

Міністерство освіти і науки України
Департамент освіти і науки
Харківської обласної державної адміністрації
Національна академія мистецтв України
Харківська організація Спілки дизайнерів України
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Матеріали міжнародних науково-методичних конференцій

**ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ПІДГОТОВКИ
ВИКЛАДАЧІВ З ВІЗУАЛЬНОГО
МИСТЕЦТВА ТА ДИЗАЙНУ:
СУЧАСНІСТЬ І ПЕРСПЕКТИВИ**

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА:
ВИКЛИКИ ХХІ СТОЛІТТЯ**

9–12 жовтня 2017 року

«Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи» та «Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття» // Збірник матеріалів Міжнародних науково-методичних конференцій професорсько-викладацького складу і молодих учених в рамках IX Міжнародного форуму «Дизайн-освіта 2017», м. Харків, 9-12 жовтня 2017 року / За загал. ред. Даниленка В.Я. — Харків: ХДАДМ, 2017. — 368 с.

У збірнику представлено матеріали Міжнародних науково-методичних конференцій професорсько-викладацького складу і молодих учених **«Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи»** та **«Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття»**, які проходили в рамках IX Міжнародного форуму «Дизайн-освіта 2017» 9–12 жовтня 2017 року у Харківській державній академії дизайну і мистецтв.

Основні питання, що були запропоновані для обговорення учасниками конференції:

- 1) Проблеми підготовки кадрів в сфері мистецтва, художньої та художньо-проектної культури.
- 2) Художня освіта в контексті міждисциплінарної парадигми.
- 3) Нормативне забезпечення освітньо-наукової діяльності мистецьких вишів.
- 4) Науково-мистецька діяльність як основа підготовки кваліфікованих кадрів в умовах сучасного конкурентного середовища суспільства знань.
- 5) Проблеми підготовки кадрів вищої кваліфікації на третьому рівні вищої освіти (доктор філософії/кандидат наук, доктор наук) в мистецьких вишах відповідно нових положень МОН України
- 6) Міжнародне співробітництво в сфері мистецької освіти.

Збірник розрахований на пошукувачів вчених ступенів і звань, викладачів, науковців, студентів.

Матеріали конференції розміщено в електронному вигляді на сайті ХДАДМ:
www.ksada.org.

Редакційна колегія:

Даниленко В. Я.	головний редактор, академік Національної Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;
Гончар О. В.	доктор педагогічних наук, професор;
Соколюк Л. Д.	доктор мистецтвознавства, професор;
Бондаренко І. В.	кандидат архітектури, доцент;
Турчин В. В.	кандидат мистецтвознавства, доцент.

ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ПІДГОТОВКИ ВИКЛАДАЧІВ З ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ДИЗАЙНУ: СУЧАСНІСТЬ І ПЕРСПЕКТИВИ

Даниленко Віктор Якович,

доктор мистецтвознавства, професор, ректор

Гончар Олена Валентинівна, *доктор педагогічних наук,*

проректор з науково-дослідної роботи

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ДИЗАЙН-ОСВІТА В СУЧАСНОМУ КОМУНІКАТИВНОМУ ПРОСТОРИ: КОМПЕТЕНТІСНИЙ ПІДХІД

На тлі процесу глобалізації, що охоплює усі сфери розвитку України на початку XXI століття, система *дизайнерської освіти* посідає особливе місце, оскільки її функціонування пов'язане із реалізацією актуальних завдань збереження матеріально-духовного багатства нації, формуванням естетичної та проектної культури особистості, національної самосвідомості загалом.

Практична реалізація завдань, визначених у Державній національній програмі «Освіта» (Україна XXI століття), «Національній доктрині розвитку освіти України у XXI столітті», Законі України «Про вищу освіту» (2014 р.), а також у Концепціях національного виховання студентської молоді (2009 р., 2015 р.), пов'язана з оновленням педагогічних концепцій, що мають бути скеровані на розвиток ціннісно-сислової сфери особистості та гуманізацію стосунків між людьми. Дієвим чинником гуманізації вищої освіти мистецького профілю став аналітичний документ «Мистецька освіта в Україні: розвиток творчого потенціалу в XXI ст.», що був розроблений у межах проекту ЮНЕСКО і Міжнародного фонду гуманітарного співробітництва (2012 р.). Одним із пріоритетів державної освітньої політики України, визначених у «Національній стратегії розвитку освіти в Україні на 2012–2021 роки», визначено формування національних і загальнолюдських цінностей, виховання людей, зорієнтованих на збереження та примноження цінностей національної культури та громадянського суспільства.

Створення таких умов для навчання і розвитку особистості, які би забезпечували молоде покоління навичками та знаннями, необхідними для життя у мінливому, індивідуалізованому, високотехнологічному світі XXI століття, передбачає оновлення педагогічних концепцій, спрямованих на підвищення дієвості взаємодії педагога та студентів, тому що саме дизайн-освіта, значно більшою мірою, ніж будь-яке інше, залежить від особливостей педагогічної взаємодії, толерантності партнерських відносин викладача і студента, які уможливають ефективність навчально-виховного процесу, гуманізацію стосунків. Узагальнення практичної діяльності ВНЗ дозволяє стверджувати, що сьогодні вищій дизайн-освіті потрібно відмовитися від



пошуку універсальних методів та способів організації педагогічної взаємодії учасників освітнього процесу або стихійного запозичення принципів системи освіти інших, нехай навіть прогресивних країн. Вища освіта дизайнерського профілю має повернутися до усвідомлюваного удосконалення педагогічної спадщини національної педагогіки, поступового адаптування і подальшого засвоєння нових навчальних технологій з урахуванням вимог інформаційного суспільства, домінування візуальної культури та комунікативного простору.

Сьогодні, коли індустрія змінюється непомірно швидко, дизайну вже неможна навчити тільки з підручників. Вивчення практичного досвіду ВНЗ мистецького профілю України свідчить про очевидність зміщення акцентів у діяльності викладача з транслятора знань на формування взаємодії особистостей, бо навіть досвідчений педагог може транслювати лише свої особисті знання, свою особистість, своє бачення. Доступність до Інтернет ресурсів, останніх досягнень людства загострює проблему обробки та засвоєння студентами інформації, об'єм якої в усьому світі подвоюється кожні два роки. За сучасних умов куди більш важливим для викладача є завдання озброєння студентів методологією самоосвіти, а саме принципами тайм-менеджменту (технологія організації часу), який вже став невід'ємним елементом діяльності будь-якої успішної навчальної діяльності, принципами складання («mind maps») ментальних карт та іншим техніками швидкого опанування новою інформацією тощо.

Наприкінці XX ст. – поч. XXI століття у відповідь на численні дискусії світової педагогічної громадськості та рекомендації Ради Європи (класифікація ключових компетентностей країн членів Організації економічного співробітництва – Біла книга, розроблена Європейською Комісією; Меморандум з освіти впродовж життя) почали з'являтися наукові праці В. Бондаря, Н. Шаболдіної, І. Зязюна, В. Лозової, де мова вже йшла про



формування компетентностей як засобу модернізації змісту освіти та узагальнену умову здатності людини ефективно діяти за межами академічних ситуацій (В. Болотов, Л. Кондрашова). Серед них чільне місце займає комунікативна компетентність як сукупність навичок та умінь, необхідних для ефективного професійного спілкування (Ю. Ємельянов, В. Пікельна), що сприяє узгодженню гуманістичного ідеалу взаємовідносин учасників навчального процесу з економічними цінностями, а також стратегія «learning by doing» («вчитися на практиці»), що передбачає дотримання підходу, орієнтованого на попит з урахуванням конкретних умов, культури та досвіду.

Сьогодні українські мистецькі виші потребують більше особистостей, які, по-перше, вміють та хочуть викладати, а по-друге, мають безпосереднє відношення до реального художнього процесу. Така тенденція зумовлює поширення практики вибору тематики кваліфікаційних дипломних робіт на замовлення підприємств та заохочення студентів до роботи у науково-дослідному секторі щодо виконання госпдоговірних тем із оплатою праці в реальних умовах ринку. Наприклад, у сфері дизайну одягу, важливо не тільки навчити студента базовим знанням та навичкам, таким як рисунку, кресленню, основам дизайну, конструюванню та ін., але сьогодні студент має бути готовим до бізнес-планування, роботі у команді, брендингу та, навіть, PR-діяльності щодо продажу свого продукту.

Таким чином, дизайн має викладатися поряд з основами бізнесу. На жаль, сучасні студенти, навіть ті, які мають гарну професійну підготовку, у реальних умовах професійної діяльності стикаються з невмінням робити у команді, ефективність якої загалом обумовлюється делегуванням повноважень і відповідальності шляхом обговорення проблемної ситуації, аргументування позицій, обміну думок між членами команди, забезпечення згоди щодо способу її реалізації та виконання завдань.

Сучасні студенти-дизайнери часто вчать основам творчості, але зовсім не мають уявлення про своїх споживачів і про те, як правильно створювати бренд на продаж. Українська дизайн-освіта готує достатньо розвинутих, креативних та захоплених у свою справу професіоналів, головний недолік яких є відсутність вміння глибоко розуміти цільову аудиторію свого продукту.



Загалом, розвиток дизайн - освіти в XXI столітті набуває інтеркультурного виміру. В умовах загострення міжнаціональних перетенів інтеркультурне виховання стає необхідною складовою загальної педагогіки. Основною тенденцією стає формування компетенцій міжкультурної комунікації студентів дизайнерського профілю в полікультурному освітньому середовищі.

Спочатку XXI ст. постмодернізм, який став соціокультурним феноменом останніх десятиліть XX ст., набуває помітні риси зрілості й продовжує диктувати моду в різних галузях сучасної культури, розрушає моральні догми та етичні заборони. Таким чином, виводить на перший план не форму об'єкту, а внутрішній зміст та емоції, що він викликає.

Отже, на сучасному етапі існує потреба поліпшити процес адаптації студентів-дизайнерів до жорстких умов ринку, а також акцентувати на усвідомлення майбутніми фахівцями в галузі мистецтва високого рівня професійно-особистісної відповідальності за дотримання норм інформаційної культури та поширення свого творчого продукту, що формуватиме ціннісний стрижень країни.

Betül USLU ÖZKAN

*Lecturer, Proficiency in Art, Dokuz Eylül University,
Faculty of Fine Arts, Graphic Department*

THE UNIQUENESS OF THE HANDMADE IN THE POST-DIGITAL ERA

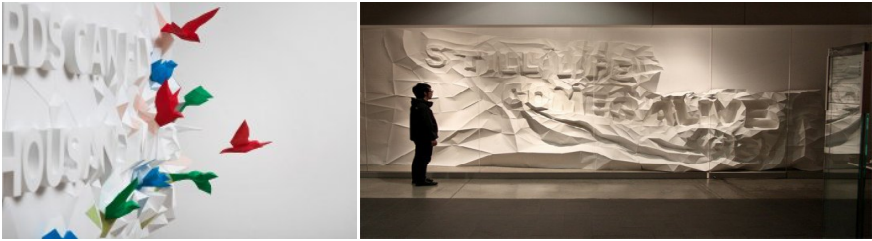
While paper and handcraft has decreased in the 21st century, the importance of code writing and software production in the Silicon Valley has been increasing. Digital installations, large digital printouts and copies, computer-assisted games and their virtual worlds have become real, but the life has been losing its reality. The designer-artists who realize this respond to the virtual world with the real world. Designers celebrate the return of craft productions with paper folding, paper sculpture, printing with traditional methods on handmade paper, retro typographies, sewing, etc. These productions, whose workmanship is held in the foreground, bring uniqueness and imitation to the virtual.

With the introduction of computers into the lives of designers in the 1980s, there is also a big change in design. The reason for this change can be explained as allowing the computer to experiment. However, the diversity in fonts with the transfer of fonts as virtual application data has also affected design production and the result. The fonts are converted into virtual media data and purified from the material (fount). However, this liberation brings with it the longing for the material after a while. McCoy sees the three-dimensional work produced with this longing as the materialization of typography (Abbinck & CM Anderson, 2010, p. 9-10).

Designers who want to see typography as material again turn it into a living object by sizing the text with the things that matter, such as paper cutting and folding. Among these designers Kyosuke Nishida and Brian Li are in the effort to transform the sentence into living objects using origami.

“Still Life Comes Alive” is a Life-sized typographic installation living in unique dimensions created by the gathering of thousands of pieces of paper, which is the work of collaboration with Kyosuke Nishida and Brian Li. Nishida notes that the folds and mold that shape the “Still Life Comes Alive” make it possible to imagine the concept of typographic sculpture (Nishida, 2011). Li claim that the “Still Life Comes Alive” has been transformed into a topographic form so that it can truly express its meaning and become a living one. They are working on transforming the still nature of paper into an organic structure like a mountain, *while keeping its geometric character* of the typography (Li, 2010). This incredibly large installation was exhibited in the FOFA Gallery hallway-vitrine for the Concordia University Design Department End of Year exhibition, during the Montréal Design Portes Ouvertes 2010 (Jobson, 2011).

Nishida’s another dimensioned hand-made installation is “Words Can Fly Thousand Miles”. Nishida and his colleagues carried out this project to help and support the people in Fukushima suffering after the nuclear power plant crisis and natural disaster in March 2011. In this project, Nishida and his friends made handwritten messages and donations to encourage people in Fukushima. Messages



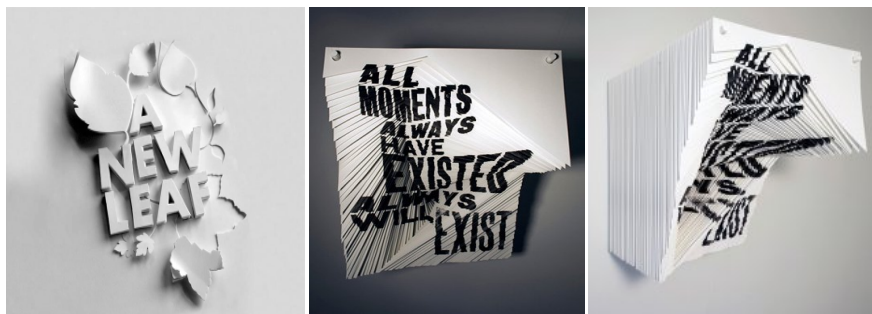
and donations sent directly to Fukushima volunteer centers (Nishida, Fang, & Liu, *About: Words Can Fly*, 2011).

Nishida emphasizes that they want to make a three-dimensional poster made of paper, shouting the name of the project. The poster represents the messages of Nishida and his friends' hopes for a beautiful day, in order to encourage them on these difficult days. The design was created with the Japanese traditional "Senbazuri" technique. "Senbazuri" is a folding art which is made up of thousands of folded pieces of origami and made to offer one's best wishes. Nishida and his colleagues used this technique to create a typographic sculpture (Nishida, Fang, & Liu, 2011). Moreover, the purpose of the formation of the "Senbazuri" technique is very subtle and respectable in that it provides a sense of work integrity.

"Words Can Flye Thousand Miles" begins as a resized letter, and gradually disappears in an organic manner and it turns into origami. With this transformation, the meaning of sentence is visualized and it comes to life. This typographic study, colored with organic change, birds made from origami have turned out to be a lifelike banner that really comes alive with out the composition. Alida Rosie Sayer is a graduate of the Glasgow School of Art and a designer who questions the banner market with typography. In her work on illustration, three-dimensional design and animation, Sayer often uses traditional methods such as paper cutting, "letterpress". (Abbink & CM Anderson, 2010, p. 37). In her "All Moments" work, Sayer tries to visualize time by quoting Kurt Vonnegut's "Slaughter-house Five". The writing consists of many layers. These layers transform into a three-dimensional paper by manually cutting and stacking many paper with typo printing (Abbink & CM Anderson, 2010, p. 37).

Sayer cuts each paper layer by layer and prints with traditional methods in resized typographic studies. The typography poster is printed on a certain number because of the value increases. However, all the printed banners are brought together with different sections, and a single design object comes to the foreground. Paperwork and printing have an important place in their work; attention to the transience, layers, interiors, supremacy of the time. In typographic designs you've been able to look at the contents from different angles.

While paperwork and printing have an important place in her work; she also tries to draw attention to the transience, layers, interiors and supremacy of the time. It is like experiences of looking at different angles of content in Sayer's typographic designs. Shaz Madani is another designer who moves the paper from the two-dimensional platform to the third dimension. The typographic



series Madani designed as a suggestion for the paper factory “Arctic Paper” resembles Sayer’s work. Madani cuts the paper and forms with great subtlety and meticulousness. Elements, such as mobility, repetition, stratification, and depth make the typographic essence striking.

Madani notes that the “Arctic Paper” campaign focuses on creating a bridge between creativity and environmental thinking at high quality. “A New Leaf” is a typographic composition that is hand-sculpted over the novelty and progression of the heart of “Arctic” beliefs and the “Arctic” (paper) love. Starting with a simple idea, the design is carried to a new level with good materials and craftsmanship, just as in the production approach of the “Arctic” paper factory (Madani, 2014; Wilson & Scheibel, 2011).

Letters gain a new character, such as texture and volume by moving the typography from the two-dimensional platform into three dimensions. In this way the letters become significant (Saccani, 2013, s. 19). The increase in the value of handcraft nowadays can be perceived as a desire to get rid of duplication in the digital world and to emphasize personal differences. In the post-digital era it is important that the craft, which is more self-evident, brings the lost values to the agenda. It is not surprising that the amount of touching, smelling, feeling, and depending on this increase in the value of the material we live in and become more and more virtualized every day.

Bibliography

1. Abbink, J., & CM Anderson, A. (2010). 3D Typography. (Ed. B. Poole) New York: Mark Batty Publisher.
2. Jobson, C. (2011, Şubat 26). Still Life Comes Alive: Colossal. (Colossal, Producer) <http://www.thisiscolossal.com/2011/02/still-life-comes-alive/>
3. Li, B. (2010). Features: Brian Li. http://www.brianlsf.com/html/features/still_life.html
4. Madani, S. (2014). Smadani <http://smadani.com/>
5. Nishida, K. (2011). Installation Design: Still Life Comes Alive 2010 and Words Can Fly A Thousand Miles. <http://www.kyosukenishida.com/index.php?/installation/--words-can-fly-a-thousandmiles/>
6. Nishida, K., Fang, B. L., & Liu, D. (2011). About: Words Can Fly. <http://www.wordscanfly.org/en/about.html>
7. Saccani, A. (2013). LetterScapes: A Global Survey of Typographic Installations. London: Thames & Hudson.

8. Wilson, J., & Scheibel, D. (2011, Mayıs 6). Shaz Madani: Arctic Paper: Strictly Paper. <http://strictlypaper.com/blog/2011/05/shaz-madani-arctic-paper/>

Dr. MEHMET KOŞTUMOĞLU

Associate Professor .Phd, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

DİGİTAL PHOTOGRAPHY AND ARTİSTİC CREATİVİTY

Today, the application of technological developments to photographic processes has begun to encompass the post-shooting stages with electronic and computer technology. The most fundamental reason for this is the effort to liberate the photographic ureters from their traditional dependence on silver. It is possible for some specialized large laboratories to recover some silver from their detection solutions. Putting aside all efforts to regain silver, due to the decline of silver production in the world photographic materials cost even more.

One of the main reasons why photographic processes become more electronic and computer dominated every day is the slowness and inefficiency of the chemical processes involved in traditional photographic processes, which are carried out through «baths» in which various chemical compounds are formed, from visualization to fixing them all. It takes time to process these chemical compositions in a liquid medium in a balanced manner to the depths of the film emulsion in which the image is formed; chemical changes take place very slowly; it is necessary to rinse the chemical composition to be cleaned and finally the film must be dried.

As can be guessed, a number of techniques have been developed to reduce or shorten these processes in the photographic process, and even chemical processes have been put into action to prevent conviction in the dark room and presented to materials (Polaroid) that can be realized even under light. In a similar fashion, automatic machines for washing, rinsing and drying were also developed for large-capacity use, moving film and paper on rollers, and passing them through each subsequent bath. Nevertheless, this point in photo chemistry can be likened to the technological level of the steam engine when compared to today's electronic and computer-aided machines. However, systems that process electronic images electronically are fast, capable and extremely flexible in their processing.

The function of classical photography in the dark environment has been brought to light by a new space change. This environment is made possible by getting rid of the chemicals and having a new technology reaching the electronic circuits, ink, monitors. It is possible to transfer the chemical and physical materials used in the classical photography applications to the digital medium by electronic image transfer, and then to form the still images again after the operations. The progress of technological developments has enabled the use of digital photography to reduce cost, ease of operations and the development of image processing programs.

Photography has been a factor in the change of traditional arts. Impressionist movement and then abstract art developed. Traditional art has changed direction due to the existence of photography and has turned from outer creativity to inner creativity. The photo introduces all the external events to the public in the shortest

and most concise way, and it can tell everything even to an illiterate community. In this case, the traditional artist should now refrain from simulating the world that everyone is familiar with and take on a new task.

Photography is a subject that everyone interested in visual arts should examine and know. This is because it is located at the most advanced point of the art that is perceived visually. Painters and sculptors try to deny that photography is a creative and artistic force. This denial I think is based on ignorance, prejudice and the fact that the photographers are not as compelling as they need to be in terms of recognition.

Photography is one of the other means of expression that creative people use to imagine, to express, to promote and to love. Like other arts, it has boundaries, powers, aims and unique power. Photography is a very common art tool before anything else. It is a means of documenting the communities of photographs in the advanced societies, in the backward societies, and to document them in the shortest, most accurate way, which allows them to express themselves, to express their problems and thoughts. For this reason, photography is an alphabet that allows people to agree. Moreover, the number of users of this tool increases day by day. Even if we think that most of them are amateurs, it is the point that many creators will come out of them. In light of this prevalence and the ease of narration among the communities, photography is in the process of becoming a public art in this age. Technological developments have contributed to both sides of the art. Secondly, the innovations that contribute to the creativity in the art's essence, secondly, make it easier to enrich the traditional function of photography and make it more useful to humans, while at the same time we are faced with developments that will change the concept of the image. New approaches are upset by a search or conventional methods.

Today, when we re-evaluate photography in accordance with contemporary art norms that do not recognize boundaries, it is necessary for the photographer who wants to choose the way to push the boundaries a bit further to question how he or she will use the photographic or photograph image and artistic image that he can produce beyond the question of how to take a photograph. While photography takes its new place in contemporary art with these dimensions, it will continue to embrace traditional art movements with its own distinctive and different narrative forms.

Thanks to today's digital technology, it is thought-provoking in the context of understanding the dimensions of the problem, while discussions of digital image formation without machine, film, lens use continue. A further development in the dimension is photographic images that are completely devoid of (computer-synthesized) images. This is, in fact, a proposition that expresses the physical distance between the photographer and the subject in the traditional sense of photography. As a result, even the paradoxical, even in the most general sense, is that the picture is not even a reliable medium, even without its intervention.

Now it is clear that in the light of what is described, we come to a historical turning point where the myth of credibility must be rejected. In order to be able to

find some estimates of the changing role of photography in society at least under changing conditions, it is necessary to be aware that it is an ambiguous environment open to interpretation, open to interpretation, in need of context and text.

In spite of all these developments and changes, the «image» does not change and comes out as a concept that continues its development and expression. With new emerging technologies digital photo will facilitate the creativity of the photographic artist in terms of cost, convenience, and time.

References:

1. Koştumoğlu, Mehmet. 2000. Digital Photography and Artistic Creativity. (Unpublished Doctoral Thesis DEÜ. Izmir.

Hacı Yakup Öztuna

Prof. Dr., Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Izmir/Turkey

JOHANNES ITTEN'S APPROACH IN THE BASIC DESIGN COURSE AT THE BAUHAUS

The Bauhaus school was founded by Walter Gropius in 1919 in an attempt to comprehend the whole of life. Gropius's goals were based on the British Arts & Crafts movement. The main purpose of the Bauhaus was to integrate each individual into a free, collective body. Students “*have to learn to master not only themselves and their own powers, but also the living and working conditions of the environment*” (Moholy-Nagy, 1970, p.168).

The Bauhaus methodology has been developed according to the needs of modern art and design which differ from the traditions of Western art evolved through the Renaissance. The Bauhaus has always been thought of as the center of modernism and it is a design school that shaped a new modern design approach. Many European art movements have been imported to the school. The Renaissance tradition of Western art has improved the diversity of expressive form, shape, device, and techniques for the representation of all human relations, feelings, and experiences. All of these was used by visual artists of the early 19th century. Technology began undermining traditional values and has created an important result in the development of modern art. The inventors in art of the 19th century, such as Constable, Courbet, Degas, Monet, Seurat, and Cezanne began searching the facts beyond the classical traditions. Instead of using classical art forms or methods, they looked at other fields, such as physics, chemistry and psychology. They also used scientific sensitivity in their work. After this period, the Bauhaus developed a new methodology related to scientific sensitivity. This methodology was applied to teaching studio foundation courses. In the teaching of the foundation courses, the Bauhaus brought a fresh approach to the examination of each element, such as color, line, form, and space. This was the approach of the pluralistic aesthetic value system. Bauhaus emphasized this diversity in its preliminary course.

While traditional academic training was emphasizing art making, which was imitation of past art and historical methods and forms, the Bauhaus focused on a number of solutions to problems in the traditional academic notion. There was a

single solution to pictorial problems. The Bauhaus applied practical approaches to the solving of aesthetic problems. In other words, it was using contemporary scientific methodology, which accepted new ideas and different thoughts.

The journey of the Bauhaus continued to Dessau in 1926 and ended in Berlin in 1933. It was an attempt to combine both academic art education and the traditional training of craftsmen (Phelan, 1981). Bauhaus training was based on workshop experience in the crafts. It also attempted to create a community of skilled artists in a collaborative effort. The slogan of the new era was prototypes of industry. This reflected the end of the influence of the Arts & Crafts movement, and it marked the beginnings of Modernism (Anscombe, 1991). Moreover, the ideas of Bauhaus teachers were based upon the use of expressionist, constructivist, futurist and cubist rhythms and conceptions. Art movements such as dadaism, expressionism, constructivism and neo-plasticism made contributions to the Bauhaus.

Concepts of the Preliminary Course at the Bauhaus in Germany

Before students chose the field on which they would focus, they had to take the preliminary course during the first year. The preliminary courses at the Bauhaus were two-dimensional design, color, drawing and three-dimensional design.

The preliminary curriculum is divided into three parts:

A. Basic practical instruction.

B. Basic form instruction (practical and theoretical)

1. perception.

a. science of materials.

b. study of nature.

2. representation.

a. study of geometric projection.

b. study of construction.

c. technical draftsmanship and buildings of models for all three-dimensional structures.

d. designing.

3. design.

a. study of space.

b. study of color.

C. Scientific Subjects.

The basic laws of mathematics, physics, mechanics and chemistry with respect to their practical application and to the logical understanding of the significance of numbers and measurements, substances and form, force and motion, proportion and rhythm for the processes of design (Wingler, 1969, pp.107-109).

The basic course (basic design) was prerequisite for all the disciplines at the Bauhaus and compulsory for every admitted student. and. The basic form course was two semesters, and the basic practical instruction was one semester. The preliminary course was taught by Johannes Itten, Moholy-Nagy, and Josef Albers.

Johannes Itten's approach in the preliminary course

Itten designed his first basic course in 1919 at the Bauhaus and synthesized German and Swiss educational methods. The Froebel method was the inspiration

for his educational approach. Itten learned this method when he was working at the Stuttgart academy. Friedrich Froebel's pedagogy was "learning through play". He was "the inventor of Kindergarten". Moreover, Froebel was an important figure within German aesthetic thought. The method applied in German elementary schools in 1908 was a reflection of the progressive educational environment of that time. In his art training, Itten actively opposed to the dogmatic and imitative education of the academies. His ideas in art teaching came from the educational views of Rousseau, Pestalozzi, Froebel, Cizek and Montessori (Engelbrecht, 1990; Franciscono, 1971; Raleigh, 1968; Whitford, 1991). There was a single basis for the reforms they carried out during the early education period; the main purpose of education was to develop and empower the individual's own abilities with play and self-learning activities through a careful guided process (Franciscono, 1971, p.180).

In directing the foundation course at the Bauhaus school, Itten tried to discover the creative abilities of the students, to help them find their own voice and to present some basic creative approaches for their future careers (Itten, 1965). He believed that the first Weimar years would not be a romantic period for the Bauhaus, but that these years would be the focus of a universal interest.

According to Itten (1964);

It is not only a religious custom to start instruction with a prayer or a song, but it also serves to concentrate the students' wandering thoughts. At the start of the morning I brought my classes to mental and physical readiness for intensive work through relaxing, breathing and concentrating exercises. The training of the body as an instrument of the mind is of the greatest importance for the creative individual. The relaxing, tone and breathing exercises with short talks on general topics of practical life produced the essential receptivity in class (ss.11-12).

Itten (1965) stated that the training of the body is important for the creative artist. After that, he started to teach the principles of design. Itten (1964) believed that there were three important principles of design, such as experience, perception and ability. Itten stated, "*first I tried to evoke a vivid feeling for the theme through visual experience; next followed the intellectual explaining and comprehending, and only then execution of the task*"(p.12).

In Itten's course, there were two exercises. One of these required students to play with numerous "textures, forms, colors and tones in two and three dimensions". The second exercise consisted of the analysis of works of art. This analysis was thought of in terms of rhythmic lines, which were the expressive content of the original. Before studying these exercises, Itten gave his students opportunities to free their bodies and minds by physical exercises such as breathing and meditation (Whitford, 1991). Such exercises were important to "*prepare and coordinate physical, sensual, spiritual, and intellected forces and abilities*" (Itten, 1964, p. 10). This insight was to build the complete person as a creative being. It was also the goal and method of Itten's teaching (Itten, 1965). Whitford (1991) noted that these play-type exercises are related to Hoelzel's and Froebel's ideas

about play and to dadaist concept of making collages and collections of different kind of materials.

Itten (1964) started the morning sessions by making the students exercise, exhorting them to relax their bodies by movements of the arms and legs, mental concentration, and tone vibration. By applying strange methods, he gave motivation - for example, *“by cutting up the lemon in a still-life for his students to eat in order to experience the real essence of lemon”* (Raleigh, 1968, p.286).

The purpose of Itten's teaching was to help students gain the means of artistic expression and to expand an atmosphere of creativity that encouraged original work. Itten (1965) believed that each student should realize “himself” and that the student's original works should be “genuine”. According to Itten (1964), *“the student should gain natural self-confidence and eventually find his profession (p. 10). For this reason, he believed that “ imagination and creative ability must be freed and strengthened. When this is accomplished, technical-practical requirements can be brought in and finally also economic considerations of the market”* (Itten, 1964, p.10).

One of the most important functions of the preliminary course was to release extraneous information of the students. For Itten, the role of the teacher was to help students find their own styles. According to him *“there were three basictypes of subjective form personalities: naturalistic-impressive, intellectual-constructive, and spiritual-expressive”*(Raleigh, 1968, p.286). In the educational view, *“every person is part of the absolute formative energy permeating the universe, it is only necessary to liberate one's inner moving energy for a new and purer form to emerge”* (as cited in Raleigh, 1968, p. 286).

Itten's theories in design education were set between free expression and formal analysis. His preliminary course also reflected the analytical design style. The general theory of contrast formed the foundation of his design teaching. *“Light and dark, material and texture studies, form and color theory, rhythm and expressive forms are discussed and presented in their contrasting effects”* (Itten, 1964, p.12). Itten (1964) stated that *“the students had to study the contrasts in three ways: to experience sensuously, to objectify rationally, to realize as a synthesis”* (page 18). In the Weimar Bauhaus, Itten's students not only studied the contrasts, such as hard-soft, light-heavy, and rough-smooth visually, but also examined them with their fingertips. In other words, Itten developed the sense of touch in his students (Itten, 1965). In Itten's (1964) teaching, studying the old masters was significant because *“it sharpens consciousness of order and structure in the picture plane and feeling for rhythm and texture”* (page 17). In the study of the old masters, Itten believed that students should not fall into academic imitation because it could be harmful for them. With this in mind, he said that students should analyze works of the old masters. The main reason was to help students to see how the old masters had solved the same problems by analyzing *“linear composition, structural relationships, color, chiaroscuro values and lines of tension”* (Phelan, 1981, p.11).

After Itten left the Bauhaus in 1923, the teaching of the preliminary course passed on to Moholy-Nagy and Josef Albers. “*The romanticism was seemingly ended and terms such as ‘function,’ ‘analysis,’ ‘economy’ were substituted for ‘feeling,’ ‘subjective,’ and ‘genuine’*” (Raleigh, 1968, p. 287).

References

1. Anscombe, I. (1991). Arts & Crafts style. London: Phaidon Press.
2. Engelbrecht, L. (1990). Laszlo Moholy-Nagy in Chicago. In L. Moholy-Nagy, Moholy-Nagy: A new vision for Chicago. Springfield: Illinois University.
3. Franciscano, M. (1971). Walter Gropius and the creation of the Bauhaus in Weimar: The ideals and artistic theories of its founding years. Urbana, Chicago: Illinois University.
4. Itten, J. (1964). Design and form: The basic course at the Bauhaus. New York: Reinhold.
5. Itten, J. (1965). The foundation course at the Bauhaus. Education of vision. Gyorgy Kepes. (pp. 104-121). New York: George Braziller.
6. Moholy-Nagy, L. (1970). Education and the Bauhaus. Moholy-Nagy. R. Kostelanetz (Ed). New York: Praeger.
7. Moynihan, J. P. (1980). The influence of the Bauhaus on art and art education in the United States. Yayınlanmamış doktora tezi. Evanston: Northwestern University.
8. Phelan, A. (1981). The Bauhaus and studio art education. Art Education. 34(5), 6-13.
9. Raleigh, H. P. (1968). Johannes Itten and the background of modern art education. Art Journal, 27(3), 284-302.
10. Whitford, F. (1991). Bauhaus. London: Thames and Hudson.
11. Wingler, H. M. (1969). The Bauhaus. Cambridge: MIT Press.
12. NOTE: In this paper the following thesis content has been utilized.
13. Oztuna, H. Y. April 17, 1998. An Analysis of basic design education in Turkey and implications for changes in postsecondary art curriculum (Unpublished Doctoral Thesis, University of North Texas, Denton/Texas/USA).

Aleksandra Sojak-Borodo

Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland, Teacher at the Drawing Department, Scientific rank Assistant Professor, Scientific degree PhD

THE FACULTY OF FINE ARTS AT NICOLAUS COPERNICUS UNIVERSITY IN TORUŃ: AN OVERVIEW

The aim of my presentation is to discuss different aspects of the Faculty of Fine Art at Nicolaus Copernicus University in Toruń, Poland, especially with reference to the artistic courses that we offer. At the beginning of my talk, I will briefly present the history of our University and Department. It dates back to the year 1797 when Franciszek Smuglewicz became a Professor of the Vilnius University and created the Chair for Drawing and Painting. Today the Faculty of Fine Art is divided into two Institutes: the Institute for the Study and Conservation of Monuments and the Art Institute where I'm employed as an academic teacher at the Department of Drawing. My presentation will focus on the Art Institute and the courses of study art in Toruń, such as Painting, Sculpture, Graphics, Media Art and Visual Education and the youngest course, that is Interior Design.

Painting is a 5-year course of MA studies, which ends with obtaining a degree of Master of Arts. The educational offer of the course is divided into two

specializations: Easel painting and Painting in architecture (it includes mural painting and stained glass/artistic glass). Students choose their specializations after the first year of general studies. Easel painting is conducted in one of three possible labs offering diplomas, whereas Painting in architecture gives the choice between Mural Painting Lab and Stained Glass Lab. A basic diploma of these labs includes a set of works of art (with an author's comment) plus a set of works in the field of the second specialization as a complementary diploma. This idea offers students preparation for their work as a visual artist.

The Sculpture course at the Faculty of Fine Arts is the only one in Poland which offers high academic standards, both artistic and academic. It also allows our students to continue their education and start doctoral studies. The low admission limit (between 6-8 students) guarantees an individual way of studying. It also makes it possible to adjust flexibly the course syllabus to each student's needs considering changing requirements of the labour market. The essential element of our education are internships, which are completed in conservation-sculptural, architectural-sculptural, or design teams as well as in cultural institutions. You can choose from two specializations: Sculptural objects and Sculpture in conservation of works of art.

Graphics it is a 5-year course of MA studies which gives the opportunity to develop students' skills as it offers practical skills in the field of creative work of an artist/graphic designer and broad knowledge concerning, among others, theory and history of art. The educational offer of the course is divided into





two specializations: Artistic graphics and Graphic design. Artistic graphics is conducted in the Department of Graphics in 5 laboratories offering diplomas: Multimedia Graphics Lab, Lithography Lab, Screen Printing Lab, Printmaking Lab, Letterpress Printing Lab. Graphic design is conducted in the Department of Graphic Design and its three laboratories offering diplomas.

Media Art and Visual Education is a new and unique course which was opened in 2004 at the Faculty of Fine Art in Torun. Our faculty received the A category last year and the third place among the best faculties of fine arts at universities in Poland.

The course combines classical visual art studies (drawing, painting, sculpture, graphics), modern education in the field of media art and multimedia (photography, intermedia, media drawing, graphic design, computer animation, video and audio, advertising, Internet) as well as visual education (art class teacher training). There are two specializations: Multimedia and photography and Media drawing.

Interior design is a 5-year course of MA studies, which ends with obtaining the degree of Master of Arts. The course of Interior design belongs to the education area of art [A], in the field of visual arts. The profile of the course is focused on the task of preparing the graduates for working in interior design and arrangement with a particular focus on historic interiors. This task needs an interdisciplinary program of studies in the field of visual arts and in some educational aspects, joining different education areas.

During my presentation I would like to show many visual materials, such as photos from the laboratories but also reproductions of students' works and diplomas, with the aim of presenting a broad spectrum of art education.

Aleksandra Sojak-Borodo in 2005 graduated from the Faculty of Fine Arts, Nicolaus Copernicus University in Toruń, with a specialization in drawing. In 2011 she completed her PhD project in fine arts entitled "White spaces"

and is currently employed in the Drawing Department at Nicolaus Copernicus University. She creates installations, objects, drawings, performances, as well as runs art workshops for children and adolescents.

Алфьорова З.І.

*доктор мистецтвознавства, професор,
Харківська державна академія культури*

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ВПРОВАДЖЕННЯ ОСВІТИ ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ 021 «АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ВИРОБНИЦТВА» В УКРАЇНІ

Візуальний «поворот» кінця Нового часу, пройшовши свій «пік» у середині ХХ ст. на сьогодні вимагає створення глобального аудіовізуального середовища, яке задовольнить новітнє мислення сучасної людини. Формування такого аудіовізуального середовища відбувається на тлі існування різноманітних за змістом, ситуативних за формою потреб представників багатьох субкультур; їх еліт, зміни формату національних та транснаціональних медіа (аудіовізуальних) індустрій. Відомо, що непростий процес входження в нову для України освітню європейську систему продовжується майже дванадцять років, і розпочався з Конференції міністрів країн Європи, відповідальних за сферу вищої освіти, яка відбулася в м. Берген 19-20 травня 2005 р., де Україна офіційно приєдналася до Болонського процесу. Відомо, що Болонський процес, який розпочався в 1999 р., мав на меті зближення моделей мистецької освіти, розширення ринку праці для митців зі Східної Європи, враховуючи й Україну, та активізацію наукового обміну між країнами Європи¹. Одним із першочергових завдань, яке мала на той час вирішити Україна, було запровадження дворівневої системи вищої освіти (бакалавр-магістр). На сьогодні, як відомо, це завдання є вирішеним, і з цього року офіційно скасований ОКР «спеціаліст», який не відповідав європейській моделі освіти.

Наступним завданням для України стало реформування усіх ланок освітнянської системи і приведення їх у відповідність до європейських вимог. І це завдання виявилось на українській державі і суспільства надскладним. Українська система освіти досі знаходиться у певній протифазі до європейської, оскільки тільки-но розпочала глибинний демонтаж радянської системи, і не має змоги відразу долучитися до осмислення новітніх інноваційних процесів в культурі і мистецтві і перенести їх у освіту. Оскільки інноваційний процеси в аудіовізуальному середовищі є у цілому асинхронними і суттєво впливають на когнітивність як в академічному

¹ *Болонський процес: головні принципи входження в Європейський простір вищої освіти // Упоряд. В.С. Журавський, М.З. Згуровський. — К.: ІВЦ Видавництво «Політехніка», 2003.*

Основні засади розвитку вищої освіти в Україні в контексті Болонського процесу (документи і матеріали 2003-2004 рр.) / За ред. В.Г. Кременя. — К.—Тернопіль: Вид-во ТДПУ ім. В.Гнатюка, 2004. — 146 с.

середовищі, так і у середовищі професійному, то їх динаміка потребує визначень на понятійному рівні, осмислення на теоретичному та певних висновків на практично-професійному рівні. У центрі цих процесів і знаходиться вища мистецька освіта і, перш за все, ті заклади вищої освіти, які мають освітньо-професійні програми підготовки здобувачів за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» галузі знань 02 «Культура і мистецтво». Символічно і те, що сама поява цієї спеціальності у Новому класифікаторі стала детонатором широкої фахової дискусії в українському суспільстві. Згадується «Відкритий лист» тодішньому міністру культури В.А. Кириленку шанованих вітчизняних кінематографістів. «Галузь «Мистецтво» класифікована з порушенням онтологічної логіки буття окремих видів мистецтва», – говорилося у ньому¹. Звертаємо Вашу увагу на той факт, що в новому класифікаторі створена одна спеціальність «Сценічне мистецтво», яка об'єднує непеєднувальне (театр, кіно, хореографія, естрадно-циркове мистецтво). Така класифікація руйнує основу мистецької освіти, в якій за спеціальностями: «Театральне мистецтво», «Кіно-, телемистецтво», «Хореографія», «Естрадно-циркове мистецтво», «Музичне мистецтво» готувалися бакалаври, магістри з певних видів мистецтв, у спеціальностях існували і снують необхідні галузі спеціалізації, і це дозволяло вищій мистецькій освіті 1) зберігати традицію та мистецькі школи; 2) враховувати інновації, уводячи затребувані часом нові спеціалізації. Окремо звертаємо Вашу увагу на кіно-, телемистецтво. Зображально-видовищна природа як кіно-, так і телемистецтва потребує окремої класифікації і не може бути формально зведена до «сценічного мистецтва».

Результатом таких звернень і стала поява нової спеціальності у класифікаторі – 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво». Але поява цієї спеціальності зовсім не означала того, що професійне середовище було готовим до єдиного тлумачення понятійної системи цього новоутворення. Крім того, профільні факультети в Україні орієнтувалися і досі у цілому орієнтуються на режисерську модель екранної освіти, а робота в царині аудіовізуального мистецтва та виробництва потребує переходу на продюсерську модель, визначення пропедевтичного її рівня, згідно здобутого європейцями досвіду. На це потрібен час та неабиякі теоретичні зусилля усієї зацікавленої спільноти.

Прийняття нещодавно Верховною Радою Закону України «Про освіту»² стало наступним кроком до закріплення механізмів реформування усіх її ланок в нашій країні. Закон закріпив положення про те, що «метою освіти є всебічний розвиток людини як особистості та найвищої цінності суспільства, її талантів, інтелектуальних, творчих і фізичних здібностей, формування цінностей і необхідних для успішної самореалізації компетентностей, вихо-

¹ Закон України «Про освіту» // Відомості Верховної Ради (ВВР), 2017, № 38-39, ст.380

² Там же

вання відповідальних громадян, які здатні до свідомого суспільного вибору та спрямування своєї діяльності на користь іншим людям і суспільству, збагачення на цій основі інтелектуального, економічного, творчого, культурного потенціалу Українського народу, підвищення освітнього рівня громадян задля забезпечення сталого розвитку України та її європейського вибору»³.

На часі є завдання державної стандартизації усіх рівнів освіти (враховуючи і мистецьку). Вирішення цього завдання напряму пов'язується з підвищенням якості освіти, що має певний сенс, але й певні застереження. Експерти наголошують на тому, що для оцінювання якості освіти «спершу треба виокремити її специфіку»⁴. Виокремити специфіку аудіовізуальної мистецької освіти виявилось значно важче, оскільки єдиного визначення поняття «аудіовізуальне мистецтво» на сьогодні не існує. Це споріднює зазначену освіту з дизайнерською освітою, оскільки остання теж має двоєдину сутність (художньо-технологічну)⁶. Бінарні витоки обох предметних сфер впливають на складність стандартизації і потребують додаткових інструментів незалежного оцінювання якості цих освітніх систем (наприклад, як запропонував В. Я. Даниленко – використання рейтингової системи оцінювання)⁵.

Парадоксально, але під гаслом боротьби за підвищення якості освіти, профільне Міністерство намагалося не тільки не врахувати цю обставину, але й, навпроти, внести зміни у проєкт Умов прийому до ВНЗ в 2018 р., де саме цим двом спеціальностям – «Аудіовізуальному мистецтву та виробництву» та «Дизайну» відмовлялося у повноцінній мистецькій діагностиці творчих та технічних здатностей абітурієнтів у формі творчого конкурсу і пропонувалося замінити його на так званій «творчий залік». І це при тому, що сучасне аудіовізуальне мистецтво (та дизайн) є на сьогодні найскладнішими мистецько-технічними сферами і потребують доволі складної процедури діагностики придатності майбутніх абітурієнтів до них. Отже, цілком об'єктивно система оцінювання якості вищої мистецької освіти знаходиться у стадії формування і широке суспільне обговорення їй не завадить.

Потребують детального осмислення освітньою спільнотою і інші складові освітньої програми вищої освіти мистецького спрямування (прописані в Законі форми освіти, форми підготовки освітніх кадрів), тощо. Таке осмислення є основою змін і в освітньому менеджменті, щоє вкрай важливим для мистецьких закладів вищої освіти.

Таким чином, можемо зазначити, що новітній діючий Закон про освіту рамково окреслив основні напрями реформування, а освітньому загалу потрібно активно долучатися до роботи над його реалізацією.

³ Цитується за: Даниленко В.Я. *Якість вищої дизайнерської освіти України : оціночні підходи* // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В.Я. – Х.: ХДАДМ, 2017. – с. 5.

⁴ Там же. С. 6.

⁵ Там же

Базилюк Ельвіра Володимирівна

канд. техн. наук, доцент, Хмельницький національний університет

**СПЕЦІАЛЬНІСТЬ «ДИЗАЙН»:
ПРОБЛЕМИ ВСТУПУ ТА НАВЧАННЯ НА МАГІСТЕРЬСЬКОМУ РІВНІ**

У 2014 році в Україні був прийнятий Закон «Про вищу освіту» (далі Закон), який спрямований на розбудову нової системи гарантування якості вищої освіти для її інтеграції до європейського освітньо-наукового простору. Цей Закон надає абітурієнту, який здобув освітній ступінь бакалавра (магістра), право вступу до магістратури за іншою спеціальністю [1]. Відповідно до нового Закону (ст. 44, п.10) гарантією спроможності абітурієнта навчатися в магістратурі за обраною спеціальністю є додатковий фаховий іспит. Така практика існує в європейських вишах і є досить актуальною, оскільки спонукає людину, яка вже має вищу освіту, до розвитку і самовдосконалення впродовж життя.

Сьогодні спеціальність «Дизайн» користується попитом у абітурієнтів і приваблює їх широкими перспективами. За підсумками вступної кампанії Хмельницького національного університету у 2016-17 навчальному році на магістерський рівень спеціальності «Дизайн» вперше поступили студенти, які отримали ступінь бакалавра за різними спеціальностями, в тому числі «Середня освіта (Образотворче мистецтво)». Абітурієнти з кваліфікацією в бакалаврському дипломі «Вчитель образотворчого мистецтва» поступили на спеціалізації «Дизайн одягу», «Графічний дизайн та реклама» та «Дизайн інтер'єру і меблів». Аналіз результатів їх навчання дозволив зробити перші висновки щодо проблем та напрямків вдосконалення системи оцінювання професійних компетентностей абітурієнтів при вступі на магістерський рівень.

Під час навчання студенти, які попередньо здобули ступінь бакалавра за спеціальністю «Середня освіта (Образотворче мистецтво)» та поступили на спеціалізацію «Дизайн інтер'єру і меблів», через декілька місяців були відраховані за власним бажанням. Інші студенти, які також мали ступінь бакалавра за спеціальністю «Середня освіта (Образотворче мистецтво)», але для навчання на магістерському рівні обрали спеціалізацію «Дизайн одягу», не зважаючи на свою старанність і наполегливість, захистили дипломний проєкт на базовому рівні. Найкращі результати навчання серед студентів з ступенем бакалавра за спеціальністю «Середня освіта (Образотворче мистецтво)» мали студенти, які на магістерському рівні навчалися за спеціалізацією «Графічний дизайн та реклама», однак вони стикнулися із складнощами при роботі в різних графічних редактурах і комп'ютерних програмах. Теоретичні знання студентів, які навчалися на магістерському рівні на спеціальності «Дизайн», а ступінь бакалавра здобули за іншою спеціальністю, не були системними, відтак назвати їх професійними складно.

Проблема в тому, що дизайнера часто ототожнюють з художником. Спеціальності «Дизайн», «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво і реставрація» і «Середня освіта (Образотворче мистецтво)» сприймаються

як тотожні, подібні, і ще нещодавно розглядалися як споріднені. Але, як показав досвід, навіть фахівцям з образотворчого та декоративного мистецтва досить важко оволодіти професією дизайнера за більшістю спеціалізацій в межах річного терміну навчання. Під час навчання у таких студентів виникали проблеми через відсутність знань ними всієї фахової термінології, способів формоутворення та технології об'єктів дизайну, а також, зокрема для навчання на спеціалізації «Дизайн одягу», часто не вистачало вміння стилізованої подачі фігури людини, предметів одягу та аксесуарів, вміння ескізувати за уявою проектні ідеї.

Сьогодні дизайн – це, передусім, проектна діяльність, яка спрямована на забезпечення високих споживчих властивостей дизайн-об'єкту, естетичних якостей, оптимізацію та гармонізацію їх з людиною і суспільством. Крім художніх дисциплін і основ композиції, студент-дизайнер повинен знати ергономіку, психологію, проектування та технологію дизайн-об'єктів (відповідно до спеціалізації), володіти навичками роботи в спеціалізованих та універсальних комп'ютерних програмах.

Виходячи з отриманого досвіду, можна зробити висновки, про те, що для забезпечення якості навчання на магістерському рівні студентів, які отримали ступінь бакалавра за іншою спеціальністю, необхідно досить ґрунтовно ставитися до складання завдань фахового іспиту. Наявність відповідних знань важко перевірити тестовими завданнями або за допомогою питань з окремих дисциплін. Вступний фаховий іспит потребує комплексного підходу.

Щодо вступу на споріднені спеціальності [2] без фахового іспиту, то для спеціальності «Дизайн» такий підхід можливий лише у випадку збігу дизайн-об'єкту з поперемінною спеціальністю. Класичний дизайн викристалізувався із симбіозу ремісничого художньо-прикладного мистецтва, машинного промислового, архітектурного і інженерного виробництва. Відтак, в якості споріднених варто розглядати проектні спеціалізації, що мають спільний об'єкт проектної діяльності і за стандартами вищої освіти – 70-80 відсотків спільних професійних компетентностей. Спорідненими, в залежності від спеціалізації «Дизайну», могли би бути, наприклад, такі спеціальності: Дизайн одягу (костюму) – Технологія легкої промисловості; Дизайн інтер'єрів – Будівництво та цивільна інженерія; Веб-дизайн – Комп'ютерні науки та інформаційні технології тощо. Проте, можливість споріднення спеціальностей потребує додаткового ретельного вивчення і ґрунтовного дослідження.

Узагальнюючи вищесказане, можна констатувати, що сьогодні ВНЗ залежать від чисельності студентів, які навчаються. Викладачі не зацікавлені розробляти складні завдання вступних іспитів і намагаються зберегти той контингент, який виявив бажання навчатися на магістерському рівні. Крім того, вступні іспити в магістратуру передбачають, зазвичай, наявність лише теоретичних питань, які не можуть свідчити про вміння студента необхідні для навчання за спеціальністю «Дизайн». Отже, в таких умовах існує можливість підготовки низькокваліфікованих спеціалістів, не здатних в подальшому працювати за здобутим фахом. Крім цього, наявність вступного

іспиту з англійської мови може призвести до вступу в магістратуру студентів з низькою фаховою підготовкою, але гарним знанням мови.

