

ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

УДК 78.071.2
ББК 85.310.71

Романа Дудик

ПСИХОЛОГІЧНІ УМОВИ ВИКОРИСТАННЯ НЕВЕРБАЛЬНИХ ЗАСОБІВ СПІЛКУВАННЯ ДИРИГЕНТА

Стаття присвячена дослідженню основного знакового механізму спілкування – мови, системи знакових одиниць конкретної національної мови. Система мови – це система правил, що дозволяє використовувати знаки з метою передачі змісту інформації. Основою процесу спілкування диригента є встановлення взаємних психічних контактів і комунікацій із виконавцями, обмін інформацією між хористами у творчому процесі, а також взаємовпливів і психологічних взаємодій.

Ключові слова: невербальні засоби, диригент, спілкування, міміка, жест.

Традиційно спілкування вважалось базовою категорією соціальної психології й визначалося як взаємодія двох чи більше людей з метою обміну пізнавальною, емоційно-оціночною та іншою інформацією. Наприкінці 60-х – початку 70-х років ХХ століття на межі соціальної й педагогічної психології з'явилося поняття “педагогічне спілкування”, яке стало використовуватися психологами й педагогами. Зрозуміло, що педагогічне спілкування як феномен навчально-виховного процесу існує стільки, скільки існує школа як соціальний інститут навчання й виховання людей. Усюди, де хоча б одна людина починає взаємодіяти з іншою, як учитель з учнями або вихователь із вихованцями, там обов'язково виникають проблеми педагогічного спілкування. Проте поняття “педагогічне спілкування”, “професійно-педагогічне спілкування” стали предметом спеціальних науково-педагогічних досліджень порівняно недавно – на межі 70–80-х років ХХ століття.

Одними з перших у дослідженні педагогічного спілкування вивчалися процеси сприйняття й розуміння в системі “учитель – учень” О.Бодальовим [2], О.Брудним [4], Д.Дубровським [5] та ін. Суттєве значення для теоретичного й практичного розвитку психології педагогічного спілкування мали науково-практичні дослідження й розробки в галузі педагогічної майстерності Г.Апресяна [1], О.Леонтьєва [9], В.Кан-Калика [7], О.Ростовського [12] тощо.

Специфіка педагогічного спілкування визначається, насамперед, загальними законами передачі й сприймання інформації. Психологи стверджують: “Думка не передається – передаються знаки. У голові того, хто сприймає, з'являється не думка, передана йому зовні, а своя власна, але аналогічна (у випадку взаємопорозуміння) думці комуніканта. Звідси “передача думки” (отже, знання й інформації) не більше ніж метафора! Думка не передається буквально, вона лише резонансно збуджується” [3, с.42–43].

На сучасному етапі особливої гостроти й актуальності набуває теоретичне і практичне вивчення та осмислення диригентського виконавства як результату творчої взаємодії диригента й хорового колективу.

Основний знаковий механізм спілкування – мова, система знакових одиниць конкретної національної мови. Система мови – це система правил, що дозволяє використовувати знаки з метою передачі змісту інформації. Знак, що використовується в комунікативних цілях, співвідноситься з одиницями мовлення, бо мовлення – це мова в дії, послідовність знаків мови, організована за її (мови) законами відповідно до потреб та умов спілкування. У мовленні одні й ті ж мовленнєві одиниці можуть бути розкодовані тим, хто їх сприймає по-різному – залежно від інтонації комуніканта, його міміки, жестів. Це зумовлено тим, що сприймання слова-знака (одиниці мови) збагачується (чи трансформується) одночасним комплексним сприйманням знака іншої системи – невербальної (несловесної).

Визначенню особливостей сприймання, застосування невербальних знаків у комунікативних цілях, психологічних умов, в яких відбуваються ці процеси, і присвячується наше наукове дослідження.

У соціально-психологічних дослідженнях до невербальних засобів спілкування диригента відносять усі рухи тіла, інтонаційну характеристику голосу, тактильні впливи, просторову організацію спілкування. Найбільш виразними й дійовими серед невербальних знаків, якими користується диригент у своїй професійній діяльності, є інтонація, міміка й жести. Усі ці немовні

знаки є комунікативно значущими. Будучи проявами внутрішніх мотивів і реакцій людини, вони виконують емоційно-експресивну функцію спілкування.

У процесі комунікації невербальні засоби спілкування можуть заміщати словесну інформацію, дублювати її, однак частіше виникає ефект доповнення змісту повідомлення, підсилення впливу: міміка й жести комуніканта, тональність і мелодика мовлення підсилюють його виразність.

