIX СТ.

Анотація. Серед архівних джерел, які проливають світло на архітектурні особливості історичних населених місць України, особливу важливість являє історична іконографія (рисунки, малюнки, кресленики, карти), що зберігається в наукових архівах різних установ. Незначна кількість іконографічних джерел першої половини XIX ст. відома на сьогодні, яка репрезентує окремі архітектурні об'єкти та стан міського середовища певних локацій нового губерньського міста в період становлення його на правому березі Дніпра.

Ключові слова: рисовані архівні джерела, риси архітектури, Катеринослав, Дніпро.

Найдавнішими зображувальними джерелами є картографія яка розповідає про первинний розвиток козацької слободи Половиці (відома з архівних джерел 1740-х рр.), терени якої стали основою для розвитку центральної частини Катеринослава II Дніпровського. Про містобудівні особливості Половиці розповідають проектний план губерньського міста Катеринослава 1786 р. , фрагмент Саксаганського повіту новоутвореної Новоросійської губернії 1778 р. . За цими джерелами добре видно конфігурацію і розміщення житлових кварталів Половиці і навіть окремі споруди в межах виділених домогосподарств [12, С. 13-20]. Характер вказаних матеріалів свідчить про певну зацікавленість виконавців до існуючої забудови слободи, яка стала предметом обстеження і фіксації, і, водночас, про досить високий рівень обстеження. В даному випадку застосовано туш і акварель для виконання планів. Добре видно окремо розташовані кутки

кількох господарів-засновників слободи, запорожців (Крошко, Андрій Токарь, Лазар Глоба, Г.С. Каплун, М. Корж) [9, С. 35-36].

Про поступовий розвиток поселення стає зрозуміло при порівнянні картографії кін. XVIII ст. У 1791 р. на теренах Половиці, на місці згорілого Петро-Павлівського храму, було освячено новий храм на честь Казанської Ікони Божої Матері. Його влаштували з будівлі колишнього костелу, перенесеного з Катеринослава І Кільченського (рис. 1). Зовнішній вигляд відомий за опублікованими матеріалами 1782 р. [6, С. 62; 12, С. 22], де знаходимо кресленики запроєктованих різних за призначенням будівель, серед яких і дерев'яна будівля костелу. Барокова споруда колишнього костьолу простояла на теренах Половиці недовго.

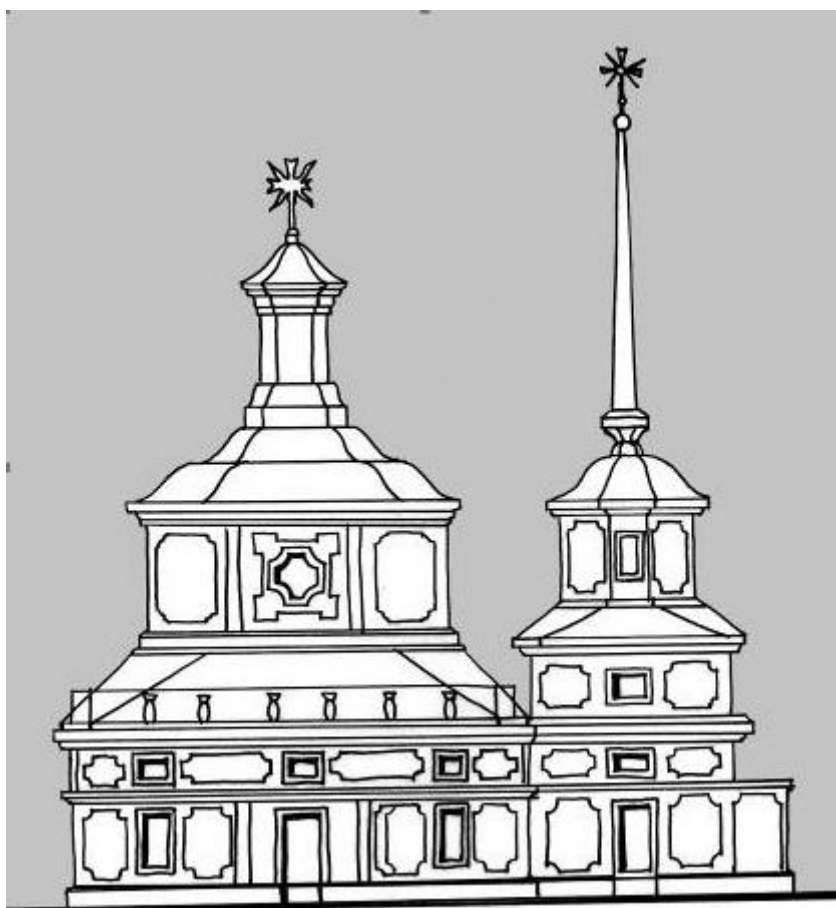


Рис.1. Храмова споруда для костелу за планами Катеринослава І Кільченського 1779 р. (за матеріалами С. Ревського). Прорис автора

Відомо, що у 1796 р. до Катеринослава привезли розібрану дерев'яну церкву з секуляризованого Сокільського Преображенського монастиря. Цю колишню Преображенську церкву звели на теренах слободи Половиці, назвавши на честь Успіння Божої Матері. Місце розташування дерев'яного Свято-Успенського собору позначено на багатьох картографічних джерелах. На сьогодні відомо кілька схожих зображень собору.

Прорис з давньої гравюри було опубліковано В. Тимофієнком (рис. 2) [8, С. 200]. По цьому зображенню нами було виконано прорис церковної споруди (рис. 3). Важливим завданням залишається пошук оригіналу гравюри, що зберігається в російському архіві для уточнення архітектурних властивостей споруди. Дерев'яний Свято-Успенський собор простояв до 1852 р., до того часу, коли на новому місці (але по тій же трасувальній вісі вул. Ливарної) було збудовано кам'яний Свято-Успенський собор. За попередньо проведеними дослідженнями було виконано гіпотетичну реконструкцію зовнішнього вигляду барокового давнього собору [11, С. 316-318].



Рис.2. Прорис забудови слободи Половиці з храмовою спорудою (за матеріалами В. Тимофієнка)



Рис.3. Свято-Успенський дерев'яний собор (прорис автора)

З 1950-х рр. в численних довідникових та спеціальних виданнях по місту поступово з'являються чотири унікальних панорамних види на рисунках перш. пол. XIX ст. [2, С. 8; 3, С. 13, 17; 4, С. 13; 5, С. 12; 15, С. 20, 23, 25], які пізніше вибірково друкуються протягом 1960-х рр., також відомі з численних друкованих праць останнього часу. Усюди вони мали різну назву і різну якість зображення. Вперше вони разом були опубліковані у виданнях 1966 та 1969 рр. у праці «Місто на трьох пагорбах» М. Шатрова [13; 14].



Рис.4. Центральна частина Катеринослава в 30-х роках XIX століття (з зарисовки І. Айвазовського)

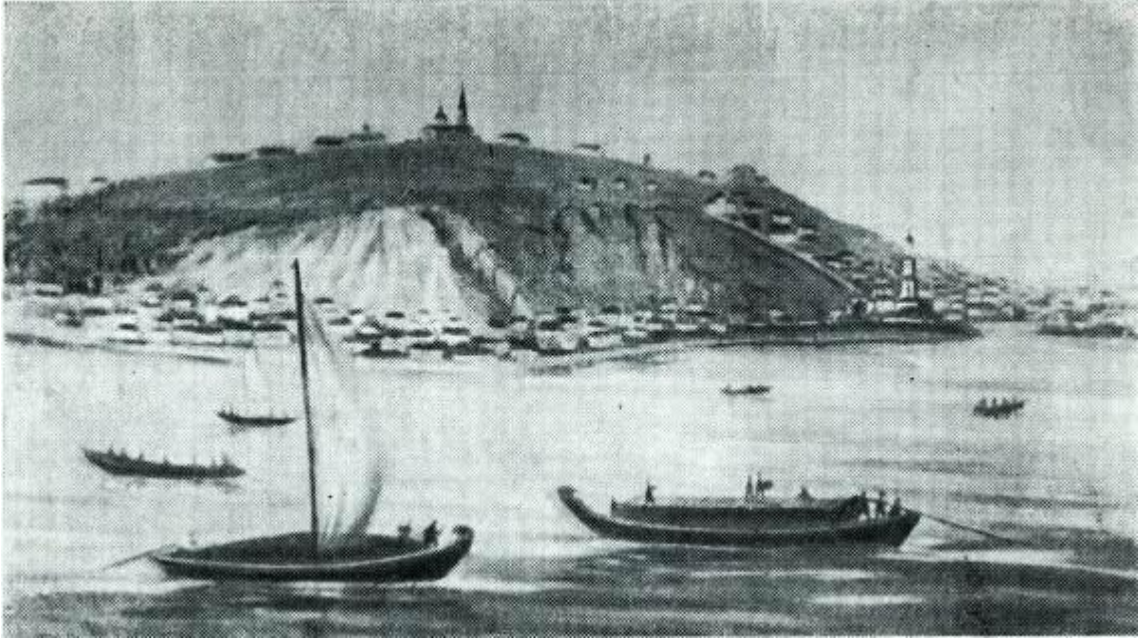
Перше з вказаних зображень «Центральна частина Катеринослава в 30-х роках XIX століття (з зарисовки І. Айвазовського)» (рис.4) згадане І. Бурлаковим в дисертаційному дослідженні «Памятники зодчества м. Дніпропетровська (кінець XVIII-початок XIX століть) в 1952 р. [1, С. 24]. На думку дослідника Олега Швидковського, вказаний рисунок виконано молодим Іваном Айвазовським в 1834 р. під час переїзду з півдня до Петербургу для вступу в Академію художеств. Він вказує: «Не дивлячись на відсутність у художника-початківця професійної майстерності, на рисунку добре відчувається особливості топографії центру, видно доволі хаотичну і різно-характерну забудову проспекту і Преображенський собор, що самотньо височить на пагорбі, що панує над містом. Видно, що проспект, позбавлений озеленення і благоустрою, закладений в «столичному» масштабі, надмірно широкий і відповідає загальному стану міста, лише підкреслюючи запустіння, що охопило його в цей період» [15, С. 20]. Тобто, на давньому зображенні ми спостерігаємо центральний проспект, ще до реконструкції, під час якої зрізали гору, прокладали мостіння та тротуари, висаджували дерева з влаштуванням двох паралельних бульварів і проїздом між ними. Чітко простежується перехрестя проспекту з колишньою вул. Новодворянською (сучасна вул. В.Вернадського) та вул. Гоголівською (сучасна вул. Гоголя). В правій нижній частині ми бачимо дерев'яну споруду Свято-Духівської церкви, ближче до проспекту в низині зображено торгівельні ряди з галереями. Більшість будівель мають два поверхи, або один поверх на високому цоколі. Кілька споруд зображено у три поверхи, що на той час було дуже рідкісним явищем. Дахи мають двосхилу або вальмову покрівлю. На фасадах кількох споруд спостерігаються розвиток теми галереї та мансарди з одночасним тяжінням до композиції симетрії головного фасаду. Virізнюються кілька домогосподарств з щільним озелененням. Добре впізнаються пірамідальні тополі. По даному зображенню нами було виконано прорис Свято-Духівської церкви (рис. 5).



Рис.5. Свято-Духівська дерев'яна церква (прорис автора)

Друге з вище вказаних зображень у більшості публікацій називається «Нагірна частина Катеринослава в пер. пол. XIX ст. (зі стародавньої гравюри)» (рис.6), має кілька варіантів копіювань з літографії (живописних і графічних), на думку О. Швидковського було рисунком невідомого автора, що зберігалося в місцевому історичному музеї, давало уяву про Катеринослав в середині XIX ст.: «Тут зображена нагорна частина міста так, як її було видно з протилежного берега Дніпра, - з собором, кількома поодинокими будівлями на вершині пагорбу і основним масивом малоповерхової забудови у його підніжжя. Місто в цей час було забудоване переважно одно- двоповерховими спорудами, причому в центрі було багато магазинів, зведених за типом гостинних дворів з аркадами і галереями, які було пізніше закладено, однак і зараз подекуди помітні у старих будівлях» [15, С. 26]. Дуже важко говорити про документальність даного зображення, оскільки, висота пагорбу, висота дзвіниці Свято-Успенського собору значно перебільшені. Лише на загальні враження (поодинокі споруди на верхівці пагорбу, незабудована територія

пагорбу, щільна забудова підосви пагорбу поблизу води) можна обережно звертати увагу в даному джерелі. Дане зображення стало першим, що зображує і відсилає спостерігачів подальших історичних етапів, до так званого річкового фасаду міста.



