

sIYi studentIv vischih tehnlchnih navchalnih zakladIv [El. resurs] / V.Senchenko. – Rezhim dostupu: <http://conf.vntu.edu.ua/humed/2008/txt/Senzenko.php>.

В.Г. Булгакова

**ФОРМУВАННЯ ІНШОМОВНОЇ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ
У СТУДЕНТІВ НЕФІЛОЛОГІЧНИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ ВИЩИХ НА-
ВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ ОСВІТИ**

У статті висвітлюється проблема слабкої іншомовної підготовки студентів технічних спеціальностей. Обґрунтовується необхідність комплексного підходу до вивчення іноземних мов, указуються шляхи оволодіння іноземною мовою студентами-нефілологами рівня С відповідно до Загальноєвропейських Рекомендацій з мовної освіти.

В.Г. Булгакова

**ФОРМИРОВАНИЕ ИНОЯЗЫЧНОЙ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕ-
ТЕНЦИИ У СТУДЕНТОВ НЕФИЛОЛОГИЧЕСКИХ СПЕЦИАЛЬНОС-
ТЕЙ ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ ОБРАЗОВАНИЯ**

В статье освещается проблема слабой иноязычной подготовки студентов технических специальностей. Обосновывается необходимость комплексного подхода к изучению иностранных языков, указываются пути овладения иностранным языком студентами-нефилологами уровня С в соответствии с Общеєвропейскими рекомендациями языкового образования.

V. Bulgakova

**STUDENTS OF UNPHILOLOGICAL SPECIALITIES OF HIGHER
EDUCATIONAL ESTABLISHMENTS OF EDUCATION HAVE FORMING
OF FOREIGN COMMUNICATIVE JURISDICTION**

In the article a problem of insufficient foreign language preparation of students of technical specialties is highlighted. The necessity of introduction of complex approach to learning foreign languages is grounded. Some ways of learning foreign languages by students of non-philological departments to C level of CEF are shown.

Стаття надійшла до редакції 08.02.2012

УДК 378

*Єршова О.М
м. Харків, Україна*

ГЕНЕЗИС ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦЯ-ДИЗАЙНЕРА

Вступ. Підготовка фахівців-дизайнерів невід'ємно пов'язана насамперед із економічним і соціальним розвитком. В сучасних умовах, для яких хара-

ктерний невидимий динамізм у всіх сферах життя, проблема оптимального отримання професійних знань, умінь і навичок особливо важлива. Більшість сучасних шкіл вітчизняного та зарубіжного дизайну виходять з того, що в процесі навчання вирішальне значення набувають не стільки оволодіння приватними знаннями та вміннями, скільки здатність їх інтеграції на високому професійному рівні, що вказує на необхідність формування цілісних пізнавальних структур особистості.

В стрімкому суспільстві, яке розвивається спостерігаються труднощі в процесі опанування різноманітності професійних прийомів спеціалістами на виробництві. Зміни, які відбуваються у цьому ж суспільстві, потребують не тільки постійного поповнення об'єму знань і умінь, але також їх оптимального засвоєння і організації робочого часу, місця, технічних процесів, зберігаючи при цьому індивідуальність.

Аналіз останніх джерел та публікацій. Історичні й теоретичні аспекти організаційно-педагогічних засад функціонування мистецьких навчальних закладів, а також умови їх виникнення висвітлено у працях Н.Б. Гонтаровської, Г.Є. Гребенюка, В.О. Радкевич, Д. Нельсон, Г.Г. Курьєрова та ін. [6, 7].

Теоретико-методичну специфіку професії дизайнера і процедурні аспекти дизайн-проектування розкрили у своїх наукових працях В.Ф. Рунге та В.В. Сеньковський. Великого значення вони надають теоретичній підготовці студентів дизайнерських спеціальностей, метою якої є ретроспективний розгляд концепцій дизайну, у тому числі формоутворення предметного оточення і навколишнього середовища, осмислення їх ролі в комплексному підході до формування матеріально-художньої культури, а також вивчення методів передпроектного аналізу, проектних досліджень, методики і засобів дизайн-проектування [9].