Враховуючи виявлені недоліки, з метою підвищення рівня підготовки магістрів спеціальності «Дизайн», варто при вступі в магістратуру найвагомішим прийняти іспит за фахом, який має відбуватися в письмовій формі з практичними завданнями відповідно до обраної спеціалізації. Такий фаховий іспит має бути обов'язковим для абітурієнтів, які здобули ступінь бакалавра (магістра) за іншою спеціальністю, в тому числі спорідненою, а також для випадків, коли абітурієнт отримав ступінь бакалавра за спеціальністю «Дизайн», але при вступі на магістерський рівень обирає іншу спеціалізацію. Крім того, досить актуальним для студентів, які навчаються за іншою спеціальністю або спеціалізацією, було б збільшення терміну навчання в магістратурі – така практика існує в деяких європейських вищих навчальних закладах. Для оцінки рівня знань іноземної мови можна було б використовувати критерії – «достатній рівень» та «недостатній рівень». Знання іноземної мови є необхідними для обміну досвідом між фахівцями-дизайнерами різних країн, проте, найважливішим критерієм для вступу в магістратуру, особливо на місця за державним замовленням, має бути професіоналізм.

Література:

1. Закон України про вищу освіту [Електронний ресурс]: [прийнято Верховною Радою 1 липня 2014 р.] / Відомості Верховної Ради. – 2014. - №37-38, ст.2004. – Режим доступу:
2. <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/1556-18/>
3. Україна. Міністерство освіти і науки. Наказ № 1151 [від 06 листопада 2015 р.] [Електронний ресурс] / Про особливості запровадження переліку галузей знань і спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої освіти: [затвердженого постановою Кабінету Міністрів України від 29 квітня 2015 року № 266]. – Режим доступу:
4. <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/z1460-15>

Божко Т.О.

*канд. мистецтвознавства, доцент кафедри “графічного дизайну і реклами”
Київський національний університет культури і мистецтв*

ПОЛІВІЗУАЛЬНЕ КОДУВАННЯ ІНФОРМАЦІЇ ЯК ОСНОВА ДІЯЛЬНОСТІ ФАХІВЦІВ З ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

Постановка проблеми. У сьогоднішній підготовці фахівців за однією тільки спеціалізацією «Графічний дизайн» фактично поєднує кілька спеціальностей, що мають чітку диференціацію в європейській та світовій практиці дизайн-освіти, а саме:

- Графический дизайн
- Дизайн рекламы
- Дизайн упаковки
- Дизайн книги и газетно – журнальная графика

Кожна з цих спеціальностей, в свою чергу, стрімко нарощує приріст знань й набуває тенденцій до подальшого розгалуження.

Але, не зважаючи на суспільну потребу в професії дизайнера-графіка, у науково-педагогічній галузі допоки відсутні чітке уявлення щодо специфічних рис цієї професії та особливостей образного мислення фахівців з графічного дизайну, що мають бути сформовані протягом навчання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій та постановка завдання. Зважаючи на твердження науковців з ЛВХПУ щодо інтегрованого характеру дизайн-діяльності [7], автор вважає за необхідне спиратись на наукову думку фахівців як з галузі мистецтвознавства, так і суміжних галузей: філософії, психології та педагогіки. Варто зазначити, що загальні проблеми розвитку просторової уяви та образного мислення, як фундації образотворення і дизайн — діяльності розглянуті в наукових розвідках Р.Арнхейма [3], О.Авраменко [1], Т. Андрюшиної [2], Л. Веккера [5], В.Зінченко, А.Коган [8], В.Турчина [11] та В.Маркузона [10].

Але у жодному з вищенаведених досліджень не сформульовано ні сутності характеристики інформаційно-комунікаційної діяльності, ні вимог до сукупності базових знань, якими має володіти випускник ВНЗ, що отримав дизайн-освіту за спеціалізацією графічного дизайну, а відтак не порушуються й не вирішуються питання щодо сутності фундаментальних фахових знань і навичок, необхідних для плідної фахової роботи з широким спектром рекламно-графічної продукції.

Звідси виникає завдання визначення загальних характеристик об'єктів проектування, класифікації, задіяних у них способів кодування інформації, і, як результат, встановлення специфіки мислення, необхідної для якісного оперування такими складовими.

Виклад основного матеріалу дослідження. Зважимо, що метою підготовки фахівців з графічного дизайну є побудова ефективних комунікацій у найширшому розумінні означеного терміну. Звідси, найбільш поширені об'єкти, що проектуються фахівцями графічного дизайну і складають царину його фахової діяльності наведені нижче на схемі 1.

Прискіпливе вивчення характерних особливостей об'єктів проектування дозволяє помітити, що кожний з них, уособлює графічну систему, в якій кожний з елементів є суттєвим, працює на відтворення загального змісту та його емоційного забарвлення. Звідси, ефективність комунікації вимагає її звільнення від зайвих елементів, й підпорядкування кожного з таких елементів певній комунікативній чи рекламній меті.

Наведений вище спектр об'єктів проектування, переконливо свідчить, що опанування проектно-графічною діяльністю неможливе внаслідок оперування вузькотехнічними фаховими навичками і вміннями, навіть якісно сформованими. Натомість, воно вимагає наявності образологічного типу мислення, сама назва якого свідчить про обмірковане й виважене застосування засобів, задіяних при візуалізації об'єктів проектування, потребу у здатності до прискореної обробки інформації, до встановлення взаємозв'язків між внутрішньою сутністю та функціями об'єктів, процесів та подій навколишнього світу та формами їх мистецького втілення й відображення.

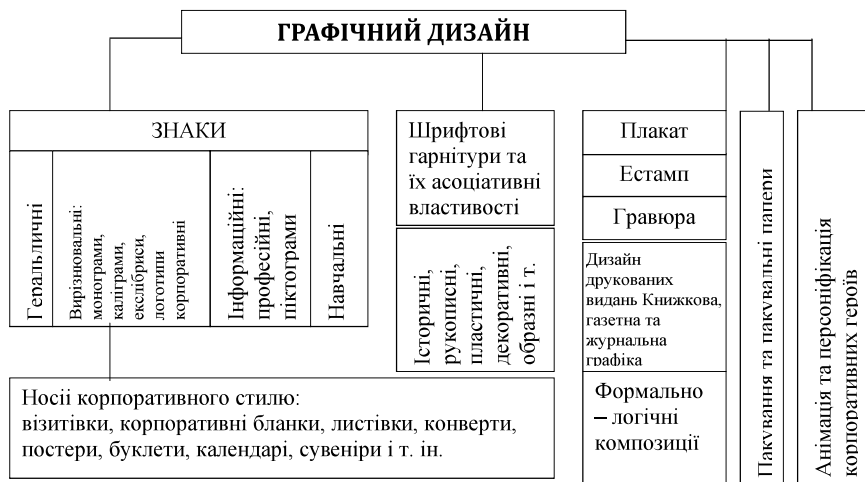


Схема № 1. Об'єкти проектування у графічному дизайні

В цілому, порівнюючи візуальні способи закріплення інформації із лінгвістичними, можна стверджувати, що фахівці з графічного дизайну зобов'язані опанувати широкий спектр різноманітних візуальних мов, що дозволяє їм вільно оперувати значною кількістю способів утворення інформаційних повідомлень та ущільнювати їх зміст.

Висновки. Відтак, можемо стверджувати, що графічний дизайн уособлює собою високий рівень інтегративної діяльності, що потребує розвинутого дивергентного мислення. До того ж, така інтеграція має відбуватися не в одній установі, або колективі, а в одній особі – проектувальнику.

Зважаючи на все зростаюче значення інформаційного обміну та візуальної складової як чиннику його прискорення, є підстави розглядати сучасний графічний дизайн як інтегративну діяльність, орієнтовану на забезпечення якості у полівізуальному кодуванні інформації за допомогою 4 принципово відмінних систем: МАЛПЮНКОВОЇ, основу якої становлять реалістично подібне або логічно — узагальнене відтворення властивостей існуючих або уявних об'єктів матеріального світу; П И С Е М Н О Ї, що спирається на знаково – символічні зображення ідей за допомогою елементів ієрогліфічних, сіллабічних та літерно – алфавітних систем писемності; З Н А К О В О Ї, орієнтованої на абстрактно-символічне відображення ідей і об'єктів за допомогою асоціативних властивостей геометричних примітивів – крапок, ліній та плям а також закономірностей їх композиційного упорядкування; КРЕСЛЯРСЬКОЇ, сутність якої складають логічно-узагальнені відображення властивостей існуючих або уявних об'єктів матеріального світу за законами ортогональної або аксонометричної перспективи.

Звідси, фахівець з графічного дизайну має вміти проводити цілісне структуроутворення об'єктів матеріального світу, надавати обґрунтування щодо ефективності засобів візуалізації комунікативних звернень, й забезпечувати якість та графічну культуру їх втілення. Основу цих здібностей складають навички створення системної інформації та встановлення зв'язків між всіма елементами візуальних повідомлень. Ці навички повинні охоплювати як рівень формування макроструктури, так і рівень визначеності семіотичних характеристик самих елементів візуального коду. Фахові здібності фахівців з графічного дизайну є уособленням полілінгвістичного візуального образотворення, що чітко сприймається й недвозначно декодується споживачами, відповідно до потреб проектної тематики, у її найширшому спектрі.

Як результат, виникає потреба внести коригування в усталене визначення графічного дизайну, як «виду діяльності, основним зображувальним засобом якого є рисунок», і розуміти ГД, як діяльність, що інтегрує зображувальну, декоративну, конструктивну та аналітичну художньо – творчі діяльності.

Звідси, ступінь образного мислення фахівців з графічного дизайну та їх фахова підготовка відіграють в суспільстві не «другорядну» функцію – забезпечення розваг чи відпочинку для громадян, а є суттєвими складовими становлення і розбудови сучасного суспільства.

Література:

1. Авраменко Е.О. Психологические особенности становления профессиональной памяти дизайнеров. Дис. ...канд. психол. наук. – 19.00.01. Харьков. Украинская инженерно-технологическая академия. 1997. – 185 с.
2. Андрушина Т.В. Психологические условия развития пространственного мышления личности в графической деятельности. Новосибирск. : Изд-во СГУПСА, 2000. – 148 с.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм – М.: 1980. – 390 с.
4. Божко Т.О. Графічний дизайн: розгалуження спеціалізацій і проблеми підготовки фахівців // В зб.: Педагогічні інновації: ідеї, реалії, перспективи. К.: Інститут педагогіки АПН України, Інститут Реклами. – 2004. – с.76-80. – 130 с.
5. Веккер Л.М. Психические процессы / Л.М.Веккер. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1974 –1981. – В 3-х тт. Т. 1 –3.
6. Веремьев А.А. Синергетический подход к исследованию системы художественно – эстетического восприятия /А.А.Веремьев // Искусство и образование. –2003. – № 2 (24). – С.4 –13.
7. Дизайн. Очерки теории системного проектирования / [авт. текста Н.П. Валькова, Ю.А. Грабовенко, Е.Н. Лазарев и др. / Главн. ред. М.С. Каган]. – Л.: Изд-во Лен. ун-та, 1983. – 185 с.
8. Зинченко В.П., Коган А.М. Изображение и образ, как инструменты отражения реальности / В.П.Зинченко, А.М.Коган // Техническая эстетика. – 1970. – № 3, – С. 7-8.
9. Криволапов М.О. Дизайн і технології в системі неперервної освіти / М.О. Криволапов, В.М. Мадзігон // часопис “Пластичне мистецтво” №1-2002. – С. 31. Маркузон В.Ф. О специфике художественного языка предметно – пространственной среды // В сб.: Труды ВНИИТЭ; Техническая эстетика. Вып 20. – М., 1979. – с. 11-32.
10. Турчин Владислав Вікторович. Особливості формування проектно-образного мислення дизайнера: дис... канд. мистецтвознавства: 05.01.03 / Харківська держ. академія дизайну і мистецтв. — Х., 2004.

Бондаренко В.В.

доцент, Харьковская государственная академия дизайна и искусств

МЕЖДУНАРОДНЫЕ СВЯЗИ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРОВ

В условиях глобализации образования каждый вуз стремится осуществлять обмены студентами по разным направлениям, проведение совместных международных конференций и симпозиумов, приглашение иностранных специалистов для чтения лекций и проведения мастер-классов, прохождение преподавателями стажировок в зарубежных вузах, участие в современных научных, образовательных и проектных программах. Сегодня очевидно, что учебные планы и программы должны быть рассчитаны на формирование специалистов международного уровня. Подтверждением этого являются научные труды различных авторов [1, 2].

В этом контексте значительный интерес представляет поиск путей и методов формирования и совершенствования творческой личности.

Применительно к творческим вузам именно в процессе занятий проектно-художественной деятельностью у студентов есть возможность утвердить себя в профессиональной сфере и показать себя личностью, способной к самостоятельному поиску.

Значительную роль в раскрытии творческих возможностей личности и превращения их в творческую индивидуальность играет так называемый мотивационный блок. В силу этого задачей дизайнерской высшей школы является формирование и обогащение мотивации творческой деятельности будущего специалиста. Обучение студентов на дизайнерских специализациях уже в рамках учебного процесса требует постоянного творческого поиска. Наилучшим образом творческая активность студентов развивается при их участии в различных конкурсах и выставках. Выход со своими предложениями на широкую аудиторию, как это происходит во время конкурсов и выставок, дает возможность творческой личности сравнить свои наработки с работами представителей других школ, самостоятельно оценить свое место по отношению к другим, получить независимую оценку своего труда.

Опыт активного участия студентов в конкурсах широко внедряется в рамках обучения студентов-дизайнеров на специализации «Дизайн интерьера» в Харьковской государственной академии дизайна и искусств.

С 2001 года в нашей академии один раз в два года проводится Международный форум «Дизайн-образование». В рамках форума проходят различные творческие конкурсы. С каждым годом увеличивается количество стран-участников. На последнем Дизайн-форуме в 2017 году были представлены 32 вуза.

Ещё одним традиционным международным конкурсом дипломных работ, проводимом в Украине, является ежегодный смотр-конкурс дипломных работ выпускников архитектурных и художественных высших учебных заведений Украины. В этом году это будет 26-й конкурс.

В полной мере свой творческий потенциал раскрывают студенты – участники международного молодёжного гончарного фестиваля, который

проходить в с. Опошня Полтавської області – древньому центрі гончарного мистецтва. Студенти, чия робота пройшла фінальний відбір, запрошуються на дві тижні в Опошню для участі в конкурсних змаганнях по виготовленню творчих робіт з кераміки. В минулому році студент академії Пасюнок Вячеслав отримав Гран-прі фестивалю.

Для залучення більш широкого кола учасників і активізації творчої роботи студентів, ряд конкурсних завдань студентам видається на період виробничої практики. Таким було участь студентів в Міжнародному конкурсі «Інтер'єр майбутнього», оголошеному німецькою будівельною фірмою «KNAUF» в січні 2008 р., в якому студенти нашого університету стали призерами.

Іншого характеру була робота над конкурсним завданням, оголошеному в квітні 2008 р. в Україні фінською компанією Luvata по темі «Мідь – екологічний вибір в архітектурі». Завдання для конкурсної участі студенти виконували поза навчального процесу, але при консультації викладача. П'ять студентів-переможців були нагороджені поїздкою в Фінляндію для знайомства з її архітектурою і дизайном.

В листопаді 2009 року в Флоренції (Італія) проходив Міжнародний фестиваль по дизайну італійським благодійним фондом Paolo Del Bianco. Студентка академії Васичкіна Наталія була нагороджена медаллю президента Республіки Італії за найкращу дипломну роботу.

В наступні роки Фонд Paolo Del Bianco проводив в Флоренції work-shop по різній тематикі. Але в усіх випадках ці теми були пов'язані з завданнями середовищного дизайну в системі міста Флоренції.

Завдання взаємозв'язи середовища і предметного дизайну була поставлена в конкурсі, оголошеному міською радою міста Гібіхенштейн (Німеччина) застосовано до виставочних просторів. Студентка факультету «Дизайн середовища» ХДАДМ Мовенко Єлена отримала Гран-прі конкурсу і була запрошена на тижневий стажировку в це місто.

Міжнародний фестиваль молодіжної і студентської «ГЕФЕСТИА-ДА-2013», присвячений грецькій культурі і мистецтву, проходив в г. Лутракі (Греція). В програмі фестивалю планувалося виконання домашніх завдань, а також виконання проєктів для конкретних об'єктів в цьому місті. Об'єкти були обрані архітектурним відділом міської ради Лутракі. Восьми студентів представляли наш університет на цьому фестивалі. Їх роботи були високо оцінені професійним журі і нагороджені дипломами I і II ступеня.

Приймаюча сторона змогла організувати для студентів ряд цікавих екскурсій: виїзд в Афіни, відвідування Коринфа, виїзд в Метеори – відому по величині монашеску республіку Греції.

Конкурс «Get me to the top» для студентів і молодих спеціалістів, організований представництвом Асоціації британського і міжнародного дизайну SBID (The Society of British and International Design) проходив в грудні 2016 року. Фіналістами і переможцями конкурсу стало вісім наших студентів. Катерина Коваль нагороджена стажировкою в одному з лондонських університетів. Вона тільки що повернулася з Лондона.

В марте – апреле 2017 года на базе Харьковской государственной академии дизайна и искусств проходили 2-х месячные курсы итальянского дизайна. На курсах преподавали известные итальянские дизайнеры. Занятия проводились в лучших show-room и творческих мастерских ведущих дизайнеров города Харькова. Одна из пяти студенток факультета получила возможность поехать на неделю в Италию. Основной целью поездки было знакомство с рядом ведущих итальянских предприятий, где изготавливаются керамические плитки, светильники и мебель.

В учебный процесс академии внедряется система прохождения учебных практик за рубежом. Так. В 2013 и в 2014 годах студенты факультета «Дизайн среды» проходили практику в г. Мюнхене (Германия). Они смогли ознакомиться с архитектурой и музеями этого города, побывать в Мюнхенской академии художеств, история которой насчитывает почти 250 лет.

Сейчас на проектной практике в Италии находится студентка 3-го курса Бойко Виктория. Она проходит её по индивидуальному плану в фирме «GIUSEPPE PEZZANO ARCHITETTO» в г. Милане (Италия).

Студентка 3-го курса Степаненко Екатерина заканчивает языковую подготовку (английский язык) в США.

С целью реализации международных образовательных и научных программ преподаватели академии также стремятся проходить стажировку за рубежом.

Так, в прошлом году преподаватель кафедры «Реставрация произведений искусства» Наталья Заикина проходила трёхмесячную стажировку в картинной галерее «Уффици» во Флоренции (Италия).

В настоящее время группа педагогов разных кафедр академии готовят отчёты о прохождении стажировки в Высшей Школе Лингвистики (г. Ченстохова, Польша).

Таким образом в Харьковской государственной академии дизайна и искусств выработалась устойчивая методика активизации заинтересованности студентов и преподавателей в развитии своей творческой активности путём участия в различных конкурсах, смотрах, фестивалях, мастер-классах, workshop, стажировках, образовательных, экспериментальных и научных программах и установлении новых контактов с зарубежными вузами и организациями.

Література:

1. Бондаренко В. О международном студенческом конкурсе «Start Time: детский мебельный конструктор» / В. В. Бондаренко, Н. Е. Трегуб // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Харків : ХДАДМ, № 3/2012.
2. Даниленко В. Я. Дизайн / В. Я. Даниленко – Харків : Вид-во ХДАДМ, 2002.

Величко Надія Вікторівна

аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ПРОЕКТУВАННЯ ДИТЯЧОЇ НАВЧАЛЬНОЇ КНИГИ З ІНТЕРАКТИВНИМИ ТРИВИМІРНИМИ ЕЛЕМЕНТАМИ

В умовах динамічно-мінливої сучасної культури не можна недооцінювати роль дитячої книги у вихованні підростаючого покоління. Саме дитяча книга стає першим інструментом, що вводить дитину в світ навчання, активуючи пізнавальні процеси, стимулюючи розвиток креативності й формуючи естетичний смак. При цьому на сучасному етапі розвитку суспільства така книга зазнає істотних змін за формою, змістом й методами реалізації навчальної ролі. Зміна культурних парадигм актуалізує питання: якою має бути дитяча книга, щоб на новому витку культурної еволюції підтверджувати свою незамінну роль у становленні особистості? Це питання актуальне не тільки для педагогічної діяльності, але й для дизайну.

Дитяча паперова інтерактивна книжка як розвиваючий об'єкт предметно-просторового середовища здатна привернути увагу дитини тривимірною листальною формою, що трансформується, і графічним рішенням. Сама по собі вона є засобом стимулювання самостійної творчої активності. Особливості дитячої книги як предмета культури мають значення як для розвитку психічних функцій і пізнавальних процесів, так і для становлення особистості дитини.

Спираючись на теоретичні дослідження в області психології, можна визначити, що провідною діяльністю дитини є гра. Важлива роль належить грі у формуванні й розвитку творчих здібностей дитини. Саме поняття «гра» можна розглядати в трьох аспектах: як форму спілкування, як спосіб засвоєння діяльності дорослих та як прояв розумового розвитку. У грі для дитини важливіший не результат, а сам процес: програючи уявлювану ситуацію, діти переживають реальні почуття й співпереживають своїм героям; у грі іграшки та інші предмети набувають властивостей живих істот та нових функцій.

Процес гри із сучасною книжкою-іграшкою відбувається найчастіше незалежно від конкретного оточення й може здійснюватися в різних умовах. Нова ситуація, запропонована через дизайнерську форму книги з інтерактивними елементами, є потужним джерелом мотиваційної поведінки дитини для пізнавальної діяльності, її розумового процесу й пошуку нестандартних ситуативних рішень. Найцікавіший результат досягається, коли дитина в процесі взаємодії з інтерактивною книгою знаходить і пропонує свій варіант перетворення як самої книги, так і предметного навколишнього середовища. При творчому підході до об'єкта предметного середовища новизна відкриття є однією з важливих особливостей творчого розвитку особистості дитини. Використовуючи додаткові ігрові елементи, дизайнер збільшує кількість ігрових варіацій шляхом моделювання книжкової конструкції.

Розвиток здібностей дитини покладений в основу різних розвиваючих методик, спрямованих на освітній процес, наприклад, методи Н. Зайцева [2], Г. Домана [1], М. Монтессорі [3]. Тривимірна книжка стає навчальним мате-

ріалом ігрового середовища для залучення емоційно-чуттєвих дітей до книги. Останніми роками в усьому світі фахівці в області корекційної педагогіки й інформаційної доступності приділяють велику увагу створенню й ефективному використанню тактильних книг, об'ємних книжок з тактильними й звуковими вставками для дітей-інвалідів та інших книг з інтерактивними елементами [4].

Одна з головних проблем у проектуванні дитячих розвиваючих інтерактивних книг полягає в комбінації й використанні в дизайн-проекті різних методик розвитку з урахуванням рекомендацій логопедів, психологів, учителів-дефектологів. Також стимулювання проведення часу батьків з дитиною шляхом виконання завдань і ігор, що вимагають допомоги дорослих, несе в собі позитивні психологічні аспекти як для дитини, так і для дорослих, оскільки допомагає зміцнити зв'язок поколінь.

Специфіка дитячої літератури полягає в певних особливостях дитячого сприйняття дійсності, яке якісно відрізняється від сприйняття дорослої людини. У дитячій книзі особливо важливою є єдність пізнавального, морального й естетичного аспектів. Відбувається сильний вплив дизайну та ілюстрацій у книзі на естетичний смак, що формується у дитини, на її свідомість, уяву й фантазію, формування її емоцій. Через те, що в основі дитячого мислення лежить образність, провідним художнім методом при ілюструванні дитячих книг є образне розкриття змісту й використання метафоричних засобів. У дитини осмислення прочитаного найчастіше досягається шляхом розпізнавання того, про що йдеться в тексті, через ілюстрацію, її наочність. Таким чином, зображення є основою розповіді.

Дітям властива діюча уява, що спонукує не тільки споглядати, пасивно читати, але і нібито брати участь у процесі описуваного подумки, тому динамічність та інтерактивність відіграють важливу роль у проектуванні дитячої книги. Це проявляється у використанні ігрових засобів, що стимулюють взаємодію дитини з книгою: складання й розкладання, вирізання, наклеювання, повороти й нахили, розфарбовування окремих елементів, наявність об'ємних фігурок, переплетення й розв'язання, рух паперових вставок. Принцип багаторазової трансформації інтерактивної об'ємної паперової книги дозволяє вирішувати одночасно кілька ігрових і розвиваючих завдань.

Через те, що дизайн книги може бути спрямований на розвиток різних здатностей дитини, проектна типологія видання змінюється відповідно до цілей видання. Можна виділити наступні основні типи дизайн-форми:

- дидактичний тип — передавати уявлення й знання про навколишній світ, про красу й добро, користі для людини й суспільства (до нього відносяться книжки-енциклопедії, книжки-таблиці, книги-абетки, книжки з різними графічними завданнями й елементами, книги-розмальовки);
- сенсорний тип — характеризується сприйняттям дитиною тактильних, візуальних, звукових якостей книжки (наприклад, м'які книжки-іграшки, звукові книжки, пальчикові книжки-іграшки, книжки-пампушки);
- конструкторський тип — дозволяє створювати нові комбінації із уже існуючих елементів книжки-іграшки, допомагає розвивати вміння зібрати

об'єкт із готових частин, розчленовувати, виділяти складові частини (це книги-аплікації, книжки-пазли, книжки-вироби, книги-конструктори);

- логічний тип — розвиває інтелект, уміння планувати, встановлювати послідовність дій (до цього типу відносяться книги з різними ігровими полями-лабіринтами, книжки-головоломки, книжки-загадки та інші книги з подібними графічними й конструктивними елементами);
- комунікативний тип — допомагає дитині легше засвоювати інформацію, а також дозволяє конструювати зміст ігрової дії (книжка-панорама, книжка-гармошка, книжка-потішка, книжка-витівка, книжка-вертушка) [6].

Отже, одним з найважливіших завдань при проектуванні дизайну дитячої книги є встановлення залежності її форми й дизайну від функціонального призначення ігрової і розвиваючої дитячої книги, а також трансформування дизайн-форми з метою одержання нових розвиваючих і пізнавальних функцій книги, враховуючи масштабність книги й вік дитини. Грамотно спроектована дитяча розвиваюча книга-іграшка дозволяє батькам займатися розвитком дитини на інтуїтивному рівні, без допомоги фахівців. Також процес навчання для дитини перетворюється на веселу гру, поступово адаптуючи її до подальшого навчання.

Література:

1. Доман, Гленн. Что делать, если у вашего ребенка повреждение мозга / Гленн Доман, перевод С. Л. Калинина. — Рига : Juridiskais birojs Vindex, SIA, 2007. — 329 с.
2. Зайцев Н. Программа развития и обучения дошкольника. Методика Зайцева. Скороговорки. Для детей 4–6 лет / Н. Зайцев. — СПб. : Нева ; М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2002. — 64 с.
3. Монтессори М. Впитывающий разум ребенка / М. Монтессори. — М. : БФ «Волонтеры», 2009. — 320 с.
4. Попова Д.М. Детская книжка-игрушка как развивающая дизайн-форма : диссертация ... кандидата искусствоведения : спец. 17.00.06 / Д.М. Попова — М., 2013. — 162 с.
5. Старикова Е.А. Взаимосвязь эстетики, психологии и дизайна в процессе создания детской развивающей книги-игрушки / Е.А. Старикова, М.Н. Марченко // Научное и образовательное пространство : перспективы развития : материалы II Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 24 апр. 2016 г.) / редкол. : О.Н. Широков [и др.]. — Чебоксары : ЦНС «Интерактив плюс», 2016. — С. 34–38.
6. Тихомирова И.И. Интерес к чтению : как его пробудить? / И.И. Тихомирова // Школьная библиотека. — 2001. — № 6. — С. 14–17

Говорун А.В.

доцент кафедри педагогіки та іноземної філології, ХДАДМ

НЕОБХІДНІСТЬ ВПРОВАДЖЕННЯ ТЕХНОЛОГІЇ ДИЗАЙН МИСЛЕННЯ ЯК СКЛАДОВОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Зацікавленість темою пов'язана з тим, що наша країна переходить до нового – цифрового етапу — розвитку людства. Нові умови життя вимагають певних суттєвих змін в багатьох сферах людської діяльності. Особливо це стосується реформи сфери освіти та науки, так як саме від неї залежить еволюція суспільства, розвиток культури через соціалізацію, створення різних методів діяльності та форм існування.

У 1960 році британський уряд замовив дослідження, щоб проаналізувати місію університетів. Цей звіт визначив чотири ключових завдання:

- 1) надати конкретні професійні навички, що необхідні для ринку праці;
- 2) поширювати раціональність;
- 3) створити нові знання;

4) сформувати уявлення про те, якими мають бути громадяни в майбутньому. Ці завдання і досі не втратили своєї актуальності.

Модернізація професійної освіти як необхідна умова переходу України на інноваційний шлях розвитку передбачає здійснення ряду кроків, спрямованих на зміну контенту та структури навчальних програм для майбутніх професіоналів. Таким чином, головною ціллю модернізації сучасного вишу є створення такої системи вищої освіти, яка б допомагала випускникам бути конкурентоспроможними на ринку праці і необхідними у житті суспільства. Впровадження технології дизайн мислення як складової професійної мистецької освіти може допомогти вирішити ці питання.

Якщо заглянути у майбутнє, то наукові дослідження передбачають, що у 2028 році 40% випускників університетів повинні будуть самі створити для себе робочі місця чи навіть професії. Компанії просто не матимуть змоги брати на роботу всіх спеціалістів. Це означає, що випускник вишу повинен мати не тільки компетенції, пов'язані з майбутньою професією, але й набуті навичок, потрібних у сучасному житті. А саме: вміння мислити широко, системно, синтезувати, бачити суть, критично переосмислювати інформацію та генерувати нові ідеї. Таким вмінням і навчає технологія дизайн мислення.

Дизайн мислення — інноваційний метод створення продуктів або сервісів, вирішення певних і часто оригінальних задач, що допомагає широко орієнтуватися на досвід користувача. В основі цього методу лежить емпатія, тобто вміння уявити себе на місці іншої людини, вміння співпереживати і співчувати іншому. Якщо раніше спочатку створювався певний продукт або послуга, потім реклама запевнювала користувача у необхідності придбання цих товарів, то дизайн мислення як технологія спрямоване на проектування продуктів для тих, хто буде ними користуватися. Щоб створений продукт став успішним дизайнеру потрібно спробувати мислити як потенційний користувач. Для цього дизайнер спостерігає, розмовляє, слухає користувача, знову спостерігає, проникаючи таким чином у суть проблеми. Завдяки використанню такого метода можна отримати не просто гарний результат, а й результат, що значно перевищить початкові очікування.

Однак у більшості національних вишів таким професійним навичкам не вчать і, як результат, більшість предметних дизайнерів у нашій країні спочатку розробляють продукт, а потім вивчають аудиторію. Зрозуміло, що така стратегія не зможе бути продуктивною, особливо, якщо орієнтуватися не тільки на внутрішній, але й на закордонний ринок.

Яких же результатів можна очікувати за умовою запровадження технології дизайн мислення як складової професійної мистецької освіти?

Досвід зарубіжних країн свідчить про те, що застосування дизайн інновацій зумовлює *зростання економіки* країни. Так, наприклад, у країнах,

в яких уряд підтримує дизайн, цей сектор демонструє високий рівень економічного росту. Наприклад, в Британії дизайн привносить 71,7 млрд фунтів стерлінгів ВДВ, а в Ірландії сектор генерує більше 38 млрд євро, завдяки експортованим дизайнерським продуктам. **Луїз Алєн**, керівниця відділу інновацій в Design&Craft Council в Ірландії, розробила платформу “Дизайн для розвитку”, яка допомагає дизайнерам у професійному розвитку. Завдяки програмі в країні з’явилося 200 нових компаній, 1800 робочих місць, а експорт збільшився на 10 мільйонів євро.

По-друге, дизайн мислення як метод допомагає вирішувати комплексні проблеми або досягнути складних цілей, коли щось невідомо або знаходиться у полі невизначеного. Це може бути пов’язано з управлінням міською середою, наприклад, упорядкуванням візуальною інформацією у публічних місцях, а також з трафіком та транспортом.

Слід також враховувати і той факт, що сьогодні існує багато альтернативних місць та джерел навчання. Це і курси, школи, онлайн-курси, семінари, воркшопи тощо. Особливо це стосується затребуваних професій, зокрема, у сфері дизайну. І якщо той чи інший виш не у змозі підготувати сучасного спеціаліста, здатного відповідати попиту ринку праці, такий виш буде поступово втрачати студентів.

Отже, щоб виші готували і випускали кадри, здатні працювати у секторі інноваційної економіки, слід змінювати навчальні програми, націлені на накопичення знань, на ті, що будуть направлені на розвиток навичок самостійно отримувати інформацію і критично переосмислювати її, на розвиток комунікативних навичок та взаємодії.

Таким чином, можна зробити висновок про необхідність ознайомлення студентів мистецьких вишів з основами технології дизайн мислення, його основними етапами, прийомами та принципами, а також перспективами його розвитку у процесі розробки інновацій.

Література:

1. Говорун А.В. / А.В.Говорун// The Problems of the Students’ Design Thinking Development in Higher Art Educational Establishments in Terms of Globalization./ Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті: Збірник наукових праць – Харків: ХДАДМ, №2/2017,160с.(с. 14-17) Режим доступу: <https://www.culturepartnership.eu/ua/article/three-reasons-to-support-designers>

Дроздова І.П., доктор педагогічних наук, професор, дійсний академік Академії акмеологічних наук України;

Малогулко О.П., головний бухгалтер

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

СОЦІОКУЛЬТУРОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА МОВЛЕННЕВОЇ КОМУНІКАЦІЇ СТУДЕНТІВ – МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ТВОРЧИХ ПРОФЕСІЙ

В умовах значних сучасних перетворень українського суспільства молодь отримує вищу освіту з урахуванням модернізаційних тенденцій суспільства, що постійно трансформується, позаяк складаються тільки передумови для визнання інтелектуального ресурсу як провідного чинника творчого зростання.

На соціалізацію молодого людини, її самореалізацію також впливає форма власності, адже культурний зміст речі, що фіксується в понятті «цінність», не може бути зведений до економічного змісту, вираженому у понятті «вартість» [8], але ігнорувати вплив економічних чинників на розвиток особистості не можна. Тим більше, що соціальні ідеали як цінності, на думку Д.Леонтьєва, з яким важко не погодитися, – вихідна й основна форма цінності, укорінена в об'єктивному устрої суспільного буття, що відбиває практичний досвід життєдіяльності того чи того конкретного соціуму [6, с.15-27].

Слід урахувати, що формування ставлення до предметних цінностей нового економічного устрою далеке від завершення, більше того, процес цей вельми суперечливий. Але молоде покоління більше, ніж інші категорії населення України, сприймає приватну власність як необхідність, реальну цінність, основу ринкової економіки. Г. Риккерт зауважував: «Про цінності не можна говорити, що існують вони чи не існують, але тільки, що вони значать або не мають значущості» [9]. Тож слід звернути увагу на питання як професійного, так і соціального самовизначення студентів ВНЗ як майбутніх фахівців творчих професій, одним із компонентів якого є ставлення до української мови серед інших соціальних цінностей. Ми виходили з того, що в процесі професійного самовизначення соціальні психологи виділяють 3 компоненти: діяльнісний, когнітивний, мотиваційний [4, с. 271]. Діяльнісний компонент у дослідженні представлений шкалою планування (рівень сформованості професійних планів). Ступінь сформованості цих планів визначалася трьома типами установок, запропонованими В.Матусевичем і В.Оссовським [7, с. 271]: 1) установки на професійну діяльність на рівень одиничного (за спеціальностями) розподілу праці – конкретний тип; 2) установки на вид професійної діяльності без урахування спеціальності – проміжний тип; 3) установки на фізичну або розумову працю певної кваліфікації без указівки на вид професійної діяльності й спеціалізації – абстрактний тип.

Як відомо, ціннісні орієнтації визначають мотивацію соціальної поведінки особистості та впливають на всі сторони життя людини [94, с.91]. Для самоствердження молодого людини, без сумніву, важливо співвіднести себе з соціальними процесами, що відбуваються в суспільстві. Тому, розглядаючи проблему соціокультурологічної парадигми мовленнєвої комунікації мовними засобами, слід звернути увагу на естетичне виховання майбутніх фахівців, що складається в багатомірну систему, вміщує безліч аспектів, наприклад, таких, як діалектика, об'єктивне і суб'єктивне, практичне й духовне, зміст і функції, цінності й оцінки, естетичне й суспільне, естетичне і гносеологічне, і як нам уявляється, естетичне і професійно зумовлене.

Дослідження проблеми естетичного виховання засобами мови ґрунтується на фундаментальних працях філософів (Аристотель, І.Кант, Г.Сковорода, В.Андрущенко, Г.Гадамер, І.Зязюн, М.Каган, В.Лозовий, О.Лосєв, В.Лукай, П.Щедровицький). На основі останніх досягнень лінгвокультурології, лінгводидактики, лінгвістики тексту, методичних досліджень із питань естетичного виховання назріла необхідність принци-

пово нових підходів до навчання мови, зокрема його естетичного спрямування, що є основою для створення професійно досконалої особистості. Естетичне ставлення до мови є особливим типом ціннісних відносин, що фіксують цінності світу і діяльність людини на основі двох взаємопов'язаних принципів: досягнутої досконалості, виразності, краси і гармонії, з одного боку; і міри саморозвитку і самореалізації людини (отже, професійного зростання і формування досконалого професійного мовлення у творчих професіях, зокрема мистецтвознавців, дизайнерів тощо), – з іншого; несе багатофункціональне навантаження, сприяє успішному вирішенню питань загального й особистісно значущого характеру [5, с.52]. Зміцнення національної самосвідомості й міжнародних духовних зв'язків, прояви відповідального ставлення до навколишньої природи, підвищення загальної культури і культури праці, формування професійно досконалого мовлення визначається естетичним потенціалом людини, здатністю цінувати і примножувати досягнення художньо - перетворювальної практики.

Виховання студентів засобами української мови розглядається як невід'ємна частина національного виховання, чинником якого є успадкування молодим поколінням багатства духовної культури народу, його національної ментальності.

Розвиток психолого-педагогічних наук, з одного боку, і низький рівень культури мовлення студентів, потреба суспільства у вільній мовленнєвій компетенції, духовно-естетичному становленні підрастаючого покоління як майбутніх фахівців, які будуть створювати суспільно значущий продукт – з іншого, спонукають до наукової розробки проблеми естетичного виховання у тісному зв'язку з концепцією розвитку навичок професійного мовлення. Для розв'язання цих завдань необхідна цілісна система гуманітарно-освітньої й культурно-виховної діяльності. У межах блоку культурологічних дисциплін («Історія української культури», «Історія світової та вітчизняної літератури», «Українська мова (за професійним спрямуванням)», «Історія українського мистецтва», «Культурологія» тощо) як комплексу базових, альтернативних і факультативних курсів ефективним є використання особливих методів навчальної роботи, що синтезують як традиційні, так й інноваційні освітні стратегії і з новими інформаційними технологіями, що проникають в усі сфери вищої освіти. Причому мета комунікації зумовлює необхідність вибору мовних засобів. А там, де є обдумування, там наявна й естетика мови [1, с.36]. Естетична ж функція мови збагачує комунікативну, розвиває мислетворчу і надає професійному мовленню яскравості й виразності. Першоелементом, основою, на якій будується естетичне виховання, є культура мовлення, зокрема, професійного як засобу саморозвитку і самореалізації досконалої особистості. Тому наше першочергове завдання – дослідити питання про взаємозв'язок оволодіння законами мови та культурою професійного мовлення – і віднайти в цьому взаємозв'язку той підхід, що виступає як вияв естетичного ставлення до мови.

Актуальною залишається думка Р.Будагова про те, що хоч до естетики слова проявляють високий інтерес письменники, художники, науковці, громадські діячі, лінгвістам так і не вдалося широко поставити проблему естетики мови й професійного мовлення [2, с.24-26].

Адже давно зазначався вплив мови на особистість, особливо молодого людини, в органічному поєднанні її функцій: мова як засіб пізнання, мова як засіб комунікації, мова як засіб апеляції до почуттів, засіб емоційно - естетичного виховання [10, с.98].

Отже, соціокультурологічна парадигма мовленнєвої комунікації студентів яскраво виявляється у процесах соціалізації молодого людини, її самореалізації. Проблема естетичного виховання студентів є актуальною на нинішньому етапі розвитку освіти, оскільки розуміння естетичної функції мови – важлива умова формування професійної мовленнєвої компетенції майбутніх фахівців творчих професій, які отримують знання про мову, але не знають її особливості та не можуть застосовувати її виразні можливості, адже мовленнєва комунікація як складна багатовимірна система взаємопов'язана з соціальними процесами, що відбуваються в суспільстві.

Література:

1. Баллер Э.А. О культуре и культурности / Э.А. Баллер. – М.: Знание,
2. Будагов Р.А. Как мы говорим и пишем / Р.А. Будагов. – М.: Изд-во МГУ, 1988. – 79 с.
3. Винтин И.А. Особенности социального самоопределения старшеклассников / И.А. Винтин // Социс. – 2004. – No 2. – С. 86–93.
4. Краткий психологический словарь / сост.: А.В. Петровский. – М.: Политиздат, 1985. – 261 с.
5. Крылова Н.Б. Эстетический потенциал культуры / Н.Б. Крылова. – М.: Прометей, 1990. – 146 с.
6. Леонтьев Д.А. Ценность как междисциплинарное понятие: опыт многомерной реконструкции / Д.А. Леонтьев // Вопросы философии. – 1996. – No 4. – С. 15–27.
7. Матусевич В.А. Социальная среда и выбор профессии / В.А. Матусевич, В.Л. Оссовский. – К.: Наук. Думка, 1982. – 140 с.
8. Межуев В.М. Проблемы философии и культуры. Опыт философского анализа / В.М. Межуев. – М.: Мысль, 1984. – 357 с.
9. Риккерт Г. Философия жизни / Г.Риккерт. – К.: Ника-Центр, 1998. – 512 с.
10. Русанівський В.М. Мова в нашому житті / В.М. Русанівський. – К.: Наук. думка, 1989. – 112.

Дядюх-Богатько Н.Й.

доцент, канд. мист, доцент, Українська академія друкарства

ДИЗАЙН – РОЗРИВ У ПІДГОТОВЦІ КАДРІВ ТА ПОТРЕБ РИНКУ

Вищі навчальні заклади намагаються зі всіх сил йти у ногу з прогресом. Але економічна ситуація в нашій країні прямо пропорційно впливає на всі сфери її життя, а особливо коли говорити про сфери які дотуються з державного бюджету: культуру, мистецтво, освіту та ін. Яка ситуація є сьогодні та які перспективи нас можуть чекати в підготовці мистецьких кадрів? Чому студенти розчаровані в кінці навчання? Де є розрив між підготовкою кадрів та ринковими потребами?

Відправними джерелами для нашої доповіді стали стаття економіста Олексія Жмеренецького [1] та виступ під час конференції TEDx члена Національної ради реформ Валерія Пекаря [2]. В обох випадках прогнози щодо майбутнього роблять спеціалісти, що мають справу з математичними розрахунками, а не з суб'єктивно-емпіричними методами які більше властиві в царині мистецтва. Хоча тут також варто згадати і статтю Олега Боднара «Математичне мистецтвознавство – актуальний напрямок міждисциплінарних досліджень», що вийшла ще в 2008 році.

Стаття Жмеренецького є розлогою і включає в себе різноманітні графіки та інфограми. В ній на основі економічних макро показників чітко викладено економічний стан нашої держави на сьогодні. Попри песимістичну назву «Глобальні економічні тренди та Україна без майбутнього» основною метою автора мабуть було закликати українців до негайних змін у своєму житті. Згідно світовим економічним тенденціям у світі Жмерецький виділяє сім аспектів: 1) сповільнюються темпи зростання економіки в усіх країнах, 2) зростає протекціонізм у торгівлі, частка сировинних товарів впаде, 3) експорт стане менш матеріальним, а туризм буде провідною галуззю, 4) нерівність між країнами і людьми зростає, а відсталі залишаться бідними, а це означає що «Україна, маючи мізерний стартовий рівень при середніх темпах зростання, залишиться далеко позаду азійських країн і стане найбіднішою країною світу».

Та наступні є цікавими з огляду на дотичність до теми дизайн-освіти. Бо 5) праця звичайних людей стане непотрібною. У результаті розвитку робототехніки зникає робота не тільки у промисловості, а й у сфері послуг. До 2020 року в розвинених країнах кількість створених робочих місць буде на 5 млн. відставати від кількості скорочених. Тому «прогресивні країни наполегливо стимулюють креативні види діяльності, оскільки вони удвічі стійкіші до автоматизації. Наприклад, Британія планує створити 1 млн. креативних робочих місць за найближчі тринадцять років». Тобто тенденція яка спостерігається у вступній компанії 2017 року, а саме великий потяг до креативних професій є вірною. Майбутні абітурієнти інтуїтивно роблять вибір у бік прогресу.

Наступний прогноз є також вагомим для митців. 6) Мегаміста сконцентрують глобальну економіку і світові таланти. Це ніби і не новина бо зразком тих тенденцій може бути наявність академій мистецтва на території України. В продовж десятиліть вони концентрували навколо себе кращі сили. Проте несподіваним є той факт, що О. Жмеренецький викладає прямо-пропорційну шкалу економічного росту в державі та кількості талановитих людей. Виявляється вже давно доведено, що Україна за «конкурентоспроможністю талантів» посідає 66 місце у світі зі 109, за «індексом талантів» — 42 місце з 60. І вирішальний для нас висновок економіста полягає у тому, що «основна причина — не якість освіти, а відсутність сприятливого середовища для життя і розвитку» [1].

Щодо останнього його прогнозу, то нам відверто хочеться не погодитись. Він базується на тому, що вся наша талановита молодь виїде до більш роз-

винутих країн на вільну територію чекає 7) Масова міграція з Африки та Близького Сходу. Тому як вже говорилось, хочеться негайно бити на сполох, щодо важливості підняття загального економічного рівня держави.

Абсолютно іншій настрій має стаття «Будь-які знання, які ви отримujete, ніколи не знадобляться» викладена Назаром Тузяком у виданні Zaxid.net [2]. Це посуті є розшифрування виступу Валерія Пекаря під час конференції TEDx, члена Національної ради реформ, що називався «Ойкумена чи околиця: доля націй у XXI ст». Цей економічно-футуристичний прогноз також побудований на основі комп'ютерного аналізу багатьох даних. Основними висновками якого є наступні положення. Ми переживаємо чергову науковотехнічну революцію, історичний термін між якими постійно скорочується.

Проте «Майбутнє настає не для всіх. Тому що стосовно майбутнього можна зайняти різні позиції» [2]. В залежності від того який вибір зробить кожний. Бо і в Україні, і в світі відбувається розшарування на дві грипи – на тих, хто робить крок в майбутнє, і тих, хто зовсім до цього не прагне. Тобто з'являються два нові класи, Валерій Пекар для цього використовує терміни – «пасіонарії» – ті, хто активні і прагнуть, щось змінити та «конс'юмтаріат» – пасивні споживачі, яких сьогодні є в світі більшість. «Ойкумена» – там, де живуть цивілізовані люди, і «околиця» – там, де живуть нецивілізовані. Для перших капіталом є їх знання та репутація, вони працюють бо не можуть не творити. Це люди, які працюють заради самореалізації, заради того, щоб стати кимось більшим, заради задоволення. Вони креативні в усіх сферах – інновації, підприємництво, журналістика, скульптура, музика, навчання.

«Ойкумена» – це інша економічна парадигма, тут важливо, щоб люди були щасливими, тут не треба «тулити» товар. А на «околиці» дешеві блага недоступні, страшна заздрість, радикалізм, фанатизм і карго-культи. Як дивно це звучить зараз в Україні, особливо після три денного відрізання від енергопостачання гуртожитку одної із національних академій мистецтв, що у Чилі значну частину року електроенергії коштує нуль.

«Усього лише дві речі відрізняють ойкумену від околиці – освіта та інституції. Освіта «виробляє» людей, які здатні щось робити нове, а це голвне. А інституції створюють для них умови» [2].

З вище викладеного чітко впливає для того, щоб наша держава в майбутньому вистояла необхідно, щоб приватні інституції вкладали гроші у місцецьке навчання. Бо навчаючи креативним тенденціям майбутні покоління ми зможемо встояти для географічна державна одиниця. Приватний бізнес, що зацікавлений виключно у вкладенні грошей у сировинні галузі дуже швидко прогорить, бо щасливі люди прагнуть незалежності і від сировинних ресурсів.

Для того щоб навчати дизайнера сучасним креативним тенденціям ВНЗам часто необхідна та матеріальна база, на якій зможуть втілити свої ідеї у майбутньому наступні покоління, технологічні новинки, інноваційні відкриття, належний матеріально технічний рівень. Розрив у підготовці кадрів з дизайну і потреб ринку часто полягає в тому, що вітчизняний ринок, ще дуже часто сам намагається бігти за вперед економічно відірваними країнами і ніяк не думас

про те, з ким їм прийдеться працювати тут в майбутньому, на цій землі, через 20-30 років, коли їх діти повернуться з навчання з-за кордону. А чи залишаться тут креативні українці? Чи справді всі мудріші виїдуть і вільні території будуть під впливом людської маси зі Сходу, Азії, Африки?

Тому до уваги мистецького товариства пропоную гуртуватись і прагнути до ойкумени, інновацій та як нам дозволяє наше забезпечення виховувати пасіонарів.

Література:

1. Жмеренецький О. Глобальні економічні тренди та Україна без майбутнього / Економічна правда, 17 липня 2017 [Електронний ресурс] : <http://www.epravda.com.ua/publications/2017/07/17/627005/> [Дата доступу] : 09.09.2017.
2. Тузьяк Н. Будь-які знання, які ви отримуєте, ніколи не знадобляться / Zaxid.net, 18 вересня 2017 [Електронний ресурс] : https://zaxid.net/budyaki_znannya_yaki_vi_otrimuyete_nikoli_ne_znadblyatsya_n1436660 [Дата доступу] : 19.09.2007.
3. Боднар О.Я. Математичне мистецтвознавство – актуальний напрямок між-дисциплінарних досліджень / О.Я. Боднар // Шлях до гармонії: мистецтво + математика: тематичний збірник. – Львів: ЛНАМ, 2008. – С. 432-435.

Єрмакова Т.С.

доктор педагогічних наук, доцент, ХДАДМ

ФОРМУВАННЯ ЕМПАТІЇ ЯК НЕВІД'ЄМНОГО ЧИННИКА РОЗВИТКУ ФАХІВЦЯ

Процес глобалізації, розширення горизонтів доступності цінностей цивілізації, поширення масової культури, інтенсивне проникнення в освітній простір інформаційно-комунікативних технологій вимагають від сучасного викладача вищої школи активізувати науковий пошук, навчально-виховну діяльність зі студентською молоддю, щоб запобігти падінню престижу освіти і професіоналізму та створити протидію негативним проявам у молодіжному середовищі.

У свою чергу, професійне становлення значною мірою залежить й від самої особистості майбутнього спеціаліста, від його бажання, мотивації та інших характеристик, але створити умови для такого становлення – задача закладу освіти. Сучасна філософія освіти вищої школи окреслила образ студента як творчої, вільної особистості, яка розкриває свій потенціал у науково-дослідній діяльності, вміє самостійно організувати власне навчання та саморозвиток.

Саме тому, формування педагогічної емпатії у сучасному світі повинно стати складовою навчально-виховного процесу усієї системи освіти, що являє собою невід'ємну частину формування особистості, виховання в індивіда культури міжособистісних відносин і здатності керувати своїми почуттями, переживаннями.

Уміння співпереживати близьким і чужим позначається терміном «емпатія», під яким розуміється здатність індивіда емоційно відгукуватися на переживання інших людей, розуміти їхні думки, почуття, проникати в їх внутрішній світ, роблячи їх частиною своєї особистості.

Англійський термін «empathy» було запроваджено Е. Титченером (у 1909 р.) як переклад використаного Т. Ліппсом поняття «einführung» («вчуттєвість», «проникнення» – як процес розуміння витворів мистецтва, об'єктів природи, а пізніше – і людини). Також, з іншого боку, термін «емпатія» тісно пов'язаний з етичним поняттям «симпатія», яка у філософських творах трактувалася як емоційна співучасть, чуйність.

Проблема емпатії, її місце в структурі особистості, в системі загально-людських цінностей, її роль у процесі спілкування та міжособистісної взаємодії розглядалися багатьма філософами (Сократ, Платон, Аристотель, А. Августин, Ф. Аквінський), психологами (К. Роджерс, В. Франкл, А. Фрейд, Е. Фромм, К. Юнг).