*Рис.6. Нагірна частина Катеринослава в пер. пол. XIX ст.
(зі стародавньої гравюри)*



*Рис.7. Катерининський проспект в пер. пол. XIX ст.
Рисунок невідомого художника*

Набагато ґрунтовніше виконано наступні два зображення (третє і четверте). Після вивчення вказаних зображень маємо топографічну та

адресну прив'язку з низкою характеристик місцезнаходження зображених об'єктів у просторі міста. По-перше, дуже схоже, що автор у цих двох зображень один. По-друге, зрозуміло, що автора цікавила перш за все тема шляхів. В одному випадку, це трасувальний напрямок головного проспекту «Катерининський проспект в пер. пол. XIX ст. Рисунок невідомого художника» (рис.7) з місця перехрестя з колишньою вул. Новодворянською (сучасна вул. В.Вернадського) та вул. Гоголівською (сучасна вул. Гоголя), у другому «Вид Катеринослава в 40-х рр. XIX століття. Малюнок невідомого художника» (рис.9) – це місце перехрестя трасувальних напрямків колишньої вул. Новодворянської (Обводної) (суч. В.Вернадського) з вул. Великою Базарною (суч. Святослава Хороброго).

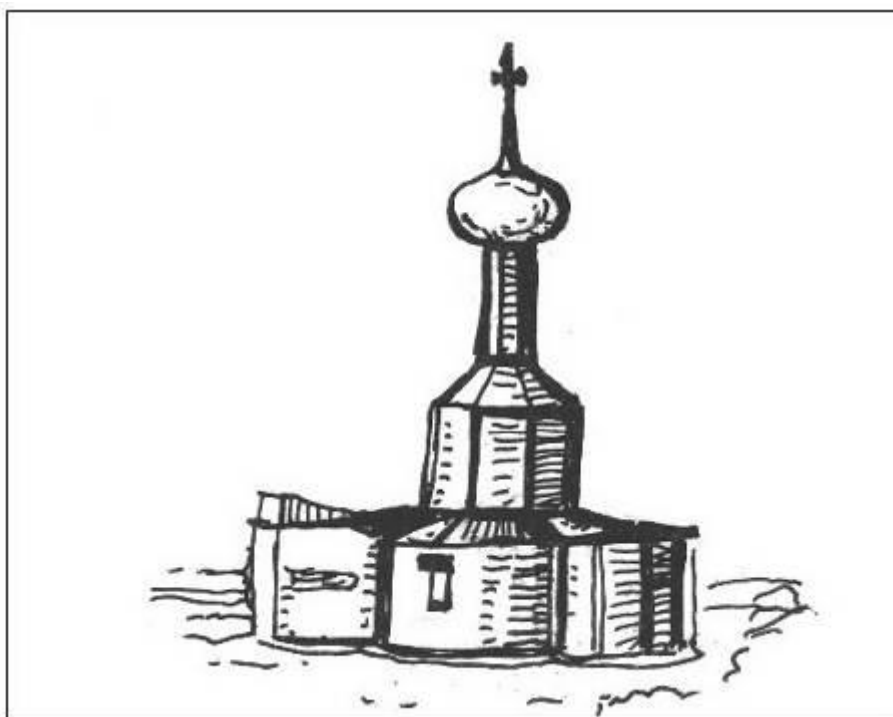


Рис.8. Свято-Покровська дерев'яна церква (прорис автора)

Обидва зображення відомі за фотографіями що зберігаються в Дніпропетровському національному історичному музеї ім. Д.І. Яворницького виконаними з літографій. Серед варіантів місцезнаходження вихідної іконографії згадується Національна бібліотека України ім. В.І. Вернадського. На третьому зображенні - вид з перспективою проспекту у бік низинної частини міста до перехрестя з кол. вул. Фабричною (сучасна вул. Столярова)

репрезентує структуру і оздоблення реконструйованого проспекту, озеленення по обидва його боки, стан забудови і краєвид, що відкривався з обраного не випадково пругу рельєфу. Ми спостерігаємо низку архітектурних об'єктів, які добре відомі на сьогодні і які не збереглися до нашого часу.



*Рис.9. Вид Катеринослава в 40-х рр. XIX століття.
Малюнок невідомого художника*

Дослідники вказують навіть адреси будівель, що зображені на першому плані (ліворуч – пр. Д.Яворницького, 41; праворуч – пр. Д.Яворницького, 34 і 32). Вдалині з лівого боку видно потужний об'єм тюремного замку, який було збудовано в 1841-1843 рр. Ближче до проспекту серед малоповерхової забудови з лівого боку від проспекту домінує об'єм Свято-Троїцького храму, завершений будівництвом в 1848 р. Його зображено без дзвіниці, яку буде зведено лише в 1860-х рр. В самому центрі композиції панорамного виду бачимо на значній відстані давню культову дерев'яну споруду – Свято-Покровську церкву, яка постала для робітників суконної фабрики в 1798 р. Ми виконали прорис цієї споруди в 2009 р. (рис.8) [10, С. 196].

На четвертому зображенні, виконаному з боку так званих «Млинків» (територія Верхньо-Троїцького ринку (сучасного Троїцького) відображено тогочасну південно-західну околицю, межа якої проходила вздовж вул. Великої Базарної (сучасна Святослава Хороброго) з панорамою на низинну частину центру міста і частково на підвищену частину так звану «Соборну гору». Серед малоповерхової житлової забудови добре видно головні домінанти – культові споруди (з ліва на право – кам'яний Свято-Троїцький собор (ще без дзвіниці), Свято-Успенський кам'яний собор (1839-1850 рр.) і кам'яний Свято-Преображенський собор на горі (1835 р. завершення будівництва). На першому плані помітні перехрестя трасувальних напрямків вулиць Казанської і Олександрівської. Стає зрозумілим, чому територія, з якої спостерігає автор називалася «Млинками». Праворуч і ліворуч на околиці видно вітряки стовпового типу з чотирма крилами і двосхилим дахом, поставлені на підвищених місцях щоб звідусіль вони могли сприймати подих вітру і перетворювати його на механічну енергію. Серед одноповерхової житлової забудови продемонстровано певні типологічні групи міського та позаміського житла. Різноманітна типологія житла зумовлена місцевими особливостями і традиціями: двосхилі та вальмові дахи з ґонтовим покриттям, димарями, мансардою з одночасним тяжінням до композиційної симетрії, дерев'яні огорожі прямокутних домогосподарств і дворів підпорядкованих існуючій планувальній структурі і випадково розташованих по відношенню до неї, одно- і двоповерхові будівлі в структурі існуючих домогосподарств, озеленення дворів та інш.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Більшість з об'єктів, зафіксованих на розглянутих ілюстративних джерелах, донині не збереглися, отже, матеріали фіксації стану середовища кін. XVIII – пер. пол. XIX ст. набувають унікального значення. З огляду на зростаючий цілеспрямований інтерес з відповідної тематики дослідників культурної спадщини м. Дніпро підвищується потреба у ретельному розгляді кожного з представлених рисованих джерел, як потенційно цінну базу для історико-

архітектурних студій, реставраційних робіт і вивчення етапів розвитку міського середовища історичного ареалу м. Дніпро.

Література

1. Бурлаков И.А. Памятники зодчества г. Днепропетровска (конец XVIII-начало XIX веков. Дис. на соиск. учен. степени канд. арх. 1 часть. – Л., 1952. – 92 с.;
2. Днепропетровск. Краткий путеводитель. – Днепропетровск: Изд-во «Промінь», 1966. – 240 с.;
3. Днепропетровск. Справочник-путеводитель. – Днепропетровск: Днепропетровское областное издательство, 1956. – 176 с.;
4. Дніпропетровськ. Довідник-путівник. – Дніпропетровськ: Дніпропетровське книжкове видавництво, 1959. – 302 с.;
5. Дніпропетровськ сьогодні. 1962. – Дніпропетровське книжкове видавництво. – 147 с.;
6. Ревский С.Б. Екатеринослав Кильченский. Историко-архитектурный очерк. – Днепропетровск, 1974. – 96 с.;
7. Ревский С.Б. Историко-архитектурное развитие г. Днепропетровска и основные принципы выделения зон охраны. Т. III. Иллюстрации. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. 18.00.01 – теория и история архитектуры. – М.: Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания, 1982. – 100 с.;
8. Тимофеенко В. Формирование градостроительной культуры юга Украины (материалы к Своду памятников истории и культуры народов СССР. – Киев, 1986. – 283 с.;
9. Устное повествование бывшего запорожца, жителя Екатеринославской губернии и уезда, селения Михайловки, Никиты Леонтьевича Коржа. – Одесса, 1842 (Репринт. Днепропетровск, 1991). – 61 с.;
10. Харлан О.В. Особливості типологічної еволюції дерев'яної храмової архітектури на території Півдня України сер. XVIII – поч. XX ст. (на прикладі Катеринославської губернії). Дисертація на здобуття наукового ступеня канд. арх. – К.: КНУБА, 2010. – 239 с.;
11. Харлан О. Перший Свято-Успенський собор Правобережного Катеринослава: до питання локалізації місцезнаходження та архітектурно-містобудівних особливостей // Тези XIX міжнародної науково-практичної конференції «Інноваційні технології у будівництві,

- цивільній інженерії та архітектурі». – 19-22 вересня 2021 р. -Чернігів, 2021. - С. 316-318;
12. Харлан О.В. Половиця: в епіцентрі сучасного міста / упоряд. О.В. Харлан, М.В. Шилкіна, ред. І.С. Голуб, А.Л. Залевська. – Дніпро: ДОУНБ, 2019. – 62 с.;
13. Шатров М. Город на трех холмах: книга о старом Екатеринославе. – Днепропетровск: Промінь, 1966. – 330 с.
14. Шатров М. Город на трех холмах. Изд. 2-е, испр., доп., - Днепропетровск: Изд-во «Промінь», 1969. – 453 с.
15. Швидковский О.А. Днепропетровск. Серия «Архитектура городов СССР». – М., 1960. – 160 с.

УДК 728.61.012.8:72.021.2

Божинський Н.І.,

кандидат архітектури

доцент кафедри Образотворчого мистецтва Національного

університету «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»,

доцент кафедри Дизайну ННІМ ЛНУ імені Тараса Шевченка, м. Полтава

«ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВЕ СЕРЕДОВИЩЕ ТРАДИЦІЙНОГО НАРОДНОГО ЖИТЛА У ПОГЛЯДІ ХУДОЖНЬОГО СКЕТЧІНГУ»

Розглядаючи специфіку урбан-скетчінгу українських міст, не можна оминати увагою те, що давній образ українського міста (зокрема центрально- і східноукраїнського) формувався зі сплетіння одноповерхової приватної забудови, що характером своїм мало відрізнялася від сільської – ті ж тини, ті ж стріхи, білені стіни, ґрунтові дороги. Варто згадати описи хоч би прославленого Миколи Васильовича Гоголя про Миргород. Те саме можемо прочитати про Харків, Полтаву, Решетилівку, Валки тощо. І так тривало переважно до 1930-х рр., а потім стало різко мінятись. Кількісною «точкою неповернення» стали 1980ті роки, коли такі хати перестали відтворюватись навіть у передмістях і селах. Отже, проблемою стало те, що автентичне

середовище української хати практично вимерло, а рештки її зразків швидко зникають, потрапляючи під постійне нищення війною, аграріями, будівельниками, ремонтниками, аматорами-користувачами народного житла тощо. Майже кожен мешканець села може «похвалитись» досвідом нищення та демонтажу традиційного житла. Але одиниці старших людей можуть пригадати власноручне створення бодай елементів традиційного середовища. Тому й виходить, що коли виникає потреба відтворити «українську хату» чи «село» – майстрові немає на що взоруватися, ні в досвіді ні в живому матеріальному середовищі немає вже зразків потрібного виду. Саме тому найціннішими для нас є не тільки давні світлини традиційних жител, а особливо численні, навіть невеличкі, скетчі та замальовки житла – інтер'єрів, екстер'єрів, груп споруд, цілої вулиці або й взагалі цілого поселення, що складається з народного традиційного житла. Саме про такі поселення писали поети (село, як писанка село, й хати як мов би діти в білих сорочках) і малювали художники, часто з натури. Серед митців, що працювали у цій темі, варто згадати Т.Г. Шевченка (залишив сотні замальовок хат, деякі з них відтворені саме за його скетчами), П.Д. Мартиновича (зокрема сюжети з величезного і мальовничого, нині затопленого в ссрс села Вереміївка), І.Ю. Ріпина, С. Васильківського, О. Сластьона, А. Ждахи, Ф. Красицького, Ф. та В. Кричевського, та десятків інших славетних митців. Роботи створювались вугіллям, олівцями, сепією, соусом, пастелями, акварелями та олією, тощо. Завдяки їхнім навіть дрібним замальовкам вимерлого насьогодні середовища, можемо скласти уяву про ППС традиційного житла і, навіть, дещо відтворити.

Нажаль, насьогодні зробити скетчі традиційних жител можна тільки в музеях архітектури й побуту, або іноді у глухих селах, де ще подекуди трапляються поодинокі руїни колись поширеного скрізь типу житла. Автором провадиться наукова та практична робота із відтворення невеликого такого середовища, серед іншого – з метою проведення художницьких пленерів на тему традиційного житла південної Полтавщини, і вона незабаром має дати свої плоди.

