

волі викладача, але й його активними організаторами, учасниками й творцями. "Педагогічний процес, - як помічає Л.В.Кондрашова, - повинен будуватися на взаємній активності педагогів та вихованців" [3,56].

На наш погляд, вузівський процес недостатньо спрямований на системне формування творчої особистості студента та реалізацію під час навчання різних шляхів розвитку його творчих здібностей. Сьогодні гостро відчувається потреба в новій трактовці цілей педагогічної освіти з позиції її особистісно-орієнтованої спрямованості. Дидактичні цілі педагогічного процесу у вищій школі повинні передбачати формування в студентів засобами дисциплін, що вивчаються, стійкої орієнтації на творчість, активність та пізнавальну самостійність, які виявляються в єдності з високим рівнем творчих здібностей особистості і забезпечують результативність навчальної роботи та професійного росту студентів. У наших подальших дослідженнях ми намагатимемося знайти більш ефективні підходи та методи для формування творчої активності студентів.

#### Література:

1. Брылин Б.А. Вокально-инструментальные ансамбли школьников: Книга для учителя. - М.: Просвещение, 1990. - 49-52 с.
2. Державна програма "Освіта" /Україна XXI століття/. - К., 1994.
3. Кондрашова Л.В. Методика подготовки будущего учителя к педагогическому взаимодействию с учащимися. - М.: Прометей, 1990. - 160с.
4. Кондрашова Л.В. Процесс обучения в высшей школе: Учебное пособие. - Кр.Рог: КГПУ, ИВИ, 2000. - 170с.
5. Озеров В. Словарь специальных терминов // Коллиер Дж. Становление джаза. Популярный исторический очерк. Пер. с англ. - М.: Радуга, 1984. - 364с.
6. Педагогика в вопросах и ответах: Учеб. пособие / Кондрашова Л.В., Пермяков А.А., Зеленкова Н.И., Лаврешина А.Ю. - Кр.Рог: СП "Мира", 2002. - 240с.
7. Пономарёв Я. А. Психология творчества и педагогика. - М.: Педагогика, 1976. - 280 с.
8. Програми педагогічних інститутів. Основний музичний інструмент / фортепіано/ для спец. 03.05.00 "Музика". - К.: РНМК, 1991. - 28 с.
9. Щукина Г. И. Активизация познавательной деятельности в учебном процессе. - М.: Просвещение, 1979.-160 с.

**В.Г. Щербина**

### **ТОЧКА ЗОРУ І ПЕРСПЕКТИВА В КОМПОЗИЦІЇ**

Стаття присвячена проблемі застосування перспективних систем в навчальній художній практиці студентів. Автор зазначає існування численності зорових позицій в образотворчому мистецтві. Розглядається можливість застосування відмінних композиційних прийомів (точка зору) в навчальній композиційній практиці на відміну від домінуючої в художній педагогіці лінійної перспективи. Робота містить в собі зразки побудови зображення не тільки з відмінними зоровими позиціями, але й з поєднанням декількох точок зору в композиції. Стаття розрахована як на студентів художнього профілю, так і на викладачів вищої педагогічної школи.

художніх училищ тощо.

*Clause is devoted to a problem application of perspective systems in educational art practice of the students. The author marks existence of large number of visual positions in fine art. The opportunity of application of excellent (different) composite receptions (point of view) in educational composite practice is considered (examined) as against linear prospect, dominant in art pedagogic.*

*The work includes samples of construction of the image not only with excellent(different) visual positions, but also with association of the several points of view in a composition. Clause is designed both for the students of an art structure, and on the teachers of maximum pedagogical school, art schools etc..*

Композиція, як вид специфічної діяльності, давно привертала увагу багатьох вчених і художників-педагогів (В. М. Алпатов, Б. Р. Віппер, М. М. Волков, С. М. Даніель, Л. Ф. Жегін, Є. О. Кібрік та ін.). Розглядаючи теорію композиції як теорію спеціальної науки, вони дослідили низку об'єктивних специфічних закономірностей у композиції і розробили засади методів навчання композиції (Г. В. Беда, В. М. Козлов, А. М. Яшухін, Є. В. Шорохов), які були спрямовані на розвиток творчих здібностей студентів у композиційній діяльності.

Досліджуючи закономірності, засоби та прийоми в композиції, художня педагогіка ставила завдання систематизувати основні її положення і адаптувати теоретичні основи композиції до навчального практичного композиційного процесу.

Прогресивні перетворення в методиках художньої педагогіки значно вплинули на розвиток методики навчання композиції. Незважаючи на це, в навчальному процесі існує достатньо проблем, які, на наш погляд, потребують необхідності розглянути, деякі із них у зв'язку з навчальною композиційною діяльністю.