Не всі компоненти “мови” невербальних знаків є однаково важливими в професійній діяльності вчителя. На думку науковців, однією з найменш важливих для педагога складових невербальної системи є “проксиміка” – просторове розташування комунікантів, однак і про неї не можна забувати. Дистанція, що виявляється оптимальною для комунікації, в різних ситуаціях спілкування змінюється. Антропологи вживають термін “особиста територія”, що означає простір, який людина вважає своїм, ніби він є продовженням її фізичного тіла, тобто це відстань, на якій людина намагається триматися від інших для того, щоб почуватися комфортно.

Традиційне положення диригента стосовно студента чи хорового колективу – обличчям до них. Особливо під час репетиційного процесу, виразного показу художнього твору, пояснення музично-теоретичного матеріалу, тобто коли викладач обирає такі організаційні форми спілкування, як лекція чи бесіда. Така позиція дозволяє бачити очі всіх студентів, їх рухи, помітити порушення контакту з аудиторією (утруднення в сприйманні, розумінні матеріалу, відсутність зацікавленості, втому) і вчасно відреагувати, усунувши бар’єр та створивши умови для ефективною спільної творчої діяльності.

В основі сприймання усного мовлення комуніканта лежить акустика. Безсумнівно, для успішності професійної діяльності диригента необхідні такі риси його мовлення, як бездоганна дикція, дотримання всіх орфоепічних норм сучасної української літературної мови, добре поставлений голос, уміння керувати диханням, тобто професійне володіння технікою мовлення.

Не можна собі уявити живого мовлення без інтонації. Кожне осмислення думки, власної або чужої, може бути правильно виражене й так само сприйняте слухачами лише в тому разі, коли читець (мовець) правильно використовує всі компоненти мовлення (системи його звуків, складобудови, словесного наголосу) та інтонації (органічної єдності пауз, логічної та емоційної функції наголосів, мелодики, темпу, ритму й голосового тембру). Практичні навички “декодування” інтонації співбесідника, вміння використовувати акустичні засоби впливу на слухачів є необхідними для ефективного професійного спілкування. Однак проблема полягає в тому, що навчитися інтонації, як твердять психологи, неможливо [6, с.21]. На нашу думку, слід погодитися із цією тезою: штучно створена інтонація помічається слухачами одразу, саме природність інтонації, її відповідність ситуації спілкування є її головними комунікативними перевагами. Відтворення заданої інтонації нічого не навчає, однак можна навчитися слухати й розуміти змістові значення інтонації співбесідника, можна визначити педагогічні можливості використання інтонаційних засобів, виявити спектр їх впливів, співвіднести ці можливості з особливостями певного голосу, індивідуальності мовленнєвої поведінки. Усе це створює необхідну базу для вдосконалення практичних засобів інтонування.

Ще один компонент мови невербальних знаків – *кінесика* – мова рухів тіла, зовнішнього вигляду вчителя, його пози, жестів. Традиційно розрізняють:

- а) індивідуально-фізіологічні особливості, зумовлені, насамперед, темпераментом людини;
- б) прояви сформованої манери спілкування, манери вдягатися, робити зачіску й т. п.;
- в) безпосередні рухи тіла людини, зумовлені ситуативно, схарактеризувати які дозволяє існування універсального коду комунікативних знаків [5, с.20–21].

Диригентів-викладачу необхідно просто знати й враховувати свої індивідуальні особливості: стримувати прояви агресії, гарячкості, контролювати жести невпевненості чи неповажливості й т. ін. На особливу увагу заслуговує третя група знаків мови рухів тіла – порухи, ситуативно обумовлені й, насамперед, жести.

Жести (від. лат. *gesta* – діяння) – виражальні рухи голови, тіла, рук є важливим засобом підсилення художньої виразності, образності хорового виконання. Жестикуляція диригента відрізняється від виражальних рухів людини, характерних для повсякденної поведінки, насамперед комунікативною виправданістю.

У ситуації сумісного (з вербальними засобами) вживання жестикуляції дублювання підсилює ефект достовірності інформації, підвищує ступінь запам’ятовування. Із цією метою необхідно використовувати жести, які виражають те саме значення, що його сповіщає мовлення,

підсилюючи, конкретизуючи, але не суперечачи йому, бо психологами експериментально доведено, що в більшості випадків супроводу слів жестами неадекватного змісту зорове сприймання виявляється сильнішим і сприймається значення невербальних знаків.