УДК 730+74].071.1:130.123.3

Зіненко Т.М.,

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри Образотворчого мистецтва*

Національного університету

«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», м. Полтава

Бородай Р.,

*студентка 3 курсу, факультету філології, психології та педагогіки,
Національного університету*

«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», м. Полтава

АРХІТЕКТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ: АВРААМ МІЛЕЦЬКИЙ – АРВМ (1960-1980 РОКИ)

Творча співпраця архітекторів і художників завжди була площиною непростих взаємин. Особливо, якщо мова йде про яскравих і самобутніх творчих особистостей якими безперечно були художники Ада Рибачук (1931-2010) та Володимир Мельниченко (1932-2023), які з початку 1980 почали підписувати свої роботи аббревіатурою АРВМ та архітектор Авраам Мілецький (1918-2004). Ми розглянемо найвагоміші результати їх творчих взаємин: будівлю Київського автовокзалу (1957-1961), Палац піонерів та школярів у Києві (1959-1963; 1967 – отримали Державну премію) та комплекс на Байковій горі у Києві.

Стосунки архітектора і художника монументального мистецтва як правило, не прості, оскільки передбачають обстоювання авторських бачень організації простору різними творчими особистостями. І якщо у випадку створення ансамблю Київського автовокзалу суперечки між авторами були мінімальними, то вже у реалізації Палацу піонерів та школярів думки почали кардинально розходитися, а робота над комплексом київського крематорію і зовсім зіпсувала на довічно стосунки між митцями.

АРВМ свідчили, що вони ніколи не намагалися перебрати собі славу А.Мілецького. Завжди визнавали його першість, авторство, «ставили його

першим», про що вони неодноразова зазначали у інтерв'ю. Однак, в той же час, вони не хотіли бути безіменними. З огляду на принциповий і безкомпромісний характер Ади, художники вимагали, щоб їхні імена, як авторів проекту, були б збережені при створенні робіт монументального характеру. Так як термін «крематорій» важко сприймався повоєнним населенням, стосовно назви розгорнулися жваві суперечності тож вирішили зупинитися на більш нейтральній назві – «Парк пам'яті».



*Рис.1. Архітектор Авраам Мілецький. Художники Ада Рибачук, Володимир Мельниченко. Інтер'єр київського автовокзалу. (1960) Сучасний стан.
Фото з інтернету*

Мілецький, який перебував тоді на вершині визнання, здобувши статус Лауреата Державної премії СРСР та АРВМ вважалися авторами усього комплексу. Ада Рибачук у своїй статті «Архитектура и ритуал: размышление-пластика»[4] обґрунтовує необхідність створення меморіалу у Києві, говорячи про нього, як про новий «ритуал-спектакль збереження пам'яті» [4]. Піднімалося також питання місця і ролі художників у архітектурі та будівництві. Ці питання були дуже актуальними, тому що кошторисом проекту

на художньо-монументальні роботи було закладено 1-2 відсотки, що було недостатньо для створення мистецького твору належного рівня. Тому у процесі роботи над комплексом, саме життя підказало рішення – створювати рельєфи паралельно, одночасно разом зі будівництвом стіни. Це суттєво економило ресурси, але збільшувало затрати фізичних сил художників, які були поставлені у залежність від будівельних робіт. Колірне рішення композиції теж зазнало змін у процесі роботи над твором. Ада Рибачук вважала монументальний стінопис найдієвішим засобом ідентифікації цивілізації: адже малюнки на стіні – це своєрідна ода відповідному часу і простору. Тож «колір мав увійти у звучання Стіни» [4, с. 20], стати його невід’ємною і органічною частиною. «Нам хотілося щоб стіна-пам’ятник над озером, в озері відображена, повторялася, була багатоколірною і переливчатою – кольору веселки». Інша тема Стіни – пошук єднання і протиріччя, закладеного у процесі початку і кінця. І відповідно, продовження життя і пам’яті. Коли людина ніби озирається на свій час. За задумом авторів проєкту, у самій архітектурній побудові важливо було передбачити започаткування нового, інакшого поховального ритуалу. До Парку пам’яті мали входити обов’язкові компоненти, де б відбувалися обрядові процесії. На відміну від прощання у малогабаритних міських квартирах, процес прощання у спеціально створеному Комплексі «монументальний сам по собі» [5]. Виникали питання, пов’язані з естетикою і функціональним наповненням відповідної обрядової будівлі. Художники АРВМ запропонували конструктивне рішення, яке в подальшому знайшло своє відображення у терміні «оболонки». «Функція і конструкція... зіллються з композицією, стануть пластикою і образом. Пластичні принципи концентричної округлості найбільш близькі круговерті життя і смерті. Це своєрідна спіраль на площині. Будівля повинна бути круглою., хоча б у плані, не повинна мати кутів, як кордонів відліку, граней, які розчленяють рух площини по шкалі чіткого відліку площі та об’ємів. Крім пластики залізобетону є пластика світла» Причому світло на думку авторів, виступає рівноправним компонентом залізобетонної поверхні, арматури, фактури, цементу, піску, води –

створюючи тим самим «невід’ємний від матерії час». [4 с. 19]. Ада Рибачук навіть запропонувала новий мистецтвознавчий термін «бетоносвітло», вбачаючи у взаємодії природи і штучно створених людиною матеріалів органічну взаємодію на людські емоції [5]. Велике значення надавалося також і іншому природному компоненту, який вступає у взаємодію з архітектурно-мистецьким середовищем – воді. «На воді бувають брижі і тоді кола на воді роздріблюються, деформуються – як явище, як поняття або значення в часі, що постійно потерпає від змін, видозмін як аспектів цього явища. Рух округлостей створює форми: циліндр, конус. Форма створює рух – як можливість» [4 с. 19].



Рис.2. Художник В.Мельниченко розповідає автору статті Т.Зіненко про особливості побудови рель'єфів Стіни Пам'яті. Київ, Байкова гора. 18 травня 2018 року. Фото О.Роготченка (публікується вперше)

До 1974 року були збудовані головні інженерні споруди. Художники зробили ескізи рельєфів і повне авторське моделювання. Ще 1970 року з'ясувалося, що підпірна стіна на Комплексі – необхідна, оскільки перепад місцевості складав близько 67 м, тож для того, щоб тераси колумбарію не

руйнувалися потрібна було могутня конструктивна споруда. На початку 1974 року «Київпроект» розробив конструктивне рішення цієї споруди. Пропонувалася споруджена із блоків СП-6 конструктивна стіна. Ширина біля основи складала 10 м, далі йшли різновисокі сходи. Стіна, відповідно до цього проекту виходила незграбна ламана. Тому така форма конструкції не могла задовольнити художників і вони запропонували округлу форму та більш плавні обриси стіни. Тоді є і виникла ідея нанести на стіну – рельєфи. Авторство художників АРВМ та їх роль в розробці загального проекту «Парку Пам'яті» була узаконена рішенням експертної ради Міністерства культури УРСР. Концепція вже була відпрацьована, затверджена. АРВМ розробили авторську модель усього комплексу. (Модель збереглася у приватному архіві АРВМ). Загальне композиційно-пластичне рішення рельєфів Стіни Пам'яті мало відображати головну ідею художників – побудову Храму Неба. Виконані у бетоні рельєфи із застосуванням авторської технології створення одночасно з побудовою підпірної стіни, суттєво економили кошторис будівництва і в результаті стали небаченим мистецьким витвором, аналогів якому не мала уся історія світового мистецтва. Художники застосовували художні прийоми скульптури, графіки, народного мистецтва, створюючи композиції, які виглядали єдиним цілим. Додатковий мистецький та емоційний ефект давали поєднання з усіма першоелементами природи: з землею (сама підпирна стіна на яку пішло 1005 тис. кубометрів землі); водою (штучне озеро, у якому відображувалися дзеркально рельєфи); сонцем (яке розставляло феєричні ефекти на виділених фрагментах стіни на світанку і надвечір'ї) – усе це створювало неповторний і яскравий цілісний художній образ.

Тим трагічніше, що цей унікальний за своїм образотворчо-пластичним рішенням твір ми можемо досліджувати тільки за допомогою допоміжних джерел, оскільки рельєфи Стіни Пам'яті були фізично знищені (точніше, законсервовані) за рішенням владних органів УРСР за безпосередньої участі і підтримки мистецьких організації республіки у 1982 році. Загалом, у архітектурному ансамблі монументально-декоративна робота такого масштабу неодмінно посідає домінуючу роль. Вона набуває виключної

активності у сприйнятті усього об'єкту, зважаючи на площу, зайняту рельєфами у 3 тис квадратних метрів. Стіна стала головним елементом, відтіснивши на задній план усе інше – ритуальні зали, колумбарій. Стіна почала відігравати основну роль в усьому. Амбіції архітектора Авраама Мілецького не були задоволені. Може саме це і спричинило його підтримку бетонування рельєфів у 1982 році. Так чи інакше, але вже в травні 1982 року в журналі «Архітектура СРСР» була опублікована стаття Авраама Мілецького «Синтез: проблема чи задача?» у якій він фактично обґрунтовує знищення рельєфів Стіни та оправдовує вандалізм.



Рис.3. Художник В. Мельниченко, мистецтвознавець О. Роготченко та автор статті Т. Зіненко спілкуються, спостерігаючи процес відновлення рель'єфів Стіни Пам'яті. Київ, Байкова гора, 18 травня 2018 року.

Фото С. Роготченко

Таким чином, багаторічна творча співпраця видатного архітектора і видатних художників закінчилася трагічно. І справа не тільки у бетонуванні Стіни. Не тільки у можливих деформаціях і відхиленнях від попередніх ескізів. Не тільки у залитій бетоном 14-річній титанічній праці художників. Не тільки у

величезних об'ємах матеріальних засобів та фінансів, затрачених на створення, консервування та розконсервування рельєфів. Справа у ролі і місці монументального твору у просторі. Конфлікт між архітектором і художниками носив більше екзистенційний характер, ніж той, який можна пояснити побутовими, особистісними, ідеологічними, партійними чи іншими чинниками. Так чи інакше, а створений ними Парк Пам'яті виконує свої функції і рельєфи під бетоном живуть. Для сучасної мистецтвознавчої науки було б важливо, щоб дослідники, які займаються цим питанням мали би змогу зробити свої висновки при безпосередньому огляді творів, що може бути можливим тільки після відновлення рельєфів і їх колористично-пластичного довершення.

Література

1. Горова, Н. Стіна пам'яті. *Художня культура. Актуальні проблеми*, (2018, 14), С. 121–126. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.14.2018.151139>
2. Горова Н. Явище мистецького супротиву в культурному середовищі України другої половини 1950-х — початку ххі століття (на прикладі творчості Ади Рибачук і Володимира Мельниченка) https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/Diser_N_V_Gorova.pdf
3. Мокроусова Олена. Київський архітектор Мілецький. Той, хто збудував готель «Салют», крематорій та автовокзал <https://tykyiv.com/vulici/avraam-miletskii/>
4. Рибачук А. Архитектура и ритуал: размышление-пластика. *Декоративное искусство СССР*, 1973. – № 8, С. 17 – 21.
5. Інтерв'ю Тетяни Зіненко з художником Володимиром Мельниченком від 16 липня 2017 року. Приватний Архів автора статті.
6. Милецкий А. Синтез – проблема или задача? *Архитектура СССР*, 1982, – № 5. С.23-24.

УДК 378.147:7]:004.8

Острогляд О.В.,

*Старша викладачка кафедри Образотворчого мистецтва
Національного університету*

«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», м. Полтава

Аршинник А.,

*студент 2 курсу, факультету філології, психології та педагогіки,
Національного університету*

«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», м. Полтава

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК НОВІТНІЙ ІНСТРУМЕНТ В ОБРАЗОТВОРЧІЙ ОСВІТІ

Зараз тема штучного інтелекту як ніколи стає популярною, тож розробники штучного інтелекту створюють все більше і більше засобів для візуалізації та пришвидшення створення творчих задумів. Розробники активно створюють нові інструменти для візуалізації та генерації творчих ідей. Це сприяє як пришвидшенню творчих процесів, так і розширенню можливостей для художників, дизайнерів, музикантів та інших творчих професіоналів. Ось кілька основних програм і прикладів використання ШІ в творчості:

1) DeepArt і Prisma: Програми, які використовують нейронні мережі для перетворення фотографій на художні картини в стилі відомих художників.

2) GANs (Generative Adversarial Networks): Використовуються для створення реалістичних зображень та відео, які можуть бути корисними для художників і дизайнерів. Наприклад, StyleGAN від NVIDIA здатний генерувати реалістичні людські обличчя, яких не існує в реальності.

3) MidJourney: штучний інтелект, який спеціалізується на генерації зображень на основі текстових запитів. Він використовує методи глибинного навчання та генеративно-змагальні мережі (GANs), щоб створювати високоякісні візуальні твори. MidJourney популярний серед художників, дизайнерів та рекламних агентств завдяки своїм можливостям створювати унікальні та естетично привабливі зображення.