Мета статті. В даній статті розглянути шляхи розвитку дизайнерської освіти та історію створення світових навчальних закладів по даному фаху, а також зміни в освіті, які виникали в період с кінця XIX по XX століття. Вивчено систему підготовки дизайнерів в країнах Європи, США та в Радянському Союзі. Також автором розглядається виникнення і розвиток перших шкіл дизайну, таких як Баухауз та ВХУТЕМАС.

Дизайн – один із самих молодих видів проектно-художньої діяльності. Його історія бере свій початок на межі XIX і XX століть, коли після тріумфальної ходи багатьма європейськими країнами революції були створені всі необхідні умови для зародження та розвитку нової сфери художнього формоутворення масових індустріальних виробів. Початківцями дизайну стали архітектори та художники, які прийшли в індустріальне суспільство і які не злякались займатися новою і невідомою для себе справою, ще не сформованою, але привабливою своєю незвичністю і новизною.

В XIX столітті гостро позначились проблеми матеріальної культури, у зв'язку з нарощуванням продукції промислового виробництва. Перед мистецтвом, промисловістю та наукою стояла задача розв'язання протиріч у наступаючої епосі промислового виробництва. Це потребувало підготовки фахівців, які поєднували у собі знання, практичні вміння і загальні гуманітарно-художні цілі.

Ці принципи сформулював Г. Земпер у своїй праці “Наука, промисловість і мистецтво”. Вони були закладанні в навчальну програму Саут-Кенсингтонського коледжу, відкритого в 1852 році [4]. Рух за відродження ремесел та підготовка фахівця в області матеріальної культури – художника-прикладника, звідки бере свій початок дизайн і дизайнерська освіта, отримали в Великобританії державну і суспільну підтримку.

Цей рух також охопив у другій половині XIX століття країни континентальної Європи – почали відкриватися школи прикладного мистецтва, де вивчення ремесел підіймається до рівня витончених мистецтв. А у 1825 році в Росії С. Строганов відкрив школу малювання у відношенні мистецтв і ремесел. З середини XIX століття в Європі відродження ремесел набуває державного рівня. Але шляхи відродження ремесел шкіл прикладного мистецтва і промисловості розходилися – промисловість індустріалізувалась, а школи намагались зберегти національні традиції в мистецтві. Навчання у таких школах проводилось в традиціях ремісництва, переважали наочні методи.

Зміни, які відбуваються в період модерна, коли дизайнери припинили наслідувати історичним стилям минулого описуються в праці Х. Ратцка, Р. Розентанталь “Історія прикладного мистецтва нового часу” [9, с.39]. У підготовку художників предметного мистецтва вводять зміни на основі вивчення композиції і психології зорового сприйняття, описані в книгах У. Крейна “Основи дизайну” та “Лінія і форма”. У англійській школі дизайну відчувається прагнення до почуттєвого сприйняття форми, пошуку виразності. Засновниками дизайнерської освіти в Німеччині були Петер Беренс і Анри Ван де Вельде. Пропедевтичні курси берлінської школи давали вчення про кольори, пропорції, лінійні композиції, які зустрічаються в природі. У 1907 році в Німеччині відкривається Веркбунд і навчання виходить із ремісничих кустарно-цехових традицій та починає орієнтуватися на промисловість.

Вплив модерну торкнувся і Строгановського училища. Намітилась спроба систематизувати художню освіту та забезпечити випуск кваліфікованих фахівців для промисловості. Було введено багато нових дисциплін.

Модерн намагався упорядкувати навколишній світ, побудувати в єдиному стилі все оточення, культивував почуття цілісності. Таким чином він підготував підґрунтя для майбутнього дизайнерського мислення – нерозривність і взаємопроникнення функціонального і естетичного. Перед школами прикладного мистецтва постала проблема подальшого поєднання промислової і художньої творчості. Дизайнерська освіта закладалась в області образотворчого мистецтва, ху-

дожньої гуманітарної культури. Технократична культура диктувала такі цінності, як пріоритет розуму над почуттями, техніки на мистецтвом, функції над формою. Дизайн періоду 20-30-х років характеризувався як «класичний функціоналізм».