Російський психолог О.Єрмолаєва пропонує класифікувати жести за їх функціями й поділяє жести на жести-симптоми – експресивні знаки самовираження, жести-регулятори, які реалізують регулятивно-комунікативну, спонукальну функцію, й жести-інформатори, що несуть інформацію про предмет. Розподіл цей певною мірою умовний, бо більшість жестів є поліфункціональними, вони можуть нести інформацію про особистість мовця, про його ставлення до змісту мовлення й так чи інакше впливати на слухача. Однак якась одна функція руху завжди виявляється домінантною, що й створило підстави для такої класифікації.

Диригент постійно перебуває в центрі уваги студента чи хорового колективу, тому навіть жести-симптоми викладачу доводиться контролювати. Настрій його одразу ж передається, і робота на заняттях часто залежить від першої хвилини невербального контакту (форми привітання, інтонування першої фрази й тому подібного). Контролюючи жести-симптоми, диригент намагається приховати фізичне нездужання, втому чи просто зіпсований настрій, які можуть вплинути на темп та результативність роботи на занятті. Важливо не тільки вміти контролювати свої жести “самовираження”, а й розкодовувати жести-симптоми студентів, щоб своєчасно помітити перші ознаки втрати уваги, переключити її, знайти засоби викликати інтерес, зняти психічну напругу, зробити паузу для відпочинку, якщо студенти перевтомилися. Диригент стежить за реакцією всього колективу й кожного учасника зокрема. Основними ознаками втоми виявляються, насамперед, розслаблена поза, важка опора на парту, на руку, опущена голова; запитливий погляд, мимовільні рухи рук (студент дивиться на викладача, а в руках крутить якийсь предмет, наприклад, олівець) свідчать про нерозуміння матеріалу; студент намагається стати “непомітним” – неготовність до діяльності, дискомфорт від спілкування з викладачем.

Жести-регулятори, як і жести-симптоми, значною мірою традиційні, автоматичні, загальнозрозумілі. У творчому спілкуванні це переважно знаки початку контакту чи його завершення, це жести привітання чи прощання, початку чи кінця певної стадії комунікації між викладачем та студентом. Так, під час заняття зі студентом викладач може жестом руки знизу-вверх попросити його піднятися і, навпаки, дозволити сісти (зверху-вниз). Регулятором дисципліни на занятті може бути пауза мовчання в поєднанні з підкресленою нерухомістю пози диригента, рух руки, що вимагає уваги до творчої діяльності. До професійних регулятивних жестів можна віднести й такі, що допомагають студентів відкоригувати темп мовлення (рука витягується вперед, звернута до учня долоня піднімається й опускається – “не поспішай”, завмирає – “зроби паузу”), жести-заборони (докірливі похитування головою чи рукою).

Жести-інформатори насамперед підсилюють предметно-логічне сприймання репетиційної діяльності чи навчального заняття. Ці жести можуть відбивати предмет (вивчення хорових творів), рухами рук змальовуючи його розміри, форму, чи вказувати на нього, спрямовуючи й заохочуючи увагу, передавати ставлення мовця до предмета обговорення через використання невербальних засобів, що виявляють логіко-структурну організацію музичного матеріалу. Економічними й дійовими є жести, які можуть замінити мовленнєві форми згоди/незгоди, схвалення/несхвалення, – це поворот голови, кивок, рух руки тощо.

Ще один засіб невербальної комунікації – це міміка: значущі рухи (чи статичний вираз) м’язів обличчя, які виражають внутрішній емоційний стан людини. Міміка “відбиває” й індивідуальність обличчя людини, й ситуативно зумовлені прояви його емоцій. Очі, погляд, обличчя людини можуть сказати більше, ніж її слова. Упевненість “прочитання” виразу обличчя комуніканта, адекватність реакції на його мовлення залежить від глибини й однозначності почуттів мовця. Допомогти зрозуміти мимовільні знаки міміки, які є віддзеркаленням взаємозв’язку думок й почуттів, можуть добре розвинені інтуїція та здатність до співпереживання. Легше сприймаються й розуміються людиною позитивні емоції партнера по комунікації – радість, любов, подив, важче сприймаються негативні, такі як туга, страх, відраз. Для педагога однаково важливими є й виразність власної міміки, й уміння “читати по обличчю”. Встановленню довірливого контакту з дітьми сприяє природна й виразна міміка вчителя, здатність його виразу обличчя передавати небайдужість, інтерес до хорового виконання, до студентів, зацікавленість у співпраці з ними.