Крім того, сучасні психолого-педагогічні дослідження показали, що вітчизняні вчені розглядають різні аспекти емпатійного процесу. Так, одні науковці (В. Мак-Дугалл, Т. Пашукова та ін.) розглядають емпатію як емоційне явище, яке забезпечує емоційну співучасть у переживаннях іншої людини та її емоційне прийняття; інші (В. Войтко, Р. Карамуратова та ін.) визначають емпатію як когнітивне явище, яке забезпечує розуміння та аналіз переживань іншої людини.

Неодноразово до проблеми формування емпатії зверталися й видатні вчені-педагоги (Ш. Амонашвілі, П. Каптерев, М. Пирогов, С. Русова, В. Сухомлинський, К. Ушинський, С. Шацький та ін.), які не вважали своїм основним завданням спеціально дослідити емпатію як важливу якість особистості педагога, але у своїх роботах значну увагу приділяли емоційній сфері, культурі почуттів педагога («відчувати душу» іншої людини), здатності розуміти душевний стан особистості.

Вітчизняними науковцями (В. Бойко, Л. Журавльова, Е. Носенко та ін.) виділено три компоненти емпатійних здібностей, а саме: раціональний, емоційний, когнітивний, поведінковий та комунікативний. Так, раціональний компонент, який є найголовнішим та основним з трьох виділених, спрямовує увагу сприйняття та мислення того, хто проявляє емпатію на сутність іншої людини, її стан, проблеми, поведінку. Емоційний компонент виявляє здібність до співпереживати та співчувати, що дає змогу розуміти внутрішній світ, прогнозувати поведінку. Когнітивний компонент виявляє здатність прогнозувати поведінку іншої людини, передбачати її реакцію і відповіді. Поведінковий компонент (аспект дії, що виражається в актах безкорисливої допомоги іншому); комунікативний компонент (дозволяє передавати партнеру розуміння його переживань).

В залежності від домінування в структурі емпатії одного з трьох компонентів, вона може бути емоційною (домінує емоційність в процесі моделювання суб'єктом об'єкта емпатії), пізнавальною (домінує інформативність), поведінковою (домінує вольовий аспект). У свою чергу, формування емпатії здійснюється за допомогою кількох механізмів, основними з яких є зараження (імітація, копіювання), ідентифікація, наслідування, проекція.

Таким чином, емпатія є важливою складовою професійних здібностей, а розвиток емпатії є незамінним компонентом фахової підготовки студентів – майбутніх викладачів.

Література:

1. Бойко В.В. Энергия эмоций / В.В. Бойко. – СПб.: Питер, 2004. – 474 с.
2. Журавльова Л.П. Психологія емпатії / Л.П. Журавльова. – Житомир: Видавництво ЖДУ ім. І. Франка, 2007. – 328 с.
3. Кротенко В.І. Розвиток емпатії в психологічній літературі / В.І. Кротенко // Психологія. – К., 2001. – Вип. 12. – С. 89-96.
4. Кузнецова В.М. Формування та розвиток дизайн-мислення студентів вищих навчальних закладів мистецького профілю / В.М. Кузнецова, Н.М. Шеверницька // «Актуальні питання освіти і науки» / матеріали IV міжнародної науково-практичної конференції, м. Харків. – Х., 2016. – С. 226-230.
5. Кузнецова І.В. Етапи формування емпатійної культури студентів / І.В. Кузнецова // Педагогіка та психологія. – Харків: ХДПУ, 2002. – Вип. 21. – С. 125-129.

Журавльова Н.

ст. викладач кафедри рисунка,

Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури

**МЕТОДИЧНІ Й ТЕХНІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ НАЧЕРКУ
У НАВЧАЛЬНІЙ ПРОГРАМІ ДИСЦИПЛІНИ «СПЕЦРИСУНОК»**

Начерк є найбільш індивідуальним способом художнього мислення та містить аналіз творчого і психологічного відбору. Такі якості короткочасного рисунка, як свіжість форми, миттєве вираження складного комплексу думок за допомогою лаконічної графічної мови, вимагають для його сприйняття певного професійного підходу. Він передбачає усвідомлені, тверді, безпомилкові рішення у роботі. Тому постає питання удосконалити вимоги до завдань з короткочасного рисунка у контексті розвитку у студентів вміння використовувати засоби художньої виразності, їхні пластичні характеристики та якості. Начерк сприяє творчому пошуку, який виявляється в самостійності, оригінальності рішень образотворчих завдань, індивідуальному підході, самостійному виборі образотворчих засобів, техніки, матеріалів і методів роботи. Підвищується рівень композиційного мислення, що сприяє ефективній організації композиції.

Незважаючи на вагому роль довготривалого рисунка в системі навчання, він не може повністю охопити всі нюанси досягнення художнього бачення форми. Швидкий рисунок, зазвичай, більш виразний, емоційний, активний, динамічний, і в цьому його величезна перевага перед довготривалим рисунком.

В роботі над тривалим рисунком і начерком є своя специфіка, проте вони єдині, і розбивати їх не можна. В обох цих випадках проводяться вони від загального до конкретного, але в начерку підкреслюється головне, а деталі мають бути узагальненими, головними стають рух, динаміка та виразність.

Пластичні та творчі завдання в короткочасному рисунку ставилися багатьма українськими викладачами. Начерк було представлено у творчо-педагогічній методиці К. М. Єлеви, який був учнем Михайла Бойчука. Учив спочатку конструювати загальну пластичну схему предмета і шукати найпростіший модуль форми. В його рисунках точні пропорції та композиційне

рішення — все побудовано на органічному взаємозв'язку об'ємів. У методиці викладання графіка В. А. Ульянової, де після довготривалого рисунка студентам пропонувалося зробити рисунок-знак лінією, об'ємом і обирати різні матеріали до кожної постановки.

Якщо оперувати виключно навчально-аналітичними поняттями в академічному рисунку, значить, обмежувати сприйняття тільки логічними задачами, що недостатньо для виявлення образної суті. Це сміливо висвітлює в своїй книзі «Мистецтво і візуальне сприйняття» відомий американський науковець з психології мистецтва Р. Арнхейм. Спосіб навчання студентів малювання з моделі, він називає старомодним, при якому студентам пропонується встановити точну довжину і напрям ліній контуру відносно положення точок, мас. Тобто, пропонується сконцентрувати свою увагу на якостях того, що вони бачать, інтерес зосереджено на техніко-геометричних якостях.

Нинішня глобалізація інформаційного сучасного художнього простору зумовлює появу нових художніх студій або груп, що створюють умови для художніх сесій або майстер-класів. Студенти починають шукати для себе більш актуальні й цікаві методи ведення творчого процесу. Наприклад, IZONE — креативне співтовариство, яке проводить багато художніх заходів, лекцій, воркшопів, де проводять художні сесії з натурницею DRINK & DRAW, які зародилися у Брукліні 2009 року. Вперше такі сесії почав організовувати американський художник Адам Колісон. Перша половина сесії починається з швидких скетчів по 15, 30 секунд, 1, 5 та 10 хвилин. Друга половина більш спокійна — 20 хвилин на кожну постановку натурника.

Короткочасні рисунки, начерки існують поряд з самостійними роботами. Вони допомагають розвинути творчі здібності за допомогою мінімальних лаконічних засобів: лінії, тональної плями, штриха. Але навіть незважаючи на наявність задуму і вдало виконаних начерків, переконливого образу моделі на остаточному етапі малювання може не вийти через невміння цілісно сприймати об'єкт рисунка.

Як практичне завдання можна запропонувати п'ятнадцятихвилинні рисунки оголеної чоловічої або жіночої постаті у складному русі. Матеріали за вибором. Формат А-3. Основну увагу слід звернути на закономірність руху, пластичні характеристики, ритм. Ритм може бути заданий лініями, плямами світла й тіні або кольору, а рух підкреслений за допомогою напрямку ліній. Меті цього завдання слугують ритм і рух, які допомагають донести до глядача основний ідейний задум, як засіб емоційної дії.

Друге пропоноване завдання: короткочасні рисунки оголеної жіночої постаті у нескладному русі. Поєднати декілька контрастних кольорових матеріалів: маркери різної товщини або сангін у вугілля. Формат А-3.

Вимога до виконання: створити умовне контрастне зображення графічними засобами рисунка, передати його положення в просторі й сам простір, в якому воно знаходиться, за допомогою декількох ліній, плям, а також визначити і підкреслити характерні особливості цієї форми, її пластику, рух, матеріал чи фактуру. Мета цього завдання: колір як ідейне вираження та нові

творчі шляхи виразності. Досягти передачі простору комбінуванням контрастних кольорових товстих і більш тонких ліній та плям, максимум виразності й довести рисунок майже до рівня знака мінімумом графічних рухів.

Третє пропонуване практичне завдання: короточасні рисунки оголеної жіночої або чоловічої постаті у нескладному русі з контрастним освітленням. Тривалість 20-30 хвилин. Матеріали: туш, пензель. Формат А-2.

Необхідність використання тональної плями як графічного засобу, що виникає при передачі освітленості об'єкта, підкресленні об'ємності, бажанні показати силу тону а також фактуру. Сила і звучання тональної плями залежать від особливостей і техніки нанесення туші на папір. Мета завдання: необхідність використання тональної плями і лінії як графічних засобів.

Важливою задачею начерку залишається цілісне і виразне бачення, розподіл мас і плям, композиції світла й тіні, рішення просторової композиції. Тобто, завдяки начерку формуються погляди студента на вибір композиції, ракурс, визначається матеріал і, власне, уявлення про образ. Так само й сприйняття об'ємної форми. Експериментально доведено, що вона може сприйматися тільки шляхом зміни різних сторін. Одержати повне уявлення про образ з однієї точки зору, без начерків неможливо. У процесі роботи над рисунками не тільки вносяться корективи до образного задуму, але й часто змінюється все уявлення про художній образ. Усі вказівки в тривалому рисунку без начерків будуть малоефективними, якщо відсутній образний задум. Короточасний рисунок має бути невід'ємною складовою навчального процесу.

Тож є підстави вивчення актуальних питань щодо удосконалення навчального процесу та розробки завдань для навчальної програми дисципліни «Спецрисунок» для освітнього рівня бакалавр.

Захарова Світлана Геннадіївна

*кандидат наук з державного управління, доцент, зав. кафедри дизайну,
Класичний приватний університет, м. Запоріжжя*

МОДЕЛЮВАННЯ ЕКОЛОГІЧНО ОРІЄНТОВАНОГО ОСВІТЬОГО СЕРЕДОВИЩА В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ

Сучасна екологічна ситуація вимагає активізації пошуку нових шляхів і підходів до професійної підготовки майбутніх фахівців, чия подальша фахова діяльність буде безпосередньо пов'язана з дизайном житла людини, довкілля, меблів, посуду, одягу, взуття тощо. Це особливо стосується професійної підготовки майбутніх дизайнерів, оскільки наразі спостерігаються певні суперечності між станом підготовки фахівців з дизайну та суспільною потребою в посиленні екологізації всіх галузей життя людини.

Виклики сьогодення вимагають не лише професійно компетентних, креативних, конкурентоспроможних, а й екологічно свідомих дизайнерів, які, створюючи красу, водночас піклуватимуться й про екологічну безпеку потенційних споживачів їхнього творчого продукту. Для цього фахівці з дизайну повинні володіти інноваційним мисленням, високою професійною культурою, одним із важливих компонентів якої є культура екологічна.

Відтак у сучасній професійній освіті майбутніх дизайнерів має враховуватися необхідність розробки моделей особливого екологічно орієнтованого освітнього середовища.

Питанню створення освітнього середовища, висвітлення його сутності та визначення структури присвятили свої наукові розвідки Г. Васильєв, Г. Гончаренко, Б. Бім-Бад, Ю. Мануйлов, С. Совгіра, М. Соколовський, Л. Новикова, В. Петровський, В. Слободчиков, А.Хуторський, В. Ясвін та інші.

У контексті моделювання екологічно орієнтованого освітнього середовища у процесі професійної підготовки майбутніх дизайнерів простежується логічне поєднання понять і понятійних конструктів: «екологія», «середовище», «екологічний дизайн», «освітнє середовище», «екологічно орієнтоване освітнє середовище», «професійна підготовка», «фахівці з дизайну».

Існують різні дефініції терміна «середовище»: оточення, сукупність природних і соціально-побутових умов, а також сукупність людей, пов'язаних спільністю цих умов, в яких протікає діяльність людського суспільства, організмів; сукупність умов, які оточують людину і взаємодіють з нею як з організмом і особистістю тощо.

Педагогічним середовищем називають спеціально організовану(згідно з педагогічними цілями) систему міжособистісних відносин і ставлень до світу, сукупність умов, які визначають сприятливий клімат для актуалізації потенціалу всіх учасників освітнього процесу.

Екологічно орієнтоване освітнє середовище розуміємо як комплекс організаційних і психолого-педагогічних умов професійної підготовки майбутніх дизайнерів, які забезпечують їхню творчу діяльність у єдності з природою, при цьому захищаючи від негативного впливу окремих екологічних чинників.

Як зазначено в Національній доктрині розвитку освіти України у ХХІ столітті головною метою розвитку освіти України є створення умов для особистісного розвитку й творчої самореалізації кожного громадянина України, формування покоління, здатного навчатися протягом життя, створювати й розвивати цінності громадянського суспільства: сприяти консолідації української нації, інтеграції України в європейський і світовий простір як конкурентоспроможної й процвітаючої держави.

У системі професійної освіти майбутніх дизайнерів існує велика потреба в теоретичній та практичній підготовці студентів до екологізації професійної діяльності.

Здобувши спеціальну освіту, майбутні дизайнери вирішуватимуть фахові завдання та проблеми в умовах загострення екологічної кризи, яка є реалією сучасності, тому загострюється потреба сформувати у випускників дизайнерських спеціальностей уміння встановлювати оптимальні взаємини з природою з позицій підтримки й екологічної безпеки. Актуальність цієї вимоги підкреслюється технологізацією багатьох видів діяльності в сучасному соціумі; розвитком ІКТ, які здатні замінювати реальний освітній простір на віртуальний.

Отже, наразі посилюється необхідність визначення індивідуальних аксіологічних цінностей студентів-дизайнерів у спеціально створеному педагогіч-

но комфортному, екологічно орієнтованому освітньому середовищі. Орієнтація професійної підготовки фахівців із дизайну на розвиток екологічної свідомості студентів, на формування в них чітких уявлень про механізм екологізації майбутньої професійної діяльності зумовлює потребу в моделюванні навчальних ситуацій взаємодії з природним матеріалом для дизайнерського продукту, які передбачають можливий вплив екологічно небезпечних чинників, та проєкції на творчу перетворювальну діяльність з використанням екологічних знань і з урахуванням екологічної моралі й етичного ставлення майбутніх дизайнерів до природи.

Ivanova A.A.

Kharkiv State Academy of Design and Arts

ART-PEDAGOGICS AS AN INTEGRAL PART OF ART-SPECIALISTS TRAINING

Global processes of reforming the world's as well as Ukrainian education system foresee the development of innovation forms and methods of teaching of all the levels of specialists, including those of art specialty. The future art-specialists form a special category for they have art gift, eagerness to create artistically valuable professional product, multidimensional thinking.

Modern educational tendencies in terms of further applying for a job require from the student to transform from the passive consumer of knowledge to the active artist that can formulate the problem by means of analyzing all the ways of its solution and find the optimal result and prove its effectiveness [2].

The actual training of the art-specialists coincides vastly with their creative activity that causes a necessity of rethinking of the role and place of art-pedagogics in the system of forms and methods of these specialists training at art educational establishments.

The efficiency of the mentioned professional training, in our opinion, depends on the realization of the interconnection of education and development of the cognitive and creative activity of students during their professional incipience.

Among the innovation technologies of professional training, there have been more and more attention dedicated to those ones, which contain an art constituent that, as M.Kogan says [5], adds a humanistic character to the process of education.

The key task of education in the 21st century is the development of thinking that is based on a sustainable future. The current labour-market requires of graduates not only deep theoretical knowledge and the ability to use them independently in unusual, constantly changing life situations [1].

Art-pedagogics throughout the world is developing in quite difficult conditions for it cannot rely on art in its classical meaning for that reason that national cultural traditions are vastly lost, spiritual guidelines are being misshaped, family education is losing its decisive power of influence on the personality.

Instead, art-pedagogics has gained the opportunity to delicately affect personal incipience on all the levels of socialization and professional development consid-

ering the chance to approach the interests and values of the future specialist, in a way to adjust the process of self-development and development of professional values.

L.Liebidieva [4] quite impartially notes that art-pedagogics gives opportunity of subject-to-subject cooperation of teacher and student in sociocultural space in order to fulfill the following tasks:

1. development of emotional and willing sphere of the future art specialist;
2. development of creativity important for personality and professional character of the specialist;
3. harmonization of personality development of the future art specialist and his positive “Me-concept”.

Considering all the mentioned, for us the most important part is that art-pedagogics is capable of solving tasks close to professional-pedagogical for art-pedagogics:

- gives opportunity to use interactive technologies of teaching art specialists;
- develops reflexive culture and self-control of students;
- contributes to development of all the sensory organs that is of a big importance for the specialists of this very area;
- adjusts communicative space during the classes;
- felicitates thinking processes;
- gives way out to all negative feelings etc.

In her research, N. Sergeieva the most conceptual, our opinion, definition of art-pedagogics as innovation practice-oriented direction in pedagogical science that researches “nature, general regularities, principles, mechanisms and universal methods of engagement of art to solve various pedagogical tasks” [6, c. 11]. It is this definition emphasizes the innovation character of art-pedagogics on theoretical and professional levels. To implement art-pedagogics in practice the following is needed:

1. to actively use art in order to master intellectual and spiritual experience by the future specialists;

2. to consider internalizations of knowledge which means to represent the material indifferent modalities on the basis of existing in the person representing systems (visual, audio, kinesthetic, polymodal) [7, c. 137];

3. to arrange a subject-to-subject sphere in the communicative area “teacher-student”. In our opinion, art-pedagogics is an innovation category of the modern pedagogic science. Moreover, we define this innovation not just as an addition of some changes into the existing methods and forms of professional training, but as a complex of certain changes on the technological level in order to improve the whole process of professional training of art specialists.

Scientists offer to consider innovations according to certain criteria of novelty.

That is why there has been made an attempt to design a table which contains all the characteristics of innovative category (table 1) [3]

To summarize, we formulate the conclusion about the necessity of realization of certain conditions, which will be efficient in using art-pedagogics in art specialists training, which are:

Table 1. Innovation characteristics of art-pedagogics in the process of art-specialists training

Criterion of innovation	Core of the identified criterion	Correlation with the professional art-specialists training
Novelty	New pedagogical ideas or readapted pedagogical innovations	Art-pedagogics as poorly researched category of modern pedagogics is an innovative pedagogical idea in professional art-specialists training
Radicality	Innovations that improve well-known developed directions of activity	Professional art-specialists training foresees using of art forms and art methods; nevertheless, art-pedagogics provides their holistic systematic character along with the special pedagogical technologies
Scalability	Reformation changes of the education system; changes in certain education establishments	Introduction of art-pedagogics technology will foresee introduction of informative and organizational changes into the education establishment's activity
Way of emergence	Specially organized innovations proposed by the education establishment; innovations that emerge during the pedagogical activity of separate teachers	Teachers of the education establishment have to make respective changes into own teaching technologies (plans and programmes that will take into consideration specificity of art-pedagogics implementation)
Area of implementation	Innovations in the core of education process, disciplines, teaching methodologies	Special courses and elective subjects, that will implement art-pedagogics tasks, are desirable
Organization form	Innovations on separate classes, techniques or technologies	Implementation of certain elements of art-pedagogics methods in professional art-specialists training

1. the lecturers will be professionally and personally able to use art-pedagogics technologies in the education process; considering this aim they should have a formed stable humanistic attitude and awareness of the possibilities of arts in the sphere of professional specialists training as well as own accumulated experience in organizing and conducting classes with the elements of art-pedagogics;

2. a sufficient diagnostic toolkit will be involved into art-pedagogics technology that will allow to identify the necessity and amount of art-pedagogics escort of professional art-specialists training;

3. during the education process, art-pedagogics environment will gradually be created;

4. teachers and students will be provided by the sufficient amount of methodological and technological resources to implement art-pedagogics escort of professional art-specialists training.

Thereby, in the process of scientific analysis of the category of art-pedagogics as an innovative direction of pedagogics theory and practice and as a relatively new category of pedagogics science, we have developed our own definition of the art-pedagogics category: it is a pedagogics innovation, the core of which lies in involving information, technological, axiological and pedagogical resources of arts in the process of specialists training in terms of gradual education. Derivation notions from this category we may consider the following: “art-pedagogical activity” (pedagogical activity concerning realization of tasks by means of arts); “art-pedagogical process” (pedagogical process where art techniques of solving the education problems are used); “art-pedagogics environment” (component of pedagogical space coordinated with the content and core of art-pedagogics activity); “art-pedagogics escort” (complex of pedagogical actions in order to develop and realize art-pedagogics technologies in the process of professional specialists training). Development of structure components of art-pedagogics escort of professional future art-specialists training gives us the prospective of future researches.

References:

1. Кузнецова В.М. Сучасні тенденції мистецької освіти / В. М. Кузнецова, Н. М. Шверницька // Вісник ХДАДМ. – Х. : ХДАДМ, 2017- №3. – С.56-60.
2. Кузнецова В.М. Формування та розвиток дизайн-мислення студентів вищих навчальних закладів мистецького профілю / В.М. Кузнецова, Н.М. Шверницька // «Актуальні питання освіти і науки»/ матеріали IV міжнародної науково-практичної конференції, м. Харків. – Х., 2016. – С. 226-230.
3. Руденька Т.М. Арт-педагогіка як інновація сучасної професійно-педагогічної теорії і практики / Т.М. Руденька // Наукові записки [Ніжинського державного університету ім.Миколи Гоголя]. Сер.: Психолого-педагогічні науки. – 2012. – № 4. – С. 59-63. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzsp_2012_4_14
4. Лебедева Л.Д. Арт-терапия в педагогике / Л.Д. Лебедева // Педагогика. – 2000. – № 39. – С. 5–8.
5. Каган М.С. Философия культуры / М.С. Каган. – СПб.: Петрополис, 1996. – 415 с
6. Сергеева Н.Ю. Арт-педагогическое сопровождение профессиональной подготовки будущего учителя / Сергеева Наталья Юрьевна: дисс. докт. пед. наук: спец. 13.00.08. – Чебоксары, 2010. – 432 с.
7. Шевандрин Н. И. Социальная психология в образовании / Н.И. Шевандрин. – М.: ВЛАДОС, 1995. – 544 с.

Кісіль Марина Володимирівна

канд. мистецтвознавства, Харківська гуманітарно-педагогічна академія

НЕФОРМАЛЬНА ОСВІТА В ГАЛУЗІ ДИЗАЙНУ ОДЯГУ: СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ОРІЄНТИРИ

Сучасні динамічні зміни в освітньому полі України базуються не лише на прийнятті нового Закону України “Про освіту” (Закон від 05.09.2017 № 2145-VIII), але й завдяки активному розвитку неформальної освіти.

У вищевказаному законі під неформальною освітою розуміють, що “це освіта, яка здобувається, як правило, за освітніми програмами та не передбачає присудження визнаних державою освітніх кваліфікацій за рівнями освіти, але може завершуватися присвоєнням професійних та/або присудженням часткових освітніх кваліфікацій” [1].

В дизайні одягу неформальна освіта постає особливо гостро. Це пов’язано з тим, що розробка одягу є однією з найбільш близьких галузей до кожної людини. Щоденне комбінування речей, замовлення індивідуального виготовлення одягу, задоволеність/незадоволеність пропозицією виробників часто породжують ілюзію того, що людина може професійно займатися одягом (бути дизайнером, стилістом, швачкою чи кравчиною тощо). Інша ситуація виникає тоді, коли мрія стати дизайнером одягу в юності була не реалізована, а бажання не зникло, не зважаючи на іншу сферу діяльності, в такому разі відсутність базової фахової освіти є головною перешкодою для переходу до нової професійної діяльності. Відповідно ці фактори сприяють формуванню різнопланових потреб у підвищенні знань в галузі, які останніми роками практично повністю задовільняє неформальна освіта.

Актуальність неформальної освіти зросла на тлі сповільненого темпу впровадження новітнього досвіду в освітній процес у вищих навчальних закладах. Також серед недоліків формальної освіти необхідно зазначити застарілість матеріально-технічних баз та лабораторій, мінімальна кількість викладачів-практиків, відсутність академічної мобільності та реального вибору предметів студентами, що впливає на професійну мотивацію педагогічного складу. Натомість неформальна освіта базується переважно на викладачах-практиках, які в процесі навчання можуть поділитися реальним досвідом, залучити до цікавих проєктів та надати сучасні алгоритми роботи. Концентрована професійна інформація економить час та сприяє швидшому залученню до професійного середовища. Також вагомими перевагами, які має неформальна освіта, є добровільність та доступність, які базуються на фаховій потребі та можливостях слухача. Також необхідно вказати, що неформальна освіта може дати поштовх для здобуття академічної освіти (наприклад, студії для підлітків з фаховою направленістю).

Сьогодні неформальна освіта в галузі дизайну одягу в Україні надзвичайно активно розвивається, протягом останніх років виникли нові освітні центри, які пропонують споживачеві курси від класичного напрямку крою та пошиття одягу до фахових з прогнозування трендів у сучасній моді тощо. Відповідно в результаті моніторингу сучасної неформальної освіти в Україні можна виділити наступні напрямки:

- курси для домашнього використання (наприклад, курси крою та виготовлення одягу);
- окремі курси для розширення професійних навичок (наприклад, конструювання та макетування одягу, ескізна графіка, колористика та стилістика одягу);
- семінари, лекції та майстер-класи на актуальну тематику (наприклад, створення капскульного гардероба тощо);

- комплексні навчальні програми для отримання фахових навичок, достатніх для професійної діяльності (наприклад, програми з дизайну одягу, брендингу та менеджменту в моді тощо);
- професійні конгреси та конференції (низка актуальних та професійних тем, залучення як іноземних, так і вітчизняних фахівців високого рівня);
- система стажування та асистування (ще мало розповсюджена в українській практиці, але набуває популярності);
- авторські школи, де за основу взято творчий метод дизайнера чи майстра, що досяг значних успіхів у галузі та є авторитетним фахівцем.
- онлайн-платформи, вебінари та веб-конференції створили можливості долучатися до професійного навчання в будь-якій частині світу.

Неформальна освіта не є заміником класичної академічної освіти, а є її альтернативою, однак завдяки розвитку такої форми навчання відбуваються необхідні зрушення у формальному секторі освіти. Неперервність навчання є одним із ключових напрямків розвитку освіти в світі, що сприяє постійному і реальному підвищенню кваліфікації, а залучення викладачів до неформальної практики позитивно впливає на рівень педагогічної майстерності, дає поштовх до методичних експериментів та застосуванню більш мобільних форм взаємодії зі студентами.

Література:

1. Закону України «Про освіту» від 05.09.2017 № 2145-VIII [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/2145-19>.

Косюк В.Р.

ст. викладач кафедри «Дизайн», Класичний приватний університет м. Запоріжжя

СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНА МОДЕЛЬ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ХУДОЖНІХ ЗДІБНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ

Закон України «Про освіту» від 5 вересня 2017 року №2145-VIII наголошує: «Метою освіти є всебічний розвиток людини як особистості та найвищої цінності суспільства, розвиток її талантів, розумових, творчих і фізичних здібностей, формування цінностей і необхідних компетентностей для її успішної самореалізації, виховання відповідальних громадян, здатних до свідомого суспільного вибору, підготовка кваліфікованих фахівців, збагачення на цій основі інтелектуального, економічного, творчого, культурного потенціалу народу, підвищення освітнього рівня громадян задля забезпечення сталого розвитку України та її європейського вибору»[1].

Таким чином, будь яка структурно-функціональна модель розвитку творчих художніх здібностей майбутніх фахівців у мистецькій сфері взагалі та дизайні зокрема без урахування творчого та культурного надбання українських мистців як сучасних, так і попередніх поколінь та творчої і культурної спадщини всього українського народу на нашу думку є неможливою. Це безумовна парадигма сучасної української дизайн-освіти.

Для отримання позитивного результату розвитку творчих художніх здібностей майбутніх дизайнерів у процесі професійної підготовки необхідні наступні передумови:

- здатність до творчої діяльності (креативність);
- образне мислення (візуально-просторовий інтелект);
- схильність до обраної професії;
- природні задатки здібностей (сенсомоторні якості, природна чуттєвість зорового аналізатора тощо).

У процесі професійної підготовки майбутніх дизайнерів належний розвиток творчих художніх здібностей має проявитися у наступних результатах:

- сформоване дизайнерське художньо-образне мислення (ідеально-чуттєве предметне втілення суті та ідей творів дизайнерського мистецтва, що виникає у процесі формування і втілення задуму, проектування, створення й сприйняття речі як продукту дизайнерської діяльності.[2, ст.371]);
- здатність до дизайнерського проектування та художнього конструювання (процес вирішення проектного завдання із застосуванням аналізу об'єкта, розробки концепції, визначення окремих завдань; практичне здійснення проектування – моделювання, макетування тощо, розробка проектної документації.[2, ст.371]);
- сформовані технічні навички та прийоми (перспективне креслення, проектна графіка у тому числі комп'ютерна, вміння працювати з різноманітними матеріалами та інструментами тощо).

З метою перевірки рівня сформованості необхідних творчих художніх здібностей доцільно використовувати такі методи як спостереження, тестування тощо. Важливим показником розвитку творчих художніх здібностей майбутніх дизайнерів є успішна участь у різноманітних творчих конкурсах, виставках, презентаціях тощо.

Література :

1. Про освіту: Закон України від 5 вересня 2017 року №2145-VIII - [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/2145-19>
2. Дизайн: Словник-довідник / Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України; За ред. М.Я. Яковлева; Упоряд.: Ю.О.Іванченко, О.І.Ваврик, О.Г.Бросаліна та ін.; Редкол.: В.Д.Сидоренко (голова), І.Д.Безгін, Г.І.Веселовська а ін. – К.: Феникс, 2010. – 384 с.

Кузнецова Валентина Миколаївна

кандидат пед. наук, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ДИЗАЙН-МИСЛЕННЯ ЯК ІННОВАЦІЙНА ТЕХНОЛОГІЯ У КОНТЕКСТІ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Розвиток інноваційних процесів у сучасній вищій мистецькій освіті зумовлює оновлення змісту філософії сучасної освіти, яка має гуманістично зорієнтований характер взаємодії учасників навчально-виховного процесу та спрямована на формування творчої особистості студента, готового до сприйняття викликів сьогодення та активної інноваційної діяльності. Важли-

вою тенденцією часу стає необхідність формування креативності і культури методологічного мислення фахівців, стимулювання їх пізнавальної і творчої активності.

Одним із кроків у цьому напрямі стала розробка «Національної доктрини розвитку освіти України у XXI столітті», в якій наголошується на необхідності зміни «освітньої парадигми» на «діяльнісно-розвиваючу», і обов'язковому переході від інформаційно-репродуктивного навчання до особистісно-орієнтованого на всіх етапах навчання [2].

У Національній стратегії розвитку освіти в Україні на 2012–2021 рр. зазначається, що «розвиток системи освіти в зазначеному напрямі ґрунтується на рекомендаціях Нової стратегічної програми європейського співробітництва в галузі освіти і навчання «Освіта і навчання 2020». Інтеграція України у світовий освітній простір вимагає постійного вдосконалення національної системи освіти, пошуку ефективних шляхів підвищення якості освітніх послуг, апробації та впровадження інноваційних педагогічних систем, модернізації змісту освіти і організації її адекватно світовим тенденціям і вимогам ринку праці. Ключовим завданням освіти у XXI сторіччі є розвиток мислення, орієнтованого на стале майбутнє. Сучасний ринок праці вимагає від випускника не лише глибоких теоретичних знань, а здатності самостійно їх застосовувати в нестандартних, постійно змінюваних життєвих ситуаціях, переходу від суспільства знань до суспільства життєво компетентних громадян» [4].

Важливим напрямом для реалізації цього завдання являється впровадження у навчальний процес вищої мистецької школи інноваційної технології навчання «дизайн-мислення». Дизайн-мислення (англ. Design thinking) - методологія рішення інженерних, ділових та інших задач, яка ґрунтується на творчому, а не аналітичному підході. Головною особливістю дизайн-мислення, на відміну від аналітичного мислення, є не критичний аналіз, а творчий процес, в якому деколи найнесподіваніші ідеї ведуть до кращого рішення проблеми [3,8].

У научній літературі зустрічається велика кількість понять, які описують властивість розвиненої культури розумової діяльності, що пов'язана з творчою спрямованістю мислення. Певною мірою до розробки проблеми творчого мислення відносяться дослідження, присвячені вивченню продуктивного мислення (З.І. Калмикова, Е.Д. Телегіна), дивергентного мислення (Д. Гілфорд, Д.Б. Богоявленська), нешаблонного (Е. де Боно), інтуїтивного мислення (Я.О. Пономарьов), теоретичного мислення (В.В. Давидов) та інші [5].

Слово «дизайн» найчастіше асоціюється у нас з будь-яким об'єктом або кінцевим результатом, але це не єдине його значення. У 1969 році Герберт Саймон в своїй книзі «Sciences of the Artificial» визначив дизайн-мислення як процес перетворення існуючих умов в бажані, тобто це процес, завжди орієнтований на створення кращого майбутнього і пошук нових рішень для комплексних проблем в самих різних областях.

За версією Герберта Саймона у процесі дизайн-мислення можна виділити 7 етапів: 1. Визначення проблеми; 2. Дослідження; 3. Формування ідей; 4. Прототипування; 5. Вибір кращого рішення; 6. Впровадження рішення; 7. Оцінка результатів. На цих етапах формулюються проблеми, задаються правильні питання, генеруються ідеї і вибираються кращі рішення. При цьому дані етапи не є лінійними - різні етапи можна проходити одночасно і повертатися до певних етапів при необхідності [3].

У педагогічній діяльності модель технології дизайн-мислення складається з 5 етапів: 1. Відкриття. «Я маю проблему. Як її вирішити?» 2. Інтерпретація. «Я щось знаю. Як мені це застосувати?» 3. Моделювання. «Я бачу можливість. Що я створюю?» 4. Експеримент. «В мене є ідея. Яким чином я її реалізую?» 5. Розвиток. «Я спробував. Яким чином розвивати надалі?» [6].

Тобто, ця технологія націлена навчити студентів визначати, розуміти та вирішувати складні завдання та проблемні ситуації, використовуючи колективне креативне мислення як інструмент для генерації іноді несподіваних інноваційних ідей, аналізувати недоліки та бачити перспективи своїх рішень.

Як же народжуються інноваційні рішення та ідеї? Дуже цікаву думку з цього приводу висловив Тім Браун, керівник відомої компанії IDEO, яка впроваджує інновацію дизайн-мислення у різні сфери: «Міф про інновації полягає в тому, що блискучі ідеї з'являються в умах геніїв. Реальність в тому, що більшість інновацій виникають у процесі ретельного дослідження, за допомогою якого великі ідеї ідентифікуються та розвиваються, перш ніж реалізуються як нові пропозиції та можливості» [7].

Також, цікаве дослідження провели спеціалісти *Центру підприємницьких досліджень при Стенфордській бізнес-школі. Директор центру Стефанос Зеніос визначає, що «хороші ідеї – це ті, які вирішують проблеми унікальним шляхом. Зазвичай вони виникають, коли дві старі ідеї зустрічаються одна з одною вперше. Тобто, видатна ідея - це не нова ідея, а комбінація вже існуючих. А значить, щоб її згенерувати, варто звести разом людей з різним досвідом та різними знаннями» [1].*

На етапі генерації ідей дослідники використовують дуже ефективну технологію – мозковий штурм. Він є найпоширенішим методом генерації нових ідей в результаті творчої колективної співпраці. *Стефанос Зеніос заявляє, що метод мозкового штурму працює не з усіма людьми, тому вони розробили власну його модифікацію, яка ефективна, у тому числі, для інтровертів. Спочатку вони просять учасників індивідуально поміркувати та придумати 10-15 шляхів розв'язання проблеми. І лише потім – зустрічаються групою, обмінюються ідеями і починають більш структурований мозковий штурм.*

Ми згодні з такою ідеєю, але як можливо змоделювати її на практиці? Наприклад, як підготувати студентів-дизайнерів до етапу генерації ідей?

Щоб одержати більш якісні і плідні результати у мозговому штурмі і взагалі у процесі дизайн-мислення, слід надати студентам можливість пройти підготовчі етапи. На цих етапах збираються дизайни, які привернули увагу і можуть надихнути на яку-небудь ідею. Слід ставити такі питання: Що саме

заінтригувало в дизайні? Яка мета дизайну? Як вона вплинула на дизайн? Що змушує дизайн відчувати? Що можливо в ньому змінити? Поглиблення у інформаційний простір повинно бути необмеженим (вебресурси, постери, журнали, книги). Також, слід приймати до уваги соціокультурний контекст, як він впливає на дизайн. Це зробить студентів більш різнобічними дозволяючи поглянути на роботу з інших ракурсів у процесі аналізу.

Дуже корисно розвивати у студентів практичний погляд під час спостереження і сприйняття навколишнього середовища. Використовуючи світ навколо, як інструмент розвитку дизайн-мислення, є кілька речей, яким слід приділити увагу. Перш за все, з'ясувати, що чіпляє погляд, тому що дизайн – це те, що завжди у першому враженні. Звернути увагу на те, який вид візуальної ієрархії навколо студентів? Як вони взаємодіють з дизайном навколо себе? Які кольори вони бачать навколо себе, і як кольори поєднуються між собою?

Важливим інструментом для розвитку сприйняття навколишнього світу студентів є фотографія. Гарна фотографія активізує значення світу. Вона містить у собі елементи, які є основою гарного дизайну. Особливо вона вимагає продуманої композиції, яка включає в себе створення візуального балансу, використання простору і колірних рішень.

Також, існує велика кількість вправ на розвиток асоціативного, візуального та образного мислення студентів, які можна виконувати, тренуючи їх до початку мозкового штурму на заняттях. Ця підготовча робота сприяє високій результативності під час проведення одного із етапів дизайн-мислення – етапу генерації ідей, та одержанню несподіваних інноваційних рішень для поставлених проблемних завдань.

Підсумовуючи, слід визначити, що впровадження у навчальний процес мистецької вищої школи інноваційної технології дизайн-мислення сприятиме різнобічному розвитку студентів, переходу від репродукування до розуміння, глибокому осмисленню при вирішенні проблемних задач. Ця технологія має соціокультурну відповідність та виховні функції. Вона спрямована на гуманізацію, розвиває емпатію, має людино-зорієнтоване значення, допомагає розвитку студентської взаємодії, співробітництву. Все це створює умови для реалізації студентів у майбутньому як висококваліфікованих фахівців, здатних до творчих пошуків, критичного аналізу та самоаналізу, нестандартного мислення та інноваційної діяльності.

Література:

1. Дизайн-мислення: ідеї та прототипи [Електроний ресурс] Режим доступу: <http://open.kmbs.ua/ua/video/finance/19811/dizajn-mislennya-ideji-ta-prototipi>
2. Кузнецова В.М. Сучасні тенденції мистецької освіти / В. М. Кузнецова, Н. М. Шеверницька // Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв. – Х.: ХДАДМ. 2017. № 3. С. 56-60
3. Кузнецова В.М. Формування та розвиток дизайн-мислення студентів вищих навчальних закладів мистецького профілю / В. М. Кузнецова, Н. М. Шеверницька // «Актуальні питання освіти і науки»/ матеріали IV міжнародної науково-практичної конференції, 10-11 листопада 2016 року м. Харків – Х., 2016 – С. 226-230.

4. Національна стратегія розвитку освіти в Україні на 2012–2021 роки [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://www.meduniv.lviv.ua/files/info/nats_strategia.pdf.
5. Пильнік Р.О. Розвиток дизайнерського мислення в образотворчій діяльності. [Електронний ресурс] Режим доступу: file:///C:/DOCUME~1/Admin/LOCALS~1/Temp/had_2007_6_15.pdf
6. Design Thinking for Educators (2012). 2nd ed: IDEOLLC [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://education.uky.edu/nxgla/wp-content/uploads/sites/33/2016/11/Design-Thinking-for-Educators.pdf>
7. Design Thinking Resources [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://www.ideo.com/pages/design-thinking-resources>
8. Ivanova A.A. Design Thinking as a New Approach in Education / Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв. – Х.: ХДАДМ. 2017. № 3. С. 33-39

Кулінка Юлія Сергіївна

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки та методики технологічної освіти, Криворізького державного педагогічного університету

СКЕТЧИНГ У ФОРМУВАННІ ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ТРУДОВОГО НАВЧАННЯ ТА ТЕХНОЛОГІЙ

Якісна професійна підготовка майбутніх учителів трудового навчання та технологій до трудової та художньо-проектної діяльності потребує нових підходів до питань формування їх фахової готовності та компетентності. Потреба висококваліфікованих фахівців із великим творчим потенціалом ставить вимоги, що пред'являються сьогодні до процесу формування проектно-образного мислення та дизайнерської культури.

Основним завданням процесу підготовки спеціаліста високого рівня виступає формування дизайнерської культури студентів у процесі трудової діяльності та художньо-проектної творчості, спрямованої на проектування й моделювання арт-об'єктів, створення дизайнерських виробів тощо.

До розгляду проблеми дизайн-освіти зверталися О. Гервас, С. Кожуховська, С. Клімов, Н. Конишева, Л. Малиновська, В. Наумов, Т. Носаченко, В. Пузанов, В. Розін, В. Сидоренко, Є. Ткаченко та ін. Наукові основи проектно-діяльності, синтезу технічних і художніх знань знайшли відображення в роботах О. Коберника, Л. Оршанського, В. Сидоренка, Ю. Срібної, В. Тименка, В. Титаренко, В. Харитонові, С. Ящука та ін.

Фахова підготовка майбутніх учителів трудового навчання та технологій потребує нових підходів до питань формування їх професійної компетентності, що залежить від рівня володіння різними художніми та зображувальними прийомами, знань процесу й закономірностей дизайнерської діяльності. Концептуальна ідея такого підходу, на думку Т. Носаченко, зумовлюється положенням про те, що будь-який професіоналізм неможливий без ремесла, яке забезпечує свободу у вираженні творчого задуму (художнього, методичного, дизайнерського) [3, с. 56].

За словником, дизайн – це комплексна міждисциплінарна проектно-художня діяльність, яка синтезує в собі елементи наукових, технічних і

гуманітарних знань, інженерного конструювання і художнього мислення. Центральною проблемою дизайну є створення предметного світу, естетично оцінюваного як відповідного, гармонійного, цілісного [2, с. 80].

Л. Грищенко зауважує, що сучасний дизайн можна визначити як базову фундаментальну та загальноосвітню дисципліну про професійний вид проектної діяльності, що спрямована на відтворення цілісного предметного середовища життєдіяльності людини і заснована на мистецтві та науці про художнє конструювання предметних форм [1, с. 109].

Основним напрямком формування дизайнерської культури майбутніх учителів трудового навчання та технологій є надання їм теоретичних знань та практичних навичок обробки, трансформації та використання різних видів проектування і моделювання арт-об'єктів. Формуванню дизайнерської культури студентів передуює схильність до творчості, наявність просторово-конструктивного мислення і художнього чуття, що здійснюється у процесі вивчення фаховим дисциплін, зокрема, комп'ютерного проектування.

Метою курсу «Комп'ютерне проектування і моделювання об'єктів» є формування професійних умінь та навичок зі створення дизайн-проектів приміщень будь-якого призначення та підготовка до викладання таких профілів як: основи дизайну, дизайн середовища, дизайн інтер'єрів.

Перш ніж перейти до комп'ютерного проектування інтер'єрів та арт-об'єктів студентам пропонується опанувати скетчинг – сучасне мистецтво ескізування, навик передачі ідеї дизайнером на папір, використовуючи всі можливі сучасні інструменти.

На лекції більшість студентів ставить питання, чому, вивчивши основи дизайну, композиції, прийоми роботи в графічних редакторах, тільки зараз звернулися до скетчингу? Відповідь: скетч дозволяє дизайнерам надавати замовнику велику кількість замальовок без виконання трудомісткої роботи на комп'ютері.

Суть скетчинга визначено в швидкості передачі ідеї на папір. Саме в швидкості передачі, оскільки ідеї швидко приходять й ідуть, тому потрібно швидко реагувати й передавати задум на папір. Швидкість – це один з потужних інструментів дизайнера, суть не в тому, щоб швидко взяти і намалювати все детально, необхідно швидко мислити, швидко реагувати та діяти, створювати ідею за ідеєю. Єдиний спосіб швидко та якісно генерувати ідеї – це стрімливо і гнучко думати.

Скетчинг – це не просто техніка, це образ думки і свобода твого розуму, мислити, швидко знаходячи рішення у вигляді замальовки (Даніель Петросян, засновник Школи скетчинга і дизайну Arte de Grass).

На лекції студенти розглядають такі питання: 1). Основні поняття про скетчинг. 2). Вибір матеріалів та техніки роботи над скетчем. 3). Інтер'єрний скетчинг. 4). Основи композиції скетча (рис. 1).

Детально характеризуються види скетчів, особливості створення кожного з них. Проводиться візуальний аналіз усіх категорій скетчу з прикладами (рис. 2): 1. Швидка розробка концепту. 2. Базова композиція або макет.

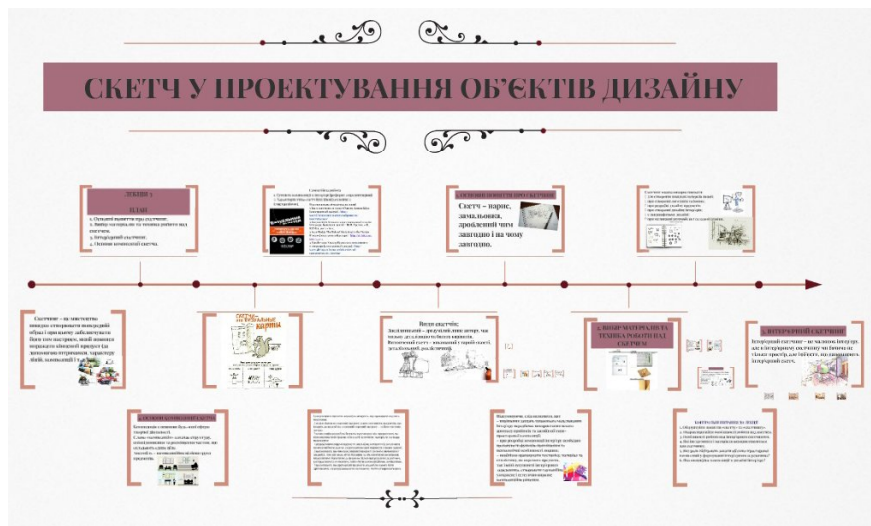


Рис. 1. Презентація до лекції «Скетчинг у проектування об'єктів дизайну»

Рис. 2. Слайди презентації по питанню «Ролі скетчу в дизайні»

3. Робота та узгодження з клієнтами. 4. Візуальне дослідження. 5. Пошук візуального рішення.

На лекції ґрунтовно описуються вибір матеріалів та техніка роботи над скетчем, розглядається інтер'єрний скетчинг (види, характеристика, особливості виконання, аналіз помилок при виконанні), а також вивчаються основи композиції скетча.

Таким чином, комп'ютерне проектування об'єктів дизайну та арт-об'єктів рекомендовано починати зі скетчингу. Тому, майбутніми учителями трудового навчання та технологій при вивченні курсу «Комп'ютерне проектування і моделювання об'єктів» розглядаються особливості скетчингу, що сприяє формуванню їх дизайнерської культури.

Література:

1. Грищенко Л.О. Роль дизайну у формуванні художніх здібностей студентів / Л.О. Грищенко // Наукові записки НПУ імені М.П.Драгоманова: [збірник наукових праць]. Випуск 2. – Київ, 2002. – 346 с.
2. Інтелектуальна власність: словник- довідник / [За ред. Святоцького О. Д.]. – К. : Видавничий дім, 2000. – Т. 1. – 465 с.
3. Носаченко Т. Формування у студентів дизайнерських умінь засобами паперопластики / Т. Носаченко // Рідна школа. – 2012. – № 11. – С. 56–59.

Кучер Світлана Леонідівна

доцент, канд. пед. наук, ДВНЗ «Криворізький державний педагогічний університет»

ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДОЛОГІЇ ДИЗАЙН-МИСЛЕННЯ ПРИ ВИКОНАННІ ТВОРЧИХ ПРОЕКТІВ МАЙБУТНІМИ ВЧИТЕЛЯМИ ТЕХНОЛОГІЙ

У наш швидкоплинний час інноваційні процеси відбуваються у всіх галузях, а словосполучення «вдалий дизайн» зустрічається все частіше. На перший погляд, і поняття «дизайн-мислення» стосується виключно галузі дизайну і покликане змінити підходи до створення продуктів і послуг. Проте дослідники (Е.Боно, П.Слоан, С.Мумоу) рекомендують застосовувати його не тільки до дизайн-продукту і не лише дизайнерам, але й викладачам, бізнесменам, суспільним діячам, а найбільш вражаючі результати воно дає саме тоді, коли його застосовує змішана команда, що складається із фахівців різних спеціальностей.

Дизайн-мислення можна вважати методикою створення інновацій, ключовим елементом якої є спостереження і глибоке розуміння проблеми. Найчастіше її описують в контексті створення нових продуктів і послуг. Але насправді, сфера її застосування значно ширше. Дизайн мислення можна застосовувати всюди, де є проблеми, люди і поєднання декількох областей знань.

Нещодавнє посилення інтересу до дизайн-мислення пояснюється реорганізацією виробничих процесів у зв'язку із швидким поширенням Інтернету, появою нової інформації та старінням накопичених раніше знань, неможливістю утаємничено накопичувати знання. Наші погляди на джерела креативності стають все ширшими, з'являються нові галузі наук та відбувається стрімкий розвиток. Водночас, в галузі освіти населення світовими організаціями визнано: нарізла необхідність формування у людини таких навичок майбутнього, як «дизайн-мислення» (design mindset), уміння працювати з «невним знанням» (tacit knowledge), використання можливостей так званого «нестандартного мислення» (out-of-the-boxthinking). Просто творчого підходу (як методу продукування потоку ідей) стає замало, формується певна методологія і методика творчого, нестандартного, ефективного мислення, що здатне розв'язувати проблеми, де не спрацює логічний розсуд.

Вікіпедія дає таке визначення «дизайн-мислення» (англ. design thinking): це методологія розв'язання інженерних, ділових та інших задач, що засновується на творчому, а не аналітичному підході. Головною особливістю

дизайн-мислення є не критичний аналіз, а творчий процес, в якому деколи найбільш неочікувані ідеї приводять до кращого розв'язання проблеми. Відмітимо тут, що методологія, як особливий розділ філософії, в сучасному світі представляє собою цінний інструментарій не лише для науки, але й для багатьох галузей практичної діяльності. Сьогодні методологія розуміється розширено – як тип раціонально-рефлексивної свідомості, спрямованої на вивчення, удосконалення та конструювання методів у різних сферах духовної та практичної діяльності.

Стів Джобс вважає, що не варто сприймати дизайн-мислення як певний конвеєрний процес. Дизайн мислення – це, перш за все, система цінностей і поглядів, спосіб мислення, в основі якого лежить дизайн рішень, орієнтованих на людину. Ключовий елемент методики дизайн-мислення – це спостереження і глибоке розуміння проблеми. Адже дизайн – це не просто зовнішній вигляд продукту, дизайн – це те, як продукт працює.

Т.Огілві та Ж.Лидтка розділяють поняття «дизайн» та «дизайн-мислення». Вони переконані, що талановиті дизайнери поєднують естетичне сприйняття з великими здібностями до візуалізації, етнографії та розпізнаванню патернів. У випадку, коли використовується системний підхід до вирішення дизайнерських завдань, діє «дизайн-мислення». Та «дизайн-мислення» проявляється лише у системному підході до вирішення дизайнерських завдань.

Розвинене дизайн-мислення команди проектувальників уможливує не тільки розробити якісний продукт, але і якісно його представити на кожному етапі розробки. Інтерактивні кроки дизайн-мислення співвідносяться із етапами традиційного проектування. Дизайн передбачає, що необхідно продовжувати процес, поки не знайдено вирішення проблеми.