Одним з таких питань у художній практиці є точка зору. Точка зору в художній композиції вважається, на наш погляд, значною проблемою. В той же час це питання може бути знято зовсім в таких видах зображувального мистецтва як абстрактний живопис, орнамент (декоративне мистецтво).

В зображувальному мистецтві проблема точки зору виступає у першу чергу як проблема перспективних систем. Латинський термін "perspectiva" спочатку відповідав грецькому терміну "оптика", і в середні віки означав математичну теорію зору. Значення "глядіння наскрізь" він набув пізніше, в епоху Відродження. Виникає поняття "художня перспектива" в зображувальному мистецтві [1, с 23].

Великою заслугою перспективи виявилось становлення системного живописного простору. Вперше в історії живопису простір, що візуально сприймається, подавався як закономірне ціле, яке допускає експериментальну перевірку (точні правила побудови видимого). В зв'язку з цим слід зазначити, що перспективне зображення не стільки "вікно" в реальний простір, а скільки мова, якою розмовляє художник про реальний простір і формує досвід зорового сприйняття. Існування не одної, а цілого ряду перспективних систем у світовому мистецтві є цьому доказом.

Відомо, що класична "пряма" або "лінійна" перспектива, яка до

теперішнього часу після Відродження вважається нормативною і допускає одну та непорушну точку зору, тобто суворо фіксовану зорову позицію. Тим часом, як це показав розвиток композиції в історичному аспекті, відхилення від правил прямої перспективи відкриваються у різний час і у найвидатніших майстрів мистецтва.

У цьому аспекті можна говорити про численність зорових позицій, використовуваних художником, тобто про численність точок зору.

Але зараз ми зупинимось на класичній художній системі, яка домінує в сучасній художній педагогіці – лінійній перспективі. В контексті цієї проблеми маємо прийняти точку зору як композиційний прийом, який відіграє значну роль у підсиленні виразності ідеї в мистецькому творі.

Вибір точки зору (лінії горизонту), в мистецькому творі стає важливим фактором композиції в процесі розбудови ідейного задуму твору. В художній практиці за основні положення точок зору приймають: високий горизонт, середній та низький горизонти в зображувальній площині.

Побудова зображення при високому горизонті емоційно підкреслює (передає) уклінність, покірність, лагідність художнього образу. Персонажі, об'єкти немовби розчиняються в композиційному просторі, втрачають свою амбіційність, хоча така характеристика в деякій мірі умовна з нашого боку (див. рис. 1)



Рис. 1. С. Григор'єв. Озерний край

Середня точка зору вибирається тільки в тих випадках, коли це було підказано визначеним наміром художника. Як правило, це статичний, позбавлений емоційного забарвлення об'єкт (див. рис. 2).

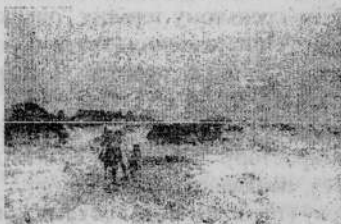


Рис. 2. Похітонов І. П. Зимові сутінки на Україні 1890-і роки

Низький горизонт передає відчуття величі, сили, надлюдського, підкреслює монументальність художнього образу (див. рис. 3).



Рис. 3. Ф. Кричевський. Автопортрет у білому кожусі

Ці роздуми, спостереження ні в якій мірі не можуть стверджувати ті чи інші закономірності, але в художній композиції існують такі прийоми, до яких звертаються митці. В залежності від задуму, художники інколи користувались вибором декількох горизонтів, що давало в руки живописця особливо багаті засоби композиції (див. рис. 4).

д. г. 3

д. г. 2

д. г. 1

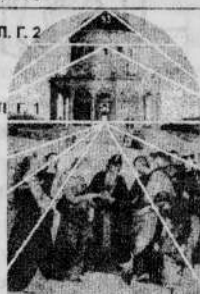


Рис. 4. Рафаель. Заручини Марії.

Окрім зазначеної зорової позиції, необхідно розглянути “зворотну” перспективу, яка проявлялась у образотворчому мистецтві [ 6, с 5 ]. Крім того, так звана зворотна перспектива, що характерна як для стародавнього, так і для середньовічного мистецтва, допускає на протизвагу зовнішній внутрішню позицію художника.

Як відомо, типовою ознакою зворотної перспективи є скорочення розмірів зображуваних предметів не в міру віддалення від глядача, а в міру наближення до нього. Фігури в глибині картини зображуються більшими, ніж на її передньому плані. Це явище може бути зрозуміло в тому значенні, що скорочення розмірів зображення в названій перспективній системі надається не з нашої точки зору, тобто якийсь абстрактний внутрішній спостерігач зображується художником в глибині.

До цього слід додати, що ще в давньостипетських композиціях зустрічались символічні зображення чийось очей. Це явище спостерігалось

і в античному мистецтві, і в середньовічному іконопису (точка зору божественного спостерігача).