Насамперед, диригенту необхідно навчитися розрізняти знаки зосередженості, активної роботи думки, втоми, втрати зацікавленості. Серед мімічних ознак уваги вчені, насамперед, виділяють

фіксований зацікавлений погляд, напруженість м'язів обличчя, дещо зсунуті до перенісся брови, нерідко пошуки зорового контакту. Головним критерієм зосередженості вважається стійкість погляду в напрямку мовця чи предметного джерела інформації (музичного твору). Блиск очей і виразність погляду свідчать про зацікавленість співрозмовником, предметом обговорення. Такий партнер за спілкуванням охоче відгукується на звертання, на питання, навіть риторичне, усмішку хормейстера, він готовий вступити у творчий процес, підтримати розвиток репетиційної теми. Репліка-реакція цього студента пролунає одразу після запитання співрозмовника (керівника хору чи його учасника), що дозволить зберегти цілісність структури творчої діяльності. Здатність диригента "читати" міміку учасників забезпечує й комунікативну ефективність зміни мовця.

Підняті брови, запитливий погляд свідчать про подив, сумніви, потребу в додатковому роз'ясненні сказаного чи в наведенні нових аргументів. Напруженість і міміки, і пози студента в поєднанні з жестами незгоди (заперечне похитування головою, рухи рук на знак протесту) повідомляють про високий рівень сумнівів, що можуть перерости в незгоду. Емоційна наповненість цих знаків може бути різною. Розслаблена поза є найпомітнішою ознакою втоми, зазвичай вона поєднується з байдужим виразом обличчя, нерухомістю м'язів, опущеними очима.

Психологи вбачають основну відмінність невербальної інформації в тому, що вона адресується емоційно-образній сфері людини, її підсвідомості, на відміну від слова, зверненого до свідомості людини, його раціонально-логічної сфери. Оволодіння викладачем-диригентом уміннями підсилювати дієвість мовлення позамовними засобами виразності та розкодовувати невербальну інформацію є однією з важливих умов ефективності педагогічного та творчого спілкування. Уміння декодувати немовну інформацію важливе не тільки для оцінювання "мови мистецтв" й залучення до її розуміння студентів, що виступає на перший план на заняттях із хорового диригування, й для можливості регулювати міжособистісні стосунки через розуміння емоційного настрою всього хорового колективу й кожного учасника зокрема, ставлення студентів до навчальної інформації, запропонованої диригентом організаційної форми спілкування.

Знання "коду" мімічних знаків прояву активності чи, навпаки, байдужості, втоми учнів допоможе диригенту, хормейстеру контролювати ставлення студентів до роботи, рівень сприймання ними виучуваного музичного матеріалу.

Надаючи великого значення емоційній значимості музики, хорового співу, майстер акторського мистецтва К.Станіславський акцентував увагу на дії виконавця (психофізичний), як прояві його внутрішнього стану, самопочуття: "...на сцені потрібно діяти – внутрішньо та зовнішньо" [15, с.326].

Хормейстеру необхідно знати психологічні й соціально-педагогічні аспекти діяльності хорового колективу, в якому важливе значення має співвідношення індивідуального й колективного факторів (співак-хор, керівник-хор). Це сприятиме вирішенню проблем управління хоровим колективом, інтенсивності творчого процесу і розвитку особистості в ньому.

Виразність диригентських рухів, акцентуючи увагу виконавців, відповідним чином впливає і на слухачів, допомагає їм зрозуміти зміст того, що виконується.

За структурою рухові навички диригента можна умовно розділити на дві групи, в основі яких лежать багатокомпонентні навички й навички-операції. Перші – це побудови, спрямовані на виконання одночасно декількох завдань. Їх формуванню сприяє процес тактування. Другі представляють собою ряд окремих технічних прийомів, які розв'язують вузьколокальні завдання: виконання різноманітних модифікацій афтактів, зняття звуку, фермати тощо. При цьому тактування – динамічний процес, у той час як навички-операції є статичними, окремими побудовами.

Подібно до того, як вокаліст-виконавець працює над голосом, дикцією, над чітким і переконливим висловленням думки, диригент піклується про виразність жесту: рухи його повинні бути логічними, осмисленими, музичними. Важливо, щоб у них не було нічого зайвого, випадкового, недоцільного. Особливо яскраво прослідковується взаємозв'язок між рухом і його виразним змістом на жестах рук. За поглядами теоретиків театру і мистецтва пантоміми, жести на рівні живота не сумісні з представленням інтелектуального чи ліричного порядку. Вони мають відтінок грубий, практичний. Жести на рівні грудей, навпаки, надають відтінок душевності, сердечності, свідчать про піднесеність настрою, емоційну схвильованість. Жест на рівні чола відноситься до розумової та інтелектуальної сфери.