4) Leonardo AI пропонує більш широкий спектр творчих можливостей, включаючи музику, текст та графічний дизайн.

Можливості та потужності штучного інтелекту дійсно відкривають нові горизонти для мистецтва, дозволяючи створювати картини в стилі відомих художників, таких як Вінсент ван Гог, і його знакова робота «Зоряна ніч». Можливості штучного інтелекту відкривають нові горизонти в навчанні та створенні різноманітних проєктів, наприклад в спробі створення образу "Богдана-Зиновія Хмельницького" штучному інтелекту замало просто задати параметри "відтвори образ Хмельницького"

Задавши більш точні параметри штучний інтелект вже краще сприймає вашу творчу думку, найкраще всього завантажити референсне зображення, скетч, фото, картину. Щоб краще сгенерувати зображення за допомогою штучного інтелекту, варто дотримуватися певних кроків та використовувати відповідні інструменти. Важливо чітко визначити, яке зображення ви хочете отримати, і підготувати всі необхідні матеріали, такі як референсні зображення, скетчі або фотографії, які будуть служити основою для генерації. Якщо передбачено функціоналом інструменту, краще задавати додаткові параметри або текстові описи, які уточняють вимоги до кінцевого зображення. Наприклад, у DALL-E ви можете додатково вказати, що хочете бачити у зображенні, комбінуючи текстові описи з референсними зображеннями.

Після цього система ШІ проаналізує завантажені матеріали та генерує зображення, що відповідає вашим вимогам. На цьому етапі важливо переглянути попередні результати та внести необхідні корективи. Більшість інструментів дозволяють інтерактивно налаштовувати параметри, що дозволяє покращити результат відповідно до ваших очікувань.

Зараз люди діляться на два табори: «за» та «проти» використання штучного інтелекту в мистецтві. Більшість митців, які використовують штучний інтелект у своїй творчості, не афішують цього через побоювання негативної реакції з боку художників-консерваторів. Вони вважають, що використання ШІ може знецінити традиційні методи створення мистецтва та призвести до втрати автентичності. Противники також піднімають питання авторства,

оскільки створення мистецького твору з використанням ШІ викликає складнощі у визначенні, кому належать права на кінцевий результат.

З іншого боку, молоде покоління митців, яке активно застосовує штучний інтелект і генеративні технології, вносить нові інновації у світ мистецтва. Вони бачать у ШІ не загрозу, а інструмент, який розширює їхні творчі можливості та дозволяє експериментувати з новими формами та стилями. Завдяки ШІ художники можуть швидше втілювати свої ідеї, отримувати нові натхнення та створювати роботи, які раніше були б неможливі або дуже складні для реалізації.

Прихильники використання штучного інтелекту в мистецтві підкреслюють, що технології не замінюють художника, а доповнюють його творчий процес. ШІ може допомагати у створенні ескізів, генерації ідей або навіть у створенні кінцевих творів, але завжди залишається роль художника, який контролює і направляє цей процес. Вони також вказують на те, що кожне нововведення в мистецтві, починаючи від винаходу фотографії до появи цифрового мистецтва, спочатку зустрічало супротив, але зрештою інтегрувалося у творчий арсенал митців.

Крім того, ШІ відкриває нові можливості для співпраці між художниками та технологіями, створюючи інтерактивні інсталяції, анімації та віртуальні світи. Така співпраця може призвести до появи нових жанрів мистецтва та нових способів взаємодії з аудиторією.

Таким чином, питання використання штучного інтелекту в мистецтві залишається відкритим, і кожен митець вирішує для себе, як і в якій мірі застосовувати ці технології. Важливо розуміти, що розвиток технологій неминучий, і, можливо, саме вони стануть тією силою, яка допоможе мистецтву розвиватися та адаптуватися до вимог сучасного світу.

Юридичні питання, пов'язані зі штучним інтелектом, викликають багато дискусій. Серед найчастіших запитань – чи є ШІ співавтором, як вирішуються питання авторського права, і чи варто боятися використання ШІ. Розглянемо кожне з цих питань детальніше.

Штучний інтелект створює роботи, але чи можна його вважати співавтором? Юридично ШІ не може бути визнаним автором, оскільки він не є фізичною або юридичною особою. Авторське право традиційно надається людям або компаніям, що складаються з людей. Проте, якщо митець використовує ШІ як інструмент для створення своїх робіт, вважається, що саме митець є автором. ШІ в цьому випадку виступає як засіб, подібно до пензля або фотокамери.

Питання авторського права на роботи, створені за допомогою ШІ, викликає багато дебатів. Ось кілька ключових аспектів:

1) Право власності на результати роботи ШІ: Зазвичай авторське право на роботу, створену за допомогою ШІ, належить людині або компанії, яка володіє або контролює ШІ. Це може бути програміст, який створив алгоритм, або організація, що володіє ШІ-платформою.

2) Юридичні прецеденти: У деяких країнах існують юридичні прецеденти, що підтверджують, що роботи, створені без прямого втручання людини, не можуть отримати авторського права. Наприклад, у США було кілька випадків, коли роботи, створені тваринами (як відома «селфі мавпи»), не отримували авторського права, оскільки тварини не можуть бути визнані авторами.

3) Ліцензування: Якщо ви використовуєте комерційні ШІ-сервіси для створення мистецьких робіт, уважно читайте ліцензійні угоди. Вони можуть містити умови щодо того, кому належить авторське право на створені роботи.

Отже ШІ не можна вважати співавтором роботи, в нього банально немає власної свідомості, але це не означає що він не впливає на людську свідомість, так ШІ може генерувати речі які людині в голову не придуть, але це як кулінарія кинувши не ту суміш спецій і ваша страва смакує по іншому.

УДК 75.034(492)Рем:7.017.4

Острогляд О.В.,

*Старша викладачка кафедри Образотворчого мистецтва
Національного університету*

«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», м. Полтава

Пономаренко В.,

*студентка 1 курсу, факультету філології, психології та педагогіки,
Національного університету*

«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», м. Полтава

ОСНОВИ КОЛОРИСТИЧНОГО АНАЛІЗУ НА ОСНОВІ РОБІТ РЕМБРАНДТА ВАН РЕЙНА ЛЕЙДЕНСЬКОГО ПЕРІОДУ

Анотація. У цій статті розглянуто Лейденський період Рембрандта Ван Рейна, відомого нідерландського художника XVII століття . Аналізуються основні етапи переходу колориту в картинах майстра та досліджується важливість вивчення колориту.

Ключові слова: колорит , теплий, нейтральний, холодний.

Постановка проблеми. Колорит (італ. colorito, від лат. color – колір, фарба) – гармонійно узгоджений лад хроматичних відтінків, побудований за принципом селекції барв; характерна особливість художнього твору, епохи, місцевості. Колорит як невід’ємний чинник мистецького формотворення (поряд із композицією та малюнком) втілює неподільну систему творчого бачення художника про закономірності світобудови. Цінність колориту виявляється через унікальний відбір гами, особливу довершеність відтінків, злагоджене модулювання світло тональної градацій, підпорядкованої на засадах суб’єктивно відчутій автором гармонії.

Для майбутнього художника є важливим розуміння та правильне використання колориту, робота може бути зроблена якісно, але неправильно підібрані кольори можуть її зруйнувати. Досить часто для починаючого художника є важким правильно підібрати колорит у своїй роботі, бо він саме створює перше враження від картини та навіть може передавати настрій

роботи, атмосферу місця зображення, а також емоції автора , тому пропоную розглянути та проаналізувати, як, наприклад відомий нідерландський художник Рембрандт, починав свій шлях у розумінні та правильному використанні колориту у своїх картинах.

Аналіз джерел. Ян Янсзон Орлерс (Jan Janszoon Orlers 1570–1646) перший біограф Рембрандта, у своїй книзі «Beschrijvinge der stad Leyden» («Опис міста Лейдена») описує, що Рембрандта передчасно забрали зі школи та за його власним бажанням відправили вчитися як художника, також з його розповіді ми можемо дізнатися, що Рембрандт пів року навчався у Пітера Ластмана свого другого вчителя мавшого найбільший вплив на творчість Рембрандта.

Виклад основного матеріалу. «Colorito (colore) - is a term usually applied to 16th-century Venetian painting in which colour is employed in a dominant manner, for sensual expressive purposes and as an important compositional element».

Традиційно колорит поділяється на: холодний, нейтральний та теплий.

Холодний. До нього відносять синій, фіолетовий та зелений. Цей колорит є заспокійливим також він передає глибину композиції, її холодну стриманість, тишу та спокій.

Нейтральний. Цей колорит ще називають земляною гамою, бо традиційно до нього входять відтінки коричневого, охристого та сірого.

Теплий. До цього колориту зазвичай входять такі кольори як жовтий, помаранчевий, червоний та їх градієнти, в більшості випадків теплий колорит викликає позитивні емоції , але кожному початківцю слід пам'ятати , що один і той самий вид колориту, залежно від поєднання кольорів, може сприйматися по-різному, а також що представлені вище кольори не є точною відмінністю того чи іншого колориту, тому що наприклад такий колір як зелений може бути одночасно і теплим і холодним.

«Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) Nederlandse schilder, tekenaar en etser. Wordt beschouwd als de grootste schilder van de Gouden Eeuw. Hij werd in zijn jeugd in Leiden beïnvloed door Pieter Lastman en de

Utrechtse Caravaggisten. Hij had een heel eigen gebruik van het clair-obscur en dat resulteerde in dramatische effecten, vooral bij onderwerpen uit de bijbel».



Рис.1. Зліва направо :серія «Відчуття» «Побиття Святого Стефана», «Портрет чоловіка в горжетці і берете з пір'ям», «Тобіт звинувачує Анну в крадіжці», «Притча про багатія», «Апостол Павло у в'язниці», «Два старих сперечаються», «Симеон у храмі»

Рембрандт Гарменсзон ван Рейн - нідерландський художник, гравер, великий майстер світлотіні та найбільший представник золотого століття голландського живопису.

Починаючи з чотирьох років, Рембрандт відвідує престижну латинську школу при Лейденському університеті, у ній він починає проявляти інтерес до

живопису. Вже у 13 років його віддають вчитися мистецтва, до історичного живописця Якоба ван Сваненбурха. На жаль, робіт Рембрандта цього періоду дослідники не виявили, і тому нам невідомо про вплив Сваненбурха на становлення творчості Рембрандта. Наступним його вчителем став Пітер Ластман який спеціалізувався на історичних, міфологічних і біблійних сюжетах. За словами Орлерса навчання тривало пів року.

Лейденський період (1624-1631) назва пішла від міста Лейден, в якому перед переїздом до Амстердаму творив Рембрандт, і у якому мав майстерню з Яном Лівенсом якій також колись був учнем Ластмана.

Аналіз можна почати з серії «Почуття» (Рис. 1) у цій серії автор використовує *теплій колорит*.

До складу серії мали входити 5 робіт, але нам відомі лише 4 з них це «Зір» «Слух», «Нюх» та «Дотик», п'ята робота мала б назву «Смак». Сама серія була написана під час його навчання у Пітера Ластмана «Побиття Святого Стефана» (Рис. 1) *Теплий колорит*.

«Rembrandt a introduit son autoportrait, juste au-dessus de la tête du saint, ainsi, semble-t-il, que le portrait de son jeune confrère et ami Jan Lievens, sous la main de ce même saint.»

Ліонський музей прекрасних мистецтв. В цій роботі ми можемо побачити перший автопортрет Рембрандта, також неподалік він зображує портрет свого друга Яна Лівенса «Портрет чоловіка в горжетці і берете з пір'ям» (Рис.1) *Нейтральний колорит*. Ця робота є найранішим зі збережених портретів тронье.

«Tronie is a genre that developed exclusively in the art of the Dutch Golden Age and Flemish Baroque. You can translate the word from Dutch as «face» or «expression». Artists turned to the tronie for many reasons. For example, it presented a unique opportunity to experiment with facial expressions and lighting. The difference between a portrait and a tronie is that a portrait depicts an existing individual (often commissioned by a sitter or someone close to them), whereas tronies were created freely in workshops as means of training and circulated in the open art market»

Тронье – жанр, який склався виключно в мистецтві голландського золотого віку та фламандського бароко, є умовним портретним зображенням історичної чи вигаданої особи саму назву можна перекласти як «обличчя» або «вираз». Художники полюбили цей жанр, тому що він давав унікальну можливість експериментувати з мімікою та освітленням. «Тобіт звинувачує Анну в крадіжці» (Рис. 1) робота написана у *теплому колориті*.

В роботі «Притча про багатія» (Рис. 1) використав *теплий колорит* «Апостол Павло у в'язниці» (Рис. 1). Це одна з небагатьох робіт Рембрандта в якій він використовується *холодний колорит*.

На картині зображений Апостол Петро, зрозуміти це можна по розташованому поряд мечі який є його символом. «Два старих сперечаються» (Рис. 1) *Нейтральний колорит*.