Проблема точки зору (зорової позиції) в зображувальному мистецтві безпосередньо пов'язується з ракурсом, освітленнями, а також з проблемою зіставлення точки зору внутрішнього глядача (в зображенні) та глядача поза зображенням [ 10, с 91 ].

Крім зазначених точок зору в історії мистецтва спостерігалось поєднання точки зору внутрішнього глядача (в центральній частині зображення) з точкою зору зовнішнього глядача (периферія зображення). Такий перехід із зовнішньої внутрішньої зорової позиції і навпаки створює свосвідний простір в композиції.



Рис. 5. деталь ікони "Акафіст Казанської Божої матері" (схема)

На малюнку (див. рис. 5) ми спостерігаємо поєднання інтер'єру в центрі зображення з екстер'єром скраю.

Можна також зазначити про характерний прийом поєднання класичної лінійної перспективи з "неперспективним" зображенням сюжету (протиставлення різних планів), про який згадує Б. А. Успенський. На малюнку мініатюри XVII –XVIII ст. "Боярський бенкет" зображення подається в прямій перспективі (стіл, підлога), а зображення заднього плану (пройоми між колонами) – у зворотній (див. рис. 6).



Рис. 6 "Боярський бенкет" (схема)

Відомо також про деякі принципи відхилення нормативності художньої системи зображення гла і фігур. Зображення, наприклад, гла в протиставленні фігурам переднього плану в перспективі “пташиного польоту. Зображення фону з точки зору зверху (див. рис. 7).



Рис. 7 Пітер Брейгель. Жатва.

Подібною художньою системою користувався і К.С. Петров-Водкін. Напевно, він знав про таку систему, але розвинув її і вдосконалив. Така просторова побудова називалась ним “сферичною” або “похилою” перспективою і створювала враження погляду з великої висоти на кулясту землю. При цьому горизонтально лежачі площини фону (землі, підлоги, столу) і похилі вертикалі фігур, будівель втягують глядача в умовний простір картини і цим самим сповіщають відображуваному простору сильний, неспрямований рух. Це дозволяло зберегти в творі “планетарне” відчуття” зв’язку конкретного зображення з неосягненими просторами Всесвіту (див. рис. 8 ).



Рис. 8 Петров-Водкін. “Смерть комісара”.



Не так давно в науковий обіг було введено поняття “перцептивної” перспективи [9, с 65 ]. Б. В. Раушенбах, ініціатор розробки цього поняття поставив за мету розглянути зображення як результат одночасної роботи очей і мозку і разом з цим скоординувати дані мистецтва із сучасними науковими уявленнями. Таким чином, перспектива показала нам шлях до простору в картині, і художня практика дозволяє стверджувати, що цей простір неоднорідний і мистецтво зображення ніяким чином не відокремлене від мистецтва бачити.

Відмінність візуального враження від зображення показаних схематично у двох системах перспективи дозволяє вносити корективи в систему лінійної перспективи (“підправляти” її елементами перцептивної перспективи) (див. рис. 9).

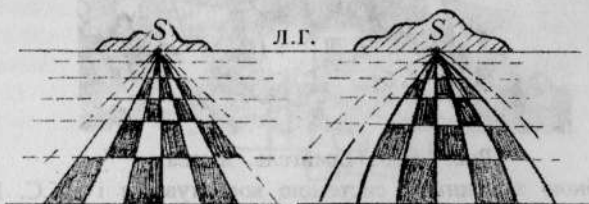


Рис. 9 Центральна перспектива. Перцептивна перспектива.

Аналіз багатьох композицій Брюлова, Полєнова, Верещагіна, Серова тощо, зроблений М. В. Федоровим, показав, що найбільш типові відхилення від суворих правил лінійної перспективи можна звести до трьох: плавне викривлення лінії, які в природі є прямими; перебільшення предметів на дальніх планах; декілька точок зіткнення для об’єктивно паралельних прямих (див. рис. 10, 11).

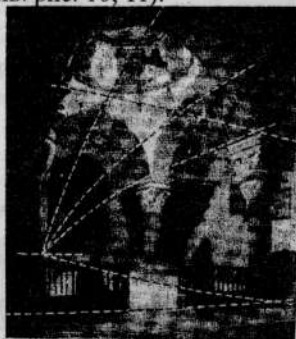


Рис.10 В. Д. Полєнов Церква Св. Олени.