Диригентська техніка не обмежується лише технікою рук, хоча руки є основою диригентського апарату. Вона включає виражальні можливості обличчя диригента (міміку), його очі, поставу корпусу і загалом усю поведінку диригента за пультом.

У процесі спілкування диригент використовує дві системи жестів.

Перша представляє собою комплекс професійних рухових автоматизмів, в основі яких лежать уже історично закладені загальноприйняті прийоми і навички – процес тактування. За допомогою тактування диригент ніби будує матеріальний каркас виконавського процесу, створює “сценічний майданчик” для розгортання своїх творчих дій. Навички допомагають визначити “час” (темп, динаміку розвитку) і “місце” (структуру організації музичного матеріалу), завдяки чому відбувається процес взаємодії художньої діяльності диригента та внутрішнього самовираження.

Друга система жестів базується на особливому комплексі виражальних рухів і дій, які виникають у процесі спілкування та комунікації. Відображаючи всі тонкощі людській емоцій і настроїв, виражальні рухи допомагають зрозуміти та вникнути в правильний зміст інформації.

Виразність диригентського жесту й полягає, мабуть, у чіткому співвідношенні між його змістом і пластичними висловлюваннями. Диригенту необхідно розвивати виразні можливості рук, корпусу та обличчя, поєднуючи вправи зі смисловою наповненістю руху, жесту.

Виразність обличчя і рух корпусу значно сприяють упевненості та дохідливості жестів рук диригента. Дії диригентського апарату під час виконання творів на сцені завжди є результатом великої попередньої роботи, постійного спілкування диригента із хором. Розуміння співаками диригентської руки, вміння колективу точно і чітко слідувати жестам диригента є показником рівня виконавської культури хору.

Варто зазначити, що прийоми, методи і форми репетиційної роботи з хором, а також манера диригування на концерті визначаються, перш за все, смаком, рівнем музичної та загальної культури диригента, його вмінням, і тому вони значною мірою індивідуальні. Не існує загальноживаної системи рухів рук, володіння основами якої для кожного диригента обов'язкове.

Керування хором передбачає пошук форм художнього керівництва, укомплектування колективу, бази підготовки співаків, удосконалення, планування, самоуправління, створення творчої дисципліни. Хор, як “творча одиниця культури, потребує наукового обґрунтування його концертної діяльності, репетиційного процесу, навчально-виховної діяльності” [8, с.127].

Майстерність диригентів-професіоналів – це результат багаторічної наполегливої праці, пошуків, перевірки та утвердження в практиці найдосконаліших методів навчання, в яких індивідуальні знахідки природно уживаються із загальними принципами.

Виконавські здібності музиканта становлять складний комплекс різних елементів музично-творчого, музично-аналітичного, загально-педагогічного та психологічного характеру.

У процесі взаємодії диригент не тільки дає завдання хоровому колективу, але й сам бере участь у їх практичній реалізації. Диригент активно, за допомогою коректувань та керуючих дій, сприяє здійсненню загальних творчих планів. Якщо в першому випадку кінцевим результатом дій диригента є формування завдань, то в другому – прямим наслідком його активної взаємодії із хором є бажаний художній результат, як творча мета всієї системи диригування.

1. Апресян Г.З. Ораторское искусство / Геннадий Зориевич Апресян. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1978. – 278 с.
2. Бодалев А. А. Личность и общение : избр. труды / А. А. Бодалев. – М. : Международная педагогическая академия, 1995. – 328 с.
3. Блюменау Д. И. Проблемы свертывания научной информации / Дмитрий Иосифович Блюменау. – Л. : Наука, 1982. – 166 с.
4. Брудный А. А. О проблеме коммуникации / А. А. Брудный // Методологические проблемы социальной психологии. – М. : Смысл, 1975. – С. 3–26.
5. Дубровский Д. И. Психические явления и мозг / Давид Израилевич Дубровский. – М. : Наука, 1971. – 386 с.
6. Жинкин Н. И. Психологические основы развития речи / Н. И. Жинкин // В защиту живого слова. – М. : Просвещение, 1966. – С. 5–25.
7. Кан-Калик В. А. Педагогическая деятельность как творческий процесс / Виктор Абрамович Кан-Калик. – Грозный : [б. и.], 1986. – 186 с.
8. Кыверялг А. А. Методы исследований в профессиональной педагогике / Антс Аугустович Кыверялг. – Таллинн : Валгус, 1980. – 334 с.