Одне із значень поняття «проект» – організація кооперативних форм діяльності, а проектування – один із основних механізмів у сучасній культурі, що забезпечує зв'язок виробництва із споживачем, виробника із замовником. Проектування стало невід'ємною частиною роботи вчителя технологій, оскільки проектна технологія домінує нині в означеній галузі освіти. Саме тому у процесі виконання проектів творчого характеру з різних дисциплін (основ композиції, основ дизайну, художньої обробки матеріалів, декоративно-прикладного мистецтва) майбутній вчитель технологій може опанувати метод дизайн-мислення.

В найбільш загальному плані процес рішення задачі з точки зору дизайн мислення складається з наступних кроків: розуміння; фокус; ідеї; прототип; тест. При виконанні проектів студенти проходять зазначені етапи, виконуючи певні завдання.

На етапі розуміння відбувається збір первинної інформації, яку після цього необхідно правильно обробити, класифікувати і використовувати для отримання розуміння. У дизайн-проектах зазвичай ця робота є первинним маркетинговим дослідженням. Результатом етапу буде виокремлення зон, що потребують ідей. На такому етапі найважливішим є уважність, можливо емпатія, і головне – сприйняття не через шаблони.

На етапі, що зветься «фокусування» визначається проблема або кілька проблем, на яких будуть зосереджені зусилля. Для того, щоб створити інновацію, потрібно вирішувати те, що не вирішено у інших, а все інше можна копіювати. Вважається, що саме на стику декількох чужих ідей може з'явитися нова цінна ідея.

«Ідея» – завдання цього етапу – згенерувати, якомога більшу кількість різноманітних ідей для вирішення сфокусованої проблеми з попереднього кроку. Ці ідеї не є остаточними і більш якісні рішення можуть придумуватися під час тестування. Для генерування ідей можна використовувати різні техніки, головне застереження: відсівати безглузді, не цінні ідеї. Також важливо мати певну регулярність у цьому процесі, а для можливості отримання «інсайту» робити творчі паузи, переключатися ненадовго на іншу роботу.

Підійшовши до етапу «прототип», студенти розробляють прототип для відібраних ідей. Їх може бути декілька, і в підсумку кожен може лишити 4 ідеї: «краща для користувача», «божевільна», «раціональна», «моя улюблена». В подальшій роботі відібрані ідеї втілюються в прототипи. В якості прототипу може виступати все, з чим можна взаємодіяти: дошка зі стікерами, ескізи на папері, програмні прототипи, рольові сценарії тощо. У процесі маніпуляцій з прототипом можуть з'являтися нові ідеї, більш чітко уявлення про проблему і вирішення. Працюючи над прототипом варто застосовувати різні типи мислення, запропоновані дослідником творчого мислення Е.Боно.

В процесі тестування перевіряють поставлену задачу: чи вірно вона була сформульована. Тестування - це фаза отримання відгуків про рішення. Саме тут відбувається повернення до першого кроку - розуміння. Роботу по перевірці запропонованої ідеї вирішення проблеми пропонується підкріплювати ведінням щоденника, блогу з метою рефлексії власної діяльності та коригування результатів.

Застосування всіх зазначених етапів дизайн-мислення у процесі виконання творчих проектів студентами напряму «Технологічна освіта» сприяє більш цілісному усвідомленню навчальної задачі, спонукає до розширення обріїв пізнання, надає засади для формування компетентності в галузі дизайну, як однієї з галузей проектування.

Лагода О.М.

*канд. мист., доцент, професор каф. дизайну,
Черкаський державний технологічний університет*

ФОРМУВАННЯ НОВОЇ МЕТОДОЛОГІЇ НАВЧАННЯ В ДИЗАЙНЕРСЬКІЙ ОСВІТІ

Зберігаючи ауру буденності та всезагальної доступності, костюм залишається одним з найбільш важливих і, водночас, не повністю розкритих в науці компонентів матеріальної культури людства. Інтенсифікація масового виробництва одягу в ХХ ст. призвела до втрати смаку щодо нього як маркера й ідентифікатора особистості в суспільстві. Таким чином, спри-

чинила зниження загальної якості життя споживачів і виникнення у зв'язку з цим певного психологічного дискомфорту, що, в свою чергу, зумовив загальну соціальну напругу в процесах і в культурі споживання. Усвідомлення цієї значимої з професійної точки зору проблеми, власне, актуалізувало необхідність кардинальних змін у сфері підготовки фахівців з дизайну одягу.

Оскільки вимоги сучасної індустрії моди ставлять дизайнера в досить жорсткі рамки, щоб бути успішним в професії, йому необхідно вміти не лише швидко, грамотно, а головне – креативно, вирішувати поставлені завдання, але й захищати власні проектні рішення, професійно обґрунтовуючи дизайн-ідеї та шляхи їх реалізації. Це вимагає організації процесу навчання майбутніх фахівців у такий спосіб, щоб навчити їх не лише вузькопрофесійних прийомів і навичок ремесла, але й розвинути здібності мислити і перетворювати власні думки в слова (концептуальні тексти), а надалі – реальні дизайн-об'єкти. Таким чином, мета освітніх програм полягає у формуванні фахівця з цілісним комплексом як професійних компетентностей, так і загально необхідних, на кшталт: здатність до впровадження на високому професійному рівні творчої та дослідницької роботи; володіння новітніми технологіями у сфері комп'ютерного проектування та моделювання; опанування навичок успішного просування товарів на ринку; вміння продуктивно вести ділові перемовини й ін. Більше того, майбутній професіонал повинен ефективно працювати, як над створенням промислових колекцій виробів, так і ексклюзивних ансамблів костюма та експериментальних зразків.

Однак, тенденція останніх років до значного скорочення кількості навчальних годин у планах, спрощення та узагальнення завдань, вимушеної відмови від значної кількості «дрібних» дисциплін навчального циклу на користь однієї «ємної та узагальнюючої» – проектування (дизайн-проекування!), переведення більшості з поточних завдань фахово орієнтованих дисциплін на самостійне опрацювання студентом, змушують викладачів вдаватися до різноманітних маніпуляцій та імітації реального обміну досвідом – ремеслом, опанування яким можливе виключно в форматі «майстер – учень». Звичайно, сучасна комп'ютеризація більшості процесів життєдіяльності, зокрема й освіти, доступність Інтернет-ресурсів, відео тощо формують досить потужне інформаційне поле, в якому студент (за бажанням) може не тільки розширювати свій професійний світогляд, вдосконалювати отримані знання, вивчати світовий досвід, але й просувати власні дизайнерські знахідки. Домінантною постає його мотивація.

Окремі студенти, надто «захоплені» процесом самоосвіти в мережі Інтернет, демонструють власну обізнаність в провокативний спосіб, ігноруючи думку викладачів та, нажаль, не усвідомлюючи фрагментарності власних знань та вмінь, відсутність їх системності. Традиційні способи навчання у подібній ситуації виявляються малоєфективними і не викликають довіри студентської аудиторії. Новітні способи навчання – формуються дуже повільно, не завжди доступні й прийнятні викладачами старої формації. Нова ж генерація викладачів, які щойно включаються в освітні процеси, немає

достатнього досвіду, а, що цілком можливо, й знань. Виникає закономірне запитання: чи потрібні такі викладачі і така освіта?! Яким повинен бути сучасний викладач вищої школи? В чому полягає його основна функція, роль? В описаній ситуації він постає вже не наставником, майстром своєї справи і супер-професіоналом, а своєрідним навігатором в інформаційному полі загальних та професійних знань та умінь. Чи це дозволить майбутньому дизайнеру бути затребуваним в модному бізнесі, адже ще є конкуренція, в ігровому полі якої студенту (фахівцю) рано чи пізно доведеться опинитися.

У цій ситуації тільки-но починає вимальовуватися нова методологія навчання, яка може відкрити інноваційний етап розвитку дизайнерської освіти. Її суть полягає у формуванні своєрідного «мислення костюмом» як просторовим і пластичним об'єктом. Вона може виявитися дієвою, оскільки як професіонали, так і споживачі в сучасному світі мають справу з розгалуженою системою сталевих кодів і змістів костюма, які є невід'ємним елементом міжособистісної та соціальної комунікації.

Певна грамотність у цій сфері починає формуватися в середовищі споживачів. Це можна пов'язати з глобалізацією ринку одягу й модних товарів, з доступністю Інтернету і швидкістю поширення в ньому інформації, з значною кількістю джерел, які розкривають основи стилю (стилістики) костюма для загалу. Споживач, добре обізнаний про продукт, готовий до свідомого вибору. В той час, як професіонал не завжди готовий відповісти на запит. Далеко не всі методисти й викладачі приділяють необхідну увагу означеній проблемі, намагаючись систематизувати підходи до вивчення та освоєння студентами в ході навчання стилістики костюма.

Саме цей аспект проблеми потребує додаткового вивчення та аналізу. Їх результати будуть сприяти поетапному введенню в стилістику костюма та вирішенню завдання власне композиційно-стильового вирішення в сучасному дизайні одягу. Якщо ж втратити цей продуктивний момент зміни вектору освіти, наслідки виявляться в стилістично незбалансованих, неграмотних дизайн-продуктах, у яких зараз, нажаль, змістовні похибки видаються за оригінальність мислення дизайнера, а іноді й за інноваційність конструкторського вирішення.

Літковець Олена

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії та методики професійної освіти, Рівненський державний гуманітарний університет

МАЙСТЕР-КЛАС ЯК ФОРМА ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ З ДИЗАЙНУ

Потреби суспільства у фахівцях, які мають знання і вміють їх застосовувати дедалі зростають. Оновлення системи освіти пред'являє нові вимоги до підготовки майбутнього висококваліфікованого фахівця, методів та технологій викладання. Формується нова ситуація взаємодії викладача та аудиторії у всіх видах навчально-пізнавальної і методичної діяльності. Ефективність професійної підготовки майбутніх фахівців дизайну суттєво

залежить від методичних форм навчальної роботи. Адже, дизайнер зобов'язаний не тільки мати художній смак, а й володіти технологіями створення і виготовлення об'єкту.

Вирішенню проблеми професійної підготовки в процесі методичної діяльності досліджували зарубіжні та вітчизняні вчені І. Андрощук, Л. Бондаренко, І. Богданова, С. Гончаренко, І. Ісаєв, А. Коржуєв, О. Коберник, М. Козяр, Н. Кузьміна, Н. Ерганова, О. Коваленко, Н. Ничкало, В. Радкевич, Л. Сушенцева, В. Сластьонін, С. Ткачук, М. Янцур та ін. Однак, застосуванню майстер-класів, як однієї з форм підготовки майбутніх фахівців з дизайну, приділено недостатню увагу.

Мета статті полягає у розкритті методичних підходів до організації та проведення майстер-класів, як однієї з основних форм підготовки фахівців з дизайну.

Майстер-клас – одна з форм ефективного професійного навчання майбутнього фахівця. Також, майстер-клас – це відкрита педагогічна система, яка дозволяє демонструвати нові можливості педагогіки розвитку та свободи, показує способи подолання консерватизму та рутини [1].

Майстер-клас – це особливий жанр узагальнення та поширення педагогічного досвіду, який представляє собою розроблену авторську методику, що спирається на свої принципи та має певну структуру [3].

З цієї точки зору майстер-клас відрізняється від інших форм передачі досвіду тим, що у процесі його проведення відбувається безпосереднє обговорення запропонованого методичного продукту та пошук творчого рішення педагогічної проблеми як з боку учасників майстер-класу, так і з боку викладача (вчителя).

Майстер-клас, як форма навчання дозволяє створити три типи умов, а саме: забезпечується формування мотивації і пізнавальної потреби у конкретній діяльності; стимулюється пізнавальний інтерес, відпрацьовуються умови планування, самоорганізації та самоконтролю педагогічної діяльності; здійснюється індивідуальний підхід по відношенню до кожного учасника майстер-класу.

Основою майстер-класу для фахівців дизайну є показ технологічних прийомів та оволодіння учасниками технологіями створення об'єктів.

Гасло майстер-класу: «Якщо ти володієш певними знаннями та вміннями, дайте іншим запалити від них свої світильники».

Структура майстер-класу різної спрямованості будується за принципом, що відбиває логічність процесу пізнання: мотивація, засвоєння нових знань, рефлексія [2].

Перша - це теоретична частина заняття. На даному етапі представляється педагогічний досвід керівника майстра-класу по певному напрямку діяльності. Ефективним засобом на цьому етапі є використання ІКТ. Залежно від місця на занятті час використання цифрового освітнього ресурсу може бути різним: навчальний фільм демонструється не більше 5-7 хвилин; при поясненні нового матеріалу презентація не перевищує 15-17 хвилин;

при використанні тестових програм - не більше 30 хвилин; при проведенні презентації творчих проєктів студентів - не більше 25 хвилин.

Друга частина майстер-класу націлена на відпрацювання отриманих знань у процесі придбання необхідних навичок. На даному етапі важливе усвідомлення кожним студентом ефективності практичної діяльності з отриманих нових знань та вмій.

На третьому етапі - рефлексія. Результати роботи виносяться на обговорення. Дуже важливий той факт, що кожен учасник майстер-класу отримує конкретні рекомендації для практичної діяльності.

Результативність проведення майстер-класу визначається за наступними критеріями:

1. Презентативність. Подання інноваційної ідеї, рівень її представлення, культура презентації ідеї, популярність ідеї у педагогіці, методиці та практиці освіти.

2. Ексклюзивність. Яскраво виражена індивідуальність; вибір, повнота і оригінальність розв'язання інноваційних ідей.

3. Прогресивність. Актуальність і науковість змісту та прийомів навчання, наявність нових ідей, які виходять за межі стандарту і відповідають тенденціям сучасної освіти та методики навчання предмету; здатність не тільки до методичного, але й наукового узагальнення досвіду.

4. Мотивованість. Наявність прийомів і умов мотивації, включення кожного в активну творчу діяльність із створення нового продукту педагогічної діяльності на занятті.

5. Оптимальність. Достатність засобів, що використовуються на занятті, їх поєднання, зв'язок з метою та результатом (проміжним та кінцевим).

6. Ефективність. Результативність для кожного учасника майстер-класу: який ефект розвитку? Що це дає конкретно учасникам? Вміння адекватно проаналізувати результати своєї діяльності.

7. Технологічність. Чіткий алгоритм заняття, наявність оригінальних прийомів актуалізації, проб лематизації, пошуку та відкриття, самоаналізу та самокорекції.

8. Артистизм. Піднесений стиль, педагогічна харизма, здатність до імпровізації, дія на аудиторію, ступінь готовності до поширення та популяризації свого досвіду.

9. Загальна культура. Ерудованість, нестандартність мислення, стиль спілкування, культура інтерпретації свого досвіду [3].

Таким чином, на основі визначених підходів до організації і проведення майстер-класу в підготовці фахівців дизайну можна зробити висновок, що результативність даного заходу залежить: від створення активного середовища; ефективної організації та управління процесом викладачем, рефлексивних процесів засвоєння технологій створення виробів.

Література:

1. Педагогічна майстерність: Підручник / І.А. Зязюн, Л.В. Крамушенко, І. Ф. Кривонос та ін. ; за ред. І. А. Зязюна. - [3-тє вид., допов. і перероб.]. – К. : СПФ Богданова А. М., 2008. –376 С.
2. Слостенин В. А. Педагогика: инновационная деятельность / В. А. Слостенин, Л. С. Подымова. – М. : Магистр, 1997. – 224 с.
3. Русских Г.А. Мастер-класс – технология подготовки учителя к творческой профессиональной деятельности / Г. А. Русских // Методист. – 2002. – № 1.– с.38-40.

Майстренко-Вакуленко Юлія

доцент каф. рисунка, заслужений художник України, канд. мистецтвознавства, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

**СУЧАСНІ ВИМОГИ ДО ВИКОНАННЯ ЗАВДАНЬ З ДИСЦИПЛІНИ «РИСУНОК»
(Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури,
спеціальність «Образотворче мистецтво, декоративне
мистецтво, реставрація», освітній рівень магістр)**

Загальні та фахові компетенції, яких мають набути студенти-магістри згідно освітніх програм спеціальності “Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація”, включають ряд здатностей та вмінь, які має частково чи повністю забезпечити викладання дисципліни «Рисунок», зокрема: уміння виявляти, ставити та вирішувати мистецькі проблеми; здатність генерувати сучасні оригінальні ідеї у предметній області; вільно використовувати набуті знання про об’єкт, образно переосмислювати їх в мистецьку композицію; усвідомлювати зв’язки, внутрішню сутність предмету (об’єкту), принципу його архітектоніки (будови), характеру зовнішнього пластичного значення. Результатом навчання має стати здатність здійснювати аналіз технік і технологій рисунку європейських академічних художніх шкіл та творів; досягати композиційної стійкості форми в заданих умовах середовища формату при створенні образу.

Саме тому вимоги до виконання завдань з дисципліни «Рисунок» для здобувачів другого рівня вищої освіти (магістрів) мають істотно відрізнятись від завдань з «Академічного рисунка» для бакалаврів. Предмет вивчення навчальної дисципліни не може бути однаковим для першого й другого рівнів освіти і обмежуватись умінням відтворювати навколишнє середовище на умовному просторі картинної площини або продемонструвати набуті знання із пластичної анатомії та перспективи, закомпонувати основні маси та ритми. Традиційно курс з рисунка був розрахований на п’ять років навчання й завершувався вивченням ракурсних або подвійних постановок. Головною метою було вивчення будови форми людської постаті за принципом “від простого до складного”, проте задача на всіх курсах лишалася подібною: відтворення об’єкта на площині засобами рисунка.

У процесі стильового розвитку рисунка (як і образотворчого мистецтва в цілому) простежується еволюція відчуття й відтворення світла, руху, простору й часу та їхньої внутрішньої взаємодії, глибиного зв’язку із пошука-

ми філософсько-естетичної думки. У проторисунках ці категорії трактовані як умовно-нейтральні. Становлення рисунка як окремого виду мистецтва, пов'язане із гуманістичними ідеалами, які зумовили реалістичне сприйняття і відтворення часово-просторових категорій. Взаємозв'язок, взаємодія і взаємозалежність цих категорій виявляється у певній залежності: чим глибшою стає просторовість аркуша, тим щільнішим стає часовий проміжок, і навпаки. Реалістичний рисунок, наприклад, що перебуває у досить вузькому часовому просторі теперішності, має розвинутий в глибину простір. Різні стильові напрями оперують відповідними своїм засадам засобами виразності, які, у свою чергу, формують сприйняття образу, визначаючи напрям його часового вектору, спрямовуючи у минуле чи в майбутнє.

Сучасна мистецтвознавча думка не мислить філософські та естетичні категорії у відриві від наукових концепцій. Відкриття ХХ століття, зокрема теорія відносності А. Ейнштейна та ряд пізніших теорій, побудованих на її основі, остаточно зв'язали поняття часу та простору у єдиний часово-просторовий континуум. Питанням просторово-часових взаємозв'язків та взаємовідношень в образотворчому мистецтві приділили увагу ряд значних західноєвропейських та російських теоретиків мистецтва і культурологів, зокрема, Б. Віппер, О. Шуазі, Ле Корбюзьє, З. Гідеон, С. Ейзенштейн, В. Фаворський, Р. Арнхейм, О. Каламбрeze, С. Серов, Н. Кислова та інші.

Зміна трьох основних естетичних систем, культурно-історичних парадигм – за С. Серовим, – класичної (XV–XIX ст.), яка втілює естетику формовідповідності (або завершеності); модерністичної (XX ст.) естетику цільовідповідності (тотожності) та постмодерністичної (кінець ХХ – початок ХІХ ст.) естетику сенсовідповідності (розбіжностей), веде до різних концепцій простору, з якими пов'язані і різні відчуття часу. Зародження метамодерну (за Т. Вермюлером та Р. ван дер Аккером) призводить мистецтво на шлях коливання між модернізмом та постмодернізмом, прагнучи до багатомірності та намагаючись наділити твори мистецтва глибиною іншого, ніж у постмодернізмі порядку. І психологи, і теоретики-мистецтвознавці, культурологи стверджують, що характер світогляду сучасної людини з позиції сприйняття й усвідомлення часу зазнав значних змін.

Сукупністю цих факторів спричинена й така різновекторність за відчуттям часу і простору сучасних студентських рисунків. Цитування фрагментів минулих епох притаманне постмодернізму в цілому. Саме апеляція до окремих рис спадщини соцреалізму, зокрема 50-60-х років – техніки виконання, композиційного прийому, принципу трактовки світлотіні тощо – парадоксальним чином сприяє утвердженню в сучасному рисунку основ академізму.

Особливий інтерес становлять рисунки-серії, рисунки-цикли, в яких студенти сповна розкривають власний творчий потенціал. Вдалі спроби задуму й виконання академічного завдання як серії графічних аркушів були здійснені Т. Ковачем, Д. Просветовим. Ця ідея була розвинена у роботах низки інших студентів, зокрема у галереї олівцевих портретних рисунків-

начерків К. Лесів, серії рисунків, виконаних за мотивами академічних постановок К. Лібкінд.

В рисунках студентів майстерні монументального живопису та храмової культури ім. М. А. Стороженка простежується логічний шлях композиційного пошуку образу, який включає вибір формату, фактури поверхні, засобів виразності рисункового матеріалу, визначення формоутворюючої ролі світла, а також ступеня завершеності. Вони не є ні навчальними вправами, ні анатомічними штудіями, ні попередніми начерками для подальшого живописного виконання: вони самоцінні. Таким є монументальний рисунковий поліптих, виконаний у 2016 р. колективом студентів МЖХК ім. М. А. Стороженка.

Ці рисунки перетнули межу навчальної мети, є самостійними творами і засвідчують зацікавленість студентів сучасними тенденціями розвитку рисунка, здатність усвідомлювати філософське підґрунтя причинно-наслідкової системи розвитку світового образотворчого мистецтва

Метою викладання дисципліни «Рисунок» для магістрів має стати вирішення завдань вищого порядку: конфлікту об'єкту й простору шляхом взаємозв'язку таких категорій як світло, внутрішній рух, фактура середовища, час та простір. Шляхом погляду на об'єкт через призму часово-просторового континууму відбувається кристалізація образу, рисунок має стати не навчальною вправою, а інструментом втілення художньої ідеї.

Максимлюк Ірина Василівна

аспірант ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», м. Івано-Франківськ

АВТОРСЬКИЙ ПІДХІД В ПЕДАГОГІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ БОГДАНА ГУБАЛЯ

Губаль Богдан Іванович — заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри дизайну і теорії мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Професійні зацікавлення майстра багатогранні, хоча пріоритетним для нього є художній текстиль. Богдан Губаль — майстер гобелена з яскравим авторським почерком. Також його приваблює оригінальна графіка, акварель та пастель. Близько сорока років Богдан Губаль передає свої професійні знання студентам. Митець має власний погляд на педагогічну діяльність та авторські методи викладання. Художник розкрив себе як талановитий педагог у Казанському художньому училищі імені Миколи Івановича Фешина, де розробив програму й методичні рекомендації з дисципліни «Композиція», які знадобилися і при розробці методичних рекомендацій у Прикарпатському національному університеті. Ці матеріали ввійшли до авторського навчального посібника «Композиція в дизайні: одно-, дво- і тривимірний простір», виданого у 2012 році до 60-річчя від дня народження та 35-річчя творчої діяльності. Публікація належить до серії «Вчені Прикарпатського національного університету». Одним із методів, який Б. Губаль апробував ще на початку своєї педагогічної діяльності, є активізація зацікавленості студентів предметом. Цей метод

полягає в розробці цікавих, експериментальних завдань, над якими студенти працюють самостійно.

Основи композиції професор вважає чи не найважливішою дисципліною у мистецьких навчальних закладах. На його думку, основою творчості будь-якого художника є робота з кольором, лінією, пластикою, об'ємом, простором.

Важливим для творчого зростання є дослідницький метод та порівняльний аспект: перегляд мистецьких журналів, читання статей, відвідування виставок. Опираючись на власний досвід, митець радить таким чином стежити за діяльністю європейських, світових художників, роботи яких мотивують, надихають, захоплюють і які є стимулом до художницької роботи, рушійною силою для пошуку. Тільки на виставках можна розглянути техніку та фактуру творчих робіт, чого не передають репродукції. Високі мистецькі результати забезпечуються накопиченням естетичного багажу з різних видів мистецтва. Цей метод формує особистість та естетичне кредо майбутнього митця, яке з часом поглиблюється і вдосконалюється. Заслужують на особливу увагу методи стимулювання й мотивації навчально-пізнавальної діяльності, методи контролю, самоконтролю.

На заняттях з дисципліни «Графічні технології» студенти другого курсу вивчають різні графічні техніки як теоретично (літографія, офорт, акватинта, шовкографія) так і практично (туш-перо, ліногравюра, монотипія). Типографськими фарбами віддруковують ліногравюри, монотипії у майстерні художника. Ручна графіка поруч з комп'ютерною розкриває багато можливостей в дизайні, особливо в оформленні поліграфічної продукції. Ці графічні техніки студенти-випускники вдало застосовують в дипломних роботах, демонструючи володіння технічними навичками й виражальними засобами естампної графіки.

Богдан Губаль розробив авторський курс, методичні рекомендації та навчальний посібник з дисциплін «Спеціалізований рисунок», «Спеціалізований живопис» для дизайнерської підготовки. Автор застосовує евристичний метод, за яким робота поділяється на певні етапи. Саме такий підхід є дуже важливим для дизайнерів. В першому семестрі завданням є зображення натюрморту в інтер'єрі. На першому етапі студенти вивчають природу, роблять конструктивний рисунок, на основі якого виконується чорно-біла графіка (площинне вирішення). Третій етап полягає в тому, що завдяки вивченню природи, графічній роботі, площинного малюнка створюється асоціативна композиція. В другому семестрі студенти працюють над зображенням людської фігури в інтер'єрі, дотримуючись цього самого принципу. Згаданий метод є запорукою систематичності та послідовності в роботі.

Богдан Губаль наголошує на важливості знань та навичок з академічного рисунку і живопису. Студенти повинні вміти працювати з першоджерелом — переосмислити природу, а потім інтерпретувати її відповідно до своєї спеціальності, перетворюючи натурний мотив у декоративну й асоціативну композицію. Заняття зі спеціалізованого рисунку та живопису мають продовження в проектуванні інтер'єру, визначаючи стилістику проектних вирішень.

Використовуючи авторські концептуальні методики викладання, Богдан Губаль зробив вагомий внесок у розвиток дизайн-освіти України та країн пострадянського простору. Специфіка його методу викладання позначена експериментаторством, полягає у системності й послідовності вирішення навчальних завдань, творчому пошуку, вмінні працювати у різноманітних графічних техніках. Надихаючи своїм прикладом, Богдан Губаль виховав не одне покоління талановитих учнів, котрі успішно працюють в різних видах мистецтва та дизайну.

Маркович Марія Йосипівна

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання, Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка

СПІВПРАЦЯ ІЗ ВИРОБНИЦТВОМ ЗАПОРУКА УСПІШНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ДИЗАЙНУ

Дизайн-освіта – це цілеспрямована художньо-проектна діяльність, що поєднує професійні та наукові знання на основі розуміння проблем людського життя і спілкування з оточуючим середовищем. Це діяльність, яка виконує художньо-комунікативну функцію. Тенденції розвитку дизайн-освіти базуються на вивченні студентами споживчих запитів користувачів та формування середовища життєдіяльності людини і художньо-естетичної культури суспільства загалом.

Професійна діяльність вимагає від дизайнера розуміння соціальних, психологічних, філософських, культурологічних проблем. Проблема дизайнерської освіти в Україні набуває сьогодні не лише академічного, а й практичного інтересу.

Питаннями дизайн-освіти займався В. Тименко. Дослідник висуває думку, що в умовах української дизайн-освіти взаємодія внутрішнього інформаційно-особистісного, зовнішнього інформаційно-соціального і навчального інформаційно- педагогічного середовищ має стати пріоритетною теоретичною основою для навчального процесу зі всіх спеціалізацій дизайну. Методологічною основою запропонованого вченим процесу фахової підготовки дизайнерів постає «трикутник» трьох основних функцій сучасного дизайну: комунікативно- естетичної, соціально-культурної і утилітарно-споживчої, а не методологічний трикутник, зумовлений художнім розвитком, художньою культурою і мистецтвом, що характерним є лише для мистецьких вищих навчальних закладів.

За тлумаченням С. Морозова, системний підхід може бути представлений трьома головними аспектами: перший пов'язаний з головними характеристиками предмета дослідження, моделлю якого може бути одиниця аналізу; другий – з розвитком предмета дослідження; третій зі структурою предмета дослідження.

Методичні засади в дизайні інтер'єру базуються на релевантності у впровадженні методів аналізу і синтезу. Аналітичне дослідження у споживчій сфері висвітлює передпроектний аналіз у дизайн-проекуванні.

Також, проектуючи новий об'єкт у дизайні, досліджують: функціональні аспекти (напрями застосування об'єкту дизайну), соціальні аспекти, економічні, ринкові аспекти (у контексті суспільних запитів, потреб та рентабельності), формо-аналіз (дослідження структури виробу, її прототипу і аналогів, пошук конструктивної та пластичної оптимізації), технологічні аспекти (паспорт матеріалів і існуючих підходів проектування).

Реалізація здобутків аналітичного пошуку інтегрується шляхом операції синтезу структуроутворення і гармонізації (композиції) об'єкту.

На кафедрі образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка вивчаються різні види дизайну. Системність і цілісність змісту професійної підготовки спеціалістів в області дизайну передбачають для майбутніх фахівців: успішне вивчення базових дисциплін, викладання яких ґрунтується на ступеневому впровадженні методів аналізу і синтезу; відокремлення базових професійних задач.

Аналітичні результати дизайнерської творчості методично синтезуються у формоутворенні.

Для успішної реалізації стратегії розвитку дизайн-освіти особливу увагу приділяють аналізу тенденцій у розвитку дизайну, вивченню інновацій та досліджень. Тому у вузі постійно співпрацюють із проектними та виробничими організаціями. Тут майбутні дизайнери проходять ознайомчу та виробничі практики. Творчі задуми народжуються в аудиторії, а вже сформовані студентські проекти проходять апробацію на виробництві. Найбільш вдалі розробки доводять до реалізації. Успішними у такій співпраці є тест-драйв кухонь від торгової марки Blum.

Таким чином цілісність професійної підготовки полягає у процесі становлення системного мислення та стосується всіх компонентів структури розумової діяльності студента.

Література.

1. Вознюк О. В. Педагогічна синергетика : генеза, теорія і практика : [монографія] / О. В. Вознюк. – Житомир : Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2012. – 708 с.
2. Швець О. А. Творчий розвиток фахівця з дизайну на засадах компетентнісного підходу у процесі підвищення кваліфікації : дис. ... кандидата пед. наук : 13.00.04 / Швець Олена Анатоліївна. – Вінниця, 2012. – 246 с.
3. Яковлев М. І. Сучасні проблеми дизайн-освіти / М. І. Яковлев // Геометричне моделювання, енергозбереження, екологія і дизайн : матеріали наук.-практ. конф. 19-23 верес. 2005 р. – Крим : Новий світ, 2005. – С. 29–35.

Наконечна Лада Володимирівна

аспірант, Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури

**АЛЬТЕРНАТИВИ АКАДЕМІЧНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТИ:
ПРОБЛЕМА ПРИВАТНИХ ІНІЦІАТИВ**

У тезах окреслено контекст виникнення в Україні в 2010-х рр. приватних ініціатив у сфері мистецької освіти, які пропонують різноманітні за формою й наповненням курси, й означено їх проблематику, зокрема в питаннях змістовності програм, взаємодії теорії і практики, осмислення ролі цих ініціатив у полі культури. Зазначається, що приватні освітні програми виникають як відповідь на укорінену в мистецькій освіті академічну систему. Також порушується питання, як локальні ініціативи відповідають на сучасні виклики міждисциплінарного, інтермедіального й експериментального характеру.

В тезисах обозначен контекст возникновения в Украине в 2010-х гг. частных инициатив в сфере художественного образования, которые предлагают разнообразные по форме и наполнению курсы, а также обозначена их проблематика, в частности в вопросах содержательности программ, взаимодействия теории и практики, осмысления роли этих инициатив в поле культуры. Отмечается, что частные образовательные программы возникают как ответ на укоренившуюся в художественном образовании академическую систему. Также ставится вопрос, каким образом локальные инициативы отвечают на современные вызовы междисциплинарного, интермедиаального и экспериментального характера.

The text outline the context of private initiatives offering a variety of courses in form and content, which emerging in the field of arts education in Ukraine. Their problems are identified, particularly in terms of the content of the programs, the interaction of theory and practice, and the understanding of the role of these initiatives in field of culture. It is noted that private educational programs arise as a response to an academic system rooted in arts education. The question of how local initiatives respond to the current challenges of interdisciplinary, intermedial and experimental type is raised.

Освітні практики в мистецьких закладах України супроводжуються і легітимізуються певними мистецтвознавчими приписами, серед них – принцип тяглості академічної школи як основи та мети навчання. Повернення до академічних засад в мистецькій освіті України відбулося на початку 1930-х років одночасно з проголошенням єдино правильним методу соціалістичного реалізму, й супроводжувалося запереченням інших естетичних теорій як хибних та призупиненням будь-яких експериментів у мистецтві, які були повністю вивільнені революційним початком ХХ ст.

У часи української незалежності, зі зміною політичного устрою, державні інститути втратили монополію у сфері мистецтва й освіти, перестали бути ідеологічними установами, які визначали «єдино правильні» шляхи розвитку мистецтва. Проте й зараз вищі художні заклади, зокрема Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури як «один з провідних організаційних центрів у здійсненні державної політики в галузі розвитку національної художньої культури»¹, претендують на ексклюзивну роль у формуванні візуальної культури й зберігають позиції форпосту «істинного» мистецтва.

Традиційні уявлення щодо мистецької діяльності, сформовані почасти мистецтвознавством Радянського Союзу і трансформовані в мистецтвознавство незалежної України, виявляються неспроможними в осмисленні сучасних культурно-мистецьких процесів та застосуванні щодо сучасних практик. Мистецтвознавча думка працює на репродукування усталених і звичних форм мистецької діяльності, тим самим демонструє й стверджує свої естетичні принципи.

Сучасні художники своєю діяльністю ставлять під сумнів внормовані українськими академіями позиції в системі художньої освіти, проте досі не спровокували їх перегляд. Мистецькі практики, що не вкладаються у звичні уявлення про класифікацію стилів, напрямків і видів мистецтва, не знаходять ні відповідного теоретичного обґрунтування, ні свого місця в системі освіти.

Освітні програми міждисциплінарного, інтермедіального та експериментального характеру, як і сучасне мистецтво, яке було повністю витіснене в поле приватного у перші десятиліття незалежності в Україні, позбавлені повноцінної державної підтримки. Першими на новий освітній запит відреагували у 2010-тих рр. приватні ініціативи, запроваджуючи різноманітні за формою й наповненням курси.

Зазначимо деякі проблемні фактори приватної форми мистецької освіти сфери сучасного мистецтва в Україні:

- комерційний характер курсів обмежує доступ до мистецької сфери ширшого кола слухачів, майбутніх учасників цієї сфери;
- потенційний слухач мотивується іміджем сучасного мистецтва як пов'язаного з успіхом, міжнародними преміями й високими гонорарами;
- через складність (організаційну, економічну, теоретичну) проведення тривалих і системних занять такі курси надають розрізнені, фрагментарні, узагальнені знання. Нерідко програми побудовані хаотично, частково через брак компетентностей організаторів і менеджерів, також з причини недостатньої кількості активних «гравців» у полі мистецтва, що ведуть викладацьку практику, мігруючи з одного курсу в інший;
- програми таких курсів мають переважно лекційну форму, отже зв'язок викладеного матеріалу й набутих знань по закінченні курсів складно встановлюється з практикою; з іншого боку, програми з практичною складовою стикаються зі схожою проблемою, якщо теорія викладається окремо від практики;
- приватні ініціативи не приділяють належної уваги фундаментальним теоретичним питанням та осмисленню своєї ролі в культурному полі;
- у програмах приватних курсів проявляється економічного або символічного порядку інтерес засновників;
- проголошений експериментальний характер не завжди відповідає дійсності: простежується перенесення сталих теоретичних концептів європейського та англо-американського мистецтвознавства, готових теоретичних напрацювань, які позиціонуються як актуальні в полі культу-

ри України, що призводить до запозичень і копіювань без усвідомлення концептуальної і контекстуальної специфіки.

Тож постає питання, наскільки адекватними можуть бути локальні ініціативи у з'ясуванні й вирішенні проблем, пов'язаних із мистецькою освітою? Підсумовуючи, зазначимо, що, хоча завдяки недержавним освітнім ініціативам та організаціям, які існують як окремі альтернативи традиційній академічній освіті, і відбувається урізноманітнення поля культури й, подекуди, розробка нових підходів і методик викладання, усе ж невеликі приватні освітні курси з нетривалими програмами не демонструють спроможності формування дійсних альтернатив.

Примітки:

1. Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці. – Вип. 1. – К., 1994. – С. 67

Паньок Тетяна Володимирівна

професор, канд. мистецтвознавства, Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди

МИНУЛЕ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ: ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ДИЗАЙН-ОСВІТИ

Упродовж XX століття вища художня освіта зазнавала радикальних змін: від обов'язкової академічної підготовки до її фактичної ліквідації та різкого зниження вимог до базової художньої підготовки абітурієнтів у 20-х роках; від ідей політехнічного спрямування освіти в 30-х роках до його нехтування в післявоєнні роки; від розвитку художньо-промислової освіти в 60-х–80-х роках до її трансформації в дизайн, що одразу відобразилося у всіх навчальних програмах більшості мистецьких ВНЗ на кінець XX – початку XXI століття. Ретроспективний аналіз вищої художньої освіти XX століття дозволяє констатувати, що більшість реформ у галузі художньої освіти (1917–1991), відповідно до умов і потреб суспільства, мали за мету не тільки покращити загальну підготовку художників, поєднати їх творчість із розвитком промисловості, що допомогло б вивести країну на провідні позиції в світі, а й сприяти цілеспрямованій ідеологізації художньої освіти. Політика Радянського Союзу вимагала давати оцінку подіям і явищам винятково з класових позицій, що деформувало реальну картину становлення вищої художньої освіти на всіх її етапах розвитку і впливало на якість підготовки майбутніх фахівців.

За основу художньої системи в мистецьких вищих навчальних закладах України була взята чітка, логічна структура викладання, яка не тільки допомагала студентам на високому рівні оволодіти професійними знаннями, а й ефективно сприяла розкриттю їхніх творчих можливостей. Головними засадничими принципами можна вважати розвиток формально-технічних художніх експериментів пов'язаних із творчим сприйняттям абстрактних символів, навчанням ідеям-концепціям, проектному мисленню (на поч. XX століття), осмислення класичної світової і вітчизняної мистецької спад-

щини за ідеологічними критеріями (після реформи 1934 року), вивчення українського народного мистецтва, творче використання прийомів і засобів образотворчого мистецтва в повсякденній практичній діяльності відповідно до суспільних, політичних і естетичних запитів часу, інваріантність педагогічних підходів до методики викладання.

Так, наприклад, необхідність термінової підготовки художників, які б популяризували нові ідеологічні орієнтири початку ХХ століття привела до утворення відповідних педагогічних умов і використання методу колективної роботи. Проте, в кожного студента виявлялася своя творча манера, професори художніх ВНЗ виховували в них самостійність, творчість, власний стиль і почерк, навчали за індивідуальними програмами тощо. Саме 20-тим рокам ХХ століття завдячуємо становленням дизайнерського мислення і взаємодією різних видів мистецтва з інженерно-науковою творчістю; виокремленням принципово нової форми навчання – художньо-промислової, яка мала розвиватися в тісному зв'язку з виробництвом.

Вивчення архівних документів дозволяє констатувати, що умови творчо-педагогічної роботи викладачів 1950–1960-х років сприяли розвитку об'єктивного мислення в студентів, обізнаності у специфіці монументально-декоративного оформлення простору, розвитку художнього конструювання, змінюються традиційні підходи до навчання, викладачами активно створювалися проблемно-творчі ситуації, в яких вирішувалися різноманітні завдання, що стимулювали мислення й уяву, пошук змістових і виразних якостей зображення, самостійний вибір техніки чи матеріалу для виконання творчого задуму тощо.

Розуміння художньо-педагогічних процесів та їх біфуркація дає змогу прогнозувати розвиток вищої художньої освіти у поєднанні з дизайном. Прагнення України інтегруватися в міжнародний ринок праці суттєво змінює співвідношення між образотворчим мистецтвом і дизайном і можливостями, що відкриваються завдяки розвитку проектної діяльності. У сучасних умовах викладання дизайну на художньо-графічних факультетах переживає новий етап пошуку універсальних інтерпретаційних парадигм. Така ситуація вимагає розвитку нового напрямку в мистецькій освіті як «Педагогіка дизайну», яка в Україні майже не розвинута і дасть у майбутньому можливість готувати висококваліфікованих фахівців на художньо-графічних факультетах педагогічних університетів. Уведення цього напрямку дасть потужний поштовх до реалізації особистісного підходу до студента як майбутнього вчителя, розвитку в нього творчого потенціалу, відповідальності до передачі й трансляції духовних і художніх цінностей, бажанні пропагувати надбаня світового та національного мистецтва. «Педагогіка дизайну» спроможна підняти рівень художньо-проектної діяльності сучасного студента, допоможе кращому опануванню знаннями з формотворення, навчить методиці креативного пошуку, генеруванню оригінальних ідей за допомогою образної мови пластичного мистецтва й технології художніх матеріалів тощо.

Більш активне упровадження «Дизайну» поряд з «Образотворчим мистецтвом» у навчальну програму дасть можливість розкрити в особистості творчі здібності, проектну грамотність, оволодіти образотворчими, образно-стильовими, стратегічно-продуктивними навичками, навчить ранньому формуванню проектних завдань, готовності до плануванню роботи над дизайн-проектом чи розробці художньо-проектної концепції тощо.

Дизайн-освіта включає визначення художньо-педагогічних і науково-технічних підходів до розроблення сучасних моделей викладання і має такі компоненти, як технічне забезпечення дизайн-дисциплін, виявлення й обґрунтування організаційних засад фахового навчання, дослідження теоретичних і практичних основ художньої діяльності, їх змістового і структурного удосконалення, систематизації та класифікації науково-методичних здобутків дизайн-освіти, визначення функцій дизайну в різних сферах життя суспільства.

Дизайн-освіта приваблива своїм культурно-естетичним спрямуванням, наданням ціннісним аспектам художнього навчання особливо вагомого значення. Розвиток дизайн-освіти вимагає певних змін парадигми в художньо-педагогічній освіті і значною мірою стосується проблеми вдосконалення теорії і практики навчання. Удосконалюючи практику, необхідно враховувати оптимальне співвідношення між традиціями та новаціями, розробку модернізованих підходів тощо.

Поступальність, наступність і циклічність розвитку дизайн-освіти доводить, що майбутнє вбачається в ранньому, широкому та інтенсивному образотворчому навчанні особистості. Чим більш розкритим, неординарним буде її мислення у процесі занять мистецтвом, тим швидше прохідтимуть мисленеві процеси. За цієї обставини особистість у майбутньому може дати більш високий результат у будь-якій галузі науки чи техніки. Раннє навчання образотворчому та проектному мистецтву веде до формування індивідуальної естетичної культури, поглиблення інтелектуальних, моральних складових особистості, формування загальнолюдських цінностей і пріоритетів засоба мистецтва.

Уважаємо, що у XXI столітті модернізація, комп'ютеризація, інформаційні технології, системне програмування активно впливає на поширення таких затребуваних в галузі художньо-педагогічної освіти фахівців, які будуть пов'язані з дизайном, комп'ютерними та інформаційними технологіями: промисловий, графічний, комп'ютерний дизайн, дизайн-реклама, ергоди-зайн, етнодизайн тощо.

Отже, розвиток вищої дизайн-освіти – це не спонтанний процес, а спеціально організоване системне формування політики і стратегії в цій галузі та прийняття оптимальних рішень. Внутрішній зв'язок зі спадковістю, збереження й синтез позитивного змісту попередніх етапів розвитку української художньо-педагогічної освіти та проектної культури, міцні традиції допоможуть зробити рушійний крок уперед і подолати вторинність на європейському освітньому ринку.

Петрашина Світлана Сергіївна

старший викладач, КВНЗ «Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія»

СОЦИАЛЬНАЯ СРЕДА КАК ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ФАКТОР: ВЛИЯНИЕ ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА НА ЧЕЛОВЕКА

Мировоззрение человека, его уровень сознания полностью зависит от окружающей среды и социума. Форматирует его личность. А это природа, которая его окружает с присущим ландшафтом той или другой местности, архитектура, как жилая, так и культовая, облик промышленных сооружений. Насколько озеленены города и поселения, каким образом перемещаются люди. И видят ли они звезды, поднимают ли головы вверх, чтобы любоваться причудливыми облаками, восходом и заходом солнца, лунными бликами на воде и отражением луны. Так же уровень сознания формируют отношения, которые складываются между людьми – как деловые, так и личные, общественная формация и религии. Все это влияет на вкусы, пристрастия, эстетику, потребности человека (как материальные, так и духовные). Все принадлежит своему времени и, конечно же, культура и искусство. Архитекторы, художники, литераторы создают свои произведения, которые формируют сознание общества, поднимая его на ступеньку выше. В свою очередь, у тех, кто это потребляет свои вкусы и пристрастия, многие не воспринимают высокого искусства. И тогда творцы, идя на поводу толпы, опускаются до её вкусов, так как творчество является для них источником существования. Среда влияет на сознание, а сознание влияет на среду (собака сама кусает себя за хвост).

Характер и мировосприятие общностей различные: в зависимости от того, где родились и живут люди (в равнинной или горной местности, на берегах больших водоемов). Но сознание жителей крупных населенных пунктов, городов и мегаполисов разительно отличается сознания сельских жителей. Сознание первых намного развитей, чем у вторых. Это связано с тем, что горожан окружает больше объектов, они участвуют во многих связях. Их труд требует больших знаний и умений.

Разительно отличались слои населения до середины XX века, что запечатлено в произведениях украинских писателей той эпохи. Сейчас различия размыты за счет потока информации, что недостаточно для развития сознания. Такая информация сквозит, проходит мимо (чтобы приобрести реальные навыки необходимо на себе прочувствовать те или иные ситуации). Безусловно, сельские жители, попадая в городскую среду, постепенно расширяют свое сознание, но менталитет у большей массы все равно еще остается крестьянским, а отсюда и житейские взгляды на взаимоотношения, культуру и искусство (жизненные ценности все еще неразрывны с их менталитетом). Дети их также будут с менталитетом крестьян, и даже внуки. И только у последующих поколений сознание изменится. Безусловно, во всех слоях населения рождаются неординарные, одаренные люди, но определяю-

щюю роль играет большая средняя прослойка – обыватели. Прослеживается такая закономерность: наука, культура, искусство развиваются в определенных центрах. Как правило, это крупные города, которые притягивают к себе лучших интеллектуалов в науке, творцов в искусстве, тем самым развивая все сферы жизни и государство в целом. Основной ценностью становится духовная пища.

В определенные периоды развития общества начинается миграция людей с более низкими, низменными потребностями из сельской местности (сел, деревень) в города. Как правило, люди, переезжающие в города, стараются подняться как можно выше по социальной личности. В случае успеха они становятся законодателями в культуре, искусстве и политике. Таким образом, высокое искусство превращается в ширпотреб, культура падает. Общественная формация государства после поступательного подъема и развития во всех сферах постепенно опускается на одну или несколько ступеней, и начинает развиваться дальше только после развития сознания народа, нации до определенного уровня. На что требуется длительное время. Культура теряется очень быстро, а вот на сознание ее требуется большой промежуток времени. Такие циклы падения и развития культур прослеживаются на протяжении всего развития человечества, с древнейших времен до наших. Свидетельством тому являются древнейшие материальные и письменные памятники.

Идеально создавать такие государственные формации, в которых гармонично развивались бы все слои населения, предоставляя равный доступ ко всем сферам искусства и культуры. Но историческое падение культуры дает и положительный эффект – способствует переосмыслению ранее наработанного и заставляет создавать нечто новое.

Поддубко Костянтин Валентинович

ст. викладач кафедри "Дизайн", Запорізький національний технічний університет

ДО ПИТАННЯ ВИКЛАДАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

Час на опанування предметів естетичного циклу студентами-дизайнерами слід збільшувати, тому що, наприклад, живопис мав би бути другою спеціальністю. Автор спирається на власний досвід професійного становлення, який припав на буремні роки «перебудови». Вже через 4 роки напруженої праці у кооперативі його портфоліо вміщувало 19 реалізованих проєктів, паралельно йшло накопичування художніх виставок різного рівня для подальшого вступу до Національної спілки художників України. Сучасний дизайнер вимушений бути багатограним в умовах жорсткої конкуренції на ринку праці.

Живописна майстерність є однією з яскравих рис спеціаліста-дизайнера. Постійне вдосконалення знань та навичок в цієї галузі сприятиме розвитку почуття кольору, формуванню вмінь у пошуковій ескізній роботі та естетич-

ного бачення у проектній діяльності. Для цього треба у навчальних закладах збільшувати час на виконання практичних завдань. Студенти мають виконувати багато короткочасних вправ, щоби привчитися до швидкого та якісного виконання дизайнерського задуму. Такий тип завдань допомагає зібратися з думками в короткий термін (прискорене мислення) й швидко виконати роботу.

Також важливою залишається практика довгострокових завдань. Вони допомагають розібратись у послідовності виконання справи від композиційних ескізів, підготовчого рисунка й до завершення роботи з необхідними деталями, відбором та виявленням головного. Підготовка дизайнерів у вищому навчальному закладі повинна супроводжуватись підвищенням рівня живопису, шляхом ускладнення завдань на постановках, ознайомленням з професійними техніками виконання. Поступово це сформує вміння бачити різноманіття естетичних образів, кольорів, форм реальності.

Працюючи з природою, студенти опановують закони реалістичного направлення у живопису. Реалістичне направлення притаманне дизайну в проектуванні саме на заключному етапі. Студенти мають правдиво передавати тон і колір, форму та фактуру у живопису. З перших завдань майбутнім дизайнерам необхідно виявляти головне у зображенні постановки під час аудиторних занять. Живопис допомагає пізнавати історію мистецтва, світову та національну культуру різних народів нашої планети. Такі знання важливі при визначенні цінності художньої роботи. Надати кваліфіковану консультацію здатен лише той, хто має добру практику у живопису, знання з кольорознавства, історії мистецтва, філософії. Разом з літературою та музикою живопис дає естетичну насолоду, збагачує духовний світ людини. Процес відтворення художнього задуму потребує максимальної концентрації уваги, без чого неможливо досягти нормального результату.

Студенти повинні творчі навички постійно підкріплювати теоретичними знаннями. У період навчання академічному живопису вони вимушені вивчати різні види, техніки, прийоми з тим, щоби у подальшому застосовувати в ескізуванні та проектуванні. Саме цей предмет дозволяє багато експериментувати в кольорі, рисунку, композиції, техніці при роботі спорідненими матеріалами, які використовуються дизайнерами в ескізах, клаузулах та проектах.

Академічний живопис не може існувати без традицій. Студенти ознайомлюються з роботами старих майстрів у вигляді копій, репродукцій, в музеях. На кращих зразках вони мають можливість торкнутися справжнього високого мистецтва. Відбувається постійних рух вгору, якісний підйом художника у живопису.

По закінченні вищого навчального закладу дизайнери отримують повний курс академічного живопису. Це допоможе молодому спеціалісту стати більш компетентним та захищеним у обраній галузі дизайну. Повноцінного фахівця без академічної науки вийти не може. Навчальний процес у всіх академіях світу спирається на базові знання з мистецьких дисциплін.

Потапенко А.М.

ст. викладач кафедри «Дизайн», Запорізький національний технічний університет

ПРОЕКТНИЙ ОБРАЗ У НАВЧАННІ ДИЗАЙН-ПРОЕКТУВАННЮ

Визначення художнього образу як специфічного для мистецтва способу відбиття, осмислення й художньої переробки об'єктивної дійсності з позицій певного естетичного ідеалу в конкретно-почуттєвій формі є відправним для розуміння проектного (проектно-художнього) образу в дизайні. Тут йдеться мова не про спрощену уяву художнього образу. Зовнішній вигляд, звичайно, може виступати як художній прийом, але дизайн — не образотворче мистецтво, і зображення в ньому відіграє іншу роль. Неправильне розуміння образності приводить до підміни справжнього дизайну зовнішньою косметикою. У переважній більшості дизайнерських рішень високий художній ефект досягається не за рахунок зображальності, а завдяки глибокому проникненню в сутність речі й втіленню цієї сутності в адекватній формі. Річ, що відображає потрібні людині якості, але не володіє ними в дійсності, не задовольняє естетичним запитам споживача, здатна лише породити сумнів у соціальній цінності професії дизайнера.