«There has been some speculation as to the subject of this painting. It has been suggested that two men are philosophers – possibly Hippocrates and Democritus – or that they are the apostles Peter and Paul. When representing specific biblical figures, however, Rembrandt usually included symbols commonly associated with them, such as the keys to the kingdom of heaven (St Peter) or a sword (St Paul). That there are no such attributes present lessens the likelihood that the painting is a portrayal of these two saints».

Існує декілька припущень щодо зображених чоловіків, по перше це можуть бути філософи Гіппократ і Демокріт, по друге вони можуть бути апостолами Петром і Павлом, однак Рембрандт зазвичай включав символи, які асоціюються з ними, наприклад ключі від царства небесного (Святий Петро) або меч (Святий Павло) і тому відсутність цих атрибутів зменшує ймовірність того що саме вони зображені на роботі. «Симеон у храмі» (Рис. 1) *Теплий колорит*.

«Rembrandt was 25 jaar en woonde nog in Leiden, toen hij deze voorstelling schilderde. In hetzelfde jaar verhuisde hij naar Amsterdam, waar hij veel groter ging werken en voor het eerst portretten maakte».

Картина була написана коли Рембрандту було 25 років, він все ще жив у Лейдені, коли він намалював цю сцену. І у тому ж році він переїжджає до

Амстердаму, де починає працювати набагато масштабніше. Цією роботою можна завершити лейденський період і підсумувати.

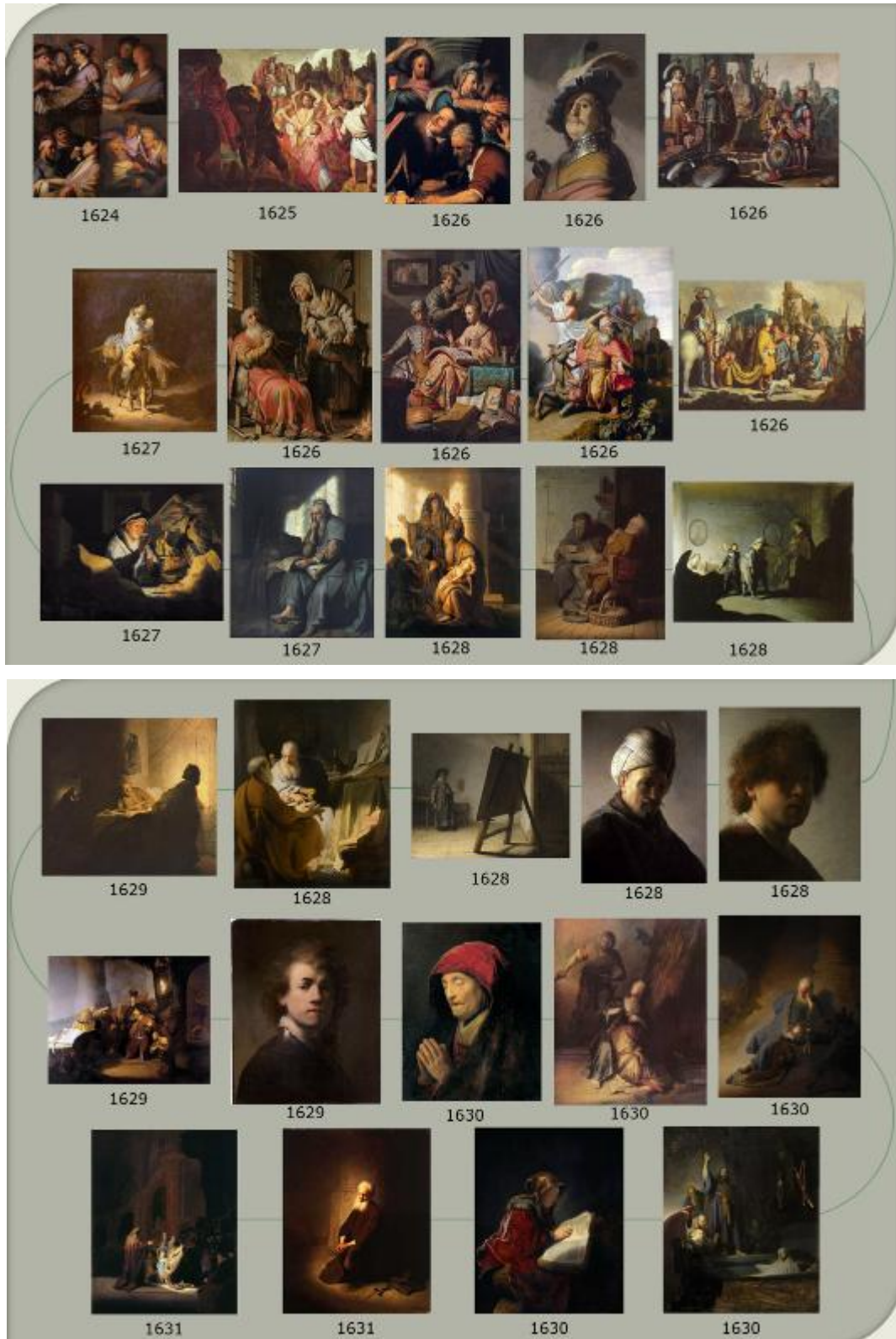


Рис. 2. Лейденський період

Висновки та Перспективи подальшого дослідження. Лейденський період був наповнений різними колоритами дивлячись на представлений (рис. 2) можна зробити висновок що в ньому домінував теплий колорит трохи менш було нейтрального колориту і зовсім мало холодного колориту (рис. 3).

Вивчення, аналіз та пізнання колоритів інших художників, є на мою думку дуже важливим для кожного початківця. Дивлячись на роботи великих митців, аналізуючи, або навіть пробуючи копіювати їх, поступово можна набратися досвіду та розуміння правильного підбору та використання колориту.

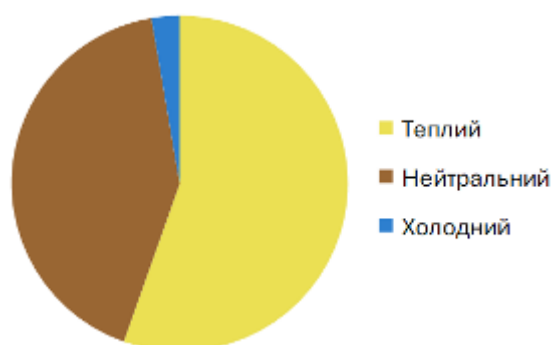


Рис. 3. Колорити в роботах художника досліджуємого періоду



Рис.4 Теплий колорит: Зліва направо «Побиття Святого Стефана», «Тобіт звинувачує Анну в крадіжці», Симеон у храмі», «серія «Відчуття» , «Притча про багатія», «Давид з головою Голіафа перед Саулом.», «Втеча до Єгипту»



Рис.5 Нейтральний колорит: Зліва направо «Портрет чоловіка в горжетці і берете з пір'ям», «Операція на нозі», «Художник у майстерні», «Історичне полотно», «Два старих сперечаються»



Рис. 6. Холодний колорит: Зліва направо «Воскресіння Лазаря», «Апостол Павло ув'язниці», «Інтер'єр із фігурами»

Література

1. La Lapidation de saint Etienn [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.mba-lyon.fr/fr/fiche-oeuvre/la-lapidation-de-saint-etienne>.
2. Manioudaki A. What Is a Tronie? Famous Examples of Tronies in Dutch and Flemish Baroque [Електронний ресурс] / A. Manioudaki, N. Ganbold // Daily Art – Режим доступу до ресурсу: <https://www.dailyartmagazine.com/tronie/>.
3. Rembrandt [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.cultureelwoordenboek.nl/kunst-van-renaissance-tot-1850/rembrandt/>.
4. Rembrandt van Rijn Het loflied van Simeon [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.mauritshuis.nl/ontdek-collectie/kunstwerken/145-het-loflied-van-simeon/>.
5. Two old men disputing [Електронний ресурс] // NGV. – 2005. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/4291/>.
6. Van de Wetering E. The Leiden period (1625–31) of Rembrandt [Електронний ресурс] / Ernst van de Wetering // Britannica – Режим доступу до ресурсу: <https://www.britannica.com/biography/Rembrandt-van-Rijn/The-Leiden-period-1625-31>.
7. Павельчук І. А. Колорит [Електронний ресурс] / І. А. Павельчук // Енциклопедія Сучасної України. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <https://esu.com.ua/article-5774>.

УДК 725.22.012.183-025.14

Лугова І.А.,

Старша викладачка кафедри Містобудування і архітектури

Національного університету

«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», м. Полтава

Яковлева К.,

студентка 1 курсу, факультету філології, психології та педагогіки,

Національного університету

«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», м. Полтава

ОПК- ВІД ІДЕЇ ДО ФОРМАЛЬНОЇ, КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ МОДЕЛІ

Композиція в архітектурі є ключовим елементом, що визначає гармонію, функціональність та естетичну привабливість будівель і споруд. Вона забезпечує збалансоване поєднання форм, пропорцій та просторових рішень, що дозволяє створювати комфортні та виразні архітектурні об'єкти. Створення єдності архітектурної композиції з безлічі складових, народження цілісного образу на основі комплексу вимог - найголовніша задача архітектури. Завдяки вдалій композиції будівлі гармонійно вписуються в навколишнє середовище, враховуючи культурні та природні контексти, що сприяє розвитку цілісного і привабливого міського або природного ландшафту.

Метою архітектурної композиції є досягнення єдності форми і змісту, тобто створення за допомогою композиційних засобів архітектурної форми, адекватності змісту.

На практичних заняттях з об'ємно-просторової композиції ми створювали формальні композиції, поєднуючи простір та форму в єдину концептуальну ідею. Основою створення є основні умови формування композиції: закономірно утворений центр, цілісність, ієрархічність, врівноваженість, структурованість, архітектонічність.

До об'ємно-просторової композиції відносяться твори, які мають тривимірну форму, її характеризують три параметри – довжина, ширина,

висота. Для освоєння принципів об'ємно-просторової композиції використовують її геометричну модель. На курсі я ознайомилася з видами об'ємно-просторової композиції: фронтальна, об'ємна, глибинна. Та в результаті моя робота базувалася саме на об'ємній. Характеризується вона тим, що має відносно рівномірний розвиток за трьома координатами простору (або з переважанням вертикальної координати). Для цього виду композиції характерне переважання маси над простором. Об'ємна композиція сприймається глядачем під час руху навколо неї, отже всі фасади мають бути рівнозначними.

Маю нагоду познайомити вас з моєю роботою на тему «Піски часу» та етапами її виконання:

I – створення ескіз-ідеї – аксонометричне або перспективне зображення композиції – три альтернативних варіанти кожного виду (рис. 1, 2).

Цей етап був найпростішим у виконанні, але найскладнішим у розробці. Адже важливо було дотримуватися того, що ескізи мають бути різними, не схожими одне на одного та змістовними.

Важливим було осмислення положення фігур у просторі, їх врізання одне в одну та взаємодію.

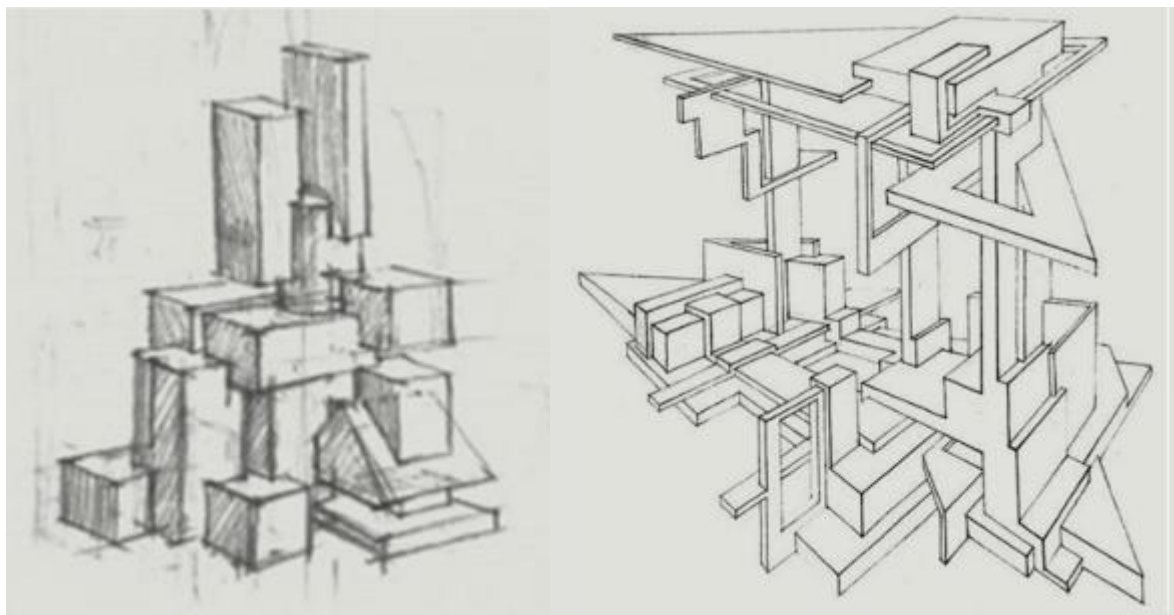


Рис. 1. Рис. 2. II – моделювання ескізу – виконання моделі композиції з пластиліну (рис. 3, 4, 5, 6)

Я використовувала світлий пластилін, а в якості опори слугували зубочистки. Таким чином мені вдалося забезпечити міцність конструкції та задати їй правильну форму, щоб орієнтуватися у ній під час наступних етапів.