9. Леонтьев А. А. Проблемы развития психики / Алексей Алексеевич Леонтьев. – М. : МГУ, 1981. – 96 с.
10. Олійник Г. А. Виразне читання. Основи теорії : посібник для вчителів / Г. А. Олійник. – Тернопіль : Навчальна книга. – Богдан, 2001. – 224 с.
11. Пиз А. Язык телодвижений. Как читать мысли окружающих по их жестам / Аллан Пиз. – М. : Эксмо-Пресс, 2000. – 272 с.
12. Ростовський О. Педагогіка музичного сприймання : навчальний посібник / Олександр Ростовський. – К. : ІЗМН, 1997. – 256 с.
13. Смелкова З. С. Педагогическое общение: Теория и практика учебного диалога на уроках словесности / Зинаида Сергеевна Смелкова. – М. : Флинта: Наука, 1999. – 232 с.
14. Станиславский К. С. Приложение : сб. сочинений : в 8 т. / К. С. Станиславский. – М. : Музыка, 1954. – Т. 2. – С. 318–390.
15. Томан І. Мистецтво говорити / Іржи Томан. – К. : Україна, 1996. – 268 с.

Автор статті досліджує основний знаковий механізм об'єднання – мову, систему знакових одиниць конкретного національного мови. Система мови – це система правил, що дозволяють використовувати знаки з метою передачі змісту інформації. Основа процесу об'єднання дирижера стає встановлення взаємних психологічних зв'язків і комунікацій з виконавцями, обмін інформацією між хористами в творчому процесі, а також взаємодія і психологічне взаємодія.

Ключові слова: невербальні засоби, дирижер, об'єднання, міміка, жест.

The article contains the main symbol mechanism of communication is a language, a system of symbol units of a certain nation language. The system of language is a system of rules with a help of which we use symbols in order to give certain information. The basis of a conductor communication process is establishment of psychological interrelation and communication between players, exchange of information between chorus and a conductor in creative process and also influence and psychological interaction between them.

Key words: nonverbal means, conductor, communication, mimicry, gesture.

УДК 78.03:7.071.5
ББК 85.31р

Олена Тихонюк

ВИТИНАНКА В ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНОМУ ПРОЦЕСІ

У статті проаналізовано досвід практичного використання витинанки та її технічних прийомів студентами для виконання курсових, творчих робіт, дипломів. Розкривається її потенціал у розвитку формально-декоративного відчуття студента та становленні національних рис мистецької освіти. Розглядаються засоби художньої виразності витинанки та можливості їх використання в навчальному процесі (основи композиції, проектування і т. п.).

Ключові слова: витинанка, навчальний процес, композиція, симетрія, орнамент.

Сьогодні актуальності набуває не лише питання збереження національних особливостей у мистецтві, але і їхнього розвитку та трансформації під впливом новітніх мистецьких тенденцій та взаємовпливів. Основи художньо-естетичного бачення у творчості переважно закладаються в процесі навчання, еволюціонують у подальшій професійній діяльності митця та набувають індивідуальних рис, опираючись на тверде етнічне підґрунтя. Важливу роль у цьому процесі відіграє вивчення та використання студентами технічних і композиційних прийомів декоративно-народного мистецтва під час виконання курсових та кваліфікаційних робіт.

Однією з таких технік є витинання. Простота виконання та максимальна виразність витятого з паперу зображення відкриває значний потенціал даної техніки у вивченні основних композиційних засобів та структур. Пластична мова зближує її з графічними техніками та аплікацією, що дає змогу застосовувати витинанки студентами графічних та дизайнерських факультетів.

Підкреслюючи роль витинанки в педагогічній діяльності, Михайло Станкевич наводить історичну довідку: “Художники педагоги вже в кінці минулого століття (XIX ст. – Прим. автора), оцінивши високі декоративні якості, доступність матеріалу і легкість витинання, почали запроваджувати її вивчення в школах, як засіб художнього виховання. Першими ввели мистецтво витинанок у навчальну програму професор А.Роллер, директор художньо-промислової школи при музеї промисловості і мистецтва у Відні, та професор Ф.Чижик, засновник курсу народного мистецтва в Імператорській художньо-промисловій школі у Петербурзі.