Мета дизайнера повинна полягати не в тому, щоб додати речі якийсь образ, а в тому, щоб, опираючись на образний підхід, відтворити в проекті гармонічне ціле. Споживач використовує не проекти, а речі, в тій мірі, в якій він створює у своїй уяві власний образ ідеального буття, відтворює в процесі споживання речі дизайнерську концепцію (образ) цієї речі, вступаючи тим самим у діалог з автором. У цьому випадку річ стає знаком цілісного художнього контексту й образом дійсності, але не в силу того, що вона спеціально створювалася як зображення, а в силу механізмів осмислення її змісту.

У мистецтві зображення виконує опосередковану функцію в процесі комунікації автора й споживача (глядача) і трансляції образу від автора до глядача. Але навіть в образотворчих мистецтвах зв'язок між зображенням і образом далеко не однозначний, оскільки предметом спілкування між автором і споживачем результатом є не саме зображення, а зміст, який переживається в процесі цього спілкування.

У цьому зв'язку доречно привести слова С.Ейзенштейна про сприйняття художнього твору глядачем: «Кожний глядач у відповідності зі своєю індивідуальністю, по-своєму, зі свого досвіду, з надр своєї фантазії, із тканини своїх асоціацій, з передумов свого характеру, вдачі й соціальної приналежності творить образ по цим зображенням, що точно має напрямок, підказаним йому автором, який непохитно веде його до пізнання й переживання теми. Це той же образ, що задуманий і створений автором, але цей образ одночасно створений і власним творчим актом глядача». Сприйняття дизайнерського твору споживачем підкоряється цьому загальному закону. Це сприйняття вплетене в процес життєдіяльності, нерозривно пов'язане з ним, так що предметом такого сприйняття є не зображення, не зовнішній вигляд речі, а сама "оживаючі" форма дійсності, у якій споживач існує й діє.

Безпосередньо в практиці, у взаємодії з річчю споживач пізнає істинність або хибність дизайнерської концепції й створює свою власну уяву про ідеальну річ. Тому дизайнер, що проектує виріб, повинен виявити достатній художній такт, щоб відтворити у своїй художній моделі буття образ речі, який був би органічний даній культурі й втілював її найбільш прогресивні тенденції. Дизайнер повинен включити позицію споживача в проектну концепцію речі й у діалозі зі споживачем (що протікає в плані внутрішньої мови) створити художній образ речі.

Сам механізм образної свідомості у автора (художника, дизайнера) і споживача виробу в принципі однаковий. Якби це було не так, комунікація була б неможлива. Змісти ж проектного й образу споживача перетинаються, але не збігаються повністю, по-перше, у силу творчих відносин споживача до виробу (дизайну), по-друге, у силу того, що в проектному образі речі моделюється не тільки свідомість споживача, але значно більш широке ціле, у яке входить виробництво, економіка, ринок, культура й ще багато чого іншого, нарешті, по-третє, тому, що в дизайні, на відміну від мистецтва, не ставиться завдання вираження проектного образу в особливий образотворчій формі. У зв'язку зі сказаним у методиці навчання доцільно розділити проблему образу в дизайні на два аспекти:

1) образний метод проектування (проектний образ);

2) образність як соціально-культурна властивість речі, розглянутої в контексті сприйняття й осмислення її споживачем.

Другий аспект проблематики образу зв'язується із семіотичними функціями речі в культурі. Зосередивши увагу на образі як функції проектного мислення дизайнера, необхідно на деякий час абстрагуватися від проблеми сприйняття образу споживачем. При такому підході передбачається, що всі можливі сприйняття створюваного дизайнером образу переносяться в план внутрішньої мови дизайнера й відбиваються в точці зору дизайнера на спроектований об'єкт. Об'єкт створюється як проекція точки зору дизайнера на зовнішню дійсність і одночасно як образ цієї дійсності.

Так чином образ не може бути зведений до видимості речі, до властивостей її зовнішньої форми.

Проектний образ — це, по-перше, ідеальний об'єкт, або художня модель, створена уявою дизайнера, де відбивається реальний світ; по-друге, це цілісна й завершена у своїй будові художня форма, у якій усі частини погоджено один з одним і із цілим відповідно, що відображається в цій формі змістом; по-третє, це предметно виражений зміст.

Пізнавальна сила образного мислення в тому й полягає, що воно моделює в ідеальних й разом з тим, об'єктах які мають конкретну предметно-почуттєву форму світ, осмислений у своїх внутрішніх зв'язках. Якщо наука, моделюючи об'єкти реальності, абстрагується від «людського образу», то художні моделі навіть самі абстрактні поняття втілюють у форми «живої» реальності, не доходячи, однак, до повного отодження речі й розуміння її суті (виключення тільки підтверджують правило).

Отже, ідеальність, цілісність і свідомість — основні характеристики проектно-художнього образу, що задають, відповідно, три предметні аспекти методики образного підходу:

- 1) художнє моделювання;
- 2) композиційне формування цілісних об'єктів;
- 3) смислове створення.

Література:

1. Аронов В.Г. Теоретические концепции зарубежного дизайна [Текст]/ В.Г.Аронов. — М. : ВНИИТЭ, 2006. — 111 с.
2. Вальков Н. Н. Дизайн: очерки теории системного проектирования [Текст] / Н.Н. Вальков. – Л.: ППУ, 1983.– 125 с.
3. Даниленко В.Я. Основы дизайна [Текст]: Навч. посібник / В.Я. Даниленко. – К.: 1996.– 362 с.
4. Даниленко В.Я. Дизайн [Текст] / В.Я. Даниленко.– Харків, ХДАДМ, 2003.– 125 с.
5. Квасов А.С. Основы художественного конструирования промышленных изделий [Текст] / А.С. Квасов.: – Учеб. пособ. – М.: Гардарики, 2006.– 258 с.
6. Художественное конструирование в СССР 1966-1967: Альманах/Под ред. Г. Б. Минервина. М.: ВНИИТЭ, 1969. 132 с.

Романенко Н.Г., д.т.н., професор, завідувач кафедри дизайну

Малород Г.В., викладач кафедри дизайну

Черкаський державний технологічний університет

ПЕДАГОГІКА І ДИЗАЙН-ОСВІТА

Термін педагогіка перекладається з грецької як майстерність виховання людини, в першу чергу – підлітків: формування особистості, її виховання і навчання. І якщо предметом педагогіки виступають явища дійсності, які обумовлюють розвиток людського індивіда в процесі цілеспрямованої діяльності суспільства, узагальнена назва яким – освіта, то дизайн, як художньо-проектна культура людства, його матеріальна культура вже протягом двох століть є досить суттєвим і впливовим явищем цієї дійсності.

Предметно-просторове оточення людини, як складова матеріальної культури, протягом багатьох віків було рукотворним, а всі предмети і речі – результатом кропіткої і довготривалої праці майстрів – ремісників. На початку ж СІС століття все змінилося, з'явилися предмети масово вжитку, виготовлені промисловим шляхом. В 30-х роках ХХ століття (американський період розвитку) дизайну став властивий комерційний характер. Впровадження нових технологій, оригінальних ідей інженерного мислення, організаційні нововведення, що супроводжували становлення дизайну, підвищували конкурентоспроможність товарів і послуг. І якщо продуктивність праці збільшилася на багато разів, то при цьому порушився неквапливий, багатівіковий ритм розвитку предметно-просторового оточення людини, порушилася довічна стабільність підтримання загального закону Гармонії [1–5], про що свідчать проблеми з утилізацією сміття, сміттєва пляма у Тихому океані тощо.

Досить глибокі дослідження щодо лінгвістичного тлумачення терміну „дизайн” провів Орест Хмільевський [3] - один із засновників дизайну на Волині, окресливши не тільки позитивні сторони розвитку дизайну, як суспільного явища, але й його руйнівну силу щодо духовного зростання людства.

Англомовний термін «design» за своїм походженням, як стверджує автор, складається з двох складів: «ди», що іде від грецької і перекладається як два, і «зайн», що перекладається з фінікійсько-гебрайської мови як зброя, тобто подвійна зброя в руках «адептів комерційних структур» для «задоволення споживчих вартостей тіла людини». Задовольняючи споживача, дизайн виконує функцію руйнівника «цілісності Божественного Світу на Землі», тобто дизайн треба вважати не тільки «інтегратором новітнього мислення про форму загалом та її духовні сутності зокрема, але й «руйнівником процесів духовного зростання людства у національній свободі формотворення образу Культури» [3:43].

Таким чином, з однієї сторони «руйнівник процесів духовного зростання людства у національній свободі формотворення образу Культури», з другої - невід'ємний чинник підвищення конкурентоспроможності товарів. Який вектор розвитку вітчизняної дизайн-освіти превалює зараз і повинен сприяти розвитку дизайну далі?

Підтримуючи точку зору Ореста Хмільевського, потрібно особливо зазначити, що кожний народ в своїй культурній сфері створює своєрідний, властивий тільки йому образ, де «дизайн-мислення, в першу чергу, повинне бути орієнтоване на людину. Вдосконалення взаємодії сучасного дизайну, суспільства і споживача вимагає від дизайнера починати в дизайн-проектванні не з технології, а з потреб людини, її культури, безпеки її існування» [5:155]. Виникла потреба у підготовці не просто фахівця з «Industrial design», а фахівця з проектної культури матеріального світу, відповідального за свою діяльність. На наш погляд основним завданням в дизайн-освіті повинно стати формування особи, здібної до творчої професійної діяльності, до освоєння культурного досвіду людства, культурної спадщини свого народу, спроможної усвідомлювати своє місце в суспільстві. Відповідно до чого, дизайн-освіта повинна орієнтуватися не тільки на розвиток виробничих і соціальних технологій найближчого майбутнього, але і на можливість впровадження цих технологій в тому чи іншому регіоні, постійно задаючи питання, чи не завдадуть вони шкоди навколишньому середовищу?

Протягом багатьох десятиліть підґрунтя саме такої «Дизайн-освіти» формується в стінах Харківської державної академії дизайн і мистецтв, про що свідчать, систематичні, починаючи з 2001 року, Міжнародні форуми «Дизайн-освіта». В рамках форуму «Дизайн-освіта 2017» передбачається науково-практична конференція «Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: Сучасність і перспективи». Маємо можливість висловити свою точку зору.



Рис. 1. Традиційна зустріч студентів першого курсу і викладачів кафедри дизайну в умовах соснового лісу

Підтримуючи колег [6:308] щодо пропорційної залежності зростання рівня професійної підготовки майбутніх дизайнерів від якості професійної компетенції викладацького складу, його уміння створити сприятливі психолого-педагогічні умови «для формування творчої особистості майбутнього дизайнера», в Черкаському державному технологічному університеті Освітньо-професійною програмою підготовки магістрів спеціальності «Дизайн» з півторарічним строком навчання у другому семестрі передбачене викладання лекційного курсу і проведення семінарських занять з навчальної дисципліни: «Педагогічна діяльність в дизайні», в третьому семестрі - науково-педагогічна практика.

Якщо раніше студенти магістратури з обсягу годин своєї науково-педагогічної практики повинні були відпрацювати два тижні в приймальній комісії з метою набуття досвіду спілкування із вступниками та їх батьками, то в поточному році, коли реєстрація вступників здійснювалася через в системі Єдиної державної електронної бази з питань освіти (ЄДЕБО) в електронному вигляді, практика такого спілкування була перенесена у неформальні умови виїду на природу при посвяті вступників в дизайнери.

Продовжуючи традицію попередніх років, урочиста посвята відбулася у суботній день на свіжому повітрі соснового лісу. До традиційного щорічного заходу приєдналися студенти старших курсів.

Студенти магістратури – випускники поточного навчального року урочисто передавали естафету молодшим майбутнім колегам (рис. 1). Їм дуже хотілося, щоб цей день став для першокурсників початком череди приємних

спогадів, натхненням у подальшому навчанні, про що свідчили задалегідь продумані конкурси і умови змагань .

Висновки

1. Дизайн, як суттєве явище дійсності, за своєю впливовістю на людей є предметом педагогіки в процесі формування особистості;

2. Створюючи речі й формуючи середовище за законами краси й функціональності, дизайнер не тільки бере безпосередню участь у формуванні естетичного смаку громадян, але і сам формується як особистість;

3. Підготовка викладачів дизайн-дисциплін, здатних вирішувати сучасні професійні завдання, повинна починатися із визначення особистості при навчанні в магістратурі, з поглиблення його педагогічних знань, умінь і навичок.

Література:

1. Левчук Л.Т. Історія світової культури. – К.: Центр учбової літератури, 2010. – 400 с.
2. Лакшми Бхаскаран. Дизайн и время. Стили и направления в современном искусстве и архитектуре.- М.: Арт-родник, 2007.- 256 с.
3. Хмельовський О.М. Образо логіка реклами і рекламний продукт // Реклама і дизайн в умовах глобалізації вищої освіти та інформаційної інтеграції: Зб. наукових праць / ред. Колегія: М.П.Ліфінцев, А.В.Антонович, А.В.Чебикін та інші . – К.: Інститут реклами, 2004.- Вип. 3.- С.43-47.
4. Бойчук А.В. Пространство дизайнера /А.В. Бойчук. – Харьков: Новее слово, 2013.- 367с.
5. Романенко Н.Г. Творче мислення – двигун прогресу: регіональний дизайн освіта / Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. Наук. Пр.. / за ред.. Даниленка В.Я.- Х.: ХДАДМ, 2017.- 149-156.
6. Фурса О.О. Основні напрями і чинники становлення дизайн-освіти / Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія, випуск 39, 2013. – С.307-310.

Руденченко Алла Андріївна

доктор пед. наук, декан ДПМ, Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА НАВЧАННЯ ЕТНОДИЗАЙНУ СТУДЕНТІВ У ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

Ключові слова: дизайн-освіта, декоративно-прикладне мистецтво, етнодизайн.

Сучасна дизайн-освіта у вищих мистецьких навчальних закладах має ґрунтуватися на культурно-історичних цінностях українського народу, його традиціях і духовності. Необхідною є модернізація системи вищої мистецької освіти, виокремлення в ній ролі та місця етнодизайну, створення педагогічно доцільних умов для виявлення і підтримки етнічної ідентичності студентів вищих мистецьких навчальних закладів засобами архітектонічних видів мистецтв.

Стан дизайн-освіти в Україні доволі ґрунтовно висвітлюється у працях таких дослідників-мистецтвознавців, як О. Боднар, О. Бойчук, В. Даниленко

ко, В. Єльков, В. Костенко, Ю. Легенький, С. Мигаль, Е. Мисько, С. Рибін, М. Селівачов, А. Чебикін, Р. Шмагалю, В. Шостя, М. Яковлев та ін. З урахуванням результатів досліджень вітчизняних фахівців у галузі дизайну виокремлено як актуальні та необхідні такі мистецтвознавчі проблеми: осмислення процесів становлення та розвитку української матеріальної культури, взаємодії тектонічних мистецтв і техніки; синтез видів художньо-проектної діяльності в контексті формування гармонійного предметно-просторового середовища; розвиток екологічного дизайну як напрямку проектування гармонійного предметного середовища з урахуванням вимог охорони довкілля та культури тощо.

Варто наголосити, що нині в галузі мистецтвознавства здійснюються наукові дослідження за напрямом етнотдизайну, а саме: національні етномистецькі традиції матеріальної культури в контексті сучасних тенденцій проектно-художньої творчості. Відрадно, що з-поміж педагогічних наук також зафіксований науковий напрям, що передбачає проведення досліджень у галузі етнотдизайну: історія зарубіжної та вітчизняної художньо-промислової освіти, технічної і архітектонічної творчості. Однак у практиці вищих мистецьких і технічних навчальних закладів донині не створено педагогічно доцільного освітнього середовища з етнотдизайну.

Виходячи з вітчизняних реалій стану художньо-проектної творчості, у методичній системі навчання етнотдизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів необхідно передбачити неперервну освіту майбутніх дизайнерів, а також стажування викладачів з етнотдизайну. Результати проведеного дають підстави стверджувати, що фахівці з архітектонічних видів мистецтва та дизайну в умовах нового соціального руху – антиглобалізму, покликані набути компетентності з етнотдизайну – художньо-проектної творчості, яка враховує етнічні особливості формотворення і декорування. Виявлено інші пріоритетні педагогічні проблеми навчання етнотдизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів: відірваність художнього проектування предметів в етнічному стилі один від одного та відсутність зв'язку етнотдизайнерських проектів від реальних історико-етнографічних середовищ окремих регіонів України. У вітчизняних вищих мистецьких навчальних закладах досі не розроблене концептуальне бачення спільної мети дизайн-діяльності і, зокрема, навчальної діяльності з етнотдизайну.

Етнічна ідентичність майбутніх фахівців етнотдизайну характеризується екологічним світоглядом, цілісним біоадекватним мисленням, етичним способом поведінки в етнокультурному середовищі та його природному ландшафті. Розвиток етнічної ідентичності можливий за наявності у студентів етнічного стереотипу – емоційно стійкого психічного утворення, що виявляється у прагненні підтримувати спілкування та взаємовідносини з членами особистісно ціннісної етнічної групи, створювати і чуттєво одухотворювати соціальні образи засобами художньої виразності, опредмечено втілювати етнічну своєрідність форми і декору у творах художньо-матеріальної культури свого етносу.

У соціологічному вимірі етнодизайн є діяльністю, що відповідає національному культурному архетипу і в концентрованій формі фіксує досвід розвитку етнічної спільноти в конкретному соціокультурному і ландшафтному середовищах. У мистецтвознавчому сенсі етнодизайн – це художньо-проектна діяльність зі створення сучасних форм матеріального середовища з використанням традиційних елементів культури певного етносу, що стимулює подальший розвиток національної художньо-матеріальної культури.

Уточненню підлягало формулювання педагогічного розуміння етнодизайну як виду комплексної міждисциплінарної художньо-проектної діяльності, що синтезує в собі регіональні традиції художньо-матеріальної культури, сучасні гуманітарні, мистецькі та технічні знання, методи художнього проектування та технічного конструювання, спрямовується на створення етнокультурного предметного середовища, естетично оцінюваного як цілісне, співмірне та гармонійне. Ця творча діяльність забезпечує розвиток у студентів складної інтегративної внутрішньої якості, що виявляється у формуванні етнічного стереотипу, етнічної самоідентифікації, усвідомленні органічної єдності з етнічною культурою і ландшафтом особистісно-ціннісного етносу.

Грунтовний аналіз теоретичних положень, представлених у наукових працях М. Балагутрака, П. Гнатенка, Р. Джона, І. Зязюна, Л. Нагорної, Е. Сміта, Г. Філіпчука та ін., дозволив визначити, обґрунтувати та використати: 1) наукові підходи (середовищний, інтегративний, особистісно орієнтований, діяльнісний, проектувальний), що лежать в основі створення теоретичної моделі освітнього середовища з етнодизайну, сприятливого для ефективного навчання студентів вищих мистецьких навчальних закладів; 2) принципи етнокультурності, екологічності, економічності, що забезпечують сталий розвиток етнічної самоідентичності студентів та їхнього етнокультурного середовища; універсальності знань з пластичних видів мистецтва (образотворчих і архітектонічних); автентичності регіонального народного мистецтва (декоративного і прикладного, календарно-обрядових свят, художніх народних ремесел); етніки як способу сучасної інтерпретації народних традицій формотворення і декорування; аксіологічності як орієнтації у загальнокультурних цінностях та емоційно-чуттєвому ставленні до них; конструктивності як гармонійного і цілісного поєднання форми та декору художнього виробу в етнічному стилі; пластичності як універсального засобу художньої виразності; проектувальної майстерності, що зумовлюється компетентністю студентів у технології художнього формотворення і декорування в етнічному стилі.

На основі аналізу дослідницьких матеріалів здійснено відбір середовищних модулів для художньо-проектної діяльності: 1) соціокультурний; 2) музейний; 3) навчальний, а також розроблено сукупність мікросередовищ з етнодизайну (ландшафтів, технічних конструкцій, інтер'єрів, костюмів, художньої графіки), що створюють ситуацію вибору студентами особистісно-ціннісних об'єктів проектування. Вільним вибором модулів для художньо-

проектної діяльності з етнодизайну зумовлюється розвиток етнічної ідентичності студентів вищих мистецьких навчальних закладів на високому (бачення власної природи – «satoru»), середньому (відповідає типовим критеріям етнічної ідентичності – «етнофор») та низькому (відсутність етнічної пам'яті – «манкурт») рівнях

Сергєєва Наталія Вікторівна

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну,
Черкаський державний технологічний університет*

ДИЗАЙН В ОСВІТІ

Ситуація, коли по завершенню свого навчання підготовлений фахівець з дизайну опиняється у відмінних реаліях практики є доволі розповсюдженою. Передусім, це умови та технологічні особливості конкретних виробництв, робота з наявним обладнанням, суттєва варіативність кола посадових обов'язків тощо. Проте, найпереломнішим аспектом для дещо ідеалізованої свідомості навченого за всіма затвердженими освітніми програмами фахівця виявляється істотна відмінність естетичних, утилітарних, життєвих тощо уподобань та поглядів в системі «проектант – замовник». В більшості випадків, керуючись розповсюдженим правилом «клієнт завжди правий», вирішальним у розв'язанні даної невідповідності стає бажання зберегти замовника та отримати прибуток.

Звісно, це дещо перебільшене зображення проблеми. Сьогодні вже майже відійшли у небуття пофарбовані яскраво рожевим фасади історичних будівель; кожна більш-менш матеріально спроможна людина може дозволити собі поїздку за кордон до Європи, побачити рівень дизайну екстер'єрів та інтер'єрів готелів, ресторанів, кафе, порівняти стан відношення до формування міського середовища, проектування вуличної малої архітектури. Але, найбільш вражаючим є навіть не відчуття іншості «їх» матеріального світу. В першу чергу — це є органічна готовність сприйняття «тих» людей до такого рівня дизайну як відповідного носія і показника культури.

Дійсно, тут можна заперечити, що: «Все це є закономірним, вони від народження знаходяться в цьому середовищі, а ми... в іншому». Вертаємось до того, з чого почали і тут виявляється замкнене коло. Як бути? І чи можемо ми його розірвати? Яким чином і коли формується необхідна на певному рівні цивілізації свідомість «пересічної» людини?

Не виходячи за межі теми дизайну у розгляді означених проблемних питань, хотілося б навести деякі фрагменти тематичних виступів радянського, російського науковця у галузі фізіології мозку та теорії свідомості доктора біологічних наук Т.В. Черніговської. На її глибоке переконання, взаємодія людини з мистецтвом (і дизайну в тому числі — авт.) є тією складною роботою для мозку, яка, тренуючи його, сприяє якісним змінам його нейронної сітки. Так, «ми дивимось очима, а бачимо мозком; ми слухаємо вухами, а чуємо мозком...», «мозок має бути освіченим, інакше йому байдуже ди-

витися що на чорний квадрат Малевича, що на червоний...» [1]. В цьому контексті, є цікавими результати експериментальних досліджень іншого відомого британського науковця-нейрофізіолога К. Фріта, який вбачає проблему концепції, котру надає нам теорія інформації, в тому, що в ній ніяк не враховано суб'єкт, який споглядає зображення. В межах цієї концепції всі ті, хто дивиться, знаходяться у рівних умовах. Насправді ж, вони відмінні різним минулим досвідом і різними очікуваннями. Ці відмінності і відбиваються на нашому сприйнятті. Так, саме знання того, що «Чорний квадрат» К. Малевича, експонований ним у 1915 р, є першим зразком абстрактного мистецтва російських супрематистів, змінює наше сприйняття, не зважаючи на те, що об'єм наданої інформації залишається незмінним [2].

Дизайн, поєднуючи у собі всі можливі форми вираження естетичного та утилітарного, без перебільшення складає все предметно-просторове оточення як матеріального, так і віртуального світу сучасної людини. Навіть, такі здавалося суто мистецькі заходи, як художні виставки не обходяться без участі дизайнера, який планує експозицію, розробляє елементи графічного дизайну, займається діяльністю реклами, PR тощо. А що вже казати про речове наповнення громадських та житлових інтер'єрів, засоби транспорту, обладнання, одяг, текстиль, іграшки, поліграфію і ще безліч інших звичних у нашому житті об'єктів? То чи правильно, на загальному рівні, визначати освіту з основ дизайну як менш важливу, ніж відокремлене вивчення законів фізики, суто теоретичні знання з хімії тощо?

Аналізуючи освітні можливості дизайну, варто згадати ще й про переваги формування проектного мислення, яке, не зважаючи на якісні успіхи та особисті здібності, поступово стає невід'ємною складовою свідомості людини та способом її мислення взагалі. Навіть нетривалий досвід дизайн-проекування сприяє переконанню спроможності діяти, здійснювати зміни, розвитку віри у власні творчі здібності, навичкам аналітичного розгляду проблемної ситуації, пошуку нестандартних вирішень, вмінню узгоджувати декілька чинників одночасно тощо. На побутовому рівні, приміром, це може виражатися у більш прискіпливому ставленні до вибору зовнішнього вигляду, функцій чи матеріалів виробу, обґрунтованому відчутті власних уподобань та потреб життєдіяльності, меншій залежності від впливу моди, забобонів та думок оточуючих, відповідальності не лише за організацію особистого предметного простору, а й за ті зв'язки, завдяки яким він функціонує.

Так, за численними прогнозами експертів, людині, яка житиме після завершення четвертої індустріальної революції, залишиться лише творча праця. Креативність стане основним інструментом розвитку і буде ключовою точкою соціальної диференціації. «Для досягнення успіху потрібно буде розвивати лише ті здібності, які недоступні роботам: уяву, креативність, ініціативність та лідерство, а суспільство перейде від товарної економіки до інтелектуально-креативної. Суспільства, які будуть орієнтуватись виключно на сировину, занепадатимуть і стрімко біднітимуть. Цінуватись буде творення нового, а знання як такі не будуть нікому потрібні. Їх можна буде ще

простіше знайти у вільному доступі»... «Ми стоїмо на порозі великих змін, які торкнуться навіть самої сутності людини, її права власності, її призначення у розвитку людства. А також концепції споживання як драйвера світового економічного розвитку. Відмовившись від надмірного споживання, людство отримає взамін відчуття задоволення від творчості і можливості ефективно працювати в середовищі, яке постійно вдосконалюється» [3].

Тож робимо висновки самостійно.

Література:

1. Черниговская Т. Для чего нужно искусство? [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=GTS5FBSe0jc>
2. Фрит К. Мозг и душа: Как нервная деятельность формирует наш внутренний мир [Текст] / Крис Фрит; пер. с англ. П. Петрова. – М.: Астрель: CORPUS, 2010. – 335 с.
3. Пенцак С. Четверта індустріальна революція і освіта. [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://open.kmbs.ua/ua/articles/op-manage/19593/chetverta-industrialna-revoluciya-i-osvita>

Удріс Наталя Сергіївна

*доцент ВАК, кандидат соціологічних наук,
Київський національний університет культури і мистецтв*

ТВОРЧИСТЬ ТА ГРУПОВА ВЗАЄМОДІЯ СТУДЕНТІВ У ВИВЧЕННІ ДИЗАЙНУ РЕКЛАМНОЇ ПРОДУКЦІЇ

Навчальний процес, як відомо, містить три основні цілі по відношенню до особистості студента: навчальна, розвивальна та виховна. У вишах опанування практично-професійних навичок (тобто навчальна мета) найчастіше домінує, оскільки головне запитання абітурієнтів і їхніх батьків - «Де і ким я працюватиму по отриманні диплому?» та «Чи достатньо якісно для роботи у дизайн-студіях мене навчають?». Прагнення викладачів якомога більше наблизити навчальний процес до реалій дизайн-діяльності та спростувати відомий вираз «А тепер забудьте все, чому вас навчали в університеті, - і починайте з нуля» обумовлюють таке домінування. Цьому сприяє і конкурентна боротьба між ВНЗ щодо прихильностей абітурієнтів, для яких дійсно важливо навчитися «заробляти гроші» своєю професією. Розвивальні та виховні аспекти отримання освіти у такій ситуації знаходяться, по суті, на другорядних місцях. Працедавці ж, власники дизайн-студій (не закладів оперативної поліграфії), а саме дизайн-студій та рекламних агентств, також як і непересічні клієнти очікують від випускника вишу нестандартного світогляду, ефективного (і нерідко економного) вирішення завдання, оригінальних візуалізацій, вміння працювати у команді. А це забезпечується досягненням як раз відкинутих на другий план цілей. В результаті виникає своєрідний соціокультурний конфлікт, вирішення якого лежить на плечах педагогів в галузі дизайн-освіти.

Одним з засобів вирішення подібного завдання є проектне навчання, зокрема методика ведення колективних проектів. Головна мета, яка ставиться



при застосуванні у навчальному процесі методу проектів, є формування у студентів прагнення самореалізації, створення структури цілей, рішучість до їх досягнення, орієнтація на власні ресурси, ставлення до навколишнього світу як джерела власної активності, здатність до командної взаємодії. Навчання дизайну, власне як і сам дизайн, - це вже ведення проекту, що передбачає дотримання чітко визначених етапів. Тому нами ставиться акцент на веденні студентами колективних проектів за принципом «індивідуальне у груповому», що розкривається в одному із завдань на дисципліні «Рекламні комунікації». Завдання апробується на 4-му курсі графічного дизайну і полягає у наступному: розробити рекламний плакат для будь-якого об'єкта, що супроводжує навчання та роботу графічного дизайнера, використавши при цьому у якості дійового героя персону свого однокласника. Завдання складається з типових етапів ведення проектування у графічному дизайні: аналіз аналогів, пошук креативної ідеї, варіанти візуалізації ідеї. Потім – вибір моделі (персони однокласника), зовнішність якого відповідає концепції. При оголошенні завдання викладач формує пари, в яких кожен виконує ролі і дизайнера, і моделі, але суворого дотримання такого розподілу нема. Моделлю може стати кожен. Після пошуків нескладних реквізитів призначається дата зйомки. Головне, щоб всі знімали своїх моделей в одному місці та водночас – саме за таких умов проявляється колективна творчість, зміцнюється групова спорідненість, виникають позитивні емоції. Заняття наповнюється радістю експерименту. Наступний етап – розробка макету з використанням створеного фотографічного матеріалу. Після правок та завершення кожним студентом макету – обов'язковим є оприлюднення їхнього експерименту, невелика виставка.

При правильно побудованій етапності виконання завдання студенти під час виконання завдання набувають умінь скласти систему і послідовність власних дій та дій інших учасників проектувального процесу, ясно бачити



декілька різних можливих шляхів і подумки вибрати найбільш ефективний; здійснити самоаналіз безпосередньо під час проектувального процесу та самоаналіз прогностуючого типу, обернений в майбутнє (самопередбачення, самозобов'язання).

Викладачем досягаються наступні педагогічні цілі:

1. Аналіз та узагальнення потреб дизайн-діяльності на власному досвіді. Далеко не часто студенти замислюються та упорядковують коло важливих для їхнього професійного навчання і роботи речей, визначаючи при цьому природу такої важливості – об'єктивна необхідність (інструментарій виконання профзавдань) або особиста мотивація (настрій, емоція, працезнатність, натхнення тощо).
2. Пошук креативного рішення для рекламування об'єкта. Цей пункт змушує студента вийти у власній свідомості за коло повсякденних сприйняття і звичань, оскільки користування річчю у професії є переважно щоденним, що нівелює новизну у її сприйнятті та асоціації.
3. Вибір образу та персони, яка якнайбільше відповідає обраній ідеї. Ігровий аспект міститься у виборі атрибутів для перевтілення кожного студента (за потребою), а також місця зйомки.

4. Комунікація в групі. Фотографування для кожного рекламного плакату відбувається на парі, і вся група бере участь в обговоренні зйомки, ракурсу, пози. В цій ситуації виникають неочікувані рішення як результат групової взаємодії, роботи у команді.
5. Позитивний емоційний фон від навчального процесу, який згадується після завершення вишу.

Наприкінці необхідно зауважити, що подібні педагогічні експерименти неможна використовувати без адаптацій – обов'язково треба враховувати групові особливості, темперамент членів групи, дружність, ступінь активності та модифікувати умови виконання завдання.

Целуйко Федір Владиславович

ст. викладач кафедри графічного дизайну, ХДАДМ

ПРОБЛЕМА ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ ГРАФІЧНИМ КОМП'ЮТЕРНИМ ПРОГРАМАМ У СИСТЕМІ ДИЗАЙН-ОСВІТИ

1. Дизайн, як і систему дизайн-освіти в цілому, сьогодні неможливо уявити без використання графічних комп'ютерних програмних продуктів. Багато в чому якість і стилістика сучасного дизайну визначаються вмінням і навичками користувачів застосовувати графічні редактори як інструмент для втілення творчих ідей. Процес вивчення прикладних і цільових інтерактивних засобів проектування формує освітню базу в багатьох визах, підвищуючи рівень затребуваності й актуальності професії дизайнера. Потреба учнів отримувати спеціалізовані навички й уміння працювати з графічними редакторами створюють необхідність розробки нових методик у навчанні, створенні гнучких систем такого навчання, здатних максимально ефективно формувати систему навичок і знань.

2. Дистанційне навчання сьогодні є однією з найефективніших методик, що здатна надавати інформацію на не менш ефективному рівні, ніж аудиторне навчання або майстер-класи, в основі яких лежить безпосередній діалог між викладачем і учнем. Характерним є той факт, що дистанційне навчання дуже популярне і впроваджується в системи освіти не лише в різних навчальних закладах, починаючи з державних і закінчуючи приватними школами і коледжами, але й у багатьох країнах, де необхідність у знаннях графічних комп'ютерних програм вносить різноманітність до методик викладання, обумовлене різним рівнем здібностей і підготовки самих учнів. Одним необхідний постійний контроль на початковому етапі, іншим достатньо начального матеріалу і інформації ззовні. Розробка методик із дистанційного навчання графічним комп'ютерним програмам ведеться в багатьох навчальних центрах, здатних формувати тверду основу, що може стати базою для багатьох ефективних навчальних процесів.

3. Глобалізація системи дизайн-освіти потребує нових шляхів, здібних інтегруватися у віртуальне середовище. Багато в чому успіх застосування освітніх методик за допомогою дистанційних форм навчання, яким сьогодні

є Інтернет, безпосередньо залежить від перебудови діючих традиційних систем навчання, в основі яких джерелом знань є викладач, на інший рівень, в основі якого лежить метод самонавчання за допомогою вебінарів, онлайн-майстер-класів, а також відеоуроків, розміщених на різних інтернет-ресурсах. Тут певною мірою ховається невидима, але досить помітна проблема, яка полягає в мінімізації участі викладача в освітньому процесі. Специфіка дистанційного навчання саме графічним комп'ютерним програмам у сфері дизайн-освіти полягає в тому, що учень велику частину часу може вивчати тему самостійно. Величезний перелік тем для вивчення перебувають у відкритому доступі в мережі Інтернет і вже не є матеріалом «сакральних» знань, джерелом яких у звичній для обивателя системі освіти являється викладач (учитель). На відміну від комп'ютерних програм анімації і програм тривимірного моделювання, які досить складні для дистанційного, а отже, більшою мірою самостійного вивчення і вимагають певного роз'яснення, графічні програми обмежуються двомірним простором, і їх освоєння можливе на інтуїтивному рівні, тому може бути цілком самостійним процесом, особливо якщо всі графічні редактори двомірної графіки орієнтуються на малювання або ретуш зображень.

4. Наявність широкого спектру навчальних відеоуроків із роботи з графічними редакторами дає можливість учням здобувати знання поза аудиторією, дистанційно, сидячи вдома або не виходячи зі своєї зони комфорту. Ефективність фіксації отриманих у такий спосіб знань і навичок багато в чому вищє, оскільки будь-який відеоурок можна зберегти і проглянути кілька разів із метою максимально розібратися з матеріалом. Участь викладача, який лише видає завдання згідно з програмою, зводиться до анотації завдання з незначною демонстрацією наочних прикладів. Основний обсяг інформації учень аналізує і фіксує сам, дістаючи тим самим можливість вивчати подальший матеріал, що передбачений навчальною програмою, лише емпіричними методами.

Навчальна програма дисципліни, наприклад «Комп'ютерні технології» або «Основи комп'ютерної графіки», в основу яких покладені поетапний розгляд функцій того або іншого графічного редактора (Photoshop, Corel, Illustrator, Freehand тощо) багато в чому тотожна з тематичними відеоуроками в мережі Інтернет. Таким чином, теми для вивчення у учня завжди під рукою, що фактично позбавляє його необхідності відвідувати заняття аудиторно, тим паче, що до роз'яснення і візуального матеріалу завжди є доступ. Роль викладача в такій системі дистанційної освіти зводиться до фіксації етапів і контролю часових меж, передбачених для виконання завдання.

5. Дистанційне вивчення графічних комп'ютерних програм за допомогою відеоуроків відбувається значно швидше й ефективніше, ніж відведений на це аудиторний час. З одного боку, в одиницю корисного часу учням можна дати значно більше тем для вивчення, одночасно не перевантажуючи психологічний поріг сприйняття людиною інформації, оскільки її обробка і вивчення матеріалу поза аудиторією не залежить від розкладу занять або часу доби.

З іншого боку, роль викладача як досвідченого наставника зводиться лише до непрямой участі в процесі навчання сучасним комп'ютерним технологіям, частиною яких є графічні комп'ютерні програми. Цей аспект багато в чому випереджає традиційні схеми і методики дизайн-освіти, підкреслюючи факт глобалізації, де автоматизація процесів знецінює людський ресурс. Це, у свою чергу, виносить процес навчання графічним комп'ютерним програмам і повноцінну участь викладача в ньому за межі традиційних методик, віддаючи пріоритет «ідейним» дисциплінам, що вивчають композицію, шрифт, упаковку, фотографію, типографіку тощо, в основу знань яких покладений досвід, який може бути переданий тільки за допомогою живого діалогу.

Чадаєва Катерина Юрївна

канд.іст.наук, доцент, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ПОСТАТЬ ПЕДАГОГА В СИСТЕМІ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Педагог, викладач – головна постать в удосконаленні освіти. Новітні навчальні програми, матеріальне забезпечення при цьому залишаються на другому плані. Особа педагога, його таланти, бажання працювати, творчий пошук і натхнення ніщо невмозможливо замінити. Але для цього потрібні довіра, турбота про нього з боку держави, суспільства. Скільки формального, принизливого, рутинного, мертвого ще залишається в роботі педагога! Скільки непотрібних паперів, звітів треба скласти, аби не відчувати себе винним перед кимось. Будь яку творчу працю можна паралізувати нескінченими відомчими указівками. Але жива людина – це не робот або комп'ютер.

Як лікарю люди довіряють найцінніше – здоров'я, так і вчителю суспільство довіряє молодь, яка вступає до життя. Тому вкрай необхідно звільнити його від дріб'язкової опіки, підозрливості, диктату та надмірного контролю. Важливо максимально звільнити сили та час для головного, створити гідні матеріальні умови для творчої праці.

Особливість кожного вузу – його спеціалізація. Сутність її – отримання відповідної професії. Від якості художньої вищої освіти залежить майбутнє українського мистецтва. В чому полягають критерії вищої художньої освіти? Чи повинно сучасне мистецтво бути масовим? Чи може бути кожен художник генієм? Відомо, що сила впливу мистецтва вимірюється не кількістю, а якістю таланту. Талант – це рідкісне явище, а художній талант – особливо.

Протягом десятиліть мистецтво було підкорено політиці, ідеології, специфіка творчості при цьому відходила на другий план. Ми забували або взагалі не знали, що лише живе, вільне світовідчуття реальної дійсності дає найкращий ефект при умові чіткої громадської позиції митця. Але її треба виховати на прикладах гуманізму, добра, істини, краси.

Виникає питання, чому зараз образотворче мистецтво відстає від кіно, літератури, театру, телебачення, знижується його соціальна важливість.

Захоплення формальними професійними проблемами відвертає увагу від головного, заради чого взагалі подібно мистецтво – висловлювати відношення до життя, пояснювати незрозуміле, відповідати на відвічне питання „що таке добре, що таке недобре”. Відчути динаміку часу, зрозуміти життєві проблеми, гострі питання сучасності, а потім художніми, естетичними засобами знайти зрозумілі відповіді – це вимоги нашого життя до мистецтва.

Непорозуміння життя, байдужість до її проблем призводять до темряви та егоїстичного снобізму, які можна побачити в багатьох ремісничих виробках на сучасних виставках. Мертве дизайнерське конструювання як засіб самовиразу є, нажаль, ознаками сучасного масового мистецтва. Європа та Америка пройшли цей шлях десь сорок років тому. Ми ще „піонери” на цьому шляху до тупику.

Вихід можна знайти в переосмисленні всієї системи художньої освіти, починаючи із загальноосвітньої школи, яка взагалі не розуміє значення образотворчої діяльності в житті людини і, закінчуючи, вищими художніми закладами, котрі зосереджують усю увагу лише на навчанні „ремеслу”, ігноруючи в багатьох випадках загальну культуру людства. Хоча вже давно відомо: справжнє мистецтво створюють гармонія душі і професії. Тоді наші випускники не стануть носіями руйнуючих тенденцій в мистецтві та культурі. Отже, повну відповідальність перед суспільством за якість підготовки випускників та майбутнє нашого мистецтва несуть педагоги, майстри, наставники, вчителі життя.

Черкесова І.Г.

професор, заслужений діяч мистецтв України, Відокремлений підрозділ «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв»

ШРИФТ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ВИКЛАДАЧА ДИЗАЙНУ

На сьогодні інформаційне суспільство вимагає принципово нових концепцій освіти. Цю проблему вирішують у розвинутих країнах. Так, керівник міжнародного наукового проекту з оцінювання та викладання навичок та компетенцій XXI ст. професор Мельбурнського університету Патрік Гриффін не один десяток років послідовно доводить потребу у принципово нових навичках та вміннях. Акценти з ключових навичок грамотності індустріальної епохи (читання, письмо, арифметика) переміщуються у площину вмінь критично мислити, взаємодіяти, утворювати позитивно структуровані комунікації, творчо підходити до будь-якої справи. Викладачі, вчителі перестають бути передавачами, трансляторами знання. Вони перетворюються на педагогів-організаторів, зміст роботи яких буде полягати у розвитку здібностей побудови міжособистісних відносин. Головне завдання педагога-організатора полягає у тому, щоб навчити молодь вчитися: вчити самих себе, самостійно знаходити потрібну для рішення конкретних за-

вданих інформацію, аналізувати її, робити вибір й застосовувати відібране у досягненні результату.

Інформація, що формує певний обсяг знань, надається головним чином, у формі текстів. А тексти утворюють літери – шрифти. Форма шрифту або його стильовий напрямок налаштовують людину на позитивне або негативне сприйняття інформації, її аналізу та осмислення результату. Загально відомо, що саме емоційний інтелект першим реагує на інформаційний подразник, формує наше сприйняття та викликає зацікавленість, яка є основою пізнання. Завдання педагога-новатора освіти XXI ст. полягає пробудженні цікавості та у стимулюванні бажання пізнавати та задіювати пізнане у реальних проектах.

Стосовно графічного дизайну взагалі та шрифтового зокрема будь-які новачки формоутворення та оцифрування шрифтових гарнітур переслідують головну мету: комфорт сприйняття, комфорт читання. Цей комфорт полягає у швидкості та зручності сприйняття й розуміння змісту будь-якого тексту та швидкого реагування – генерації ідей.

Викладач будь-яких дисциплін з дизайну повинен оформлювати свої методичні презентації тематичної інформації шрифтами таким чином, щоб пробуджувати у студента зацікавленість проблемою та бажання досягти її вирішення, досягти позитивного результату. Педагог-організатор повинен так надавати потрібну інформацію, щоб студенти шукали рішень завдань колективно. Самі організовували власні пошуки, обмінювалися інформацією та результатами аналізу. Методика мозкового штурму відома ще з XX ст., тому важливим стає утворення комунікацій. А форма цих комунікацій вербальна: аудіальна (голосова) та письмова – написані або надруковані (відтворені на екранах гаджетів) тексти певними стилями шрифтів. Асоціативно узгоджений конкретний стиль шрифту з змістом інформації сприяє прискоренню генерації ідей, потрібної для вирішення певної проблеми. Отже важливим стає обізнаність викладача галузі дизайну з характером шрифтів та доцільністю їх використання. Шрифт стає таким чином засобом формування професійних компетенцій у сфері дизайн-освіти. Адже, до константних навичок грамотності (читати, писати, рахувати) додаються більш широкі професійні компетенції, а саме: вміння знаходити нестандартні рішення завдань та проблем, придбання навичок колективної роботи, підтримка тону-су цікавості, вміння критично мислити.

У висновку потрібно зазначити, що у пост-індустрію епоху відбувається вихід людства на новий рівень знання, новий рівень навчання, де пріоритети полягають не у кількості знань, а у якості осмисленої, проаналізованої інформації, на підґрунті якої й відбувається генерування ідей. Оце пресловуте архімедівське «єврика» виникає тільки за умов радісної творчої праці, осяяної натхненням з опертям на аналіз інформації. Шрифт стає засобом професійних компетентностей викладача дизайну, формою матеріалізації та візуалізації енергії думок.

Література:

1. Динар Хайрутдинов. «Навыки XXI века»: новая реальность в образовании [Електронний ресурс] / Д. Хайрутдинов. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: http://erazvitie.org/article/navyki_xxi_veka_novaja_realnost

Чуєва Оксана Володимирівна*канд. мистецтвознавства,**Київський національний університет культури і мистецтв***ДИЗАЙН-ОСВІТНІ ПРОГРАМИ: ПОЄДНАННЯ ТА ЗАСТОСУВАННЯ В ПРОЕКТНИХ РОЗРОБКАХ УСТАЛЕНИХ ПІДХОДІВ І ПРАКТИК З НЕСТАНДАРТНИМИ ЗАСОБАМИ ВПЛИВУ**

Особливістю вивчення фундаментальних для освіти дизайнера дисциплін таких як композиція, проектування, шрифти та типографіка, є засвоєння студентами вже накопиченого досвіду, що сприяє вирішенню власних проектних завдань та в подальшому вивченні матиме ефективні наслідки. Використання світового досвіду та наукових розвідок у професійній освіті сприяє оновленому підходу до сприйняття соціокультурних, ментальних, економічних, теоретичних, методологічних, організаційних та інших чинників в процесі розвитку професійної освіти.

Одним з вагомих факторів процесу розвитку дизайн-освіти є постійна еволюція в проектуванні, перетворенні його в самостійну область творчості зі своїми специфічними завданнями і професійними методами їх вирішення. Проектування як самостійна галузь формувалась на ґрунті практичного засвоєння технологій та майстерності їх застосування. Навчання включало наочний показ та засвоєння окремих процесів, інструментів та поясень щодо їх ви користування. Саме такі процеси можна вважати зародженням дизайн-освіти [1]. З розвитком промисловості зростає попит на фахівців проектувальників, що в свою чергу сприяє процесу їх спеціалізації в системі професійної освіти. Вище зазначена сукупність факторів (економічних, культурних, ментальних та ін..) лягла в основу сучасної системи дизайн-освіти. Та маємо зауважити, що освітній процес не є статичним, а його структура не змінною. Раніше знання, загальношкільні і спеціальні вміння, набуті під час навчання, не втрачали свого значення протягом усієї професійної діяльності людини [2, с.54].

За майже вікове існування професійної дизайнерської освіти цілі та методи зазнали трансформацій та змін. Розвиток сучасних технологій та виробничих процесів потребує мобільності від проектувальника. На перший план виступає вміння дизайнера/проектувальника не тільки проаналізувати зібраний матеріал, вміло виокремити з нього необхідну для виконання завдання інформацію, а ще й вміти прогнозувати його подальше «життя». Сучасні форми дизайн-освітньої діяльності вже включили в освітній процес вміння збирати та аналізувати матеріал, а й складати можливі схеми-прогнози і застосовувати їх в сучасній проектній діяльності, що в свою чергу

допомагає формуванню оновленого уявлення товарів чи послуг на сучасному ринку.

Більшість замовників дизайн-продукту воліють йти легким протореним шляхом просування товарів на споживчі ринки країни. Це як завжди щось на кшталт яскраво представленого товару чи послуги, що мають достатню рекламну підтримку у засобах масової інформації. З цього приводу маємо зауважити, що такий підхід сьогодні вже є стереотипним та стає помітно малоефективним. Споживачі вже звикли до постійної появи нових продуктів та навіть брендів. Для привернення уваги вже не достатньо неодноразово прорекламувати новий товар та продемонструвати його рекламу по ТБ, в інтернеті та надрукувати в пресі. Необхідно «підключення» нових засобів зосередження уваги потенційного споживача. Намагатися задіяти не тільки традиційні візуальні та вербальні засоби, а й при доречності до товару й інші канали впливу, такі як тактильність, нюх, смак та ін.. Звичайно, не кожен продукт/товар, а особливо послуги мають характерні приємні ознаки смаку, запаху, тактильності та навіть мати привабливий вигляд. Адже саме чуттєве сприйняття допомагає споживачам вибрати серед декількох однакових пропозицій від різних виробників найпривабливіший. Звичайно ж якість товару чи пропозиції серед критеріїв вибору залишається на першому місці, але на наступних етапах підключаються саме емоційно-чуттєві, образно-художні характеристики, що також відображують та підсилюють якісні характеристики товару чи послуги. А як що до цих характеристик ще є можливість додати відчуття смаку або комфорту, натяк на запах або приємність від дотику, то ефект буде багатократно підсилений та більш дієвий. Саме поєднання традиційних та нестандартних засобів впливу на споживачів має сьогодні величезні перспективи розвитку, що має бути відображено в освітніх програмах та застосовано в практичних завданнях, навіть на рівні футуристичних пропозицій. Такі розвідки допоможуть розширити рамки що вже існують в проектних завданнях та створити нові проектні рішення. Це в свою чергу допоможе розширити напрямки позиціонування нових проектних розробок.

Література:

1. Кошевнікова Н.А. Дизайн-образование: опыт и перспективы [Электронный ресурс] // “Педагогика искусства” электронный научный журнал, 2011. – №4. – Режим доступа: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/dizayn-obrazovanie-opyt-i-perspektivy>
2. Педагогика профессионального образования: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. П. Белозерцев, А. Д. Гонеев, А. Г. Пашков и др.; Под ред. В. А. Сластенина. 2-е изд., стер. М.: Издательский центр «Академия», 2006. – 368 с.

Чуйко Олег Дмитрович

кандидат мистецтвознавства, доцент, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника»

ЗБЕРЕЖЕННЯ І АДАПТАЦІЯ ТРАДИЦІЙ КИЇВСЬКОЇ РУСІ В ІКОНОМАЛЯРСТВІ ОТЦІВ СТУДИТІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Важлива сторінка в історії церковних, політичних та культурно-мистецьких відносин Західної України пов'язана з ім'ям видатного галицького митрополита Андрея Шептицького, якого у 1899 році номіновано на єпископа у Станіславові (тепер – Івано-Франківську), а в 1901 році призначено папою Левом XIII на митрополічу кафедру у Львові. Галицька митрополія у той час налічувала 725 парафій, близько тисячі священників, десятки монастирів і майже півтора мільйона віруючих. Папа Лев XIII планував створення патріархату для католиків східного обряду з центром у Львові, очолити який доручалося Андрею Шептицькому. Проте політичні розбіжності в Австро-Угорській монархії та напружені відносини з Росією не сприяли реалізації цього задуму.

Же у початковий період перебування на митрополічій кафедрі визначаються основні напрямки діяльності Андрея Шиптицького: розширення мережі духовних семінарій та закордонних богословських студій для студентів, зміцнення монастирської організації і церковних товариств, широка підтримка національних громадських, освітніх, культурних об'єднань і установ Галичини. Розтлумачуючи соціальну доктрину церкви, Шептицький, понад усе цінує просвіту та науку.