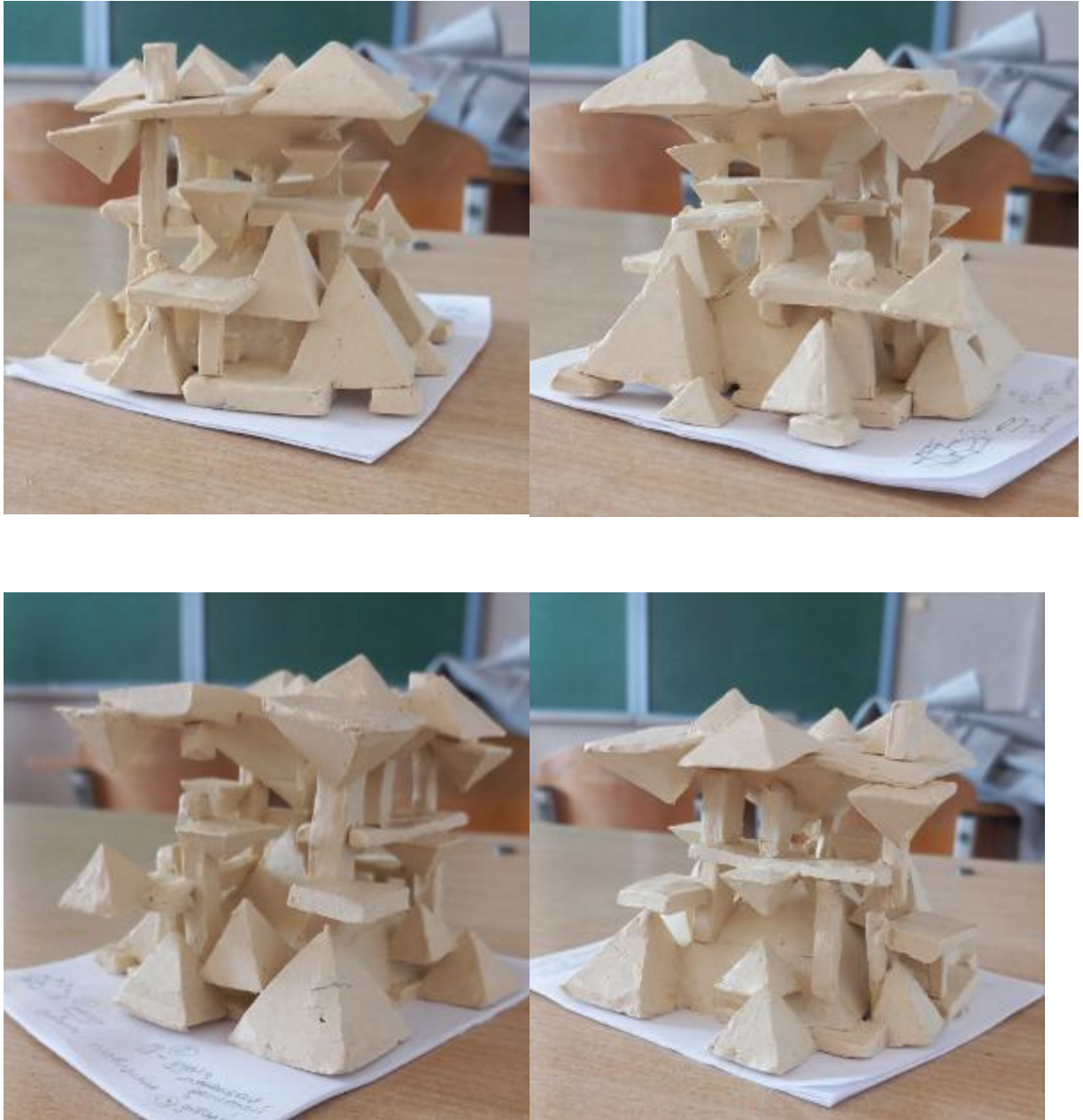


Рис. 3, 4, 5, 6.

*III – виконання роботи начисто в твердому матеріалі
(картон, гіпс, 3D друк) (рис. 7, 8, 9, 10)*

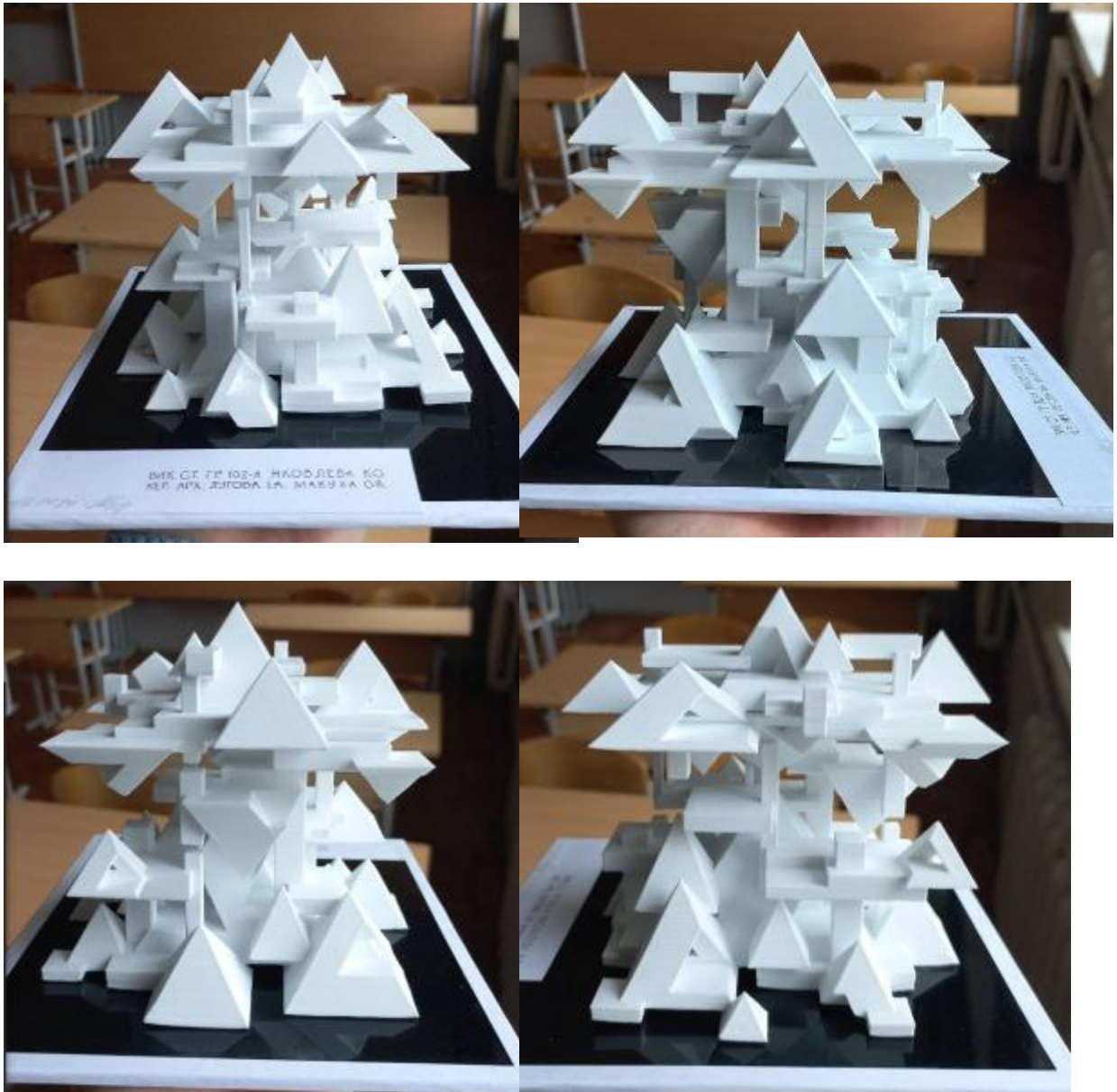


Рис. 7, 8, 9, 10

Я вирішила створювати композицію за допомогою 3D моделювання з подальшим друком на 3D принтері. Модель виконувала у програмі Blender. Я вибрала її через те, що вона є безкоштовною, часто оновлюється, має велику кількість туторіалів та матеріалів, які допомогли опанувати цю програму новачку. Процес підготовки до 3D друку вимагає ретельної обробки моделі: технічні аспекти моделювання (робочі інструменти та робота з формою об'єкта), оптимізацією самої програми (робота з полігонами), налаштування товщини стінок та підготовки підтримок. Ці технічні аспекти є критично

важливими для успішного друку та отримання фізичної моделі, яка відповідає початковій задумці.

Приблизно такий вигляд мала кінцева модель перед друком (рис. 11).

Друк моделі на 3D принтері є кульмінаційним моментом, але і він не позбавлений можливих проблем. Важливим було контролювати процес друку, вчасно виявляти та виправляти помилки. Після завершення друку модель вимагала додаткової обробки, такої як видалення підтримок, шліфування, фарбування та інші процедури для досягнення бажаного вигляду та якості (рис. 12).

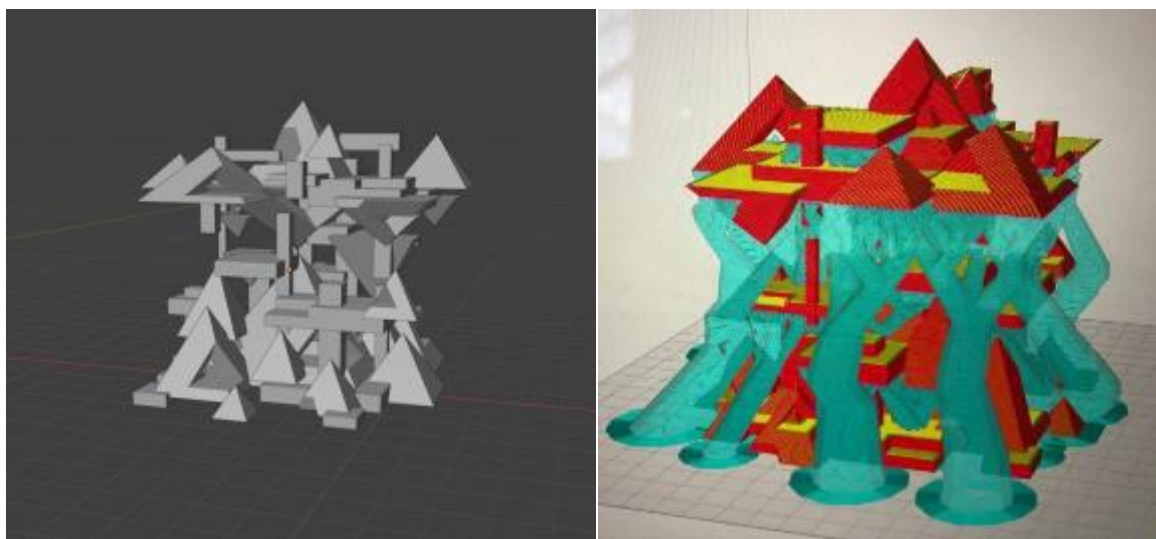


Рис. 11, 12

При переході від формальної до неформальної архітектури потрібно враховувати наступні умови:

1. Організація об'ємів та просторів відповідно до функціональних процесів, що відбуваються у конкретному архітектурному середовищі, економічних вимог і місцевих умов.
2. Виявлення конструктивної структури та її фізичних властивостей в об'ємно-просторовому вирішенні.
3. Гармонійне поєднання і супідрядність об'ємів та простору у цілісну архітектурну структуру.

Підсумовуючи свою роботу, я прийшла до висновку, що це дуже корисний досвід, який допомагає мені навіть у інших сферах моєї діяльності. Особливо, якщо пов'язувати це з вибором моєї професії, то створення єдності композиції з безлічі складових, народження цілісного образу на основі комплексу вимог - найголовніша задача архітектора.

Успішне втілення таких проектів відкриває нові горизонти для дизайну, архітектури та мистецтва, дозволяючи створювати унікальні та інноваційні об'єкти. Технології 3D моделювання та друку значно розширюють можливості для творчих експериментів та інженерних рішень, сприяючи розвитку нових форм та методів у сучасному мистецтві та дизайні.

Таким чином, процес створення об'ємно-просторової композиції є не тільки технічно складним, але й надзвичайно цікавим та інноваційним. Він поєднує в собі мистецтво та науку, відкриваючи безмежні можливості для самовираження та професійного розвитку у різних галузях.