В 20-ті роки ХХ століття існували дві яскраві школи: ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские (Виші художньо-технічні майстерні)) у Росії та Баухауз у Німеччині. Позиція цих навчальних закладів була направлена на пошук нових методів, на зміст навчання, на виховання нового художника, який міг би перетворити навколишнє середовище в світ для людини. В ці роки підійшли до необхідності розробки метода дизайну – проектування. Проектування носило реальний характер, але не тільки створення побутових речей було його метою. Єдина методологічна проблема, яка поєднувала весь навчальний процес від проектування житлової кімнатки і її устаткування до містобудівних завдань та пошуку єдиних композиційних закономірностей. Були підняті питання “об’єктивних методів” викладання. “Об’єктивність” полягала в тому загальному, що об’єднує методи навчання різних художніх дисциплін.

У ВХУТЕМАСі навчали виготовленню утилітарних речей і бачили можливості художника як організатора виробництва. А в Баухаузі на основі співпраці з промисловістю вперше прийняли той факт, що промислове виробництво потребує художнього конструювання, яке було б зосереджено не на окремому предметі, а організовано як система [3, с.85].

У період функціоналізму відбувається перехід від художньої підготовки до технічної. У цьому полягає негативна його риса. Але існує і позитивна сторона функціоналізму, а саме своєю соціально-функціональною спрямованістю цей період сприяв подальшому розвитку професії. Функціональність, конструктивність, проектність в вирішенні творчих задач змінили уяву про професію дизайнера та методи навчання.

Д. Нельсон у праці “Проблеми дизайну” період 30-40-х років називає періодом “комерційного дизайну”, кризисним для європейського дизайну. Центр дизайнерського навчання змістився в Америку, де спочатку дизайн був орієнтований на комерційну мету, і у майбутніх фахівців виховували стійкість до колізій ринку [7].

Після війни в усьому світі були потрібні нові дизайнерські кадри. Але в Радянському Союзі, у зв’язку з проблемою відновлення зруйнованого війною народного господарства, цей процес запізнювався. У всіх економічно розвинутих країнах дизайн зливався з промисловим виробництвом. В кожній країні, завдяки економічним умовам і національним традиціям сформувалися свої моделі дизайну, які визначили методи підготовки спеціалістів. А у зв’язку із створенням Міжнародної Асоціації Дизайну (ICSID – International Centre for Settlement of Investment Disputes, 1957 рік), всі питання з теорії дизайну отримали обговорення на міжнародному рівні.

Г.Г. Кур'єрова у своїй праці “Італійська модель дизайну” вказує, що для післявоєнного дизайну характерним стало жорстке розмежування з прикладним мистецтвом, він визначався як промисловий дизайн і як проектна діяльність [6, с. 31]. Професія орієнтується на науку та промисловість. Методом, визначаючим статус професії дизайнера було проектування, а областю діяльності – предметний світ. Методологія дизайну була направлена на пошук ідеальної основи проектної діяльності, а саме на розвиток дизайну, філософії проектного мистецтва.

У 50-ті роки ХХ століття методом проектування став раціонал-функціоналізм. Проектна установка методу раціонал-функціоналізму зводилася до віри у безумовну могутність людського розуму і точного знання, в закономірність технічного прогресу.

Ця система дизайнерської освіти 50-60-х років закладалась у школах промислового дизайну. У зв'язку з відсутністю єдиної думки з приводу концепції дизайну неможливо було виробити єдині методи, цілі та принципи дизайнерської освіти. Спроба в навчанні проектуванню провести строгий метод раціонал-функціоналізму, позначили для дизайну проблему: співвідношення суб'єктивного і об'єктивного, образного та проектного, художнього і логічного.

У цей період у навчанні дизайну основна увага приділяється науковій і інженерно-технічній підготовці, а художньо-образне осягнення форми уходить на другий план. У Європейських школах художні дисципліни не носили риси цілеспрямованого розвитку творчого мислення студента-дизайнера, вважалось, що досконала форма може бути представлена у вигляді математичної формули. Для раціонал - функціоналізму це і є влада розуму над почуттями, абсолют.