Свідченням цього є нещодавно виявлений документ – дарча грамота 1901 року за підписом митрополита про передачу особистої бібліотеки (понад 7 тисяч томів та брошурованих видань) Станіславській єпархії (нині – бібліотека Івано-Франківського теологічно-катехитичного духовного інституту). Іншим важливим напрямком у діяльності митрополита стало поширення ідеї соборності та конфесійної єдності української нації. Практичне втілення вона отримала у справі відновлення давнього уставу монахів-студитів, порядок якого був укладений Федором Студитом (789–826) і став основою для заснування чернечого руху на українських землях за часів Київської Русі. Підготовка до створення нового об'єднання розпочалася у 1898 році з вирішення необхідних організаційних завдань. Тоді, при монастирі отців Василіан у Кристинополі відкрився пробний новіціят для студитів з кількома послушниками. Як наголошував Андрей Шептицький, йшлося не про створення нового “чину”, бо східна традиція не передбачала такого поділу, а про відродження євангельської чистоти і первинних основ духовно-аскетичної спадщини чернечого подвигу. Перший студитський монастир відкрився у 1903 році в Скнилові – передмісті Львова. В 1905–1910 роках митрополитом Шептицьким був розроблений устав для студитів, так званий “Типікон”, у якому враховувався великий досвід візантійських аскетичних традицій.

Суто монастирські цінності аскетичного життя ченця поєднувалися в діяльності студитів з активною суспільною працею, яка завжди перебувала в центрі уваги галицької монастирської ієрархії. Монастирське життя традиційно поділялося на внутрішнє служіння – молитва, релігійно-наукова освіта, церковне мистецтво (відродження практики писання ікон монахами), ручну працю та зовнішньомонастирську діяльність – організація виховних будинків (сиротинців), місійних товариств, опіка над лікарнями й будинками перестарілих, створення шкіл для впровадження сільськогосподарського досвіду. Ігуменом студитів став брат Андрея Шептицького Климентій, котрий до висвячення отримав блискучу адвокатську освіту, був доктором права, послом до Галицького сейму і віденського парламенту а згодом закінчив богословський докторат у Інсбруку. У Львові, на вулиці Петра Скарги, засновано “Студіон” – монастирський осередок, при якому була створена бібліотека та формувалася колекція давньогалицького іконопису. В наступному, XX столітті, провідним центром студитів стає Унів. Напередодні Другої світової війни існувало 6 монастирів та понад 130 монахів, які розгорнули активну місійну діяльність не тільки в Галичині, але й на територіях поселення українців на Балканах, у Канаді, Латинській Америці.

В цьому контексті варто згадати спробу відродити суто монастирські традиції іконопису в майстерні при монастирях студитів у Львові та Унівській Успенській Лаврі. Заснування ікономалярської школи відбулося у 1927 році, але ідея її створення виникла ще наприкінці XIX століття з ініціативи митрополита Андрея Шептицького після утворення в 1898 році Уставу св. Федора Студита. Організатором монастирської іконописної школи виступив ігумен студитів Климентій Шептицький. Програму навчання склав відомий художник-монументаліст, знавець візантійського і давньоукраїнського іконопису Михайло Осінчук. У передмові він формулює завдання іконописного курсу, закликаючи до сприйняття не поверхових стильових ознак, але базових, конструктивних позначених лінійно-площинним трактуванням.

Процес вивчення традиційних основ іконописання передбачав зарисовку вуглем давніх зразків з метою осмислення конструктивних та канонічно-стилевих особливостей ікони, знайомство з музейними експонатами і науковими публікаціями. Далі вимагалось засвоєння техніки і технології: підготовка дерев'яної основи, левкасу, копіювання зразків, вивчення орнаменту, порівняльний аналіз технології виконання та художніх засобів різних іконописних шкіл. Першими учнями іконописної школи в Уневі стали ченці-студити Висаріон, Філотей (Коць) та послушник Анатоль Яблонський, який згодом залишив монастир, щоб стати професійним художником.

Першою значною практичною роботою вихованців школи стали фрескові розписи Успенської церкви Унівської Лаври, виконанні в 1935–1936 роках на основі традиційної технології. Окремі ікони та розписи призначалися для багатьох інших монастирських церков Галичини. Певний вплив на творчість іконописців-студитів мала стилістика Михайла Бойчука і Петра

Холодного, які, відкидаючи механічне копіювання візантійських зразків, вели пошуки модернізованого національного стилю церковного мистецтва. Діяльність згаданої школи, яка проіснувала до 1939 року, має велике значення для осмислення ролі суто монастирської традиції в галицькому церковному мистецтві. Спроба відродити організаційні та ідейні основи іконопису помітно вплинула на загальну художню ситуацію 1920–30-х років. Частина вихованців школи після війни продовжувала розвивати її традиції в еміграції. Нині є перспективи відновити досвід іконописної творчості в монастирському середовищі, в зв'язку зі створенням колекції сакрального мистецтва при монастирі отців Студитів у Львові, де зберігаються зразки довоєнної продукції школи та діють реставраційні майстерні.

Ініціатором об'єднання зусиль церкви з національно свідомою інтелігенцією став митрополит Андрей Шептицький. Пріоритетним напрямком суспільної роботи було обрано примноження української духовно-релігійної спадщини, розвиток науки, культури, мистецтва, освіти. Важливе значення мала підтримка культурно-просвітницької і господарської роботи на селі, де зосереджувалася основна частина українського населення краю. Важлива місія покладалася на студитський устав, в діяльності якого відроджувалися духовні надбання аскетичного монастирського подвижництва відповідно до євангельських заповідей та різноманітні прояви традиційної для монастирських осередків культурно-художньої діяльності (створення ікон на основі канонічних зразків, комплектування бібліотек, розвиток історіографії).

Чурсін Олександр Вікторович

*канд. мистецтвознавства, ст. викл. кафедри живопису,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

СЕМЕСТРОВІ ПЕРЕГЛЯДИ З ЖИВОПИСУ ТА ЇХ РОЛЬ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ-ЗАОЧНИКІВ

Індивідуальні форми роботи з живопису з кожним студентом-заочником різноманітні і залежать від його підготовленості, характеру напрацювань, помилок і ін. Робота зі студентами-заочниками має багато особливостей і свої труднощі, які полягають в основному в необхідності їх самостійної роботи у домашніх умовах. Складність роботи викладача на заочному відділенні, на відміну від очного, і в тому, що він зустрічається із дорослими людьми, у багатьох з яких вже склався свій певний світогляд і художній смак. Тому семестрові перегляди з живопису є важливою стороною у навчанні заочників, під час яких кожен з них може глибше усвідомити недоліки у своїй роботі та шляхи її вдосконалення. З іншого боку кафедра може визначити особливості художнього сприйняття, рівень професійних вмінь і навичок кожного студента.

Перегляди організовує і проводить кафедра живопису шляхом виставки комплексу учбових і творчих робіт. Організовані таким засобом перегля-

ди дозволяють об'єктивно оцінити і побачити загальний рівень підготовки заочників, якість їх робіт, що виконуються як упродовж сесії, так і виконаних самостійно у межесійний період. При проведенні виставки кафедра уважно наглядає за послідовністю поставлених задач на курсах. Після перегляду є можливість обговорення робіт з кожним студентом індивідуально, кожному студенту-заочнику пояснюються достоїнства виконаних завдань, або помилки, які допущені в них.

Оскільки такі перегляди допомагають виявити суттєві особливості у виконанні завдань, якість і дієвість педагогічних напрямків у становленні художнього сприйняття кожного студента-заочника, тому важливіша сторона виставкового засобу переглядів для студентів міститься у можливості порівняння своїх робіт з живопису з усією кількістю виконаних завдань своїх однокурсників, а також навчальних і творчих робіт з живопису студентів-заочників інших спеціалізацій. Отже студент має можливість побачити різноманітні засоби вдалого втілення учбових вимог у роботах своїх товаришів, різноманітність прояву творчих індивідуальностей.

У сесійний період студенти-заочники не мають багато часу для виконання практичних завдань, тому що він є суттєво обмеженим з-за циклу загально-навчальних дисциплін. У своїй педагогічній роботі викладачі дисципліни намагаються не змінювати рівень вимог між очним і заочним відділеннями. Але кафедра живопису враховує і таку об'єктивну реальність, як вступ до заочного відділення недостатньо підготовлених за фахом людей, а іноді і таких, які мають низький рівень художнього смаку. Тому виставковий засіб семестрового перегляду, тобто оцінювання всього комплексу студентських робіт, є дієвою формою для навчання заочників і сприяє отриманню позитивних результатів в оволодінні знаннями і вміннями з живопису.

У цьому сенсі є дієвою і доцільною організація звітних підсумкових виставок кращих навчальних робіт з живопису по результатах семестрового перегляду, з якими знайомляться заочники та які оглядаються усіма членами кафедри живопису, методичною комісією факультету «Образотворче мистецтво», а також інших факультетів. Можливою є і організація семестрових виставок кращих робіт студентів очного відділення разом із заочниками для більш поглибленого вивчення методики викладання і обміну досвідом, що стане корисним і для студентів.

На засіданнях члени кафедри живопису обговорюють питання реалізації і покращення змісту і якості окремих навчальних завдань, а також визначають недоліки і необхідні заходи з покращення методики викладання і навчання живопису.

Семестрові перегляди визначають позитивну сторону навчальної роботи і дозволяють перевірити роботу не тільки студентів, але й діяльність викладачів протягом певного періоду. Позитивне значення семестрових виставок полягає в тому, що оцінюються не тільки роботи студентів у період сесії, а й їх самостійна робота у межесійний період. Виставки-перегляди

допомагають кафедрі вирішувати питання правильного формування художнього смаку кожного студента-заочника.

Семестрові перегляди допомагають кафедрі вирішувати важливі питання індивідуальної роботи зі студентами-заочниками, виявляти основні напрями формування професійних вмінь і навичок живопису. Існує можливість надання індивідуальних додаткових завдань окремим студентам.

Слід зазначити важливу роль, яку відіграють сучасні електронні засоби обміну інформацією, коли студент-заочник має можливість у міжсесійний період показати викладачеві свої роботи, ескізи, пошуки, а викладач може дати своєчасні зауваження і вказівки щодо їх виконання. Такий засіб навчання сприяє пробудженню у студента творчої активності, навчанню самостійно мислити, чіткому розумінню поставлених задач, впевненості у своїх силах, зросту студента як художника.

Шеверницька Н.М.

старший викладач, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ВАЖЛИВІСТЬ ВПРОВАДЖЕННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ СУЧАСНОЇ ВИЩОЇ ШКОЛИ

Освіта, як одна з найважливіших складових суспільства залежить від процесів, що відбуваються в ньому, повинна швидко реагувати та відповідати стану науково-технічного прогресу, тенденціям розвитку економічної сфери країни. Також вона впливає на всі процеси і сторони життя, оскільки готує фахівців, розвиває особистість, формує певні життєві погляди. Тому особливої уваги заслуговує сучасний стан, проблеми впровадження та перспективи інновацій в освіту нашої країни. Серед учених, які вели дослідження у даному напрямку, слід відзначити праці І. Д. Беха, Л. І. Даниленка, І. М. Дичківської, М. В. Кларіна, О. М. Пехоти, О. В. Попової, Л. С. Подимової, А. І. Прігожина, В. А. Сластьоніна, А. В. Хуторського.

Нинішній світ як у глобальному, так і в локальному вимірі змінюється. Ці зміни вимагають нових підходів до підготовки людини до життя, зокрема, засобами освіти. Традиційна освіта, зберігаючи загалом свій конструктивний зміст, багато в чому відстає від потреби дня, а тим більше – від перспектив, які очікують на людину уже в недалекому майбутньому. Інноваційність розвитку освіти – постійні нововведення в діяльність навчально-виховних закладів, в навчально-виховний процес – є тією нагальною потребою, без задоволення якої вона втратить взаємозв'язок з життям, загубить свій творчий потенціал, перетвориться в рутинну справу, не потрібну ні суспільству, ні особистості. Життя вимагає інтенсифікації пошуку, експериментування, введення новітніх технологій, застосування нових засобів навчання.

В умовах глобалізації світової економіки, інформаційного етапу розвитку цивілізації, упровадження інформаційних технологій в усіх країнах здійснюються різні за змістом реформи національних систем освіти. Освіта і наука сьогодні стають пріоритетними чинниками розвитку соціально-

економічного, духовного та політичного життя будь-якої країни. Сьогодні визначальним чинником багатства країни є знання. У цих умовах особливого значення набуває проблема інновацій у сфері знань. Широкий спектр інноваційних проблем, їх активне впровадження в освітню галузь є ключовим напрямком роботи Міністерства освіти і науки України та його підрозділів, науковців АПН, вищих навчальних закладів України.

Інноваційні методи забезпечують підняття освіти, її багатогранних секторів на якісно новий рівень. Термін “інновація” означає нововведення, тобто цілеспрямовані зміни, які вносять у середовище нові стабільні елементи, що викликають перехід системи з одного стану до іншого.

Інновація в освіті це зміна цілей освіти, його результатів та вслід за цим – зміна способів їх досягнення. Іншими словами, система набуває принципово нових властивостей або призначення. Принциповим є також і те, що зміни повинні здійснюватися саме в діяльності та мисленні учасників освітнього процесу. Якщо цього не відбудеться, то будь-які, навіть найцікавіші, інноваційні концепції і програми залишаться лише на папері та не будуть реалізовані. Інновація в освіті – це завжди усвідомлений, спеціально організований процес здійснення якісних змін усіх основних підсистем освітнього процесу: цілей освіти та способів їх досягнення, форм організації навчального процесу, характеру взаємодії вчителя і того, хто вчиться та системи підготовки педагогічних кадрів. Тому будь-яка інновація передбачає наявність певного проекту та плану її реалізації в даних умовах. Тому особлива увага повинна приділятися створенню необхідних умов для виникнення інновацій. Можливо, таким механізмом, який постійно діє, забезпечує процес постійного оновлення системи освіти, може стати система управління якістю освіти. Вона надає можливість не лише враховувати вже наявні освітні запити споживачів, але й породжувати нові.

Використання мультимедійних інформаційних технологій в освіті за рахунок наявності множини аналітичних процедур; відкритої структури, що дозволяє швидко вносити будь-які зміни в зміст програми в залежності від результатів її апробації; можливості зберегти й опрацювати велику кількість різномірної інформації та компонувати її в зручному виді сприяє:

- розкриттю, збереженню та розвитку індивідуальних здібностей студентів;
- формуванню у студентів пізнавальних можливостей, прагнення до самовдосконалення;
- забезпеченню комплексності вивчення явищ дійсності, безперервності взаємозв'язку між гуманітарними, технічними науками та мистецтвом;
- постійному динамічному оновленню змісту, форм та методів навчальних процесів.

Особлива увага нині стала приділятися і впровадженню інформаційних технологій в освітній процес, розгортанню системи освіти на підставі використання найсучасніших інформаційних технологій.

Отже, інноваційні технології позитивно впливають на процес навчання і виховання насамперед тому, що змінюють схему передачі знань і методи навчання. Сучасні освітні технології покликані сприяти розвиткові людини.

Комп'ютерна техніка допомагає індивідуалізувати навчання, налагодити зворотний зв'язок з тим, хто навчається, звільнити суб'єктів навчального процесу від рутинної роботи. Завдяки людині така техніка в процесі її використання набуває особливого змісту. Цивілізованим способом реформування освіти, підвищення ефективності навчання є проектування, створення і впровадження передових інноваційних освітніх систем і технологій.

Література

1. Буркова, Л. Ключ до управління: Класифікація педагогічних інновацій як елемент механізму керування інноваційним процесом в освіті / Л. Буркова // Директор школи, ліцею, гімназії. – 2000. – №1. – С. 31–37.
2. Вакарчук І. Стратегія інноваційного розвитку України на 2010-2020 роки в умовах глобалізаційних викликів: Тези доповіді Міністра освіти і науки України Івана Вакарчука/ Іван Вакарчук //Освіта. – 2009. – 24 червня – 1 липня. – С. 3
3. Свтух М.Б. Забезпечення якості вищої освіти – важлива умова інноваційного розвитку держави і суспільства/ М.Б. Свтух, І.С. Волощук //Педагогіка і психологія. – 2008. – № 1. – С.70-74
4. Кларін, М. Інновації в навчанні / М. Кларін // Завуч. – 2000. – №23–24. – С. 8. 5. Світові інновації [Електронний ресурс] // The Economist. – Режим доступу до журналу : www.innovations.com.ua.

Янковська Лариса Євгенівна, к.т.н.

Родак Каріна Олександрівна, магістр

Дніпровський національний університет ім. О. Гончара

КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ ПРОЕКТНИХ ЗАВДАНЬ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ТВОРЧИМ ДИСЦИПЛІНАМ

Реформування освіти в Україні проводиться з метою наблизитись до міжнародних стандартів і стати конкурентно-спроможною. Однією з базових складових побудови якості навчання є розуміння формування оцінки, що в свою чергу можливо через зрозумілу систему критеріїв оцінювання, де оцінка не тільки символізує фінальний результат, а й спрямовує роботу до подальшого підвищення якості виконання проекту.

Сьогодні функція оцінювання не зводиться тільки до виявлення недоліків, а розглядається як критичний аналіз освітнього процесу, що передбачає перш за все більш точне визначення напрямків покращення. Важливо підкреслити, що мова йде не стільки про зміну засобів оцінювання (хоча інструменти та процедури оцінювання теж можуть змінюватися), скільки про зміну цілей оцінювання і філософії оцінки. Оцінювання – це не фіксація підсумків, а «точка» за якою слідує новий виток розвитку, а отже і підвищення якості освіти (або оцінювання не стільки «для фіксації», скільки «для поліпшення»). Іншими словами, головним завданням цієї процедури є поліпшення якості роботи конкретної людини, саме викладача, і через це

досягнення більш широких цілей – поліпшення якості навчальних програм і досягнення нової якості роботи всієї організації в цілому. Таким чином, оцінювання починає інтерпретуватися як конструктивний зворотний зв'язок [2, 1].

Оцінювання проектних, творчих дисциплін ускладнюється тим, що критерій «вірно» - «невірно» може бути розмитий або відсутній взагалі. В більшості випадків критерії оцінювання або не сформульовані, або сформульовані недостатньо зрозуміло для кінцевих користувачів (студентів).

Об'єктивна оцінка потрібна для того, щоб студент міг зрозуміти: з чого і як вона формується, зрозуміти, які слабкі сторони поліпшити, виключити можливість суперечок. Відсутність чітких критеріїв або їх недостатня опрацьованість знижують якість навчання, тому що студенти можуть не до кінця зрозуміти, в чому проблема їх вирішення, а також, як це виправити.

«Ідея розвитку через оцінювання закладена в поняття «петлі якості». Одним з механізмів, що гарантують безперервність процесу вдосконалення, є налагодження ефективної схеми управлінських дій, яка передбачає налагодження зв'язків наступних основних процесів: оцінка – програма поліпшення – реалізація – оцінка». [2]

Краснова виділяє наступні ключові цінності оцінювання:

- оцінювання повинно бути валідним (об'єкти оцінки повинні відповідати поставленим цілям курсу);
- оцінювання повинно бути надійним (використовувати однакові стандарти або критерії);
- оцінювання повинно бути справедливим (різні студенти повинні мати рівні можливості домогтися успіху);
- оцінювання повинно бути розвиваючим (фіксувати що можуть студенти, і як їм поліпшити свої результати);
- оцінювання повинно бути своєчасним (підтримує розвиваючу зворотний зв'язок);
- оцінювання повинно бути ефективним (здійсненим, не забирати весь час викладача і час студентів).

Процес оцінювання є важливим компонентом діагностики і моніторингу навчання. У дослідженнях, що стосуються функцій перевірки та оцінки знань в навчальному процесі, вимог до сформованих знань, були відзначені фактори, що впливають на суб'єктивність оцінки:

- цілі, які необхідно досягти викладачеві в процесі навчання (дати міцні знання основ наук, сформувати логічне мислення, пізнавальну активність, світогляд і т.д.);
- об'єкти оцінювання (фактичний матеріал, який засвоєний; здатність застосовувати знання на практиці, переносити знання на вирішення нових завдань);
- методи контролю системи знань (кількість, якість, послідовність, діагностична цінність питань вчителя), вплив особистих якостей, психологічних факторів, загальної і спеціальної підготовки викладача [3].

Проблеми суб'єктивності оцінки знань ускладнюють проведення моніторингу якості навчання, спотворюючи вихідні дані, і вимагають особливої уваги до вибору критеріїв оцінки, показників якості навчання.

Щоб бути використаними з тією чи іншою метою, результати оцінки повинні мати три якості. Вони повинні:

- чітко відповідати програмам викладання;
- бути об'єктивними і стабільними (тобто не піддаватися зміні, незалежними від часу або від характеру екзаменуючого);
- бути економічно вигідними (тобто час, наукові сили і засоби на їх розробку і проведення повинні бути доступні цій державі) [3].

Критерії оцінювання проектних дисциплін повинні так само слідувати даним якостям і бути понятими і вимірними.

Висновок. Відсутність чітких критеріїв або їх недостатня опрацьованість знижують якість навчання тому, що студенти можуть не до кінця зрозуміти в чому недоліки їх роботи і що виправляти. В досконалій системі оцінювання критерії повинні бути чіткими і зрозумілими для всіх учасників процесу. Розробку критеріїв оцінювання для проектних робіт автори пропонують за такими ознаками:

1. Якість ідеї (її оригінальність, відмінність або схожість з прикладами і рішеннями подібних завдань, відповідність ідеї поставленим цілям).
2. Якість рішення (композиція, колористика, вибір матеріалів, ергономіка, відповідність рішення поставленим цілям).
3. Якість подання матеріалу (композиція, колористика, вибір матеріалів, формат, акуратність, терміни).

Література.

1. Дрантусова Н. Оцінка якості як необхідний елемент (етап) управління у вищій освіті / Н. Дрантусова, Е. Князев. // Університетське управління: практика і аналіз. - 1999. - №1 (8).
2. Краснова Т.І. Аналітичний огляд міжнародних тенденцій розвитку університетської освіти. [Електронний ресурс] / Т.І.Краснова // Центр проблем розвитку освіти Білоруського державного університету. - 2003. - Режим доступу до ресурсу: <http://charko.narod.ru/index16.html>.
3. Турмаков Ж. А. Оцінювання в системі вищої освіти. [Електронний ресурс] / Ж. А. Турмаков // Publishing house Education and Science s.r.o. – 2013. – Режим доступу до ресурсу: http://www.rusnauka.com/11_NPE_2013/Pedagogica/5_131898.doc.htm.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА: ВИКЛИКИ ХХІ СТОЛІТТЯ

Ömer DURMAZ

Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Graphic Dept., Lecturer, Izmir/Turkey.

DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY TURKISH GRAPHIC DESIGN

Keywords: Turkish Graphic Design History, Graphic Design, Graphic Arts

Research on Turkish graphic design history is yet in its early flourishing period, with very few studies readily available. This encyclopedic entry aims to summarize the evolution of graphic design in Turkey through analytical observations, and in no way aspires to become a “historical account” or surpass certain leading examples. Its ultimate objective is to prepare a framework for other future studies.

Despite the briefness of the period of practice which does not stretch until before the twentieth century and the consequent lack of experience, we can deduce from the field’s mobility that graphic design in Turkey has acquired a much more extensive, established, and institutionalized structure in the twenty first century.

The Main Axle of Turkish Graphic Design: Book Cover Design

The Global History of Contemporary Graphic Design, the meta-discourses of European-American modernism and postmodernism make up the origins of the privileged and prejudiced information in graphic design history and the developments in the West offer a criterion for the production of design history. (Chou, 2006) Turkey is no exception in that sense. The most obvious topic of contemporary graphic design history and the focus of studies on the historical progress has always been the *poster*. However, an attempt to study the development of graphic design in Turkey with a central focus on the poster would lead us to overlook certain periods, producers, names and advancements. Taking into account the history of book arts dating back to the Ottoman period, we can conclude that the main axle of Turkish graphic design is not identity design or advertising graphics but the art of book design which had already accomplished an uninterrupted evolutionary process in a much earlier period.

There were many successful works of cover design by unnoted illustrators in the early days of Turkish book publishing. Having begun as the specialization of calligraphers and artists, cover design was taken up by caricaturists after the 1920’s. (Maden, 1998) Then with the participation of printing house illustrators, painters, calligraphers and caricaturists, the notion of *press illustrator* was born – a term to define the contemporary concept of graphic designer.

The First Creative Industry: Press Illustrators

In the past, publications were prepared in *the same place* they were printed. Publishing houses, newspapers and printers of *Babiâli* (regions) worked either

with in-house illustrators or freelancers. Some of them mastered a variety of skills ranging from caricatures to cover pictures, calligraphy and posters while others chose specializations. With uncertain job definitions, they were given titles based on the tasks they performed; such as printing house painters, postcard painters, businesscard painters, cover painters etc. And then there were photo-engravers and platers who finished up the painters' works and prepared them for print. (İşli & Durmaz, 2013)

Responsible for all visual aspects of *Babiâli*, these painters soon became a distinct professional group among the grand nest of institutions and organizations. They became memorable with their artistic personalities and prolific output. *Babiâli* used their talents often because their works attracted readers and increased sales. Consequently, for many years, it was not journalists or writers but illustrators who were the highest paid workers in *Babiâli*. Their work was hard, demanded speed and efficiency. Besides newspapers, they also worked for publishing houses and the advertising sector; producing graphic works such as headlines, ads, posters, covers, packages and logos. (İşli & Durmaz, 2013)

In newspapers and journals of the pre-1970's, the visuals are densely drawing and painting based. There were many reasons why illustration was chosen over photography: the costs involved in shooting and printing photographs were too high and finding photographers proved difficult. It was time-consuming to create the appropriate visuals in photographs. And other reasons were the inadequacy of printing technologies and the insufficient means to comply with speed requirements. (İşli & Durmaz, 2013)

Moreover, the visuals created through caricatures, illustrations and calligraphy were more attractive for the readers especially in their humour and sincerity. Naturally, illustrators and painters were very much in demand in *Babiâli*. Even so, obstacles in the way of the development of the press, world wars, economical turmoil, the lack/insufficiency of educational institutions in graphic design prevented the press artists from forming a well-defined professional group. Consequently, it was a long time before a professional discipline could be formed. From the late 1800's, ordinary people with certain strengths, celebrated artists of the classical period, and art teachers also appeared in *Babiâli*. After a long transition period in which engraving artists (*hakkâks*) were invited from abroad and illustrations were copied from foreign magazines, a professional framework with well-defined boundaries gradually began to form. *Babiâli* was now fostering its own artists; and tradition could be passed on. By the 1950's, masters of the art had become celebrities. In the 1960's, as Turkey was developing connections with the world, *Babiâli* was also changing. Educational institutions were supported by strong academic staff and curricula, which meant that the transition from craft to design was now complete. The overall production of the industry was now aspiring to be on a par with international values. (İşli & Durmaz, 2013)

Babiâli artists maintained their weighty presence in the press world from the beginning until the 1970's and continued their influence until the 1990's. Such a long and intense era has left an undeniable mark in the overall history of Turkey,

making an indelible impression on visual memory and the mainstream visual vocabulary. Consequently, the visual output of the craftsmen of Babiâli gives us an opportunity to review these obscure times from different and fresh perspectives. (İşli & Durmaz, 2013)

Graphic Design Education

Even though the catalyst of graphic design activities in Turkey was the need for design as a means of communication and the corresponding development of the press and publishing sector, the advancement of the discipline was largely due to the efforts of educational institutions.

Following the *Tanzimat* (reorganization of the Ottoman Empire) in 1839 when the Westernization movement began, the first School of Fine Arts (*Sanayi-i Nefise Mektebi*) was founded in 1883 and was contemporized under the name of Academy of Fine Arts in 1926. In 1927, the Austrian educator Eric Weber established the Poster Workshop which was the first step towards a graphic design education by this institution. It developed in time to become the Graphic Design Department offering an education at international standards within Mimar Sinan Fine Arts University. (Bektaş, 2003) In 1957, Istanbul State College of Applied Fine Arts was founded with the guiding hand of German experts. In 1961, this school produced its first graduates and fostered professionals who were more forthcoming in making connections with the private sector.

1920-1930-1940's: Dynamics, Changes, Transformations

Even if there were certain advancements in graphic design in Turkey in the pre-Republican period, they didn't suffice to create a social consciousness regarding the discipline. The first mass communication projects in the early Republican era orientated themselves with the Republican ideals. Towards this end, the government quickly caught on to the necessity and significance of graphic design and used it mainly as a tool for the nationwide propagation of these ideals.

When the Republic of Turkey was founded in 1923, it was of paramount importance to emerge from the remnants of the Ottoman Empire with a new identity. The abolishing of the caliphate was followed by the founding of a secular and democratic State. The Islamic law was replaced with legislative programmes borrowed from the West; the *fez* was replaced with the hat and traditional outfits gave way to Western style suits and ties. Modernization of the country was synonymous with Westernization simply because the West embraced modernity. Therefore, the modernization project made no distinction between the concepts of modernity and Westernization. Etatism was adopted as the strategy for economical growth and a bourgeoisie was created within the State itself. The entire country was restructured with a national railways network, a number of national banks and national maritime lines. In terms of graphic design, the most crucial change was the Language Revolution in 1928 which changed the alphabet. Even though at the time, the graphic practice was limited in its production, its transformation was absolutely irreversible. (Balçioğlu, 2001)

After the founding of the Republic in 1923, many social and political reforms took place in order to modernize the country and disassociate it from its past.

The most radical of these reforms was the Language Revolution of 1928. One of its objectives was to purify the Turkish language by eliminating all Arabic and Persian vocabulary and adapting new words from French instead. The second objective was to adopt the Latin alphabet which had a more rapid effect and was also a turning point in the history of Turkish graphic design. The paradigmatic change between language and the alphabet required more advanced adaptations through linguistic pedagogy. In order to include certain vocal elements, the Turkish Language Institution added some diacritical marks (*ç, ğ, i, ı, ö, ş, ü*) and extracted some letters from the Latin alphabet (*q, x*). (Yazıcıgil, 2011)

Many nations define themselves through qualities that distinguish them from others and yet create unification within. Two of such qualities is the spoken language and the written text. The Language Revolution has paved a way for Turkey towards identification with Western ideologies as opposed to Middle Eastern sensibilities. This revolution had an effect on all areas of social and cultural development. Since the Latin alphabet is based on a totally different standard - in terms of written form and design - to the Arabic alphabet, the result was a certain lack of "typographic heritage". (Yazıcıgil, 2011) Today, we are aware that the Latin script plays a significant role in the overall literacy and education policy of Turkey. However, we can hardly claim that we have been able to create totally unique styles or brand new images using these typefaces.

The major change in governance after the War of Liberty in the 1920's, the following series of reforms and the resulting joy in the cultural and artistic circles in society, the new possibilities in form introduced by the Letter revolution of 1928, the grand embrace of the Western thought and life style were not enough to generate a healthy graphic design tradition in Turkey. It was a country in dire straits, struggling to emerge from the devastation of the long lasting war. It wasn't until the 1950's that appropriate conditions were in place for the creation of today's graphic design practice. (Maden, 1998) The productivity of the period's artists were productive only to the extent they could overcome the barriers posed by the cultural deficiency and economical deformities prevalent in society.

After 1932 when etatism was adopted as the form of governance, major state institutions like the National Railways, Maritime Lines, the Monopoly Office, Red Crescent, Turkish Aeronautical Association, Society for the Protection of Children faced the need for multi-faceted graphic design products to widely promote their activities. The limited possibilities of this period which ended at the break of World War II were wasted in the hands of ignorant administrators and unqualified illustrators. (Maden, 1998)

Even though the early Republican era was not a period in which graphic design was widely and efficiently practiced, certain developmental steps were taken. The Poster Workshop was established in 1927 as the first educational department of graphic design. The graphic needs of the consumer goods market which began to liven up through the encouraging influence of the Industrial Incentive Law of 1927, were initially met by calligraphers, lithographers, engravers and skilled printers. The first known graphic exhibition was held by Ömer Nuri in 1932.

1950's: The Birth of Contemporary Turkish Graphic Design

Having closed off from the outside world after World War II, Turkey's intellectual scene began to reawaken in the 1950's, with the press and publishing sector blooming into sudden profusion. This mental resurrection was reflected in the growing need for design products and blazed a path forward for contemporary graphic design.

Even though the private sector entered a very active phase in the 1950's, made its presence well-known in the publishing world and offered work opportunities for graphic designers, there were hardly any quality works produced. The designers suffered the constraints of societal conditions and were not entirely free to design as they wished. Despite all that, the earliest contemporary Turkish graphic design practice began with Sait Maden in the field of book cover design in the 1950's. Maden was followed by Oral Orhan, Sungu Çapan, Fikret Akgün and Agop Arad.

After 1956, The Poster Workshop within the Fine Arts Academy changed its name to the Graphic Design Department. Graduates of the Academy who'd become leading designers in the sector were now talking about the concept of "graphic arts" and referring to themselves as "graphic artists". After the 1950's, conditions have begun to improve.

1960's: Early Contemporary Turkish Graphic Design

By the 1960's, a major change had occurred on the societal level and the publishing business had been embraced by a cultured and tasteful generation. Likewise, large corporations with new technologies had entered the printing business. (Kaynardağ, 1985) The dynamism of the 1950's matched by the individual debuts and discoveries of the 1960's accelerated the innovative phase that had been delayed in the graphic design world. It wasn't until after the 1960's that graphic design became accessible to the public in all possible fields as an intensive and qualified practice. The main reason for this was the marketing phenomenon that emerged as a result of the country's diversity of production. Nourished by the efforts of a few designers who seriously considered graphic design as part of the discipline of plastic arts, combined with the innovations in printing techniques, and the experiences of advertising agencies rapidly growing in number, this phenomenon attained its currently rich and extensive diversity. (Maden, 1998)

1970's: Transformation of Graphic Arts Into Graphic Design

It is after the 1960's that graphic design became accessible to the public as an intensive and qualified practice in all areas. The most definite change in the 1970's took place in technology and consequently in production relations. (Karamustafa, 1998) This change was also a catalyst for the transition from graphic arts to graphic design.

The Society of Graphic Artists was founded in 1968 but closed down in a few years, replaced in 1978 with The Association of Graphic Designers (GMK). Still

active today, the Association has held annual exhibitions, published catalogues, handed out awards and enhanced professional sensibilities.

1980's: Global Influences In Contemporary Turkish Graphic Design

In the 1980's, Turkey opened herself to international competition. Many products declined in sales and some were ceased to be produced. Advertising began to flourish. Multi-national companies were invited to the sector. The proclivity to save declined and consumption became a stronger tendency. Designers who'd been trying their hardest to economize until then, began to gravitate towards big-budgeted, lavish designs. (Bilge, 2014)

Graphic designers began to group in organizational structures and held their first end-of-year show in 1981, organized by the Association of Graphic Designers. This was the first time graphic design was publicly exposed. These annual exhibitions also became platforms to award successful designers. Many young designers made their names in this way. These exhibitions also alerted institutions to the need to reflect their identities through design. By the early 1990's, computer technology – which would change not only the execution but the style and even the essence of graphic design– entered the sector. (Bilge, 2014)

From mid-1980's onwards, designers began to hold solo exhibitions abroad and international exhibitions were organized in Turkey. The first steps towards the strengthening of international relations were taken in 1980's and accelerated in the 1990's.

1990 and After: Today's Graphic Design Scene

From the 1990's publications on graphic design moved from journalistic works to book format. Albeit not a sufficient amount, many works were published. Both collective and solo exhibitions increased in number, heightening the visibility of graphic design through press coverage. The first graphic design symposium was realized in 1992 at Bilkent University. The first collective international exhibition was held in 1997 in Israel. The first international graphic design event, Grafist, was organized in 1997 in collaboration with Icograda and still continues today. Graphic design gained itself acceptance both nationally and internationally and completed its advancement in the 1990's in a wide spectrum stretching from educational institutions to sectoral environments.

1970-1980-1990's were the years of maturation for Turkish graphic design which had long been considered a young discipline. Only a "handful" before 1980, the number of designers rapidly increased in parallel with the growing needs and new generations of artists flourished. Advancing from the 1970's to 2000's, "graphic arts" elevated itself to the status of "graphic design", then in the 2000's another transition took place into the phase of "visual communication design". (Karamustafa, 1998)

In the last 30 years, graphic design has shown a rapid progress towards contemporization. Through the interaction of many advertising agencies with increasing fields of activity, many establishments with growing needs for graphic

products, and many artists with more profound sensibilities, higher technical skills and knowledge, graphic design gained a vibrant momentum. However, this acceleration also has its disadvantages: Designers who are readily influenced by the influx of Western media fail to recognize the need to absorb the values of their intrinsic resources, interpret and contemporize them. Technologies advancing at breathtaking speeds and innovations in printing tools cause a constant erosion. Schools of graphic design, periodicals, designers and professional organizations try to handle the responsibility of preventing this distortion. (Maden, 1998)

Aiming to foster new generations of designers to lead the new era, the discipline's opinion leaders, educational institutions and professional organizations continue to make radical changes in a variety of areas ranging from the production and propagation of design knowledge to the founding of design councils, institutes, museums, information centers, independent designer organizations; the injection of design awareness within public services and the formation of relations between design, education and the industry.

Bibliography

1. Balcıoğlu, Tevfik. "Graphic Design in Turkey." Edited by Rachel Cooper and Vasco Branco. *4th International Conference of the European Academy of Design: Desire, Designum, Design*. Aveiro: University of Aveiro, 2001. 476-481.
2. Bektaş, Dilek. "Cumhuriyet'in İlk Döneminde Grafik Tasarım (1923-1943)." *Sanat Dünyamız* Güz, no. 89 (2003): 195-198.
3. Bilge, İlhan, interview by Ömer Durmaz. *80'li Yıllarda Türkiye'de Grafik Tasarım Alanında Neler Oldu?* (Ağustos 18, 2014).
4. Chou, Wen Huei. "ReOrient: Graphic Design History from a Globological Perspective." *2006 Design Research Society*. Lisbon: International Conference in Lisbon. IADE, 2006. 1-8.
5. İşli, Nedret Emin, and Ömer Durmaz. "Babiâli'nin Ressamları: Zanaat'tan Tasarım'a Geçişin Aktörleri." *1453* (İstanbul Kültür ve Sanat Ürünleri A.Ş.), no. 18 (2013): 10-16.
6. Karamustafa, Sadık. "Türkiye'de Grafik Tasarımın Son Çeyrek Yüzyılı." In *Cumhuriyetin Renkleri ve Biçimleri*, by Derya Özkan, 82-89. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998.
7. Kaynardağ, Arslan. "Kitap, Grafik İlişkisi ve Günümüz Kitap Kapakları." *Grafik Sanatı*, no. 1 (1985): 5.
8. Maden, Sait. "Grafik Sanatının Dünü, Bugünü." In *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*, by Derya Özkan, 82-89. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998.
9. Yazıcıgil, Onur. "The Lack of Latin Typographic Heritage and Type Design in Turkey." *TypeCon 2011 'Surge' Conference*. New Orleans: The Society of Typographic Aficionados, 2011.

Артеменко М.П., к.т.н., доцент кафедри дизайну;
Берник А.Д., магістрант кафедри дизайну;
Херсонський національний технічний університет

АРХІТЕКТУРНИЙ КРІЙ В СУЧАСНОМУ ОДЯЗІ ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Соціокультурне середовище та його педагогічні засади широко використовуються в сучасному виховному та пізнавальному процесі, як в класичному варіанті, так і в нових прогресивних формах. Зокрема, одним із провідних напрямків культурно-освітніх технологій в умовах глобалізації сьогодення є туризм, який з кожним роком набуває обертів в своїй доступності та популярності. Зокрема, культурний туризм є потужним інструментом в ході формування ерудованої та інтелектуально розвинутої особистості не тільки майбутнього фахівця в сфері дизайну, а й широких верств населення.

Однак, слід зазначити, що насиченість інформаційного поля та амбівалентність діалогу культур, в якому існує людина нашого часу, вимагає від регіональних осередків зберігати та постійно популяризувати свою спадщину задля сприяння сталого культурного різноманіття світу.

Одним із основних елементів візуальної складової соціокультурного простору, які виступають базисами в формуванні ідентифікуючого коду території для туристичного продукту, є архітектура та костюм. Саме вони здебільшого визначають та репрезентують світу регіональні культурні особливості. Проте, якщо архітектурні об'єкти жорстко закріплені за своїм місцем розташування, то костюм - мобільний та здатний отримувати широкого розповсюдження. Тому останній має чималі перспективи використання в якості інструменту популяризації культурної спадщини певного культурного осередку.

Між архітектурою та костюмом завжди існував взаємозв'язок. Обидва мають об'ємно-просторову структуру, обидва за основним призначенням покликані захищати людину та надавати оточуючому середовищу художньо-естетичної компоненти. Тому архітектуру можливо легко використовувати в якості інспірації в творчості дизайнерів-модельєрів. Саме такий механізм в проектуванні одягу дозволяє популяризувати архітектурну спадщину засобами костюму широкому загалу. Це, в свою чергу відкриває можливості вирішити безліч не тільки культурно-освітніх, а й економічних питань, за рахунок збільшення туристичних потоків.

Сьогодні в якості способу трансляції архітектурних форм в одязі можна виділити три основні напрями, а саме: декор за рахунок різних видів вишивки, нанесення друкованого малюнку з зображенням об'єкту архітектури та архітектурний крій. Це три найпопулярніші способи, які дозволяють зробити рекламу та презентацію архітектурної спадщини певної території за допомогою костюму. В даній роботі увага приділяється останньому.

Архітектурної крій зустрічається в колекціях таких сучасних дизайнерів та брендів як П'єр Бальмен, Кельвін Кляйн, Джан Франко Ферре, Прада,

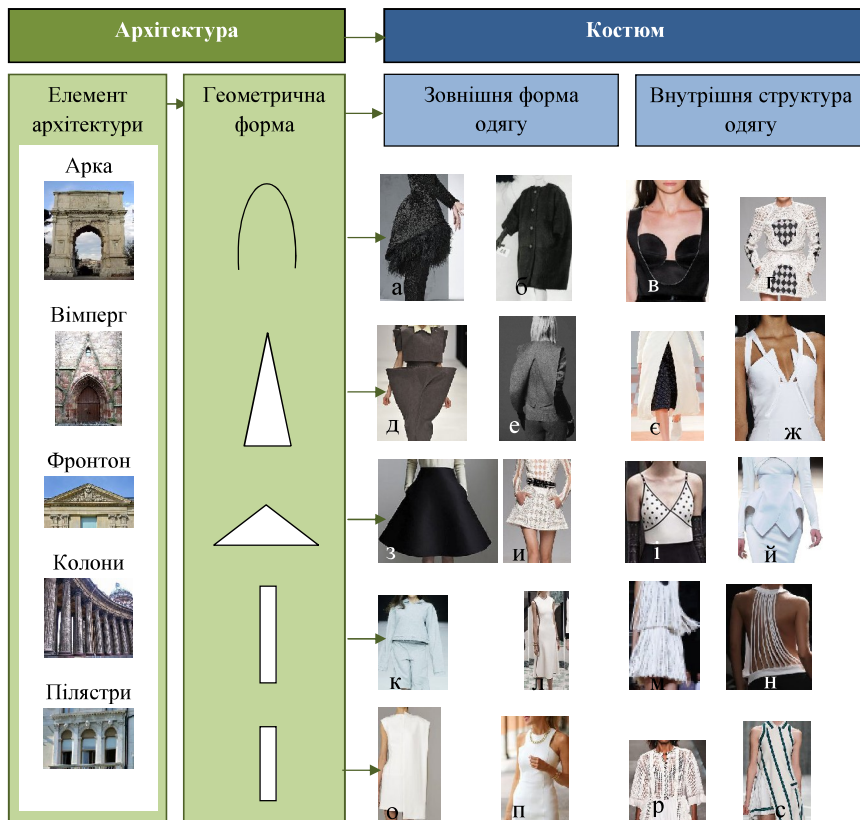


Рис. 1. Приклади прояву архітектурних елементів в костюмі сучасних дизайнерів:
 а - Аші Студія; б, ж, е, і, л - Крістобаль Балєнсіаа; в - Кельвін Кляйн;
 г - П'єр Бальмен; д - Чарльза Юсефа; є, з - Селін; и - П'єр Бальмен;
 й - Тьєрі Мюглер; к - Артем Кривда; м - Джамбатіста Валлі; о - Dice Kayek;
 п - Zara; р - Луї Вітон; с - Лакоста

Олександр Мкуїн, Крістіан Діор, Оскар де Лорєнта та інші. В творчості світових модельєрів практично щороку презентуються модній публіці костюми, в яких читається архітектурний крій. Практикують такий підхід і вітчизняні дизайнери – Світлана Бєвза, Христіна Бобкова, Надя Дзяк, Олександр Таранєнко, Олена Пржонська тощо.

Архітектурний крій можна вважати одним із трендових напрямків розвитку сучасної моди. Проте при такій його популярності та корисних якостях на сьогоднішній день немає достатньої кількості наукової літератури, що розкриває дане питання, зокрема в контексті популяризації об'єктів архітектури, які є невід'ємною складовою культурної спадщини людства. Автори роботи [1] описують форму архітектури в одязі, але не розкривають конкретики питання про архітектурний крій. Інформацію близьку за темою

можна знайти на просторах інтернету, але на жаль дані факти не можна підтвердити або довести.

Звернувшись до даного питання, було проаналізовано понад 2000 моделей одягу, в описі яких згадувалось використання архітектурного крою, з метою виявлення алгоритмів прояву архітектурних елементів в конструкції та формі костюму. На рисунку 1 наведено незначна кількість найпопулярніших архітектурних елементів для інспірації в проектуванні одягу, а також приклад їх використання в творчості сучасних дизайнерів-модельєрів.

Делікатне звернення моди до архітектури дає можливість за допомогою формотворчих ліній або форм костюму передати композицію зодчества, його ідею та особливості, чим привернути до нього увагу. Крім того, за допомогою трансляції ліній та форм архітектурних елементів в костюм можна досягти складних та цікавих об'ємно-просторових форм одягу, які проявляються як в силуеті костюму, так і в його членуванні.

Таким чином, в контексті вище зазначеного можна стверджувати, що костюм як об'єкт, який найближче перебуває з людиною та є невід'ємним супутником її життя, може бути використаний в рекламних технологіях популяризації архітектурної спадщини, привертаючи увагу широкого колу користувачів до культурного надбання певної території. А відповідно стати каталізатором туристичного процесу з його культурно-освітніми засадами.

Література:

1. Баронкина А. Б. Форма в архитектуре / А. Б. Баронкина, Е. В. Бондарева, М. А. Загорская [Электронный ресурс].— Режим доступа: conf.sukras.ru/sites/mn2011/thesis/s232/s232_07.pdf

Артеменко М.П., *к.т.н., доцент кафедри дизайну;*
Золотарьова Л. П., *магістрант кафедри дизайну;*
Херсонський національний технічний університет

КОСТЮМОВАНА ХОДА В РАМКАХ ТЕАТРАЛЬНИХ ФЕСТИВАЛІВ НА УКРАЇНІ

В останні роки фестивальний рух на Україні та у світі стрімко набирає обертів, що активно використовується в туристичній та рекреаційній діяльності для залучення в процес широкого загалу туристів та мешканців певного культурного осередку. Загалом, туристична діяльність виступає потужним каталізатором розвитку суспільства, особливо вона актуальна в сучасних умовах глобалізації.

Організатори таких заходів намагаються досягнути резонансу в суспільстві та мають можливість привернути увагу до різного роду особливостей регіону. Проведення фестивалів сьогодні можна вважати однією з найпопулярніших форм PR-акцій, в одних випадках це презентація культурно-мистецьких та туристичних потенціалів регіону, в інших, демонстрація історії та багатой культури, зміцнення міжнародних зв'язків та подальший розвиток національних ознак.

Одним із різновидів фестивалів, що активно розвиваються сьогодні, є театральний фестиваль. На думку О.М. Капаш театральний фестиваль як соціокультурне явище у сучасному світі є однією з важливих складових процесу культурного розвитку суспільства [1].

М. Черемних як індикатор думки пересічного громадянина асоціює фестиваль, перш за все, зі святом, яке збирає в одному місці велику кількість людей, що об'єднані спільними інтересами, захопленнями, досягненнями, ідеями і прагненнями [2]. Таке розуміння змісту фестивалю підтверджує його атракційно-рекреаційні властивості в туристичній діяльності. Нерідко родзинкою фестивального дійства, зокрема театального, стає урочиста костюмована хода, яка дозволяє збільшити корисний атракційний ефект заходу, активізує інтерес до процесу як з боку учасників, так і глядачів.

Проте на сьогодні значення костюмованої ходи ні в мистецтвознавчій, ні в культурологічній науковій літературі не розкрито, зокрема не виділена роль костюму при досягненні туристичної атракції в масових заходах подібного роду, хоча вони вочевидь концептоутворені на костюмі. Тому дане дослідження має на меті зібрати та систематизувати інформацію щодо розповсюдження костюмованої ходи в рамках театральних фестивалів на Україні.

За останні роки в Україні з'явилося чимало потужних театральних фестивалів, котрі супроводжуються театралізованою ходою, вони є традиційними і популярними, не зважаючи на соціально-політичні чи економічні обставини. Серед них найбільш знаковими є міжнародні театральні фестивалі: «Мельпомена Таврії» (м. Херсон), «Мандрівний вішак» (м. Луцьк), «Золотий Лев» (м. Львів), «Південні маски» (м. Миколаїв), «Інтерлялька» (м. Ужгород) та інші. Стислий опис зазначених фестивалів наведено в таблиці 1.

Зазначені театральні фестивалі залучають до своєї урочистою костюмованої ходи, яка зазвичай відкриває або закриває дійство, творчі колективи міста, а також приїжджих учасників. В результаті в такій ході колективи мають можливість презентувати та популяризувати себе та свою діяльність, а глядачі - бути свідками останніх тенденцій в розвитку театального, видовищного та сценічного мистецтва.

Аналіз художніх образів та костюмів учасників костюмованої ходи вказаних театральних фестивалів показав доволі широке їх видове різноманіття, а саме: національні, міфологічні, історичні, циркові костюми; костюми героїв казок та мультфільмів, ростові ляльки, живі скульптури, образи героїв різних вистав, а також подекуди формений одяг різних організацій, що підтримують захід.

Таким чином, можна зробити висновок, що костюмована хода в рамках театального фестивалю виступає потужним каталізатором суспільних процесів культурно-мистецького спрямування, активізує учасників на проєктування нових форм костюму, через які вони мають можливість презентувати свою діяльність.

Таблиця 1. Коротка характеристика театральних фестивалів України, котрі супроводжуються костюмованою ходою

Театральні фестивалі України, котрі супроводжуються костюмованою ходою					
№	Назва	За масштабним та географічним положенням	Хронологія	Дата та місце проведення	За складом учасників
1	2	3	4	5	6
1	Фестиваль «Мельпомена Таврії» Рис. 1а	Міжнародний	Щорічний	9-27 травня Херсон	Професійний
Опис костюмів					
Національні, професійно-формені, міфологічні, античні, циркові, казкові, герої мультфільмів, ростові ляльки, живі скульптури, герої вистав.					
2	«Мандрівний вішак»	Міжнародний	Щорічний	15-17 вересня Луцьк	Аматорський
Опис костюмів					
Національні костюми, фантастичні, герої вистав та казок.					
3	«Золотий Лев» Рис. А.3.	Міжнародний	Щорічний	29 вересня - 8 жовтня Львів	Професійний
Опис костюмів					
Історичні костюми, венеціанські маски, циркові, фантастичні, косплеї, ростові ляльки, живі скульптури, костюми з ходулями, авангардні костюми					
4	«Південні маски» Рис. А.4.	Міжнародний	Щорічний	9 - 15 червня Миколаїв	Молодіжний та дитячий
Опис костюмів					
Фантастичні, герої вистав, живі скульптури, костюми з ходулями.					
5	Фестиваль лялькових театрів «Інтерлялька» Рис. А.5.	Міжнародний	Щорічний	10 жовтня Ужгород	Професійний
Опис костюмів					
Костюми героїв мультфільмів, казок, національні костюми, циркові, міфологічні, анімалістичні.					

Література:

1. Карпаш О. М. Комедія на українських театральних фестивалях: ідентифікація жанру та засади його відтворення / О. М. Карпаш // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство. - 2016. - Вип. 22. - С. 264-269. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2016_22_48
2. Черемных М. Как организовать фестиваль? Инструкция к применению/ М. Черемных [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://shkolazhizni.ru/culture/articles/62859/>

Белічко Наталія Юріївна*доцент, канд. мистецтвознавства,**Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури***ГРАФІЧНІ АЛЕГОРІЇ КОСТЯНТИНА КАЛИНОВИЧА**

В офортах Костянтина Калиновича поєднується світогляд сучасного митця з відлунням творчості видатних творців Північного Відродження. Художник веде своєрідний діалог з митцями минулого, в їх часовому вимірі вдивляючись в образний світ класичного мистецтва, мовою символів та алегорій створює нереальний світ реальних персонажів та подій.