Література

1. Маслова С. А. Композиція як засіб гармонізації форми в архітектурі [Електронний ресурс] / С. А. Маслова, В. Гончаренко // Архітектурний рисунок у контексті професійної освіти. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <https://reposit.nupp.edu.ua/bitstream/PoltNTU/3342/1/.pdf>.

УДК 7.047-021.321-047.7:159.937

Гаврилов О.І.,

доцент кафедри основ архітектури

Придніпровська державна академія будівництва та архітектури, м. Дніпро

Шевчук Д.,

студент 2 курсу архітектурного факультету

Придніпровська державна академія будівництва та архітектури, м. Дніпро

ПЛЕНЕРНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛАНДШАФТНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ СПРИЙНЯТТЯ ПРИРОДНИХ ГАРМОНІЙ ЯК МАЙБУТНЬОГО ТВОРУ

Анотація: У статті розглянуто пленерну практику як важливу частину формування образотворчої компетентності у архітектора.

Ключові слова: спостереження, середовище, архітектурний рисунок.

Спостереження у архітектора пов'язане безпосередньо з рисунком чи етюдом. Саме робота передає те, що архітектор побачив і, що найважливіше, пережив. Бо переживання – це шлях до художнього сприйняття, тобто до сприйняття архітектурного.

Викладачі вважають за головне вчити студентів малювати; малювати місто і людину в місті, тому незважаючи на скорочення суто малювальних предметів, рисунок та живопис присутні у більшості професійних дисциплін. Це і замальовки до архітектурних проектів, і начерки до завдань з теоретичних курсів, і проектно-графічні композиції.

Найбільш насичена малюванням навчальна пленерна практика. Через рисунок та живопис студент вивчає архітектуру в натурі. Через графічні та живописні роботи йде висловлення свого переживання й побудова розуміння прихованої сутності архітектурного ансамблю – співвідношення його діючих сил, образів, вищого сенсу. Рисунок та живопис – це можливість висловити свою закоханість у архітектуру, у природне середовище, у людину, для якої ця архітектура створена.

Завдання пленерної практики – навчання студента бачити архітектурне середовище як похідну від специфіки ландшафту, активізування чуттєвого

сприйняття світу і раціонального мислення; поштовх образному і логічному мисленню, унаслідок якого з'являється художньо-образне і композиційно-конструктивне рішення архітектурного об'єкта. Студент має навчитись оцінювати середовище як цілісність архітектури і ландшафту; бачити ландшафт як основу для архітектурних ідей.

Робота на пленері дозволяє зануритися в чуттєвий світ природи, відчувати особливості конкретного просторового середовища як частки універсуму.

Методична послідовність вивчення архітектурно-просторового довкілля включає такі етапи:

- загальне ознайомлення із середовищем і спонтанні малюнки зокремих позицій;

- систематизоване дослідження; цілеспрямовані замальовки із всебічним охопленням об'єкта;

- виявлення композиційної домінанти і структурних осей;

- порівняльний аналіз ландшафту і співставлення його впливу на архітектурні структури;

Мета пленерної практики: навчитися сприймати навколишнє середовище (ландшафтне, архітектурно-історичне) як певну цінність, що потребує дуже обережного архітектурного втручання.

Містобудівельна спеціальність студентів-архітекторів позначається на виборі сюжетів із графічного та колірного відтворення міського середовища, екстер'єрів будівель, особливостей міського ландшафту. Вивчення міста як специфічного середовища, створеного людиною для життя і діяльності, орієнтує студента на розгляд і зображення міста в цілому – його зовнішніх панорам, міста у його чисельних внутрішніх фрагментах – вулицях, площах, скверах; міста як безлічі архітектурних деталей. Важливим також є дух історії, що пронизує змальовані міста і відсилає глядача і виконавця малюнка до першоджерел, виховує майбутнього фахівця свідомим громадянином і патріотом.

Мета роботи з натури – зв’язати в ціле формальне вираження законів і засобів архітектурної композиції та образів живої природи, що передають суть цих законів. Завдання ландшафтно-натурної плерерної практики – визначити відносини ландшафтної домінанти і домінуючого простору майбутніх архітектурних проектів. Рисунки та етюди, виконані з натури, допомагають відчувати специфіку середовища через її просторово-світлову та колірну мови. За їхньої допомоги необхідно знайти унікальну просторово-часову, світлову, колірну композицію середовища, виявити послідовність (ритміку) зміни просторових вражень, кульмінацією яких є розкриття на природну чи архітектурну домінанту, дослідити всі підходи до неї і зафіксувати просторово-світлові градації середовища. Виявлена в процесі дослідження послідовність (ритміка) просторових акцентів стане основою просторово-світлового моделювання майбутніх архітектурних проектів.

У результаті студенти на прикладі великого ландшафтно-архітектурного об’єкта можуть відчувати прямі й зворотні зв’язки, що вперше випробовувалися під час роботи над проектом «Будинок майстра» на I курсі. Той факт, що досліджувані на практиці об’єкти є шедеврами архітектури, дозволяє зарахувати виявлені принципи до стійких закономірностей і використовувати їх наприклад у майбутніх проектах громадських та житлових споруд .

У плерері вивчається і принцип просторово-часового впливу архітектури (принцип апперцепції – обумовленості кожного окремого враження попереднім і наступним). За архітектором Е. Беконом - «Архітектура- це розділення простору таким чином, щоб дати учаснику уявлення про минулий та майбутній просторовий досвід». Ле Корбюзьє писав: «Архітектура пізнається в русі та зовсім не є графічною ілюзією, зібраною навколо нерухомого центру. Тим часом саме ця омана підготувала крах архітектури».

Цю просторово-часову сутність архітектури студенти вивчали на прикладах ансамблю Афінського Акрополя і римського форуму Траяна, а також під час вивчення курсу «Композиція».

На практиці ставиться завдання закріпити це розуміння, досліджуючи ансамбль з природи. Для цього вибираються маршрути, що починаються від входу в ансамбль і закінчуються виходом до кульмінаційного розкриття на зовнішню домінуючу форму. Маршрут визначається таким чином, щоб охопити в певній послідовності найбільш характерні для ансамблю фрагменти, найбільш яскраві просторово-світлові, кольорні градації. Велика увага приділяється при цьому завершальному контрасту просторового стиску перед фінальним розкриттям і самим розкриттям на світлий простір.

Склад завдання:

Знайомство з архітектурно-ландшафтним середовищем.

Вибір місць для виконання малюнків.

Спонтанні зарисовки середовища. Етюди.

Зображення архітектурно-ландшафтного середовища в методичній послідовності.

Зображення в рисунку створюється одноколірними матеріалами – олівцем, вугіллям, сангіною, тушшю. Графічними засобами рисунка на двомірній площині аркуша можна створити умовне зображення тривимірної форми у визначеному просторі, а так само визначити конструкцію і характерні риси цієї форми, її пластику, рух, фактуру, висвітлення.

Майбутньому архітекторові необхідно володіти технічними можливостями акварелі. Архітектор за допомогою образотворчих засобів, зокрема акварелі, може реалізувати свій творчий задум в архітектурному проекті.

На пленерній практиці студенти спочатку працюють під керівництвом викладачів, а потім вчаться працювати самостійно. Самостійна робота у значній мірі розвиває творчу ініціативу, активність і самостійність художньо-образного мислення. Від того, як студент підготовлений до самостійної роботи, як він вчиться вирішувати складні завдання по оволодінню зображувальними засобами, залежить успіх навчання і формування його як професіонала – архітектора.

Архітектору сьогодні доводиться вирішувати технічні, економічні, соціальні та інші завдання, без яких не можливе досягнення головної мети архітектури – організації простору для повноцінної життєдіяльності людини; простору, що «говорить» з людиною зрозумілою мовою, простору, де цілісність світу відбивається в цілісності його окремих форм. Отже, виникає необхідність у розумінні не тільки формально-технічних архітектурно-містобудівних аспектів міста, але і його естетично-композиційних якостей. У цьому значенні досить вагомим є введення в навчальний процес підготовки студентів-архітекторів вивчення композиційної ролі руху, що дозволяє сприймати твір архітектури з різних позицій і ракурсів, оцінювати його як єдине ціле з попередніми і подальшими фрагментами міста, розуміти його композицію у просторі й часі.