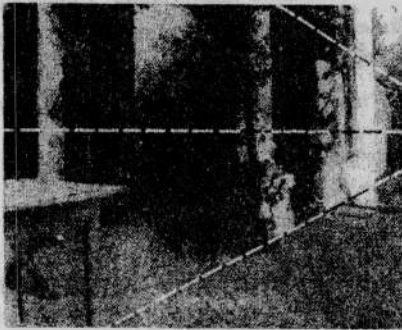


Рис. 11 В. А. Серов. Тераса в Веденському

Всі ці відхилення від суворої лінійної перспективи є очевидним наслідком прагнення художників наблизитися до візуального сприйняття простору на основі типових особливостей перцептивної перспективи.

Таким чином, аналіз вище вказаних перспективних систем (точок зору) показав, що в художній педагогіці не можна спиратися лише на одну із них (як лінійну, наприклад). Не можна керуватися певним шаблоном в навчальній композиційній діяльності студентів, це лише сприяє розвитку в них динамічного стереотипу в підході до розв'язання композиційного завдання (побудови ідейного задуму композиції).

Різноманітність, варіативність творчих підходів до навчального композиційного процесу, вибору того чи іншого композиційного прийому (точки зору) повинен лише сприяти розвитку у студентів композиційних умінь, художнього мислення, та вдосконаленню професійних творчих здібностей у майбутніх вчителів образотворчого мистецтва.

#### Література:

1. Алпатов М. В. *Композиция в живописи: исторический очерк*, - М. - Л.: Искусство, 1940. - 123с.
2. Беда Г. В. *Основы изобразительной грамоты: Рисунок, Живопись, Композиция*. - М.: Просвещение, 1981. - 286с.
3. Виппер Б. Р. *Статьи об искусстве*. - М.: 1970. - 591с.
4. Волков Н. Н. *Композиция в живописи*. - М.: Искусство, 1977, - 263с.
5. Даниель С. М. *Картина классической эпохи: проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века*, - А.: Искусство, 1986, - 199с.
6. Жегин Л. Ф. *Язык живописного произведения*. - М.: Искусство, 1970. - 123с.
7. Кибрик Е. А. *Объективные законы композиции в изобразительном искусстве // Вопросы философии*. - 1966. - № 10. - с. 107 - 113.
8. Козлов В. Н. *Основы художественного оформления текстильных изделий*. - М.: Легкая промышленность, 1981 - 260с.
9. Рауншехбах Б. В. *Пространственное построение в живописи: очерк основных методов*. - М.: Наука, 1980. - 287с.



10. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типологии композиционной формы. - М.: Искусство, 1970. - 223с.
11. Фёдоров М. В. Рисунок и перспектива. - М.: Искусство, 1960. - 129с. илл.
12. Шорохов Е. В. Композиция. - М.: Просвещение, 1986. - 207с.

О.А. Коновал

## ОСНОВНИ ПОЛОЖЕННЯ ІННОВАЦІЙНОЇ МЕТОДИКИ ВИВЧЕННЯ ЕЛЕКТРОМАГНЕТИЗМУ В ВНЗ ТА СНЗ

*Обговорюються основні положення інноваційної методики вивчення електромагнетизму в ВНЗ та СНЗ*

*Substantive provisions of an innovational technique of studying of electromagnetism in the higher and high school are discussed*

Усіх фізичних теорій, що вивчаються в педагогічному ВНЗ, тільки електродинаміка є точною, адекватною реальності теорією. Це зумовлене, очевидно, тим, що об'єктом вивчення цієї теорії є релятивістський феномен – електромагнітне поле. На жаль, так складені навчальні програми, що принципові особливості цього об'єкта вивчаються недостатньо і поверхово. Електродинаміка, як система наукового фізичного знання, є релятивістськи-коваріантною теорією, але ця особливість не знайшла належного відбиття ні в підручниках, ні в навчальних програмах, ні в існуючих методиках вивчення електромагнетизму.

У роботах [1-5] запропонована інноваційна методика вивчення деяких розділів електродинаміки на засадах теорії відносності. Перш за все, це розділи електродинаміки, в яких вивчаються явища та взаємодії, що пов'язані з рухом заряджених тіл. При цьому суттєві зміни в концепції вивчення стосуються тем "Магнітне поле", "Електромагнітна індукція", "Відносність електричного та магнітного полів". В основі цієї методики лежить детальний аналіз властивостей та характеристик електромагнітного поля, яке виникає при русі зарядженої частинки (ЗЧ) з постійною, але довільною за величиною швидкістю.

1. Поняття "магнітне поле" (МП) та всі його характеристики і властивості вводиться на основі детального аналізу взаємодії двох рухомих заряджених частинок (ЗЧ). Пояснюється релятивістська природа магнітного поля, обґрунтовуються: закон Біо-Савара, вирази для сили Лоренца, сили Ампера [1,2].

2. Із виразів для напруженості електричного та індукції магнітного полів рухомої зарядженої частинки в різних системах відліку, що знаходяться в відносному русі, можна отримати шкільними методами формули перетворення компонент електромагнітного поля