Народився К. Калинович у 1959 році в Новокузнецьку. Навчався в художній школі в Луганську. Пізніше в Ленінградському будівельно-інженерному інституті, де були літографська та офортна майстерня, звідки й пішло захоплення К. Калиновича графічним мистецтвом, яке закономірно привело його до Українського поліграфічного інституту ім. Івана Федорова у Львові (нині Українська академія друкарства). Працює в живописі, станковій графіці, екслібрисі, створює ілюстрації до книжок. В графіці вполював техніку офорту у поєднанні з сухою голкою або меццотінто. Черпає натхнення в творчості П. Брейгеля та І. Босха, в складних сюжетах та образах переплітає ірраціональне, фантазійне із справжніми земними відчуттями та переживаннями.

Він є учасником багатьох зарубіжних виставок, зокрема, у Великобританії, Італії, Нідерландах, Німеччині, Польщі. З 1994 практично кожного року отримував премії на міжнародних бієнале та виставках екслібриса чи малої графіки. У 1992 році його було обрано членом-кореспондентом Королівського Товариства Живописців та Граверів. Але художник ставить до своїх нагород дуже скромно, стверджуючи, що намагається не думати про досягнуті успіхи, аби не зупинитись на досягнутому. Зацікавленість до його творчості не згасає, підтвердженням чому є персональна виставка творів К. Калиновича, що відбулась у Національному музеї мистецтв Богдана і Варвари Ханенків.

Роботам митця притаманна мініатюрна, ювелірна витонченість ліній, малюнка, емоційна виразність сюжетів, які змушують глядача шукати складні асоціативні рішення, нерідко з філософськими узагальненнями. В сюрреалістичних образах художник зашифровує власні відчуття, найчастіше меланхолічні, з ліричним сумом.

Художник шукає різні засоби виразності для відтворення задуму. Іноді він зображує один й той же сюжет у кольорі або чорно-білим, звертаючись до технік акварелі та гуаші, або в офорті. Різність технічних характеристик призводить до різнопланового сприйняття – фантастичні, з відтінком драматичності графічні образи в акварельних малюнках набувають рис чарівної казковості. Але ці роботи не є авторським повторенням чи копією. Художник бере за основу схожу композиційну побудову, яка на перший погляд здається ідентичною. Проте є «авторська підказка» для опануван-

ня твору – не значна різниця в назві твору. Це спонукає до більш уважного споглядання, яке відкриває глядачу неповторність образного вирішення. Або навпаки – автор залишає однакою назву, композицію, але змінює риси головних персонажів і це кардинально змінює емоційні акценти. Наприклад, в аркуші «Великий птахолов», виконаному змішаною технікою, колір надає вишуканості ідеально точно розробленому малюнку, а образ птахолова набуває рис доброго чарівника. В офорті птахолов більш старшого віку, з сумним виразом обличчя, і значну увагу привертає процес ловлі пташок. В цій роботі зникають риси казковості, на перший план виступає момент буденної епізодичності, як в картинах малих голландців.

В сюжеті «Великий годинникар» в офорті та роботі змішаною технікою в дзеркальному відображенні відтворено однакові композиції. Автор не змінює рис головного героя в обох творах. Але в кольоровому варіанті пейзаж на тлі годинника і зріле жовте яблуко на возі відрізняються від таких же зображень в офорті. Ці відмінності змушують зацікавлено вдивлятися в аркуші, а відповідно, відкривати завуальовані нюанси, які неможливо побачити при побіжному погляді. Загалом, всі твори К. Калиновича вимагають тихого і вдумливого споглядання, щоб побачити зашифровані послання-імпульси художника, відчуті бажання відтворити світ в його цілісній і неповторній картині крізь призму власних почуттів та емоцій.

Бобровський Ігор Володимирович

ст. викл. каф. «Дизайн». Запорізький національний технічний університет

ПРОЕКТНО-ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ЯК КАТЕГОРІЯ ДИЗАЙНУ

Дизайн, як мистецька діяльність, є образотворчим процесом, в результаті якого створюються нові образи, які тісно пов'язані зі змістом та формою дизайн об'єкту у наслідок абстрактно-образно мислення дизайнера. Форма дизайн об'єктів виникає на основі художніх образів, які формуються в уяві дизайнера в результаті чого встановлюється зв'язок форми об'єкту з її емоційною складовою, і зв'язок зовнішньої організації форми з її змістом.

От же, проектно-художній образ в дизайні можна розглядати як:

- чуттєве вираження смислу певних ідей які виникають під час формування проектного задуму в уяві дизайнера через формоутворення предмету в якому віддзеркалюється реальний сенс;
- спосіб осмислення, відтворення і художнього збагачення об'єктивної реальності з точки зору естетичного ідеалу в дизайн формі, в якій всі частини узгоджені між собою і з цілим, відповідно до вираженого в цій формі змісту;
- предметно відтворений сенс.

У дизайні художні цінності тісно пов'язані з утилітарними і виступають однією із загальних ціннісних характеристик предмета, (часто другорядною) тому, що зміст проектного образу визначається об'єктивними вимогами технічної досконалості та технологічного виробництва, економічної вигоди, естетичних потреб масового споживання, що зумовлює дизайнера погоджува-

ти власне бачення з естетичними уподобаннями сукупності споживачів. Тому ступінь духовного осмислення художнього змісту в дизайні є не значною.

Образ в дизайні складається зі складових:

1. Проектний образ (образний метод проектування, функція проектного мислення дизайнера: всі можливі варіанти сприйняття створюваного дизайнером образу трансформуються в зміст його внутрішнього мовлення і відтворюються в його точці зору на об'єкт проектування);

2. Споживчий образ (образність як властивість предмету, що розглядається з точки зору сприйняття і осмислення його споживачем).

Проектно-художній образ в дизайні має якісні характеристики:

1. ідеальність форми за змістом;
2. цілісність і внутрішня не розчленованість;
3. миттєве розуміння через цілісне уявлення, минаючи логічні міркування;
4. розвиток у часі;
5. відносна самостійність і коригування в процесі споживання;
6. емоційне забарвлення – вираження ставлення до предмету; в силу специфіки візуальних процесів діяльності, дизайнеру підвладні для маніпулювання засобами дизайну тільки узагальнені форми чуттєвих переживань людини (доведені до високого ступеня абстракції), комбінацією яких можна описати більшість можливих вражень від об'єкта проектування (наприклад: статичність (спокій, впевненість) – динамічність (Рухливість, занепокоєння); стрункість - розслабленість; строгість - неухажність; діловитість - скромність; ошатність, урочистість - затишність та ін.).
7. виразна візуальна організація на основі тектоніки;
8. масштабність (смыслова сторона об'єкта, його ранг, роль серед інших елементів і явищ дійсності);
9. масовий характер потреби, прагматичність, утилітарність проектних завдань визначають «приземленість».

Значення проектного образу в дизайні впливає на збагачення художнього образу навколишнього просторового середовища через збагачення змісту побутових виробів та предметів, що його наповнюють, таким чином створюються умови підвищення рівня естетичного виховання в суспільстві, досягнення гармонії людини, суспільства, природи. І штучно створений предметний світ через художній проектний образ повинен відігравати у цьому головну роль.

Борисенко Ольга Миколаївна

ст. викладач, Українська академія друкарства

ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ ПРОМИСЛОВОГО ДИЗАЙНУ ГАЛИЧИНИ

У становленні та розвитку промислового дизайну на теренах Галичини особливе місце відводиться діяльності громадських товариств і професійних спілок.

Функціональне поєднання краси та естетики форми виробу, як результат технічного прогресу промислового виробництва у Галичині в другій половині XIX ст. відбувалось в контексті європейських віань про поєднання мистецтва і техніки, руху за сприяння і єдності мистецтва і промисловості, що знаходить втілення у народних ремеслах та фабричній продукції краю. Цей процес уможливило організована діяльність багатьох громадських товариств та організацій, які від 1860-х років активно створювались в Галичині як задля добродійної діяльності, організації освітньо-професійної ланки, так і для підтримки професійних виробничих інтересів та співпраці з Сеймом Уряду Австро-Угорщини. З метою підвищення якості ремісничо-промислової продукції, розвитку мануфактурного виробництва і конкурентоспроможності товарів в Галичині було створено Комісію Крайову для прав промислових (1873), (1888 р. – Національну комісію з промислових питань).

Товариства і спілки Львова, Станіславава, Кракова ініціювали проекти закладання фахових навчальних закладів та розвитку науки в промисловості, сприяли заснуванню художньо-промислових шкіл, музеїв, організували й проводили виставки. Вже наприкінці 1887 р. було створено 17 промислових шкіл, а до кінця 1910 р. – 69. Завдяки ухвалам та фінансуванню Комісії крайової для справ промислових у Львові 1986 року були відкриті шевські майстерні, а для збуту промислової продукції організований Промисловий базар. 1898 року Торгово-промислова палата, м. Львова міста прийняла рішення створити Міський музей промисловості. Заснування «Політехнічного товариства» (1862), Художньо-промислової школи (1876), Гончарної школи (1886), «Гуцульської спілки промисловості» (1888), Ткацької школи в Глинянах (1894), Забавкарської школи (1896), Першої Жіночої Промислової Спілки «Труд» (1900) та десятків інших художньо-промислових шкіл в Галичині відіграло значну роль у становленні промислового виробництва Галичини.

Інтеграції європейської естетики в світогляд ремісників і підприємців особливо сприяли Промислові виставки, які організували на теренах Галичини В. Дзедушицький, В. Шухевич (Львів) і В. Пшибиславський (Коломия), а також фахові школи І. Левинського (Львів).

Успіх демонстрації (показу) товарів Галичини у Відні 1873 року надихнув галицьке товариство організувати національні промислові виставки, підтримку яким надав уряд краю та Промислова комісія, а також деякі банки, кооперативні товариства, Центральна спілка фабричної промисловості, і «Ліга промислової допомоги». Господарсько-промислові виставки, що відбувалися у Львові (1877, 1882, 1894), Коломиї (1880, 1883, 1885, 1887, 1894), Косові (1904) Тернополі (1884, 1887), Стрию (1909), Станіславові (1879), промислові ярмарки у Львові (1904, 1906) візуально переконали громадськість, що якість ремісничої і фабричної продукції того часу в Галичині, їх функціональність і естетика, не поступаються кращим зразкам європейського виробництва.

Ліга Промислової допомоги (1904), що об'єднала понад 90 громадських товариств і професійних спілок, організовує сотні виставок, фахових

курсів та майстерень, семінарів, запроваджує стипендійні гранти, конкурси і заохочувальні премії для студентів промислових шкіл. Кращі роботи студентів – моделі одягу, взуття, текстильних виробів, вироби з мережива, вироби з металу (посуд, підсвічники, лампи, механічні пристрої, ювелірні вироби, деталі машин та механізмів,), вироби зі скла, кераміки, дерева (меблі, музичні інструменти), різьблені та плетені предмети побуту, книжкові оправи, друковані видання, афіші - експонуються на щорічних звітних виставках.

Становлення і розвиток вищої професійної архітектурно-дизайнерської освіти у Львові започатковано в 1730 р. у Львівському університеті, від 1844 р. – «Технічна академія», де на спочатку на кафедрі архітектури і будівництва, а від 1873 року на кафедрі рисунку і моделювання здійснювалась підготовка фахівців, що поєднують в собі художників та інженерів, відповідно до вимог того часу.

Будяк Вікторія Валеріївна

аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ПОНЯТТЯ «СТИЛЬ» І «СТИЛІСТИКА» В ДИЗАЙНІ ОДЯГУ

Поняття «стиль» і «стилістика», в дизайні одягу зокрема, їх зміст давно і широко обговорюються. Більшість наукових праць розкриває стиль як довершену форму, завдяки якій в матеріальному світі фіксується своєрідність історичного часу. Втім, поза увагою дослідників залишилися методологічні підходи виявлення закономірностей стилеутворення як процесу трансформації системи стилю. До цього часу не конкретизовано підходи щодо визначення того, за рахунок яких системо утворюючих чинників відбувається саморегуляція системи стилю, а також – за рахунок яких системо утворюючих чинників відбувається розвиток, формоутворення та трансформація стилю від моменту його зародження до зникнення.

Більшість науковців виділяють окремі періоди у формуванні великих культурно-історичних стилів, а також їх окремі характеристики: форму, функції, ідею, ідеал, – виявляючи при цьому вплив на стиль таких факторів, як політика, економіка та значна кількість різноманітних соціальних аспектів. Однак, внаслідок відсутності єдиного методологічного підходу, залишаються нез'ясованими закономірності самого процесу стилеутворення: як і за рахунок чого відбувається зміна одного стилю іншим. Неузгоджене також поняття «стилістики» та різниця між нею та стилем і, власне, використання стилістики того чи іншого стилю в дизайні, що обумовлює актуальність теми дослідження.

Стиль є поняттям історичним в тому сенсі, що підпорядковується законам життя: народжується, живе, вмирає. Це сукупність стійких художніх форм, синтез мистецтв (архітектури, скульптури, живопису), властивих певному часу і народу. Стиль не зникає безслідно, він переходить в інший – нову сукупність стійких форм (функціональних, конструктивних, художніх).

Стиль не можна відокремити від епохи, яка його сформувала, неможливо штучно відновити. У кожній епохи свої еталони краси і гармонії, своє бачення навколишнього світу.

Стиль в дизайні одягу вважається особливою категорією, яка підлягає у працях науковців спеціальним дослідженням, зокрема у А. Гофмана, М. Кілошенко, Ю. Легенького, які аналізують процеси формування й розвитку стилю світського костюма [1-2]. Поняття «стиль костюма», як прояв моди, до кінця XIX ст. практично отожднюється зі стилями в мистецтві, про що йдеться у працях Ш. Зелінг, Т. Козлової та О. Ільчової, М. Мельника, Ш. Сілінг й ін. Із становленням індустрії моди та її розвитком на межі XIX – XX ст. в одязі починають формуватися власні стильові напрями, які хоч й підпадають під вплив різноманітних течій і стилів у мистецтві, мають власний арсенал стильових характеристик і ознак [3].

З розвитком дизайну, вдосконаленням промислового способу виготовлення різноманітного асортименту одягу, в межах індустрії моди поступово формується значна кількість притаманних виключно дизайну одягу стилів і мікростилів. Від середини XX ст., коли під впливом молодіжної моди і різних субкультур починають активно видозмінюватися вже ustalені стилі, з'являється значна кількість нових стильових утворень, які модифікуються й інтерпретуються в безліч варіантів модного костюма. Відповідно, науковцями визначаються критерії стилю, його константи – оригінальні риси, які й утворюють норму стилю, принципи формоутворення, кольорового й фактурного вирішення [4].

Теоретики проектування костюма вважають, що стиль, впливаючи на форму, перетворює – видозмінює або ж модифікує її. Саме тому форма – це перша і головна стильова риса. Кожна форма костюма, як об'ємно-просторова структура, нерозривно пов'язана з фігурою носія – своєрідним каркасом, на який одягається. Відповідно, образ носія костюма, образ самої людини є художньо-образною моделлю, яка гармонізується з об'ємно-просторовою структурою, тобто з формою. Художньо-образні ознаки (тип жінки, образно-асоціативна основа костюма, концепт, семантичні значення), морфологія як концепція формоутворення (форма, силует, пропорції, конструкції), матеріали і технології, декоративно-оздоблювальні елементи, аксесуари і доповнення становлять систему типових ознак і, водночас, є критеріями, на підставі яких характеризується будь-який із стилів костюма, відбувається аналіз його структури та виявляється її типологія. Кожен окремих критерій надає уявлення про оцінку якості дизайн-об'єкта, встановлює нормативність такої оцінки, характеризує правила, за допомогою яких вона досягається.

У вестиментарній моді виділяють чотири основні стилі: класичний, романтичний, спортивний та фольк стиль, які дають початок безлічі стильових напрямків, тобто мікростилів, і цей розвиток здійснюється двома шляхами:

- шляхом дизайнерського та конструкторського опрацювання деталей одягу із застосуванням художніх прийомів і засобів дизайну;
- за рахунок поєднання окремих видів (стильових образів) одягу та залученням аксесуарів і прикрас.

В свою чергу стилізація – сукупність художніх прийомів, за допомогою яких на основі першоджерела створюються нові оригінальні твори. Так на думку Т.В. Козлової існує два значення поняття «стилізації» в практиці моделювання костюма: навмисна або явна імітація того або іншого стилю; повне або часткове відтворення стильових рис. Тому можна говорити про те, що стилістику костюма сукупно визначають стильові риси, принципи і прийоми стилеутворення, застосовані художні прийоми: узагальнення характерних рис першоджерела, їх гіперболізація, деформація або трансформація.

Таким чином, коли дизайнер одягу проектує модель (ансамбль або колекцію ансамблів костюма) в рамках певного стилю, перед ним стоїть завдання чітко дотримуватися усіх констант цього стилю та зберігати його «чистоту». Якщо ж мова йде про створення будь-чого у визначеній стилістиці, слід розуміти, що дизайнер може використовувати ті чи інші прийоми стилізації (інтерпретації) тощо, способи комбінування окремих стильових рис, визначенні засоби виразності, притаманні обраній стилістиці. Саме так на початку ХХ ст. виникла еkleктика, як своєрідний підхід до створення нового на основі змішування вже існуючого. Завдяки своєму значному творчому потенціалу і комбінаторним можливостям, в результаті, еkleктика стала однією з самих вагомих характеристик постмодернізму, а також улюбленим прийомом дизайнерів.

Література:

1. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / И. Гофман; пер. с англ. и вступит. статья А.Д. Ковалева. – М.: «Канон-пресс-Ц» – «Кучково поле», 2000. – 304 с.
2. Легенький Ю.Г. Философия моды ХХ столетия / Ю.Г. Легенький. – К.: КНУКиИ, 2003. – 300 с.
3. Зелинг Ш. Мода. Век модельеров, 1900 – 1999 / Ш. Зелинг. – Кельн: Копетапп, 2000. – 655 с.: ил.
4. Козлова Т.В. Стиль в костюме ХХ века / Т.В. Козлова, Е.В. Ильичева. – М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина, Группа «Совьяж Бево», 2003. – 160 с.: ил.

Вакуленко Ольга Вікторівна

*аспірантка кафедри «Мультимедійний дизайн»
Харківської державної академії дизайну і мистецтв*

ВІЗУАЛЬНО-КОМУНІКАТИВНИЙ ВПЛИВ ЗОБРАЖЕННЯ НА КОРИСТУВАЧА

В наш час інформація часто подається у вигляді повідомлень на екрані комп'ютера, і це не зменшує її здатності емоційно впливати на людей. Створення повідомлення є найскладнішою задачею, особливо якщо воно розповідається не лінійно, так як «слухач» (в даному випадку «користувач») може контролювати потік і темпи отримання візуального досвіду через кілька шляхів навігації, тобто він на сайті має можливість перейти в інший розділ у будь-який зручний для нього момент.

Візуалізація повідомлення на сайті вимагає від його проектувальників необхідність дослідження користувачів, створення документації (персонажі,

розкадровки, карти досвіду). Головною метою стає переведення складних сценаріїв в драматичну складову. Візуальні розповіді веб-сайту повинні відповідати їх повному потенціалу, незалежно від того, призначені вони для особистих або комерційних проєктів.

Під час дослідження було з'ясовано, що візуальні ефекти можуть передавати в шість разів більше інформації, ніж тільки слова [2]. Дві основні теорії американських дослідників-психологів, що підтримують ефект переваги зображення, пояснюють, як людина кодує інформацію для подальшого пошуку: теорія подвійного кодування Аллана Паівіо та сенсорна семантична теорія Нельсона. У першій теорії викладено те, що користувачі реагують на зображення, тому що вони створюють як вербальні, так і графічні коди (бо зображення зазвичай створюють словесну мітку на додаток до зображення, тоді як слова з меншою ймовірністю створюють мітки зображень) [5]. Друга теорія стверджує: оскільки люди легше помічають відмінності в образах, а не в словах, користувачі з меншими зусиллями можуть згадати зміст зображень [3]. Але, при створенні візуальних історій використання схожих зображень може погіршувати сприйняття візуального оповідання в порівнянні з простою словесною розповіддю.

Ефект візуально-комунікативного впливу історії залежить від таких факторів:

- *Доступність візуальної розповіді.* В своїй статті австралійський консультант з психології дизайну Оллі Кемпбелл (Ollie Campbell) доводить, що ефект переваги зображення стає більш вираженим з віком, що робить візуальну розповідь корисним інструментом для того, щоб зробити сайти більш доступними для людей похилого віку [1]. Але, за твердженням даного автора, молоді люди (особливо діти) мають менш виражений ефект переваги зображення, ніж дорослі, і тоді візуальна розповідь вимагає більш чіткої ясності словесного змісту.
- *Візуальне утримання погляду користувача.* Розробники та дизайнери для всіх типів веб-сайтів ставлять за мету запам'ятовування інформації із сайту протягом кількох днів після його відвідування. Наприклад — відвідувач із сайту з текстовим або звуковим контентом пам'ятає 10% інформації протягом трьох днів, а з сайту, що має зображення до цих текстів — близько 65% цієї інформації, що є показником більш ніж в 6 разів більше.
- *Швидке оброблення візуальної інформації.* Користувачі мають обмежене охоплення уваги і вже протягом 10 секунд знають, чи сайт вартує подальшого перегляду [4]. Користувач не спроможний прочитати і засвоїти інформацію, якщо вона представлена величезним блоком тексту, бо це призводить до втрати часу і перенапруження зору, а при поданні інформації у формі зображень сприймає більшу кількість інформації швидше. Фактично, візуальна інформація обробляється в 60 000 разів швидше, ніж текстова інформація.
- *Візуальні ефекти викликають миттєві емоції.* Візуалізація контенту може миттєво викликати безліч емоцій у користувача, які складніше передати

тільки словами, що створює позитивні умови для комунікації між користувачем і сайтом. При виборі засобів візуальної розповіді потрібно враховувати різноманітний досвід людей, хто переглядає ваш контент, може сильно вплинути на їх сприйняття поданої інформації. Важливий ретельний вибір зображення, які використовуються на сайті, з урахуванням контингенту цільової аудиторії та передбаченням реакції на обрані візуальні образи.

- *Використання довгострокової концепції реклами.* Дуже рідко можна побачити рекламу, яка спирається тільки на текст, щоб передати своє повідомлення. Рекламні оголошення використовують візуальні образи для концентрації уваги на їх фокальних точках з потужними візуальними ефектами для продажу продуктів або ідей. Візуальне оповідання в Інтернеті нічим не відрізняється від оповідання в друкованому вигляді.

При візуальному оповіданні застосовуються три різних типи зображень:

- *Знакові зображення* — миттєво упізнаються і пов'язані з певною концепцією, як правило, мають дуже спрощені зображення фізичних речей, тому навіть користувач, не знайомий з ними, може вивести загальний зміст. Наприклад, такі зображення, як стріли, зображення інвалідних колясок і значки, які є спрощеними формами фізичних речей підпадають під знакові образи. Діаграми і наукові ілюстрації — це приклади знакових образів. А також, піктограми і значки, які найчастіше зустрічаються в Інтернеті або у веб-додатках.
- *Символічні зображення* більш абстрактні, ніж знакові образи, і часто передають відчуття або загальну ідею, ніж конкретний об'єкт. В них використовується семіотика для більшої передачі сенсу, ніж в знакових зображеннях. Символічні зображення дуже часто видно в логотипах, оскільки вони підсилюють почуття, які бренд хоче передати. Одним із прикладів у світі веб-дизайну є значок меню «гамбургер», що нагадує меню, але зображення занадто абстрактне, щоб точно називатися знаковим.
- *Індексні зображення* — пов'язують смисли між зовнішнім виглядом зображення і його поданням, найбільш часто зустрічаються в рекламі і дизайні. Люди схильні ухилятися від уявлення речей занадто буквально, часто тому, що краще викликати емоції, а не буквально передати інформацію. Наприклад, термометр, який показує, що він нижче нуля, вказує на те, що температура низька.

ВИСНОВОК. Отже, вивчення візуально-комунікативного впливу зображення на користувача, дозволяє приймати обґрунтовані рішення і створювати ефективні і зрозумілі веб-сайти. Це дає можливість при проектуванні сайту зрозуміти, врахувати і вплинути на емоційну реакцію користувачів на запропоновану історію, яка допоможе найефективніше розробити візуальну частину сайту для досягнення цілей сайту.

Література:

1. Campbell, Ollie. Designing For The Elderly: Ways Older People Use Digital Technology Differently. / Ollie Campbell. — Режим доступу: <https://www.smashingmagazine.com/2015/02/designing-digital-technology-for-the-elderly/> (Дата звернення — 28.07.2017).

2. Curran T.; Doyle J. Picture Superiority Doubly Dissociates the ERP Correlates of Recollection and Familiarity. *Journal of Cognitive Neuroscience*. 23 (5): 1247–1262. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/jocn.2010.21464> (Дата звернення — 26.07.2017).
3. Nelson, D. L., Reed, V. S., McEvoy, C. L. Learning To Order Pictures And Words: A Model Of Sensory And Semantic Encoding. / Douglas L. Nelson, Valery S. Reed, Cathy McEvoy. — *Journal of Experimental Psychology: Human Learning and Memory*, 3(5), 1977. — p.485 – 497.
4. Nielsen, Jakob. How Long Do Users Stay on Web Pages? / Jakob Nielsen. — Режим доступу: <https://www.nngroup.com/articles/how-long-do-users-stay-on-web-pages/> (Дата звернення — 01.08.2017).
5. Paivio, Allan; Csapo, Kalman. Picture Superiority In Free Recall: Imagery Or Dual Coding? / Allan Paivio, Kalman Csapo. — *Cognitive Psychology*, 5(2), 1973. — p.176 – 206.

Ван Чжаохуй

аспирант, Харьковская государственная академия дизайна и искусств

ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЭКСПОЗИЦИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МУЗЕЯХ

На сегодняшний день дизайн выступает как инструмент для создания специальной концептуальной среды экспонирования и восприятия музейных коллекций. Современный дизайн музейных экспозиций, в его лучших проявлениях, стремится решать задачу формирования образов, с тем, чтобы демонстрируемый материал получал определенный контекст.

На протяжении более чем полувека одним из ведущих вопросов в экспонировании произведений искусства, является поиск фона, на котором они представляются. Новаторский шаг на этом пути сделал в 1936 году Альфред Х. Барр-младший - директор Музея современного искусства в Нью-Йорке, наиболее значительно и на долгое время, повлияв на способ представления художественных произведений в музейной среде. Для формирования экспозиционного пространства выставки кубизма и абстрактного искусства в интерьерах музея, находящегося в бывшем особняке Рокфеллера на II западной 53-й улице, он предложил новое решение, позднее определяемое как эстетика «белого куба». Этот метод, который был революционным в своей направленности и способе исполнения, также отвечал уникальным потребностям своей эпохи. Для организации экспозиции с полов были удалены ковры, открывая естественную текстуру древесины, и, местами, плитку, упрощены декоративные светильники, а стены и потолки окрашены в белый цвет. И, хотя крепежные рельсы, плинтуса и другие мелкие декоративные элементы остались от предыдущего использования здания, они также в соответствии со стенами были окрашены в белый цвет, что сделало их нейтральными [2, С.3, 24].

Следует указать, что формирование обозначенного метода было обусловлено не только объектами для экспозиции, но и социально-политическими процессами, происходившими в Европе в этот период. Как указывает в своей

монографии американский исследователь, специалист в области Музейного дела и охраны объектов культурного наследия W. Birkett, А.Х.Бэпп-младший считал, что не только нацисты и коммунисты, но и все социальные факторы были неактуальны и даже вредны для создания искусства, и поэтому стремился искоренить проявление существующих проблем. Тем самым, Музее Modern Art был минимизирован контекст его пространства, позволяя посетителям интерпретировать искусство для себя [2, С.35].

В 1976 году ирландский концептуальный художник, скульптор, арт-критик и писатель Брайан О'Доэрти, сформулировал и обосновал указанный метод как концепцию решения пространства музея, получившую название «белого куба» (White Cube, англ.). Его характеризует нейтральность и изолированность от любых проявлений жизни. В таком идеальном объеме в свободном порядке на значительном расстоянии друг от друга размещаются произведения модернистского, а, впоследствии, и современного искусства. В статье «Внутри белого куба (1976)» О'Доэрти писал: «Образ белого, идеального пространства даже в большей степени, чем какое-либо отдельное произведение, может служить архетипическим образом искусства XX века» [4]. Воплощенная в Лондонской галерее современного искусства, названной «Белый куб», указанная концепция была выбрана с целью исключения возможностей коммуникации между зрителем и архитектурно-пластическим решением пространства.

Но в 1968 г. канадский музеолог Д. Камерон вводит в музейную практику теорию музейной коммуникации, которая оказала значительное влияние на развитие экспозиционной и образовательной деятельности музея. И уже со второй половины XX ст. ведущей тенденцией в музейном экспонировании становится ориентация на достижение диалога зрителя и произведения искусства. В своей теории Д. Камерон рассмотрел музей как вид коммуникативной системы, где процесс коммуникации совершается между музейными предметами, размещенными в экспозиционном пространстве (источником сообщения), и посетителем (получателем сообщения). Такой подход организовывает экспозицию как текст, в виде некоего невербального пространственного высказывания, которое должно быть доступно для «прочтения» аудиторией.

В тоже время, несмотря на то, что концепция «белого куба», как способа организации музейного пространства, была подвергнута критике, подобный принцип экспонирования современного искусства остается актуальным и в нынешней музейной деятельности. В своей книге «Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства» О'Догерти, анализируя процесс развития выставочного пространства, приходит к выводу о том, что современное искусство не может состояться без окружающего его контекста, где именно экспозиционное пространство «белого куба» вместе с арт-критиками, кураторами и галерейстами является активным участником его организации [1]. Важно, что автор видит это пространство как область активных действий, которые формируют определенный образ в процессе восприятия зрителем

стен, потолка и пола музея, отмечая, что искусство динамично формируется и окружающими его рамками.

Рассматривая экспозицию и как форму, и как способ представления, следует отметить ее важную роль в художественных музеях. Это и объясняет тот факт, что белый цвет стал предпочтительным фоном для представления современного искусства, поскольку позволяет сфокусировать внимание на работах. И, как утверждает в научной публикации искусствовед, преподаватель Technological Educational Institution of Central Macedonia. S. Mortaki, «... белый фон далеко не нейтрален, потому, что его цель - предоставить людям свободу взглянуть и испытать искусство по-своему. Художественные музеи не намерены манипулировать людьми, поскольку единственная история, которую они хотят рассказать, - это искусство и красота, поэтому ясно, что у них нет других интересов, как это могли бы иметь музеи социальной истории. Можно утверждать, что искусство лучше ценится, когда оно не содержит каких-либо других дополнительных украшений, которые могут отвлечь внимание людей от самих произведений искусства» [3].

Однако важно отметить, что современное искусство все более уходит от предметности, поэтому становится необходимым существование некоего посредника как связующего элемента между неподготовленной публикой и предельно усложненным или, наоборот, максимально простым, но не всегда понятным произведением искусства. И в этом случае художественное пространство музеев и галерей организывает новые возможности для восприятия объектов искусства, подчеркивая их эстетические, культурные и смысловые характеристики.

Литература:

1. О'Догерти Б. Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства. - М.: Ad Marginem, 2015.
2. Birkett, Whitney B. To Infinity and Beyond: A Critique of the Aesthetic White Cube -Theses.Paper, 2012, 209 p.
3. Mortaki S. Key Issues Facing Art Museums in the Context of Their Social Role // International Journal of Humanities and Social Science, Vol. 2, No. 16.
4. История музейного дизайна [Электронный ресурс] - Режим доступа -<http://www.theartnewspaper.ru/posts/1427/>

Ван Минь

аспирант кафедры теории и истории искусства, Харьковской государственной академии дизайна и искусств

МОТИВ ПУТЕШЕСТВИЯ ПО ВЕЛИКОМУ ШЕЛКОВОМУ ПУТИ В РОСПИСЯХ ПЕЩЕР ДУНЬХУАНА

Комплекс пещерных монастырей Дуньхуан был связан с Великим шелковым путем не только своей тысячелетней историей, но также культурой и искусством, которые нашли отражение в его богатом наследии. Росписи Дуньхуана вмещают в себя художественный опыт средневекового Китая с IV

по XIV вв., который представлен на стенах 492 пещер. В соответствие с этапами китайской истории хронологически это наследие можно представить в виде четырех периодов: Северных Династий и Династии Суй (386-618); Династии Тан (618-907); эпохи «Десяти царств» и империи Сун (907-1279); Западной Ся и Династии Юань (1038-1368).

По своей тематике все фрески традиционно подразделяются на семь групп. В первый входят портреты святых – будд, бодхисаттв, апсар и т.п. Второй составляют картины на темы буддийских канонов, к примеру, сцены из жизнеописания Шакья-Муни и другие. К третьей группе относят картины на темы, почерпнутые из китайских народных легенд, например, из легенды о зачинателях человеческого рода Фу-си и Нюй-ва. В четвертую группу включены картины на темы буддийских легенд о «чистой земле» (рае), о метаморфозах Майтрейи и других святых. Пятая группа представляет композиции, в которых запечатлены подлинные события из истории распространения буддизма. Например, путешествие Чжан Цяня в Западные земли, изображение момента, когда суйский император Вэньди встречает Тань Яня, молящегося за ниспослание дождя. Шестая группа объединяет декоративно-орнаментальные мотивы, изображающие растения, животных, астрономические явления, геометрические фигуры и прочее. Последняя группа включает изображения реальных лиц – жертвователей и строителей храмов: императоров, сановников, представителей знати, крестьян, рабов, людей различных национальностей, богатую галерею портретных образов.

В целом по характеру изображений весь фресковый ансамбль можно разделить на сакральные сюжеты, связанные с буддийским культом и сцены светского характера. Вторая группа, о которой пойдет речь ниже, воспроизводит события из повседневной жизни: торжественный выезд императора, иностранные послы на пиру, встреча китайских и западных купцов, турниры воинов, выступления музыкантов, свадебная церемония, сцены охоты, рыбной ловли, сельскохозяйственных работ. На фресках изображены люди разных культур, национальностей и социальных слоев, их обычаи и одежда, детали быта. Среди многочисленных фресок, отражающих китайскую повседневность прошлого, отдельным циклом выделяются композиции, связанные с заявленной темой Великого шелкового пути.

Расположенный в оазисе пустыни Гоби, Дуньхуан служил воротами Великого шелкового пути, благодаря чему он жил, развивался, впитывал культуру и влияния многих народов, проходивших через этот маршрут. Великий шёлковый путь представлял собой караванную дорогу, которая связывала Восточную Азию со Средиземноморьем, начиная со II в. до н. э. и вплоть до XV в., когда этот маршрут пришел в упадок ввиду начала Великих географических открытий, прокладывания новых торговых маршрутов и завоевания колоний. Этот путь изначально использовался для вывоза шёлка из Китая, но в дальнейшем из страны вывозили фарфор и металлическую посуду, лакированные изделия и косметику, чай и рис. Из Центральной Азии вывозились кони, весьма ценимые в Китае, военное снаряжение, золото и серебро, полу-

драгоценные камни и изделия из стекла, кожа и шерсть, ковры и хлопчатобумажные ткани, экзотические фрукты, курдючные овцы и охотничьи собаки, леопарды и львы. В течение многих столетий этот путь служил также проводником распространения технологий и инноваций, в том числе и в искусстве (танцы, музыка, изобразительное искусство, архитектура), религии (христианство, буддизм, ислам, манихейство), технологии (производство шёлка, пороха, бумаги и т. п.). Сам термин был введён немецким географом, бароном Фердинандом Паулем Вильгельмом фон Рихтгофеном в 1877 г.

Тема движения торговых караванов по Великому шелковому пути нашла свое отражение в росписях пещер Дуньхуана среди широкого репертуара светских сюжетов, относящихся по времени к разным периодам и династиям. Среди них встречаются композиции, связанные с перемещением народов и товаров, борьбой с грабителями и номадами, военными столкновениями правителей с кочевниками и пр.

Так, в росписи пещеры № 420 (Династия Суй) изображен весь процесс караванного пути с разными опасностями, поджидавшими путешественников. В композиции иллюстрируется Сутра Лотоса (буддистская сутра, один из священных текстов махаяны), где слева направо открывается и буквально прочитывается повествование от движения каравана по крутому спуску, падение верблюда на гребне холма в пропасть. Затем караван спускается с горы, а торговец держит осла за хвост, чтобы он не упал через обрыв; животные пьют воду в оазисе; наконец, караван атакован разбойниками в полосатых одеждах. В одной из сцен по ходу росписи виден купец, который молится бодхисаттве, и бандиты также кланяются набожному благочестию. В другой более поздней по времени композиции из пещеры № 323 (династия Тан), изображен китайский император Уди, который отправляет своего эмиссара, генерала Чжан Цянь в Западные регионы, чтобы вступить в войну против кочевников. Эта миссия, которая длилась около тринадцати лет, также стимулировала развитие Шелкового пути.

В более реалистической и иллюстративной манере решена сцена путешествия торговцев на Шелковом пути из пещеры № 45, относящейся по времени к той же династии Тан. Организация торговых караванов была прибыльна, но опасна. Художник изображает столкновение торговцев с бандитами, которые заставляют их разгрузить товары с вьючных ослов. Но здесь же раскрывается и другой, культовый подтекст этих столкновений. Купцы получают свободу, ссылаясь на имя почитаемого среди разбойников бодхисаттвы Гуаньинь.

Важной темой изображений становятся сюжеты оазисов на караванном пути с приютом, колодцами, где путники могли отдохнуть, помолиться, сменить лошадей. Нередко такие сюжеты трактовались как последовательно разворачивающиеся сцены. К примеру, в пещере № 296 (династия Северная Чжоу), подобное изображение в двух регистрах живописует большой караван на одной из станций оазисного пути. Мы видим изображения таких объектов как мосты и колодцы, что было для верующих способом получения

особые заслуги. Вид подобного оазиса, с планировкой постоянного двора, выстроенными стенами, храмами и хозяйственными постройками, а также лошадьми, отдыхающими в стойлах представлен в соответствующем сюжете росписи пещеры № 85 династии Поздняя Тан.

Эти и другие сюжеты показывают единую и весьма разнообразную картину жизни караванного маршрута на Великом шелковом пути, которая по своей сути не менялась столетиями. Менялись лишь декорации, действующие лица и соответствующая времени одежда и обстановка. Все композиции решены в разной живописной манере и стилях, которые характеризуют различные культурные влияния и традиции, привносимые в историко-культурное и художественное наследие Дуньхуана теми народами, которые проходили через эти земли. В стилистике этих росписей можно отметить как реалистические, так и декоративные подходы, фронтальность и ленточность композиционных решений, в которых, несомненно, вершиной является фресковая роспись эпохи Танской династии. Она производит глубокое впечатление своей исключительной красотой, изяществом, колористикой и совершенством исполнения.

Васіна О. В., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри «Дизайн»;
Гайдук Д. А., магістрант, кафедра «Дизайн»

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ДИЗАЙН АНТРОПОМОРФНИХ РОБОТІВ: АСПЕКТ ВЗАЄМОДІЇ

В умовах, коли світ та його сприйняття людиною змінюється під впливом четвертої хвилі промислової революції, зумовлюючи «влиття» диджитальних ресурсів в фізичні процеси, дизайн виступає ланкою, що пов'язує людину з «другою природою». Проблема розвитку штучного інтелекту (ШІ) на рівні об'єктів предметного наповнення середовища наразі актуальна для дизайну, що можна стверджувати, спостерігаючи інтенсивність розвитку робототехніки, зокрема коботів (колаборативних роботів). У цьому зв'язку виникає ряд питань. Яким чином впливають нові умови на подальший розвиток дизайну робототехніки, зокрема антропоморфних роботів? Які перспективи відкриваються перед дизайнерами найближчим часом і які потенційні ризики в професійній сфері можуть виникнути? Що принесе «четверта хвиля» глобальної технологічної революції на рівні дизайну пересічній людині?

Людина воліє до комфортного та дружньо-орієнтованого середовища, яке здатна забезпечити так звана сервісна робототехніка. Даний сектор проектних розробок у світі отримав потужний напрям, що дедалі ширшає. Аналітиками прогнозується об'єм продажу коботів на 2020 рік близько \$3 млрд. Новітні розробки таких світових фірм як Boston Dynamik (США), Honda (Японія), Shaft (Японія), Kaist (Півд. Корея), та ін., виходять на ринок щороку, набуваючи все більше характеристик, притаманних людині, стають дедалі потужнішими і «розумнішими». Зорієнтовані такі дизайн-об'єкти на виконання різних «професійних» завдань, але поєднані загальною метою -

замінити людину в сфері послуг та службах пов'язаних з ризиком для життя, як то пожежна охорона, поліція, медицина, тощо.

Вирішення, проблеми заміни людини коботом, безумовно, потребує гнучкого мислення в площині дизайну, що дасть можливість формувати критерії, за якими сформулюються і вимоги до дизайн-продукту. Таке завдання охоплює багато галузей і сфер, що раніше не контактували безпосередньо з дизайном, але «четвертою хвилею» були поєднані між собою, явивши феномен так званої NBIC - конвергенції (Термін введено в 2002 р. Михайлом Роко та Уільямом Бейнбриджем по першим літерам галузей: N - нано; B - біо; I - інфо; C - когно).

В дизайні роботів яскраво проявив себе сектор когнітивних розробок, що направлений по відношенню до споживача, його потреб і бажань. Емпатичний дизайн зорієнтований на можливість створювати не лише предмет з певною формою та функцією, а також здатний викликати у людини широку гаму відчуттів та емоцій на різних рівнях взаємодії.

Звичайно, весь «інтелектуальний потенціал» об'єкту зумовлений програмним забезпеченням і відповідає сценарним протоколам інформаційних систем, що відносяться до суто технологічних розробок, які дизайнер не створює, але дизайнерське рішення форми об'єкту на рівні тактильних, звукових, візуальних каналів мають колосальне значення.

Нетипові, для традиційної сировини, властивості новітніх композитних матеріалів сьогодні зумовили вектор розвитку «роботизованої культури», «інтелектуального середовища», автономних систем, що самостійно розвиваються і адаптуються до будь яких умов. У відношенні технологій, що дедалі більш удосконалюються і дешевшають, перспективи робототехніки широкі, але стає питання адекватності інтелекту роботів по відношенню до когнітивних можливостей людини. По яким якісним критеріям можна порівнювати та оцінювати їх?

Людина підсвідомо намагається вийти на діалог з об'єктом, що схожий на неї, тому роботи дедалі стають все більш схожі до зовнішності людини, але саме тут виникає ряд ризиків різного характеру. Оскільки оптимальну міру моделювання важко виявити, формальна схожість на людину в антропометричному відношенні більше 60% -70% викликає відчуження і негативну реакцію, так званий феномен «Зловіщої долини». Між, тим антропоморфність коботів це необхідна умова, оскільки вони мають замінити людину в тій чи іншій ситуації, виконуючи ті ж самі операції, що і людина, знаходиться в одному просторі з людиною, контактувати з тими ж предметами, що оточують людину. Отже парадигма світу людини має співпасти з моделлю зовнішнього світу колаборативного робота, де спільними мають бути поняття часу, положення в просторі, віддалі, співвідношень типу «більше- менше», «легше- важче», «правіше- лівіше», «холодніше – тепліше» тощо. При тактильному контакті важливо розуміти як буде сприйматися поверхня об'єкту: фактурні характеристики, термальні режими, вібрації, звукове супроводження, інтенсивність зворотної дії, тощо. Всі ці нюанси мають поєднатися в єдину

гармонійну сполуку, що зумовить можливість дружнього потискання руки людини і робота.

З вищевикладеного, можна з великою долею впевненості сказати, що перспектива подальшої «роботизації» середовища ставить перед дизайнерами ряд нових завдань, що раніше не розглядалися в даній сфері, і вирішення яких безпосередньо вплине на формування середовища та його предметного наповнення, де роботи твердо займуть окрему нішу.

Оптимальним бачиться використання роботів-помічників, в тому середовищі, що поєднає в собі різномірні та якісно відмінні системи зв'язків, факторів, знань, речей, цінностей і т.п., де людина залишиться як змістовий центр, на який всі ці системи зорієнтовані.

Література.

1. Бойко Алексей (ABloud) Прогнозы, статистика в области промышленных роботов - Промышленные роботы – Режим доступа: <http://robotrends.ru/robopedia/novosti-prognozy-statistika-v-oblasti-promyshlennyh-robotov> – Название с экрана
2. Бостром Н. Искусственный интеллект. Этапы. Угрозы. Стратегии / Ник Бостром, пер. с английского. С. Филина. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2016. – 496 с.
3. Герман Кричевский НБИКС – технологии для Мира и Войны Нано, био, инфо, когно, социо: NBICS- технологии для Мира и Войны <https://www.lap-publishing.com/>
4. Ромул М. Сингулярность действительно близко. [Электронный ресурс] / М. Ромул; [Адаптация и интерпретация работы Raymond Kurzweil «Singularity is near»] – Nova Deus, 2013. – 54 с. – Режим доступа: novadeus.com [доступ по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 3.0 Неопубликованная.]. – Название с экрана

Векленко Олег Анатолійович

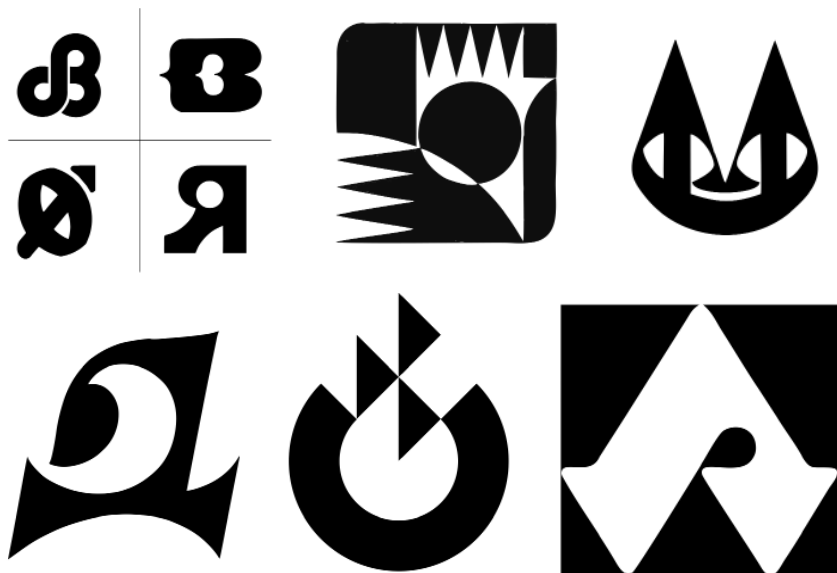
професор, Харківська державна академія дизайну та мистецтв

ВОЛОДИМИР ПОБЕДІН – ЛЮДИНА, ХУДОЖНИК, ПЕДАГОГ (28.04.1918 - 9.09.2006Р.) (ДО 100-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

З часом, оглядаючись в минуле, починаєш розуміти, що в житті не так багато людей, що дієво впливали на твою свідомість, допомагали твоєму зростанню і зовсім мало таких, завдяки яким ти обрав свій життєвий шлях. Особисто для мене Володимир Олексійович Победін був саме такою людиною – вчителем життя.

Я був знайомий з ним, ще з юнацьких років, коли навчався в художній студії м. Лубни і мріяв вступити до ХУДПРОМу. Мій батько, якимось випадково познайомився з Победіним і часто буваючи у відрядженнях у Харкові, іноді брав мене з собою. Таким чином, готуючись до вступних екзаменів, я міг відвідувати Володимира Олексійовича вдома, отримувати завдання і консультуватись. Траплялось, він навіть приводив мене з собою на заняття в інститут.

Отже з кінця 60-х років моє життя так, чи інакше було пов'язане дружніми стосунками з Володимиром Олексійовичем та його сім'єю. В якомусь сенсі він з самого початку нашого знайомства і до кінця свого життя залишився моїм наставником. Привітне, дружнє відношення до оточуючих було його прин-

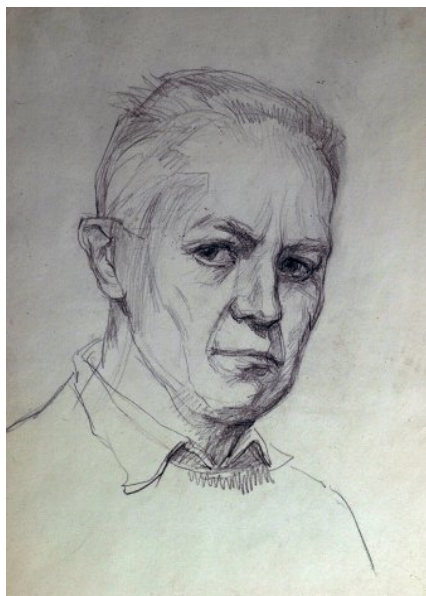


ципом у стосунках з людьми. А для студентів він був не тільки викладачем, але й міг поставити себе, як старшого товариша, або й батька. З ним студенти були відвертими, ділилися особистим, приходили спитати поради в складних життєвих ситуаціях.

Ми знаємо Володимира Победіна, як “промграфіка”, автора віртуозних товарних знаків, та він був досить цікавим художником, хоч на вернісажах Спільки художників своїх малюнків і живописних робіт не виставляв. Тільки на посмертних персональних виставках глядачі змогли познайомитися з його художньою творчістю.

Малюнки Володимира Олексійовича вирізняє гостра характерність, миттєво і точно схоплений з природи образ. Це притаманно як більш довготривалим, ретельно відпрацьованим роботам, так і швидким начеркам олівцем. Художник також мав надзвичайну зорову пам’ять. Пригадую випадок, як одного разу по ходу жвавої розмови у коридорі інституту біля вікна він витяг з кишені олівець і на невеличкому клаптику паперу, що випадково опинився під рукою, прямо на підвіконні показав мені, тоді ще “зеленому” студенту як малювати долоні... Я, на той час зовсім не знайомий з його мистецьким надбанням, був вражений дивним хитросплетінням швидких ліній, з котрих несподівано з’явилися виразні обриси людської руки. Це була майже якась магія.

Акварелі, гуаші, живописні роботи олійними фарбами Володимира Олексійовича висіли на стінах кімнат у тісній квартирі художника і привертати мою увагу щоразу, коли я бував у нього вдома. Победін не був живописцем за освітою, але розбирався в кольорі, співвідношеннях хо-



*В. Победін. Автопортрет,
папір, олівець*

лодних і теплих відтінків фарб, напівтонів, побудові композиції і тому його, навдів короткострокові невеличкі етюди з натури виглядають закінченими картинами. Гуаші 50-60-х років вивірені по колірним і тональним планам, та на мій погляд, дещо “сухуваті”, академічні. Навпроти, етюди олійними фарбами 80-90-х надзвичайно живі, імпресіоністичні з тонкими переходами ніжних, мерехтливих відтінків кольорів.

Володимир Победін був людиною рідкої художньої ерудиції, мав чудову бібліотеку, міг довго і натхненно розповідати про великих живописців минулого. Він, зокрема, полубляв неперевершеного італійця

Паоло Веронезе (1528-1588), надзвичайного голандця Рембранда ван Рейна (1606-1669), великого іспанця Дієго Веласкеза (1599-1660)... про останнього міг говорити годинами і вважав його живопис вершиною майстерності художника. До сих пір пам'ятаю його коментарі до репродукції в розкішному німецькому альбомі картини Веласкеза “Задача Бреди”. Реально це була повноцінна лекція про ритм, колорит, композицію. Саме ця широка ерудиція в мистецтві і надзвичайно глибока внутрішня культура дозволяла Победіну - дизайнеру створювати маленькі шедеври промислової (як тоді це називалось) графіки.

Володимир Олексійович свою творчу діяльність в промграфіці розпочав десь з кінця 50-х. Спочатку це був підрібок – треба ж було якось підтримувати сім'ю, та найвищої майстерності у проектуванні товарних знаків я вважаю, він досяг у 70-80-ті роки минулого століття. Цікаво, що багато своїх графічних мініатюр, майстер задумував і відрацьовував олівцем

*Портрет Олени
Победіної.
Папір, олівець,
1959*



у маленьких блокнотиках на партійних зборах не надто переймаючись комуністичними гаслами та не витрачаючи час на пусто-порожню балаканину.