У кінці 60-х на початку 70-х років – спостерігається криза раціонал-функціоналізму. Дизайн виходить із жорстких рамок нормативності, набуває рис більш гуманітарного підходу. Подальший розвиток професії бачиться через університетську модель освіти, тобто єдність мети, загальне професійне мислення, міжпредметний зв'язок .

В 1960 р. у Венеції, в 1962 р. – у Флоренції, в 1964 р. – у Римі були створені школи промислового дизайну, орієнтовані на широку підготовку дизайнерів для промисловості. Були організовані Вищі курси у Флоренції – підготовку художників-керамістів, в Урбіно і Пармі – поліграфічна школа, яка мала велике значення для становлення італійського дизайну. Так, у Флоренції в архітектурному інституті зародився “радикальний дизайн”, в Неаполітанському архітектурному інституті був покладений початок розгортання концепції “проектування”. Несподівано італійський дизайн перетворився в одного з лідерів світового дизайну. Роздвоєність проектною свідомості загострюється в «радикальному русі» до межі, немовби відображаючи реальний розкол у культурі між емоційним і раціональним, між двома моделями культури, передбачуваного майбутнього. “Радикальний дизайн” зміг поставити ключові проблеми дизайну, а саме проблему відповідності моделі та дійсності і проблему професійної етики.

Цей період характеризується відмовленням від раціонал-функціоналізму і пошуком свободи проектної творчості. Дизайн перетворюється у змішану форму напрямів мистецтва 60-70-х років поп-арта, оп-арта, кінетичного мистецтва. Багато шкіл дизайну, які не оправдали принципи раціонал-функціоналізму, закрились.

Незважаючи на широке розповсюдження в Європі в 60-70-і рр. поп-дизайну і радикальних його форм в Німеччині, у промисловості, інститутах та вищих навчальних закладах продовжували дотримуватися функціональних догм "Доброї форми". Проте вже в 70-і рр. функціоналізм стали витісняти більш багатими і барвистими формами. Дизайн в Іспанії в 60-70-х рр. перебував під впливом німецької "гарної форми". У 80-ті тут стався також поворот від функціоналізму, багато в чому, під впливом радикального італійського дизайну.

Початок 80-х років це вихід із десятиліття кризи творчої свідомості, коли творчий потенціал був подавлений коливаннями, рефлексією, скептицизмом, критицизмом. Формою виходу із цього стану був "Новий дизайн". У книзі "Дизайн на заході" зазначається, що сталося перенесення акценту з проектного моделювання, з конструктивного пафосу на аналіз, рефлексію засобів, цілей, прийомів, методів, критеріїв проектною творчості на гносеологічний потенціал проектного мислення. Дизайн зближується з мистецтвом в осягненні образів навколишнього світу. Звертається до образотворчого мистецтва як засобу проектних уявлень – образів майбутнього.

Після Великої Вітчизняної війни на початку 60-х років у Радянському Союзі сформувалась спеціальна наука "технічна естетика" як окрема галузь загальної естетики, що стала методологічним підґрунтям усіх видів дизайну. В ті ж роки в Москві було створено Всесоюзний науково-дослідний інститут технічної естетики (ВНДІТЕ) з двома філіями в Україні: у Києві та Харкові, і на цей час припадає систематична підготовка фахівців. Промислова орієнтація регіонів, їх культурні традиції, конкретні умови ВНЗ визначили як специфіку шкіл дизайну, так і форми його становлення в педагогічних концепціях.

А.Г. Роземблюм у своїй праці "Художник в дизайні. Досвід праці Центральної навчально-експериментальної студії художнього проектування на Сенерже" відмічає, що характерною рисою дизайну в нашій країні було те, що він формувався не як професія, а як рух. "Йшли взаємопересічні процеси формування практики дизайну, теорії дизайну (випереджаючої практику, за відсутністю останньої), методики дизайну і дизайн-освіти", – зазначається у книзі "Дизайн в вищій школі" [8, с. 150].

Художнє конструювання, як тоді у 60-ті роки називали дизайн, відобразило вимоги промисловості. Вступ СРСР у 1965 році в Міжнародну Асоціацію Дизайну, активне теоретичне засвоєння досвіду закордонного дизайну сприяли функціональній орієнтації радянського дизайну 60-70-років. "Функціонально-ергономічний дизайн, виступаючи у якості універсального методу проектуван-

ню, створював видимість єдиної методичної бази в підготовці художника-конструктора”, – пише В.Ф. Рунге, В.В. Сенковський [10, с. 66].