Рис. 1. Приклади робіт пленерної практики

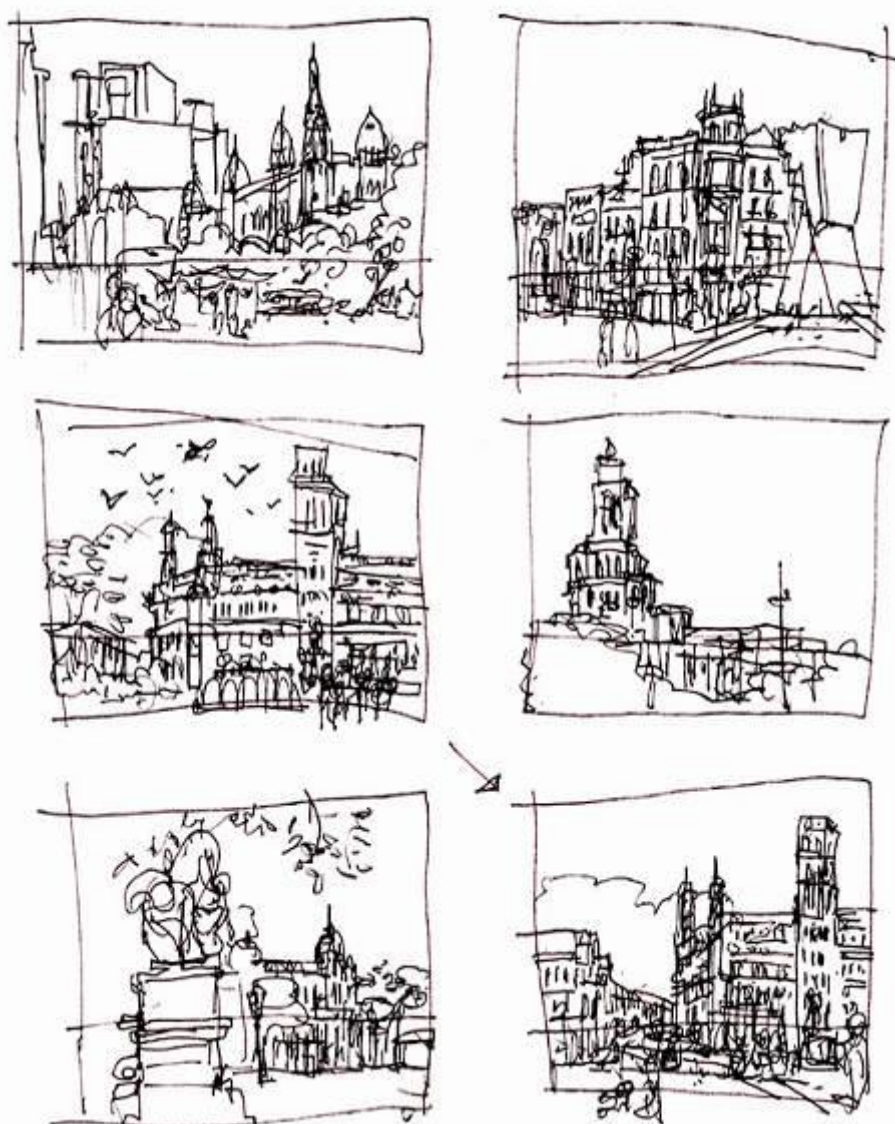


Рис. 2. Приклади робіт пленерної практики

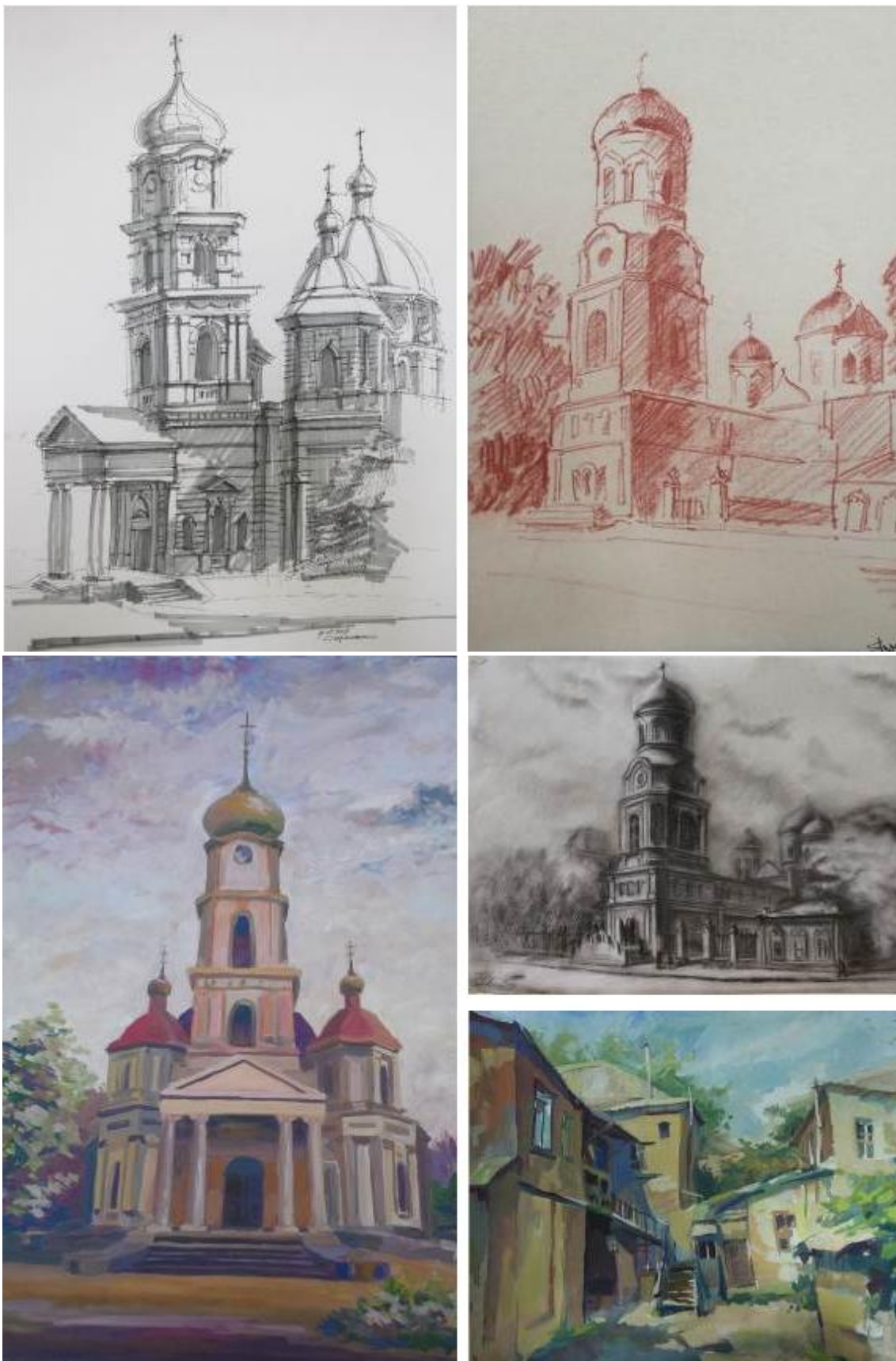


Рис. 3. Приклади робіт пленерної практики

УДК 378.14027.2:72]:004

Острогляд О.В.,

*Старша викладачка кафедри Образотворчого мистецтва
Національного університету
«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», м. Полтава*

Міськова В.,

*студентка 3 курсу,
інституту архітектури, містобудування та землеустрою,
Національного університету
«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», м. Полтава*

ЗНАЧЕННЯ ДІДЖИТАЛІЗАЦІЇ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ НА ПРИКЛАДІ НАВЧАЛЬНОЇ ПРАКТИКИ (ЖИВОПИСНА) ДЛЯ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ АРХІТЕКТУРНОГО СПРЯМУВАННЯ

Анотація: Навчальна практика є критично важливим етапом підготовки майбутніх архітекторів, так як забезпечує можливість застосування теоретичних знань у реальних умовах. Ця стаття описує власний досвід проходження навчальної практики в Національному університеті "Полтавська політехніка ім.Ю.Кондратюка", а також підкреслює його значення для професійного розвитку майбутніх архітекторів.

Ключові слова: Навчальна практика, архітектура, живопис, професійні навички, діджиталізація.

Постановка проблеми. Підготовка архітекторів вимагає не лише теоретичних знань, але й практичних навичок, що можуть бути здобуті лише в умовах практичної роботи. Важливим питанням є те, як саме навчальна практика сприяє професійному становленню студентів, яким чином вона впливає на їх подальшу кар'єру.

Аналіз джерел. Для дослідження проблеми було використано різноманітні джерела, включаючи наказ «Про затвердження Положення про проведення практики студентів вищих навчальних закладів України» (із змінами, внесеними згідно з Наказом Міносвіти № 351 (в0351281-94) від

20.12.94), статті та дослідження про значення навчальної практики для студентів-архітекторів, методичні рекомендації щодо організації практики, а також особистий досвід.

Під час проходження живописної практики я мала змогу працювати над різними аспектами зображення архітектурних об'єктів. Основні завдання включали етапи створення ескізів та етюдів різних архітектурних споруд, таких як історичні будівлі, сучасні житлові комплекси, парки та інші архітектурні об'єкти. Також я отримала нові знання під час виконання малюнків різними техніками та матеріалами, і це стало для мене неоціненним досвідом. Ця практика дозволила мені вдосконалити свої вміння і навички в кількох напрямках, що безпосередньо вплинуло на мою діяльність як майбутнього архітектора.

На початку практики я працювала з традиційними матеріалами, такими як кольорові олівці, акварель та гуаш. Це допомогло мені краще зрозуміти та освоїти основи кольорознавства, композиції та світлотіні. Можливість відчутти текстуру, експериментувати з техніками накладання фарб, грати з контрастами та насиченістю кольорів – усе це сприяло розвитку мого художнього бачення та покращенню навичок малювання.



Рис. 1.1 Виконання роботи під час живописної практики традиційними матеріалами

Після оволодіння традиційними техніками, я мала змогу освоїти сучасні цифрові технології, зокрема навиками користування Adobe Photoshop та комп'ютерної графіки. Ці навички виявилися надзвичайно корисними в моїй архітектурній діяльності. Вивчення Adobe Photoshop дозволило в подальшому ефективно створювати цифрові рендери та візуалізації проектів. Я навчилася швидко і якісно обробляти зображення, коригувати кольори, працювати з шарами та фільтрами, що значно полегшило процес представлення моїх ідей замовникам.

Після проходження практики та отримання нового досвіду, в подальших своїх проектах я почала використовувувати різноманітні техніки під час оформлення робіт. Оскільки обсяг роботи завжди великий, а часу іноді не вистачає, майже всі етапи проробляються у цифровому форматі. Так комп'ютерна графіка стала більш уживаною, а ніж ручна робота.

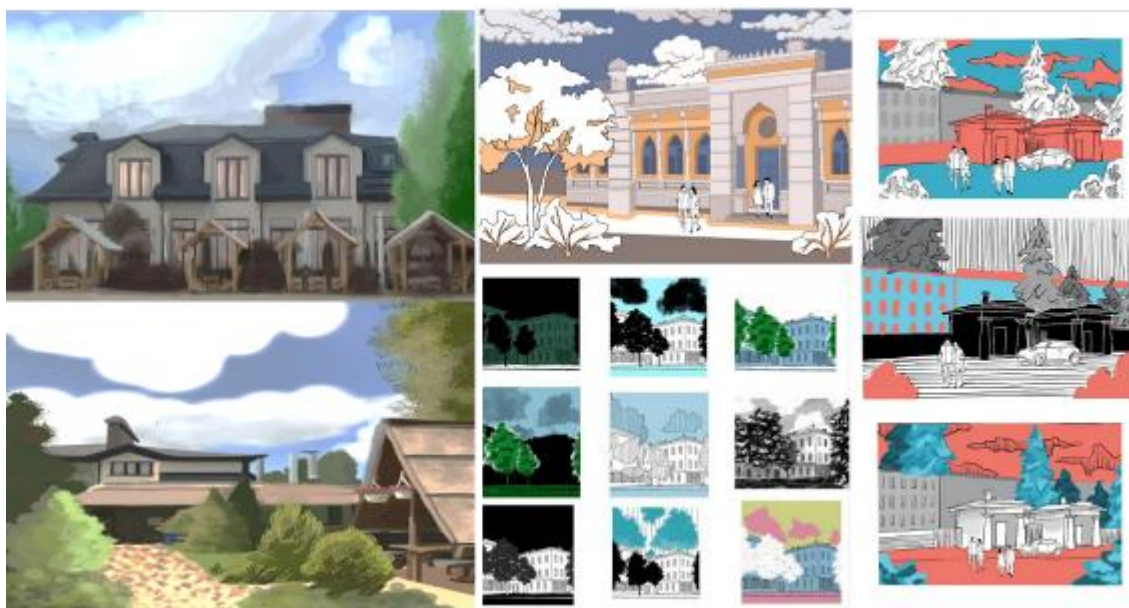


Рис.1.2 Виконанні роботи під час живописної практики в комп'ютерній графіці

Навички малювання та оволодіння Adobe Photoshop є надзвичайно важливими і корисними в архітектурному навчанні, оскільки вони дозволяють ефективно візуалізувати абстрактні ідеї та виконувати роботи це на високому професійному рівні. Уміння швидко створювати ескізи допомагає при проектуванні, коли важливо правильно підібрати загальні концепції та форми. Володіння Adobe Photoshop, у свою чергу, дозволяє

перетворювати ескізи в більш деталізовані та привабливі візуалізації. Завдяки цифровим інструментам є можливість додавати текстури, кольори та інші елементи, що роблять проект більш реалістичним і зрозумілим для клієнтів і викладачів. Adobe Photoshop значно спрощує процес корекції та редагування проектів. Традиційні методи малювання вимагають багато часу на виправлення помилок або внесення змін. У цифровому середовищі будь-яку частину зображення можна легко змінити чи видалити, що дозволяє експериментувати з різними ідеями та швидко знаходити оптимальні рішення. І найголовніше – економія розхідних матеріалів(папір, фарби, олівці).

Комп'ютерна графіка, відкриває нові горизонти у створенні віртуальних моделей будівель та інтер'єрів. Використання на практиці спеціалізованих програм для 3D моделювання дало змогу створювати більш реалістичні та деталізовані проекти, що підвищило конкурентоспроможність проектів. Окрім того, є маю можливість інтегрування результатів роботи в інші програми, такі як AutoCAD, Revit та 3ds Max. Це дає змогу легко імпортувати та експортувати файли, що прискорює робочий процес і підвищує загальну якість роботи. Цифрові можливості дозволяють створювати 3D-моделі, робити рендери та анімації, що набагато складніше виконувати за допомогою традиційних матеріалів.

Важливим аспектом стало те, як живописна практика вплинула на моє подальше навчання. Оскільки архітектурна освіта включає постійне малювання клаузур, нові навички та техніки стали для мене незамінними. Завдяки комп'ютерній графіці з'явилась можливість швидко візуалізувати ідеї, точно передавати пропорції та об'єми. Завдяки цьому є можливість ефективніше працювати над проектами, що позитивно позначилося на отриманих оцінках та загальному рівні професійної підготовки.

Вивчення Photoshop на уроках живопису є надзвичайно важливим, оскільки поєднання традиційних художніх технік і цифрових інструментів значно розширює можливості архітекторів. Крім того, інтеграція Photoshop з традиційними художніми методами сприяє розвитку креативності,

дозволяючи архітекторам створювати унікальні та інноваційні проекти. Це також забезпечує більш професійний рівень презентації робіт, оскільки цифрові зображення можуть бути легко адаптовані для різних форматів і платформ. Важливо зазначити, що на інших предметах ці навички зазвичай не вивчаються, тому уроки живопису залишаються єдиним місцем, де студенти можуть поєднувати традиційні та сучасні методи для досягнення найкращих результатів у своїй майбутній професії.

Живописна практика не лише розширила мої технічні знання, а й значно вплинула на моє художнє бачення та підхід до архітектурного дизайну, відкрила нові горизонти. Завдяки цьому досвіду я стала більш впевненою у своїх силах, отримала нові інструменти для реалізації творчих ідей і задумів, навчилась краще розуміти та використовувати колір, форму та простір у своїх проектах.

Таким чином, навички малювання та володіння Adobe Photoshop створюють синергію, яка допомагає розвиватися майбутнім архітекторам, дозволяючи втілювати ідеї швидко, точно і ефективно.

Цифрові інструменти особисто для мене стали невід'ємною частиною навчання та професійного зростання, забезпечуючи конкурентні переваги на ринку праці. Але слід зауважити, що без попереднього досвіду роботи з традиційними матеріалами і техніками, перехід на комп'ютерну графіку був би значно складнішим. Досвід проходження живописної практики став фундаментом, який дозволив удосконалити вміння працювати з традиційними та цифровими інструментами, розвиватися як творча особистість.

Наукове видання

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ
ЗА МАТЕРІАЛАМИ VIII ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
СТУДЕНТІВ, МОЛОДИХ УЧЕНИХ
І НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНИХ ПРАЦІВНИКІВ

«АРХІТЕКТУРНИЙ РИСУНОК У КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ»

24 травня 2024

Редактор Т.М. Зіненко
Художньо-технічний редактор О.В. Острогляд
Обкладинка О.В. Острогляд
Комп'ютерна верстка О.В. Острогляд

Адреса редколегії:
Національний університет
«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»
Факультет філології, психології та педагогіки
Кафедра образотворчого мистецтва
Першотравневий проспект, 24, м. Полтава, 36011

kap.poltava@gmail.com