Ця програма, яка була створена на основі «функціонально-ергономічного» дизайну, проіснувала до 80-х років. Але з часом перетерпіла суттєві зміни, що дозволяє тепер говорити про Харківську, Московську і Свердловську школи дизайну.

У програмі підготовки фахівців за спеціальністю «Промислове мистецтво» у 60-ті роки визначилось чотири блоки дисциплін. Це проектування і виробниче навчання, художньо-композиційні, гуманітарні і технічні дисципліни. Усі ці цикли підготовки фахівців представлені у рівній кількості та їх співвідношення відображало художньо-конструкторський напрямок. Художньо-композиційний цикл дещо переважав над іншими, що свідчить про підготовку дизайнерів, притаманну вітчизняній системі. В методику навчання дизайну з самого початку закладався художньо-образний підхід у вирішенні задач промислового дизайну. Це можливо побачити на прикладі Харківської школи дизайну – у Харківському художньо-промисловому інституті (ХХПІ, нині ХДАДМ – Харківська академія дизайну і мистецтв) [11].

У 80-ті роки починається перехід до системного проектування в дизайні, обґрунтовується теоретична концепція «системного дизайну». Проектування з художнього конструювання об'єктів виходить на проектування цілісно-структурних об'єктів в сукупності предметно-просторових систем та процесів діяльності, що в них здійснюються в них. Метод художнього конструювання, що становив сутність професії, не забезпечував розширену область діяльності і увійшов в систему методів проектування дизайну, і спеціальність “Промислове мистецтво” стала визначатися як “Дизайнер”. У навчанні дизайну розглядається можливість введення методів професійного дизайну в навчальний процес.

У зв'язку з освоєнням у 80-х роках вітчизняним дизайном методу дизайн-програм, з'явилася потреба у фахівцях, підготовлених до інших умов роботи, які були б здатні виконувати завдання, які раніше не стояли, і для яких спеціальної підготовки в умовах ВНЗ не передбачалося. На сторінках професійного журналу дизайнерів СРСР “Технічна естетика” піднімаються проблеми дизайнерської освіти. Так С.А. Гаріб'ян і А.А. Мещанінов у статті “Вимоги виробництва до підготовки дизайнерів” поряд з важливістю приведення навчальних програм з усіх дисциплін відповідно до цілей і завдань сучасного дизайнерського проектування, відзначають ряд вимог щодо змісту проектної роботи, які повинні враховуватися в навчанні фахівця-дизайнера. Вони вказують, що «зміст проектної роботи в минулому складали проблеми “формального” формоутворення, гармонізації композиції об'єкта на основі принципів рішень, вже розроблених промисловістю»[1, с. 12 - 13]. На сучасному етапі суспільного розвитку необхідність створення принципово нових, прогресивних проектних рішень висуває на перший план підвищення ролі проектного задуму, концептуального проекту, засно-

ваного на осмисленні діяльності суб'єкта в її функціональному, соціальному і культурному контекстах.

Така методична орієнтація вимагала підвищеної уваги до цілепокладання навчально-проектної діяльності, до вироблення критеріїв оцінювання навчальних проектів, адекватних новим проектним завданням і стимулюючих формування у студентів в першу чергу здатності до створення і переоцінки певної системи цінностей як неодмінної умові генерування проектної концепції.

Складна орієнтація професійної підготовки актуалізувала тему професійного мислення дизайнера і проблему його формування у ВНЗ. На початку 80-х років ХХ століття автори публікацій ще не дають якогось визначення професійного мислення і характеризують його як аналітичне мислення в рішенні проектних завдань.

Значний внесок у розробку теоретичної бази дизайну вніс О.І. Генісаретський, розглянувши його в контексті проектної культури. Дизайн був вивчений поряд з іншими видами проектного творчості – архітектурного, інженерного, соціального проектування. Було показано, що “специфічною формою реалізації проектної діяльності в рамках проектної культури є здатність проектного уяви, в рамках якої поняття “проект” зближується з поняттям “задум”, а процес проектування операціоналізується в термінах “Концептуалізація проектного задуму”. О.І. Генісаретський вказує, що “вихідний імпульс до проектування живиться турботою про ціннісну достовірність існуючого способу життя і реалізується в побоюваннях за можливість втрати отриманих з минулого і існуючих благ або сподіваннях на досягнення кращого в майбутньому” [2, с. 10]. Він вводить поняття “проектного образу”, що є задумом про майбутній стан життя. Проект розглядається як образ, що передбачає бажаний стан якоїсь частини життєвого середовища, щодо якої доказово визнано можливість та доцільність його практичного досягнення» [2, с. 11].

Аналізуючи методичні матеріали Харківського художньо-промислового інституту “Харківська школа дизайну. Досвід підготовки дизайнерів в Харківському художньо-промисловому інституті за 1992 рік, можемо відмітити, що на порядку денному постали питання методології проектного мистецтва і формування відповідного типу мислення майбутніх спеціалістів” [11, с. 22]. Професійне мислення визначається як “проектно-образне”, що означає володіння проектним образом, являє собою “аналітичний, глибинний погляд на предмет розробки, їх місце і роль в загальній системі культури і життєдіяльності людини” [11, с. 24]. Проектно-образне мислення передбачає вміння включатися в реальний механізм формування “образу життя”. Професійне (проектно-образне) мислення розглядається як системне утворення, яке формується в процесі природно-наукових, технічних, проектних та художніх основ навчання.

Велике значення в навчанні студента-дизайнера отримує питання засобів формування професійних знань і умінь. Так, наприклад, І.А. Спичак розглядає

систему необхідних навичок і умінь у підготовці художників-конструкторів, яка враховує специфічну спрямованість навчання прикладному (не академічному) малюнку і спрямована на їх використання в навчанні проектуванню. В.Г. Іоффе пропонує теоретичні методи активізації процесу проектування, так званий «Метод полярних проб в художньому конструюванні» [5, с. 16 - 18]. Даний метод заснований на теоретичному пошуку проектних рішень, в основу якого закладено ідею використання “принципу поляризації” варіантів смислового змісту дизайнерського рішення. Однак для початкового ступеня навчання велике значення має комплексне використання проблемних практичних і теоретичних методів навчання, які активізують творче мислення.

Висновок

Отже, комплекс вищезазначених організаційно-педагогічних засад забезпечує з одного боку якісну підготовку майбутніх фахівців з дизайну, підвищує рівень їхньої мотивації навчання, оволодіння художніми прийомами проектування та виготовлення виробів, а з другого боку сприяє підвищенню рівня методологічної і технологічної культури, методичної та професійної компетентності викладачів, майстрів виробничого навчання.

Вивчення генезису підготовки фахівців-дизайнерів показує, що їх розвиток був тісно пов'язаний із соціальною значимістю дизайну, розробкою його методологічної бази.

Подальший розвиток дизайнерської освіти полягає у відкритті нових шкіл, невід'ємному зв'язку з промисловістю і, що саме найважливіше, приділяти увагу насамперед розвитку професійного мислення дизайнера.

Список літератури: 1. Гаріб'ян С.А., Мещанінов А.А. Вимоги виробництва до підготовки дизайнерів. //Гаріб'ян С.А., Мещанінов О.А. Технічна естетика, 1982, № 5. 2. Генісаретський О.І. Проблеми дослідження та розвитку проектно-ї культури дизайну. Автореф. дис на пош. н. ст. канд. мистецтв. // Генісаретський О.І., Москва, 1988.-22с. 3. Гропіус В. Межі архітектури / Гропіус В., Москва: Мистецтво, 1971. - 286с. 4. Земпер Г. Практична естетика / Земпер Г., Москва: Мистецтво, 1970. - 319с. 5. Іоффе В.Г. «Метод полярних проб в художньому конструюванні». / Іоффе В.Г., Технічна естетика, 1984, № 11. 6. Курьерова Г.Г. Італійська модель дизайну. / Курьерова Г.Г., Москва, ВНДІТЕ, 1993.-154с. 7. Нельсон Д. Проблеми дизайну / Пер. з англ. / Нельсон Д, Москва: Мистецтво, 1970. -207с. 8. Ратцка Х., Розенталь Р. Історія прикладного мистецтва нового часу. (Пер. з англ.). / Ратцка Х., Розенталь Р., Москва: Мистецтво, 1971. - 223 с. 9. Роземблом А.Г. Художник в дизайні. Досвід праці Центральної навчально-експериментальної студії художнього проектування на Сенерже./ Роземблом А.Г., 334с. 10. Рунге В.Ф., Сенковський В.В. Основи теорії та методології дизайну. / Рунге В.Ф., Сенковський В.В. . Москва: ПРЕСС, 2001.-252 с. 11. Харківська школа дизайну. Досвід підготовки дизайнерів у Харківському художньо-промисловому інституті., М.: ВНДІТЕ, 1992.-116 с.

Bibliography (transliterated): 1. Garlbyan S.A., Meschaninov A.A. Vimogi virobnitstva do pldgotovki dizayneriv. //Garlbyan S.A., Meschaninov O.A. Tehnichna estetika, 1982, # 5. 2. GenIsaretskiy O.I. Problemi doslidzhennya ta rozvitku proektnoyi kulturi dizaynu. Avtoref. dis na posh. n. st. kand. mistetstv. // GenIsaretskiy O.I., Moskva, 1988.-22s. 3. Gropius V. Mezhl arhitekturi / Gropius V., Moskva: Mistetstvo, 1971. - 286s. 4. Zemper G. Praktichna estetika / Zemper G., Moskva: Mistetstvo, 1970. - 319s. 5. Ioffe V.G. «Metod polyarnih prob v hudozhnomu konstruyuvanni». / Ioffe V.G., Tehnichna estetika, 1984, # 11. 6. Kurerova G.G. Itallyska model dizaynu. / Kurerova G.G., Moskva, VNDITE, 1993.-154s. 7. Nelson D. Problemi dizaynu / Per. z angl. / Nelson D, Moskva: Mistetstvo, 1970. - 207s. 8. Rattska X., Rozental R. IstorIya prikladnogo mistetstva novogo chasu. (Per. z angl.). / Rattska X., Rozental R., Moskva: Mistetstvo, 1971. - 223 s. 9. Rozemblyum A.G. Hudozhnik v dizayni. Dosvid pratsi Tsentralnoyi navchalno-eksperimentalnoyi studiyi hudozhnogo proektuvannya na Senezhe./ Rozemblyum A.G., 334s. 10. Runge V.F., Senkovskiy V.V. Osnovi teoriyi ta metodologiyi dizaynu. / Runge V.F., Senkovskiy V.V. . Moskva: PRESS, 2001.-252 s. 11. Harkivska shkola dizaynu. Dosvid pldgotovki dizayneriv u Harkivskomu hudozhno-promislovomu InstitutI., M.: VNDITE, 1992.-116 s.

О.М. Ершова

ГЕНЕЗИС ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦЯ-ДИЗАЙНЕРА

Автором визначено комплекс організаційно-педагогічних засад, що забезпечує якісну підготовку майбутніх фахівців з дизайну, підвищує рівень їхньої мотивації навчання, сприяє підвищенню рівня методологічної і технологічної культури, методичної та професійної компетентності викладачів, майстрів виробничого навчання.

У статті зазначено вивчення генезису підготовки фахівців-дизайнерів, що показує тісний зв'язок розвитку фахівців та соціальною значимістю дизайну, роботою його методологічної бази.

О.М. Ершова

ГЕНЕЗИС ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТА-ДИЗАЙНЕРА

Автором определенно комплекс организационно педагогических принципов, которые обеспечивает качественную подготовку будущих специалистов по дизайну, повышает уровень их мотивации обучения, способствует повышению уровня методологической и технологической культуры, методической и профессиональной компетентности преподавателей, мастеров производственной учебы. В статье отмечено изучение генезиса подготовки специалистов-дизайнеров, что показывает тесную взаимосвязь развития специалистов и социальной значимости дизайна, разработкой его методологической базы.

Стаття надійшла до редакції 20.02.2012