Товарні знаки Володимира Победіна – це лаконічні, довершені графічні композиції з філігранною ритмікою та органічним поєднанням в одне ціле абсолютно різних об'єктів, що вибухають несподіваними метафоричними образами і надовго вриваються в пам'ять.

Великий майстер залишається завжди вірним своїм принципам і його талант яскраво проявляється у всьому, щоб він не робив. Таким був Володимир Олексійович Победін. Він спроектував більше 300 товарних знаків, за 40 років педагогічної діяльності вивів у світ дизайну численну кількість студентів, залишивши по собі не тільки добру згадку, а й глибокий слід на мапі графічного дизайну України.

Вергунова Н.С.

кандидат искусствоведения, ассистент, Харьковский национальный университет строительства и архитектуры

3D-ПЕЧАТЬ КАК ОДИН ИЗ ФАКТОРОВ, СПОСОБСТВУЮЩИХ СИМБИОТИЧЕСКОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ АРХИТЕКТУРЫ И ДИЗАЙНА

В приложении к архитектуре и дизайну инновационным процессом разнонаправленного характера, является технология 3D-печати, свойственная многим сферам человеческой деятельности, в том числе медицине, пищевой промышленности, тяжелому машиностроению и другим. Литературные источники, раскрывающие общие положения технологии 3D-печати в кон-

тексте аддитивного производства, указывают на первостепенность разработки новых расходных материалов и новых устройств послойного синтеза, адаптированных под нужды современного общества. Вместе с тем, более перспективным путем развития аддитивных технологий выступает возможность изменения свойств «рабочего» вещества как такового, направленная на оптимизацию не только конфигурации объекта, но и внутренней структуры материала, из которого этот объект выполнен.

В некоторых странах 3D-печать является стратегическим направлением развития архитектурной и дизайнерской деятельности. В частности в ОАЭ эта стратегия предусматривает 3D-печать четверти всех зданий и сооружений в стране к 2030 году. В мае 2016 года в Дубай состоялось открытие офиса «Dubai Future Foundation», внешние модули и элементы внутренней отделки которого были напечатаны на 3D-принтере. Также были проведены все необходимые инженерные коммуникации. Одноэтажное офисное здание, площадью 250 квадратных метров, напечатано из «смеси цемента, армированного пластика и армированного стекловолокном гипса» [3]. Процесс печати, сборки и установки элементов архитектурного сооружения занял 17 дней. По подсчетам руководителей проекта применение 3D-печати в качестве основной технологии создания тех или иных элементов объекта позволило вдвое сэкономить затраты на строительство офисного сооружения.

Особую актуальность этот и другие процессы приобретают в контексте общемировых тенденций смещения ориентиров аддитивного производства с полимеров на металлы. Несмотря на то, что формирование и развитие технологий 3D-печати в 1980-х годах основывалось на применении полимеров, которые, согласно исследованию британской аудиторско-консалтинговой компании «Ernst & Young», проведенном в 2016 году [4], занимают более половины рынка в промышленном сегменте 3D-печати, область их применения принципиально ограничена.

Конструкционные недостатки полимеров могут быть восполнены металлами, тем более, что разработки по 3D-печати в этом направлении ведутся еще с 1990-х годов. Среди различных технологий 3D-печати изделий из металлических материалов следует отметить лазерное спекание, лазерную наплавку, электронно-лучевую наплавку и их производные. «В качестве исходного сырья используются, как правило, металлические порошки с фиксированным размером гранул, высокими требованиями к качеству и минимальными допусками» [2].

В качестве примера комплексного объекта дизайнерской и архитектурной деятельности, выполненного посредством 3D-печати, можно привести проектное решение прототипа металлического моста от нидерландской компании MX3D, представленного осенью 2015 года. Особенностью этой компании является использование в процессе 3D-печати автоматических манипуляторов с инструментами для экструдирования и сваривания металла, вместо традиционных «коробок для печати», ограничивающих габаритные размеры объекта. Таким образом, появляется возможность свободной про-

странственной манипуляции в процессе создания формы, построения ее морфологической структуры в тех или иных размерах [1].

Положения, изложенные в работе, свидетельствуют о том, что новые сущности технологии 3D-печати регулярно появляются и постоянно совершенствуются, постепенно трансформируясь в доступный универсальный инструмент. Приведенные в работе примеры практического применения этой технологии убеждают в появлении новых подходов в проектной деятельности архитекторов и дизайнеров. Кроме того, эти технологии позволяют кардинально изменить процесс строительства архитектурного сооружения или производства дизайнерского продукта, значительно сокращая время вывода этих объектов на потребительский рынок.

Литература:

1. Печать домов на 3D принтере [Электронный ресурс] // Информационный портал «Make 3D». — Режим доступа : <http://make-3d.ru/articles/3d-printer-dlya-pechati-domov/>
2. Amalgama develops 3D printing concrete technique for building structures [Электронный ресурс] // Official website «Dezeen». — Режим доступа : <https://www.dezeen.com/2016/01/21/amalgama-develops-3d-printing-concrete-technique-building-structures-bartlett/>
3. Dubai 3d printing strategy [Электронный ресурс] // Официальный сайт организации «Dubai future foundation». — Режим доступа : <http://www.dubaifuture.gov.ae/our-initiatives/dubai-3d-printing-strategy/>
4. How will 3D printing make your company the strongest link in the value chain? [Электронный ресурс] // EY's Global 3D printing Report 2016. — Режим доступа: <http://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/ey-global-3d-printing-report-2016-full-report/%24FILE/ey-global-3d-printing-report-2016-full-report.pdf>

**Винничук М.С., к.т.н., доцент,
Видолоб Д.В.**

Київський національний університет технологій та дизайну

ВИЗНАЧЕННЯ ГАРМОНІЙНИХ ЧЛЕНУВАНЬ ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБІВ НА ОСНОВІ ПРИНЦИПІВ ПРОПОРЦІОНУВАННЯ

Відомо, що гармонія – співрозмірність частин і цілого, злиття різних компонентів об'єкта в єдине органічне ціле. В гармонії отримують зовнішнє виявлення внутрішнє впорядкованість і міра буття. Виділяють три основних розуміння гармонії, що склалися в процесі розвитку науки і естетики: математичне розуміння гармонії або математична гармонія; естетична гармонія; художня гармонія. Але все ж таки «гармонія» є універсальним поняттям, яке має відношення не тільки до математики й науки, а й до мистецтва [1].

Математичною основою вчення про гармонію є теорія, основу якої становлять принцип золотого перерізу, числа Фібоначчі, правильні багатогранники тощо.

Ряд Фібоначчі (числа Фібоначчі) – ряд чисел, де кожне наступне число – це сума двох попередніх. Має такий вигляд: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89,

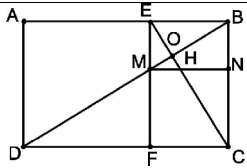

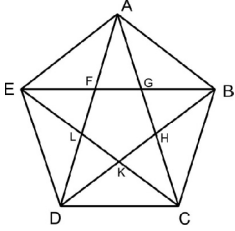

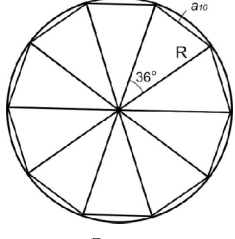

144, 233, 377, 610, 987, 1597... Дана послідовність має безліч властивостей, цікавих з математичної точки зору. Так, поділ неперервної величини на частини у такому співвідношенні, при якому менша частина так відноситься до більшої, як більша до цілої – дасть коефіцієнт пропорційності, відомий як «золотий переріз» [2].

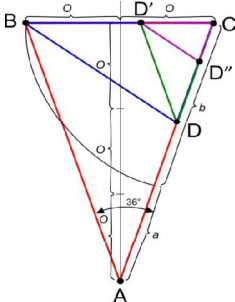

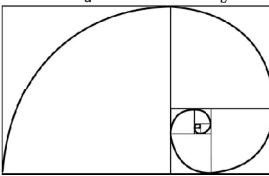

Існує багато назв золотого перерізу: фі, золота пропорція, божественна пропорція, золотий поділ тощо. Прийнято позначати золоту пропорцію величиною φ .

$$\varphi = \frac{\sqrt{5} + 1}{2} = 1,618... \quad \varphi = \frac{\sqrt{5} + 1}{2} = 1,618... \quad (1)$$

Таблиця 1

«Золоті» геометричні фігури та відповідні їм ювелірні вироби

Фігура	Основні властивості	Зображення ювелірних виробів
 <p>«Золотий» прямокутник</p>	<p>$AB=\varphi$ (див. (1)), $BC=1$ $AEFD$ – квадрат, Прямокутники: $ABCD$, $EBCF$, $EBNM$ – «золоті». Точка M поділяє діагональ DB золотим перетином</p>	
 <p>Пентагон (пентаграма)</p>	<p>Точки перетину діагоналей в пентагоні є точками золотого перетину, вони утворюють новий пентагон $FGHLK$. Також зірчата форма правильного п'ятикутника називається пентаграмою $AGBHCKDLEF$</p>	
 <p>Декагон</p>	<p>$a_{10}=R/\varphi$ $\varphi=2 \cdot \cos 36^\circ=$ $=2 \cdot \cos \pi/5$</p>	

<i>Продовження табл. 1</i>		
 <p style="text-align: center;">«Золотий» трикутник</p>	<p>Відношення бічних сторін АВ, АС до основи трикутника ВС рівне золотій пропорції</p> $\frac{AB}{BC} = \frac{AC}{BC} = \varphi$	
 <p style="text-align: center;">Спіраль Фібоначчі</p>	$\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b} = \varphi$ <p>Свою назву ця спіраль отримала через зв'язок з послідовно вкладеними один в одного «золотих» прямокутників. Золоту спіраль можна вписати в систему таких прямокутників і описати навколо неї.</p>	

На основі золотої пропорції будується цілий ряд «золотих» фігур: золотий прямокутник, золотий трикутник, пентагон та пентаграма, декагон, золотий еліпс, спіраль Фібоначчі тощо.

Користуючись принципом золотого перерізу були проведені дослідження ювелірних виробів з точки зору композиції на відповідність дотримання пропорцій «золотих» геометричних фігур (табл. 1).

Таким чином, виявлено, що пропорції золотого перерізу мають велике значення при проектуванні гармонійних ювелірних виробів. В подальшому плануються дослідження пропорційних співвідношень тотальних і парціальних ознак ювелірних виробів.

Література:

1. Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. – М.:Наука, 1973. – 256 с.
2. Мурач М.М. Алгебра золотої пропорції в застосуваннях: навч. посіб. – Чернігів: ЧДПУ ім. Т.Шевченка, 1999. – 116 с.

Вовк О.В., канд. тех. наук, доцент
Кузнецова В.С., студентка 5 курса спец. «Издательство и полиграфия»
Харьковский национальный университет радиозлектроники

ТЕХНОЛОГИИ ЦИФРОВОГО СКУЛЬПТИНГА В СВЕТЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ

На фоне традиционной скульптуры, молодым художественным направлением выступает цифровая скульптура (скульптурное моделирование или 3D скульптинг) – вид изобразительного искусства, произведения которого имеют объёмную форму и выполняются с помощью специального программного обеспечения, посредством инструментов которого возможно производить различного рода тонкие манипуляции над 3D моделями, как если бы скульптор работал над обычной глиной или камнем.

Быстрое развитие данного направления связано с развитием 3D печати и возможностью воспроизведения цифровых моделей в физической форме.

Цель работы – исследование технологии цифрового скульптинга для создания моделей с последующим изготовлением в 3D печати.

В художественном применении данная технология находит себя в архитектурном проектировании, макетировании ландшафтов, производства штучной сувенирной продукции, разработки художественных объектов, наглядное представление цифровой скульптуры в презентациях, при создании прототипов сложных крупных объектов, бутафории, элементов костюма, декорирования. Одной из важных отраслей является применение цифрового скульптинга в производстве ювелирных украшений сложных форм, коллекционных монет, икон и барельефов. Это те области, где требуется возможность быстрой разработки формы с высокой степенью детализации, возможность быстрого дальнейшего внесения изменений, работа над одним проектом в команде, а также, самое главное, возможность быстрого получения готового объекта, воплощенного в материале, в необходимом количестве [1].

Для компьютерного скульптинга характерен ряд особенностей, связанный с процессом работы на компьютере:

- в отличие от традиционного исполнения скульптуры, художник более застрахован от ошибок. Отдельные этапы работы можно сохранить и при неудачной дальнейшей работе вернуться к ранее сохранённому состоянию;
- при работе не приходится напрягаться физически, как, например, при работе с камнем или другими труднообрабатываемыми материалами;
- высоко детализированные и хорошо проработанные работы можно выполнить в относительно более быстрые сроки.

Суть 3D-скульптинга состоит в придании объекту нужной формы с помощью виртуальных кистей, вдавливания или вытягивания из поверхности отдельных участков. Каждая точка модели содержит информацию не только о своих координатах XY и значениях цвета, но также и глубине Z, ориентации и материале. Мелкая пластика, создаваемая раньше в воске, теперь делается с помощью «цифровой глины». В настоящий момент основным автома-

тизированным инструментом придания цифровой скульптуре материальной формы является трехмерная печать.

Существует несколько программ для цифрового скульптинга: Mudbox, 3D-Coat, ZBrush. Самой распространенной и оптимальной программой для скульптинга является ZBrush. Она идеально подходит в случаях, когда ювелиру требуется «оживить» свою модель, добавив в нее пластичных и мягких форм. В программах параметрического моделирования это сделать сложно или невозможно, тут необходимо использование программ цифрового скульптинга.

С помощью ZBrush можно создавать не только украшения, но и коллекционные монеты, иконы и иные барельефы. Такие модели являются высокополигональными (от нескольких сотен тысяч до нескольких сотен миллионов полигонов), тогда как модели, созданные в традиционных программах низко и средне полигональные (от нескольких сотен до нескольких десятков тысяч). ZBrush – единственный на данный момент пакет 3D-графики, дающий возможность полноценно работать с HD-геометрией [2].

Zbrush, наряду с такими общими преимуществами 3D моделирования как быстрая модификация и повышенная точность создания модели, обладает способностью работать с мелкой пластикой, создавать изделия с точной детализацией. Новые инструменты и опции предоставляют больше удобства на всех этапах работы, увеличивая продуктивность и делая процесс моделирования более простым и удобным.

Основными достоинствами данной программы являются:

- гибкая возможность настройки симметрии моделирования кистями относительно любой из трех осей координат либо локального центра модели;
- специализированные наборы различных 3D кистей (текстуры вдавливания/выдавливания, чешуи, волосяного покрова и т.п.) [3];
- создание мелких деталей с помощью наложения альфа-масок;
- оперирование большим количеством полигонов, без ощутимой потери производительности;
- придание позы органическим объектам без искажения;
- добавление внутренней толщины создаваемой модели для 3D печати;
- множество плагинов, которые позволяют удобно использовать ZBrush в совокупности с другими пакетами для моделирования и рисования, такие как Adobe Photoshop, Rhinoceros, Maya и т.д.

При работе над созданием 3D модели необходимо учитывать основные параметры технологий печати. В самом процессе моделирования необходимо придерживаться подхода – от общего к частному. Вначале вылепливается общий объем, затем детали средней величины, затем самые мелкие. Начинать моделирование следует с объектов имеющих крупную сетку, последовательно разбивая ее на более мелкую при переходе к более мелким деталям.

С этой целью используют пайплайн (pipeline, стандартизированный алгоритм) – это цепочка процессов преобразования сценария (исходных данных) в 3D модель, служащая для упорядочивания, ускорения процесса моделирования, предотвращения ошибок. Цепочка процессов строится таким

образом, что конец одного процесса это начало следующего. Этапы также могут накладываться друг на дружку. Это когда один процесс еще не успел закончиться, но другой уже начался. Процессами в данном случае могут выступать такие этапы: словесное описание, концепт, моделирование, текстурирование, подготовка модели к печати.

Таким образом, можно выделить преимущества получения скульптурных объектов методом трехмерной печати:

- быстрая разработка модели с возможностью передачи высокой детализации объекта;
- возможность печати любого количества идентичных экземпляров по одной разработанной цифровой модели, а также широкие возможности модификации готовой модели;
- низкая стоимость распечатанной модели, относительно скульптуры, выполненной скульптором традиционными методами;
- при использовании ювелирных 3D принтеров достигается высокая точность печати и высокое качество создаваемой поверхности, что позволяет создавать напечатанные исключительно гладкие объемные модели, не требующие дополнительной обработки или корректировки.

Благодаря большому набору инструментов, ZBrush моделлер может работать свой собственный пайплайн (стандартизированный алгоритм) работы, который наилучшим образом подходит под конкретное изделие.

Литература.

1. Цифровая скульптура в современном творчестве [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www/ URL: http://polenovchtenia.org.ru/?page_id=232](http://polenovchtenia.org.ru/?page_id=232) – 15.09.2017. – Загл. с экрана.
2. ZBrush [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www/ URL: http://arttower.ru/wiki/index.php?title=ZBrush](http://arttower.ru/wiki/index.php?title=ZBrush) – 12.09.2017. – Загл. с экрана.
3. ZBrush 4R5 – Графика, 3D, моделирование [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www/ URL: http://cwer.ws/node/137748](http://cwer.ws/node/137748) – 13.09.2017. – Загл. с экрана.

Вовк О.В., канд. тех. наук, доцент

Черемський Р.А., студент 6 курсу спец. «Видавництво і поліграфія»

Харківський національний університет радіоелектроніки

РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО СТВОРЕННЯ ІНФОГРАФІКИ ДЛЯ СУЧАСНОГО НАВЧАЛЬНОГО ВИДАННЯ

Важливим і дієвим засобом активізації навчання є наочне представлення інформації. Актуальним воно є для всіх типів навчальних видань. Цей процес візуалізації і систематизації різноманітних відомостей активно здійснюється за допомогою інфографіки.

Вважаємо за необхідне виокремити основні етапи, написати алгоритм створення інфографіки з метою підвищення ефективності підготовки навчальних видань.

Як стверджують сучасні дослідники А.С. Євтехов, Є.В. Сокольнікова, розроблення інфографіки – складний, багатоетапний, творчий процес, який базується на законах побудови інформаційної графіки, що вимагає певної професійної підготовки як у сфері роботи з інформацією, так і в галузі графічного дизайну. Виділяють чотири основні правила, яких варто дотримуватися під час створення інфографіки. Це – змістовність, сенс, легкість сприйняття і алегоричність [1].

Основними складниками цього процесу є види робіт, які потрібно виконувати за таким алгоритмом:

1. Ознайомлення зі змістом навчального матеріалу;
2. Систематизація інформації;
3. Вибір виду інфографіки;
4. Розроблення структури;
5. Створення ескізу;
6. Завершальний етап.

Успіх інфографіки значною мірою залежить від того, наскільки розробник є компетентним у відповідному матеріалі. Передусім він повинен визначити його тему. Тема інфографіки дає змогу сформулювати центральну ідею (мету), яку необхідно представити цільовій аудиторії. Це те повідомлення (історія), яку повинен сприйняти, запам'ятати, зрозуміти й оцінити потенційний споживач під час і після ознайомлення з інформацією. Таким чином, на цьому етапі розробник повинен визначитися: яка мета, чи буде це цікаво, що повинен зрозуміти і запам'ятати суб'єкт навчального процесу.

На етапі систематизації інформації необхідно зібрати якомога більше відомостей, представлених в різних формах – текстових, різного виду ілюстрацій, відеоматеріалів, фотографій, таблиць та ін. стосовно визначеної теми. Інформація повинна бути достовірною, актуальною, повною. Після збору інформації потрібно виконати її аналіз і відібрати ті дані, які найбільше відповідають темі, меті та інтересам цільової аудиторії.

На підставі теми і зібраної інформації слід визначити відповідний вид представлення даних, який буде найбільш ефективним для цільової аудиторії. Інфографіка має значну кількість способів представлення відомостей, що залежать насамперед від мети комунікації.

Структуру можна представити у вигляді блок-схеми, що демонструватиме розташування на аркуші складових частин проекту. Саме такий спосіб організації даних сприяє простоті сприйняття інформації та її осмисленню, акцентує увагу на найважливіших відомостях, розкриває закономірності, забезпечує цілісність усіх даних. Для створення якісної структури варто враховувати різні параметри, наприклад: достатню кількість інформаційних даних, види класифікації інформації, формат інфографіки (вертикальний або горизонтальний), середовище розміщення. Структуру інфографіки можна вважати вдалою, якщо суб'єкт навчання зможе зрозуміти її зміст за короткий час.

Ескіз розробляють на основі зібраної та систематизованої інформації. На цьому етапі виконують початкове опрацювання всіх елементів інфографіки,

з яких потім створюють інформаційнку композицію: ескіз основного та другорядних об'єктів, вибір кольорової палітри, визначення типів шрифтів. Далі здійснюють розміщення елементів відповідно до розробленої структури. Слід розробити кілька ескізів, що відображають різні підходи до ілюстрації обраної теми. Коли ескіз готовий, потрібно перевірити (протестувати) отримане зображення, щоб переконатися в логічності подання інформації та чіткості структури.

На останньому етапі виконують завершальне опрацювання всіх елементів проекту з урахуванням виявлених помилок і недоробок. Потрібно звернути увагу на правильне розміщення інфографіки в тексті. Оскільки інфографіка є своєрідним доповненням та поясненням певних частин тексту, її не варто переносити на іншу сторінку (у друкованих виданнях) або розміщувати в кінці статті (в інтернет-виданнях), роз'єднуючи її таким чином з відповідною думкою у тексті: це не сприятиме утворенню смислових зв'язків між інфографікою та текстом, який вона доповнює.

Отже, зважаючи на постійне збільшення обсягу інформації, інфографічне представлення відомостей набуватиме щораз більшої актуальності. Особливо це стосується сучасних навчальних видань: електронних посібників і підручників, у яких застосовують різноманітні види інфографіки. Виокремлені етапи дають змогу простежити послідовність роботи над створенням проекту, проаналізувати взаємозв'язок і вплив сутності кожного етапу на якість створюваної інфографіки. Застосування зазначеного алгоритму дасть змогу розробникові розпланувати свій процес роботи над проектом, допоможе йому у своренні цілісного видання з наочно представленою інформацією, що значно спростить її сприйняття.

Література:

1. Методические аспекты использования инфографики в электронных образовательных ресурсах нового поколения [Электронный ресурс] / С. В. Яскевич, Е. В. Маковская, А. А. Белый, В. В. Апанасович // Материалы конференций факультета прикладной математики и информатики Белорусского государственного университета – 2014. – Режим доступа до ресурсу: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/105341>.

Ганоцька Ольга Василівна

доцент кафедри графічного дизайну, доктор філософії (кандидат мистецтвознавства), Харківська державна академія дизайну і мистецтв

СУЧАСНИЙ ДИЗАЙН УПАКОВКИ: ПОПУЛЯРНІ ТЕНДЕНЦІЇ

Дивлячись на тенденції розвитку дизайну упаковки у світі можна зробити висновок, що сьогодні дуже велику роль відіграють певні запити та смаки суспільства. Відомий фахівець у галузі пакування В. Кривошей вказує: «Найближчим часом у відповідь на радикальні зміни, які безперервно впливають на людські відносини, розвиток пакування швидше прийме форму революції, ніж простої еволюції, особливо коли мова йде про споживчий ринок, продаж товарів та продуктів [1:142]». Раніше, традиційно, під час розробки та

виробництва упаковки насамперед задовольнялися вимоги виробників та продавців, і лише потім вимоги споживачів. Сьогодні часи змінилися, у майбутньому споживач не буде сприймати упаковку, яка не буде його повністю задовольняти. На цьому наголошує В. Кривошей: «На мою думку, саме споживач буде найголовнішою рушійною силою розвитку пакувальної галузі. Саме він буде визначати напрями цього розвитку, які будуть сприйматися професіоналами як пріоритетні [1:146]». Із зростанням асортименту товарів і конкуренції упаковка припиняє виконувати роль виключно утилітарну – «зберігання товарів», а стає одним з основних засобів, що дозволяє виокремити товар з множини собі подібних. Відповідно, як стверджує Т. Хайн: «зростає не тільки значимість зовнішньої привабливості упаковки, але і тієї додаткової споживчої цінності, яку вона приносить [5: 49]».

Сьогодні, працюючи над дизайном упаковки, професіоналами постійно відстежуються зміни в естетичних і технологічних вимогах, суспільстві, на ринку і виробництві. Крім того, дизайнери прагнуть надати індивідуальності упаковці, визначити її з урахуванням особливостей товару, який в ній міститься. Таким чином, проектуючи упаковку, дизайнер залучається до вирішення певних завдань та потреб споживчого ринку.

Упаковка повинна бути нескладною при виробництві, економічною, тобто порівняно недорогою по відношенню до продукту, що в ній міститься, міцною, захищати товар та відповідати екологічним стандартам. Оскільки споживачі стали більш вимогливим і почали більше розбиратися у брендах, графічний дизайн упаковки в свою чергу став ще більш систематизованим, причому для просування ідеї товарної лінійки використовуються спеціальні графічні прийоми. «Зараз, коли конкуренція між брендами стає більш жорсткою, важливим критерієм упаковки став так званий «імпульс прилавка»» [4:134].

Дуже важливого значення набуває у сучасному дизайні пакування таке поняття як семіотика, оскільки дизайн заснований і працює на знаковій системі, вся його структура – це система знаків, образів та їх значень, тому згадуючи про дизайн, ми нерозривно вплітаємо поняття семіотики. Дослідники виділяють таке поняття, як ступінь запам'ятовування, ця характеристика показує, наскільки споживачі запам'ятали інформацію про продукт, подивившись на його упаковку. Окрім цього, дуже поширеним серед зразків сучасного дизайну упаковки є такий тренд, де упаковка містить ідентифікатори колірного смаку або ілюстрації смаку. Формальні ознаки дизайну упаковки емоційно-психологічно впливають на людину. У наочній формі упаковка може бути зримим виразом тієї або іншої соціальної спільності людей. Через естетично значущу, виразну форму речі дизайнер дістає можливість «закодувати» у певному дизайн-продукті деяку істотну інформацію.

Прийоми типографіки все частіше використовують у своїх роботах сучасні дизайнери у галузі упаковки. Окрім того, що упаковка має художньо-естетичну функцію, де шрифт є елементом художнього оздоблення, вираженням певного ідейного замислу, не менш важливою є інформативна функція упаковки – і тут типографіка знаходиться в основі пакувального ди-

зайну. По суті справи, типографіка – це творче перетворення друкарського тексту в елемент графічного оформлення, вона обходиться без використання ілюстрацій та образотворчої графіки, але за допомогою моделювання і монтажу тексту створює художні образи, і саме тому є невід’ємною частиною графічного дизайну.

Дизайнери всього світу намагаються відповідати на нові запити споживачів, відтворюючи дизайн упаковки з нестандартними, а іноді взагалі неординарними ідеями, застосовуючи усі можливі прийоми графічного дизайну та маркетингу. Серед останніх трендів спостерігаємо: використання авторської рисованої графіки та фактурних матеріалів, своєрідне поєднання кольорів, всебічне та сміливе застосування типографіки та ефектних фотозображень, що сприяє виразності та запам’ятовуванню. Набагато цікавішими є бренди «з ідеєю», що володіють яскравою індивідуальністю. Фантастична упаковка зможе розташувати до себе навіть пересиченого і досить цинічного покупця, пропонуючи йому несподівані відчуття. Підтверджено, що трохи гумору і легковажності у дизайні розташовують споживача до подальшого знайомства з продуктом.

Також не обминають дизайнери своєю увагою і ексклюзивну упаковку. Ринковий досвід показує, що за рахунок виготовлення ексклюзивної (більш дорогої та якісної) упаковки обсяги продажів вишуканого товару можна підвищити. Тому можна стверджувати, що добірний товар вимагає саме ексклюзивної упаковки, яка своїм незвичайним виглядом має привертати до себе увагу потенційного покупця, який, у свою чергу, буде віддавати перевагу товару упакованому престижно. Така ексклюзивна упаковка є гарантією якості вишуканого товару і влучною рекламою торговельної марки.

«Графічний дизайн сьогодні охоплює й «третій вимір» - до завдань професії входить розробляння веб-сайтів, flash-анімації, різноманітних презентацій та інших елементів віртуального середовища. Віртуалізація графічного дизайну – одна з важливих рис його сучасного розвитку й реальна перспектива на найближчі десятиріччя» [3:192]. Сьогодні, виконуючи свої основні функції, упаковка все частіше стає дуже міцним атрибутом для просування товарів на ринку. Упаковка, яка дозволяє отримати значно більше інформації про товар та виробників, а також надає продукту додаткових властивостей: привертає увагу, вносить елементи гри, є інтерактивною. І це унікальний інструмент взаємодії зі споживачем, який допомагає прийняти рішення про покупку в місцях продажу, задати питання, відправити відгук, здійснити повторну покупку або розповісти про покупку у соцмережах. Основні тенденції у дизайні інтерактивної упаковки – це упаковка з нанесенням різноманітних кодів та міток, що при скануванні надають потрібну інформацію; активна та «розумна» упаковка з індикаторами, що повідомляють про придатність продуктів до споживання. Одним з перспективних напрямів є використання доповненої реальності у дизайні упаковки товарів, а також упаковка з функцією open & play. Це може стати корисним і для споживача, і для розкриття рекламної концепції.

Висновки. Сьогодні дизайн упаковки є здійсненням великих ідей, що здатні привернути увагу потенційних споживачів. Дивлячись на сучасні зразки у дизайні упаковки можна помітити шість основних трендів. По-перше, більшої актуальності набуває семіотика у дизайні упаковки, але замість суворого аскетизму ми спостерігаємо розквіт ефектної виразності. По-друге, дизайнери багато уваги приділяють шрифту, роблячи на ньому акцент, тобто шрифт стає одним з основних елементів графічного рішення упаковки. По-третє, помічаємо певну тенденцію до звертання до минулого, тобто простежується певна ностальгія, яка дає відчуття впевненості, проте це не копіювання старих зразків, скоріше за все це переосмислення, коли покупцеві пропонуються відомі йому емоції на сучасний лад. По-четверте, тренд індивідуальності упаковки стає все більш актуальним, тоді як масовий дизайн стандартизованої продукції йде на другий план, тобто продовжує зростати сегмент ексклюзивної упаковки, яка ідеалізує продукт, викликає приємні асоціації. Привертають увагу ті зразки упаковки ніби зроблені *hand made*, оскільки речі, які мають красу і естетичний вид ручної роботи, є набагато більш емоційними і досконалими. По-п'яте, тренд вільної художньої експресії в дизайні упаковки виступає основною рушійною силою, яка відкриває свободу творчості, не порушуючи цілісності бренду. Цей креатив націлений в основному на молоду аудиторію емоційних, цинічних і пересичених покупців, які відкидають традиції і заохочують інновації. По-шосте, спостерігаємо сьогодні велику зацікавленість у створенні інтерактивної упаковки, тобто такої, яка може додати певних додаткових переваг споживачеві або стати взагалі автономним елементом.

Література:

1. Кривошея В.М. Упаковка в нашому житті / Кривошея В.М. – Київ: ІАЦ «Упаковка», 2001. – 160 с.
2. Меркульєв А. Інновації в дизайні упаковки / А. Меркульєв // [Режим доступу]: <http://www.cispack.com>
3. Сбітнева Н.Ф. Історія графічного дизайну: навчальний посібник / Н.Ф. Сбітнева. – Харків: ХДАДМ, 2014. – 224 с.:іл.
4. Фиелл Шарлотт, Фиелл Питер. Энциклопедия дизайнера: концепции, материалы, стили. – Москва: АСТ Астрель. – 2008. – 202 с.
5. Хайн Т. Все об упаковке: эволюция и секреты коробок, бутылок, консервных банок и тюбиков / Томас Хайн; пер. с англ. – СПб : Азбука: кн. Клуб «Терра», 1997. – 282 с., ил.

Ген Чиж Жун

аспірант кафедри теорії і історії мистецтва, ХДАДМ

ВПЛИВ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА АМЕРИКАНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ НА РОЗВИТОК КИТАЙСЬКОГО ЖІНОЧОГО ПОРТРЕТУ У 1970-80-Х РР. (ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПРЯМІ ЗАПОЗИЧЕННЯ)

Китайська живописна традиція сіянхуа, що зросла на ґрунті взаємодії з європейським олійним живописом, відкрила у китайському мистецтві ХХ ст. нову, паралельну з традицією гоуа художню магістраль. Контакти із

західним мистецьким досвідом збагатити китайську культуру «заморським» мистецтвом, зокрема віковими традиціями академічного живопису і новими стильовими напрямками, на яких, починаючи з середини XIX ст. поступово будувався сучасний китайський живопис. У китайських академіях багато викладали європейські і російські майстри живопису, які привнесли свої методи, техніку і образну систему. Наприклад, російський майстер К.М. Максимов привіз до Китаю російський художній метод, який отримав назву «Су» (радянський), на основі якого сформувалася генерація китайських мистців. На межі 1970-х – 1980-х рр. з крахом Культурної революції і падінням режиму Мао, а з ними і відкритою можливістю подолати межі офіційної естетики, для китайських художників відкрився світ західного і американського мистецтва. Звільнене китайське мистецтво вихлопнулося протестним і нонконформістським рухом, яке народило багато художніх об'єднань («Живопис шрамів», «Сільський реалізм», «Зірки» та ін.), програм та імен. Тоді ж посилюється процес засвоєння досвіду зарубіжного мистецтва всього XX ст., починаючи з модернізму і аж до останніх сучасних новацій. У наступні десятиліття в китайському живописі вже ясно намічаються свої досягнення, які здебільшого будуються на творчому переосмисленні концепцій і трендів світового мистецтва і власної спадщини (традицій, іконографії, різномірних взаємодій з естетикою гоуха).

Це проявлялося як в загальних тенденціях, оскільки китайський живопис з першої третини XX ст. вже йде в руслі з європейським живописом, хоча і з запізненням, так і в конкретних запозиченнях і переспівах з тих чи інших авторів та їх творів. Простежити цю тенденцію можна на прикладі жіночого живописного портрета періоду 1970-х – 1980-х рр. По-перше, саме жіночий портрет у XX ст. проходять стрімку еволюцію від усталених підходів і іконографії в трактуванні жіночих образів до новаторських рішень. Перш за все, це було пов'язано з кардинальною зміною за останнє століття традиційного статусу жінки в китайському суспільстві. До того ж до 1930-х рр. існувала заборона на зображення оголеного тіла, яка стримувала розвиток жанру жіночого портрета, і взагалі живопису. Зняття цієї заборони і піднесення академічного живопису, привнесло в Китай, зокрема через провідних педагогів з російських художніх вишів, станкову живописну традицію, в т.ч. і в портретному живописі. Поступове усунення китайської культурної ізоляції, починаючи з двох останніх десятиліть XX ст. поживило соціально-громадські та гендерні процеси, які мали пряме відображення в мистецтві і портретному жанрі. Жіночі образи зайняли своє місце в системі нових жанрів китайського живопису, збагачуючись культурно-мистецькими зв'язками і паралелями.

Разом з тим, в бурхливому розвитку жіночого портрета важливо відзначити прямі запозичення сюжетів, які відбувалися в контексті загальних художніх впливів і етапів розвитку китайського суспільства, особливо в період правління Мао Цзедуна, коли встановлюються чіткі паралелі з офіційним стилем соцреалізму, що панував у радянському мистецтві.

Це прекрасно видно на прикладі тематичного портрета-картини «Ще один гарний врожай» (Гу Пен, 1972), написаної за зразком програмного полотна Тетяни Яблонської «Хліб» (1949). Китайський художник не тільки емоційно передав наснагу китайської колгоспниці, яка в дружному колективі бере участь у заготівлі хліба, а й відбив всі іконографічні елементи прототипу. В образі жінки він запозичив легкий контражур, наповнене щирою посмішкою обличчя, білу блузку і синю спідницю, мотив загорненого до ліктя рукава блузки. Цей жест підкреслює старанність, енергійність і налаштованість на продуктивну роботу у відповідність з відомим прислів'ям «працювати, засукавши рукава». Побудова композиції та контент також запозичені у української художниці: заповнені в незліченну кількість мішки з зерном, маркування на мішках, ваги і елементи бухгалтерського обліку (у Яблонської це портфель з документами, у Гу Пена – дерев'яні рахівниці і папка). В обох картинах горизонт закривають копиці сіна з численними колгоспниками, технікою для обмолоту зерна і транспортом для його вивезення. Сонячний колорит і соціалістичний пафос праці в картині китайського художника, написаної майже через чверть століття після твору Яблонської, виводить на перший план образ жінки-трудівниці, яка нарівні з чоловіками будує світле майбутнє Китаю.

Інший образ, освіченої і елегантною городянки вибудовує у своєму хрестоматійному портреті молоді співачки учень К. Максимова Цзінь Шань-ї. Написаний в 1984 р. портрет, на якому зображена перша леді Китаю, співачка Пен Ліюань (дружина Голови КНР Сі Цзіньпіна), став уособленням нового жіночого ідеалу. В його основі – вишукана, стримана краса, що виходить із споглядальної суті китайської культури, яку символізує фон з китайським пейзажем традиційного жанру «гори і води» (шань-шуй). Однак з іншого, стилістичного боку, портрет несе естетику суворого стилю, стриманість і характер офіційної репрезентації, хоча, водночас, уособлення жіночності, витонченості і грації, риси ідеалу гармонійної і непідвладною змін моди, краси. У такому ключі працював видатний радянський портретист Віктор Орешніков.

Ще одним прикладом впливу суворого стилю є робота Гелія Коржева «Художник» (1961), відгомони якої ми бачимо в тематичному полотні «Чому?» Хао Сяохуа (1978). Верхній ракурс, стилістика вихопленого фрагменту на кшталт репортажного фотознімку, композиційний центр у вигляді круглої металевої решітки, що обрамляє стовбур дерева, біля якого розташувався вуличний художник і дівчина, несподіваним чином переносяться в картину буднів китайської революції. Тільки тут на тротуарі революційна молодь, прапор, яким укрита поранена дівчина, купа газет, на яких сидять люди. Замість крейди пастелі (у Коржева) близько круглого люка розкидані патрони. Автор об'єднує революційною романтикою хлопців і дівчат так само, як романтичний дух творчості і вуличного мистецтва пов'язує пару митця та його музи в картині Коржева.

На контрасті з радянською школою сприймається тип жіночого портрета, репрезентований твором Сан Чингбо «Мати» (1980), який побудований на освоєнні манери французьких постімпресіоністів, зокрема, Поля Гогена. Експресія оголеної фігури жінки, яка годує немовля, відсилає до його знаменитої тайтянської серії, зокрема полотну «Материнство» («Три жінки на березі моря») (1899), а через неї, до композиційного архетипу християнської мадонни. Цей портрет свідчить про впливи європейського модернізму, нової декоративності, символічності й умовності в трактуванні оголеного тіла, а також відкритості китайських живописців до сприйняття нових віянь.

В своїх ранніх творах інший відомий китайський художник Хе Дуолінг звертається до естетики американського живописця-реаліста Ендрю Ваєта та його визнаного шедевра «Світ Христини» (1948). Він використовує його образність провінційного побуту, суворі природи і відкритих ландшафтів, колористику, фактуру і манеру, поєднуючи пейзажну поезику з дівочими образами задля відображення тогочасної культурно-соціальної проблематики («Пробудження весняного вітру», 1982; «Молодість», 1984; «Вкрадене дитинство», 1988). Але через двадцять років Дуолінг вже спілкується з Ваєтом в інший, постмодерністський спосіб: він вмонтовує сюжет його картини у свій твір «Повернення до світу Христини» (2008), поєднуючи його з портретом китайської дівчини, якої буквально передає переживання героїні Ваєта.

Вищезазначені зразки показують етапи і характер освоєння китайськими художниками стилів, технік і образної мови зарубіжного мистецтва через жанр жіночого портрета в найбільш «самовизначальний» період китайської історії. В цей час китайський портретний живопис, який дозрів в академічних традиціях Європи, виривається на світовий простір, а згодом – через зовнішні впливи і запозичення, – на свою власну творчу магістраль. Повною мірою це стосується жіночого портрету, де, незважаючи на загальні тренди, на новому рівні проявляються національні риси, які вже задають тон у світовому живописі.

Головчанська Євгенія Олександрівна

асистент, Київський національний університет технологій та дизайну

РОЗРОБКА ЕКСПЕРТНИХ СИСТЕМ В ДИЗАЙНІ ОДЯГУ НА ПРИКЛАДІ БЛУЗОК ЖІНОЧИХ

Сучасний процес виготовлення швейних виробів є поєднанням творчого задуму та технічних операцій. При цьому передбачається, що творчі задачі можуть вирішуватися передусім завдяки таланту дизайнера, конструктора. В основу розвитку промислових технологій в останні півстоліття покладено дизайн-методи, мета яких – дати найкоротший шлях для пошуку найбільш ефективних рішень всім, хто пов'язаний з удосконаленням конструкцій і технологічних процесів [1-3]. Розробка ескізів нових моделей одягу традиційно відносять до творчих задач. Початкова ідея дизайнера розвивається в системи моделей, які вже мають між собою мінімальну

кількість конструктивних відмінностей при візуальній відмінності. Ці системи моделей детально описані в літературі [4,5]. Таким чином, дизайнер, кожен раз шукає нову ідею, а потім її доробляє, пристосовуючи до промислових вимог і можливостей, в тому числі, вимогам стандартизації конструктивних вузлів і технології виготовлення. Ідея формування моделей одягу з набору окремих елементів існує давно [4,5], однак процес комбінування з набору стандартних елементів у нові об'єкти також є творчим процесом, на який впливають існуючі у суспільстві стереотипи, можливості людської уваги і час, відведений на створення серії нових моделей з набору стандартизованих елементів.

Створення експертної системи (ЕС) є відносно новим методом серед традиційних дизайн-методів, який завдяки логічним зв'язкам з набору елементів, знань допомагають відшукати рішення, які задовольняють умови поставленої задачі. Розробка ЕС для створення блузок жіночих є новим і унікальним проектом.

Для цього було проведено дослідження асортименту блузок жіночих з подальшим його аналізом, систематизацією та статистичною обробкою результатів. Вибір виробів для дослідження проводився в 2 етапи.

На першому етапі було зібрано і переглянуто зображення на жіночих фігурах понад 600 блузок жіночих за період 2007-2015 роки. Їх було систематизовано за такими ознаками як ступінь об'ємності, силует, покрій рукава, матеріал. В результаті цього аналізу було вибілено 8 базових конструкцій, на основі яких прийомами технічного моделювання можна отримати усе різноманіття досліджених виробів. Також було визначено номенклатуру основних конструктивно-декоративних елементів притаманних даному асортименту виробів. В цю номенклатуру увійшло 11 рівнів: види рукавів, комірів, кокеток, застібок, різноманітних конструктивно-декоративних та декоративних елементів. Також створено електронну базу даних зображень варіантів оформлення низу виробів, рельєфів по пілочці (переду) і спинці та інших конструктивно-декоративних і декоративних рішень пілочок (переду) та спинок без додаткових наскрізних їх членувань. На основі електронної бази даних було розроблено програмні модулі для автоматичного підбору і поєднання елементів у технічний рисунок згідно заданих умов. Ще одним результатом даного етапу було виявлення найбільш часто зустрічних варіантів дизайну блузок, які можуть бути визначені як базові або класичні.

Для другого етапу аналізу і подальшої систематизації було обрано конструкції блузок жіночих, що притаманні виробам найбільш часто зустрічного дизайну. Було досліджено 70 конструкцій блузок жіночих розміру 164-96-100 з вшивним покроєм рукава та середнього ступеня об'ємності форми, визначено основні конструктивні параметри як основних, так і конструктивно-декоративних і декоративних елементів.

Навчання студентів розробці експертних систем в дизайні одягу сприяє кращому їх розумінню конструктивного устрою виробів, особливостей їх технологічної обробки, виробничих вимог, завдяки розробленій базі даних

елементів та програмних модулів з автоматичним підбором елементів за визначеними параметрами допомагає створювати нові і сучасні вироби з мінімальними матеріальними, трудовими і часовими витратами.

Література

1. Чупріна Н.В. Методологія сучасних наукових досліджень з дизайну: Навчальний посібник / Н.В. Чупріна – К.: КНУТД, 2011. – 266 с.
2. Самсонова М.В. Технология и методы коллективного решения проблем / М.В. Самсонова, В.В. Ефимов. – Ульяновск: УаГТУ, 2003. – 152 с.
3. Овчинников Н.Ф. Новый взгляд на мышление / Н.Ф. Овчинников. – Ростов-на-Дону: РостИздат, 2008. – 105 с.
4. Шершнева Л.П. Проектирование и производство женского платья / Л.П. Шершнева, А.П. Рогова. – М.: Легкая и пищевая пром-сть, 1983. – 224с.
5. Агошков Л.О. Проектування одягу раціональними асортиментними серіями / Л.О. Агошков, М.В. Колосніченко, Г.І. Кононенко // - К.: Арістей, 2008. – 116с.

Горбатенко Людмила Павлівна

*канд. мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри живопису,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

«КОЛЬОРОЗНАВСТВО» ЯК БАЗОВА НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА ДЛЯ ВСІХ НАПРЯМКІВ ДИЗАЙНУ ТА ГРАФІКИ

«Кольорознавство» належить до циклу дисциплін природничо-наукової підготовки студентів, яка сприяє розвитку колористичного мислення, вміння кольорового втілення ідей, задумів та почуттів, вивчає систему постійно діючих закономірностей взаємодії кольору та світла.

Метою вивчення дисципліни «Кольорознавство» є опанування та вмиле використання у живописній практиці фізіологічних основ колірної зору, а також основних закономірностей колірної композиції.

До головних задач курсу належить вивчення студентами фізичної природи кольору та набуття практичних навичок роботи з матеріалом.

Кольорознавство розкриває багатогранність пізнання, що базується на поєднанні в кольорі об'єктивного (світло) та суб'єктивного (почуття). Саме в такій єдності слід вивчати кольорознавство митцям, для яких закономірності прояву об'єктивних (фізичних) чинників існування кольору тісно пов'язані з його суб'єктивними (фізіолого – психологічними) рефлексіями. Так, наприклад, з'ясування цих питань допоможе наблизитись до розуміння кольорової гармонії при створенні образної цілісності будь-якого твору, адже закони гармонізації закорінені в об'єктивно існуючих закономірностях кольоросприйняття.

Аналіз наявності кольору в цілісному предметно-просторовому середовищі переконливо доводить, що майже в усіх видах проектування і виробництва дизайнери починають свідомо і цілеспрямовано використовувати колір. Дослідження кольору, як константи естетичного сприйняття, є актуальною потребою часу. Соціально-економічні зміни поступово переросли у великі психологічні проблеми, тому повернення до гармонії в глобальному інформаційному середовищі, гармонії колірною навколишнього

середовища є не лише проблемою кольорознавства, комп'ютерної графіки, комп'ютерного проектування, як навчальних чи прикладних дисциплін, але й актуальною науковою проблемою сучасної технічної естетики, яка посилює увагу до маловивчених аспектів сприйняття кольору.

Одним з напрямків сучасних наукових досліджень є вивчення засобів візуальної інформації як художньо-образних складових дизайн-діяльності та синтез видів художньо-проектної діяльності в контексті формування гармонійного предметно-просторового середовища. Колір, кольорні сполучення та комп'ютерні технології стають тут найголовнішими. Тому основними шляхами досліджень є встановлення відповідностей і відмінностей фундаментальних методологічних основ теоретичних положень кольорознавства стосовно поняття кольірної гармонії в його науковому і мистецтвознавчому аспектах та у сучасних прикладних комп'ютерних технологіях, призначених для створення візуального середовища

Кольорознавство в просторі сучасного мистецтва і дизайну сприяє формуванню особистості та відкриває широкі можливості для наукового і художньо-мистецького експериментування, допомагає не лише сформувати й систематизувати знання про основи світла й кольору, набути навичок у виконанні колористичних площинних композицій на базі отриманих відомостей про принципи й закономірності складання гармонійних сполучень кольору основних груп і типів, але й створити творчі колористичні композиції, засновані на психологічній дії кольору та асоціаціях, що викликаються ними.

Найбільш ефективними формами та методами роботи є практичні заняття. Відповідно до вимог освітньо-кваліфікаційної характеристики майбутнього фахівця алгоритм вивчення дисципліни з урахуванням міждисциплінарних зв'язків має забезпечити сучасний рівень підготовки художників мультимедіа-дизайну, промислового та графічного дизайну, інтер'єру та дизайну меблів, а також дизайну текстилю і одягу їх здатність творчо вирішувати завдання до дипломної роботи.

Таким чином, «кольорознавство» є вельми важливим чинником формування світогляду, художнього смаку, вишуканого стилю, гармонійної творчої особистості та високо професійного рівня підготовки фахівців усіх галузей сучасного мистецтва та дизайну.

Гупало Юлія Сергіївна

викладач кафедри дизайну, Комунальний ВНЗ «Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія» Запорізької області

АНАЛІЗ ПОНЯТТЯ «НАЦІОНАЛЬНА МОДЕЛЬ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ» В УМОВАХ СУЧАСНОГО РОЗВИТКУ ДЕРЖАВНОСТІ УКРАЇНИ

Сучасні багатогранні процеси розвитку державності України відповідно віддзеркалюються при формуванні тенденцій становлення візуального простору. Мистецтво завжди чутко відкликається на найбільш гострі проблеми соціуму, а питання самовизначення, ментальної самоідентифікації,

бажання культурного поєднання українців знаходять своє відображення в наукових розвідках дослідників, які могли б гідно представляти імідж держави на міжнародній арені. Визначення сутності національної складової графічного дизайну, як відображення вільного дизайн-мислення, потребує методологічного та фундаментального аналізу.

Зокрема, звернувшись до праць науковців в сфері дизайну, можемо сформулювати низку проблемних питань, що потребують вивчення та додаткового розгляду. В. Косів в своїй роботі вперше вводить до наукового обігу поняття «національна модель графічного дизайну» та відмічає, що в Україні на 2003 рік «відсутність унікальних комунікативних та формальних підходів не дозволяє говорити про сформовану національну модель» [5].

О. Гладун, Л. Триноженко звертають нашу увагу на дуполярність вектору розвитку візуальних комунікацій, рівноправність глобалізаційної та національної складових. Що спонукає до необхідності на новому рівні осмислити основоположні поняття культури, звести нові межі між власним середовищем існування і чужим універсумом [3, 6].

Н. Удріс пропонує базуватись не на раціональній (тип мислення та світосприйняття західного світу), а на традиційній для України чуттєвій трактовці реальності, розкриває потребу в розвитку інтуїтивно-образної сфери українських графічних дизайнерів. Такий принцип є лише одним із пунктів, що розкривають проєкт національної моделі графічного дизайну в Україні [8].

Сьогодні зростає кількість досліджень українських науковців, в яких предметом пошуку є формування етнічної культури в дизайні. В. Даниленко, Н. Сбітнева, А. Аптер відмічають, що в дизайн-середовищі відбуваються спроби формування української національної моделі з урахуванням культурних традицій [4, 7, 1].

С. Геренко, з точки зору сучасної ідентифікованої продукції відомих торгових марок, визначає суттєве збільшення якісної рекламної продукції з національними мотивами з 2014 року. Зростання конкуренції на ринку збуту спонукають на відтворення графічними способами не тільки якостей продукту, а й окреслення особливостей та автентичності бренду [2].

І. Цідило спрямовує нашу увагу на поєднання інноваційних технологічних дизайнерських рішень із традицією, що має відтворюватись на глибинному рівні. Мистецька складова дизайну не дозволяє технологічним лідерам тільки за рахунок технологій автоматично ставати лідерами художньої складової дизайну. Ці твердження мають стати вагомим орієнтиром при формуванні національної моделі українського графічного дизайну, оскільки вони багато в чому співпадають з головними настановами концепції етнічного національного характеру [10].

І. Фурман формулює поняття «національної моделі графічного дизайну» як більш широке, визначаючи, що використання національних елементів є недостатнім для формування національного стилю. Орієнтування в графічному дизайні на народну творчість, художні ремесла, традиційні сим-

воли, орнаментальні мотиви необхідні не тільки для ідентифікації української продукції, а й для підвищення національної свідомості та збереження культури українців [9].

Отже, у ході аналізу наукових досліджень було визначено сукупність чинників, які найбільш ґрунтовно формують поняття національної моделі українського графічного дизайну:

- поєднання сучасних (глобалізаційних) тенденцій з пошуком унікальних етнічних підходів в графічному дизайні;
- використання глибинних традиційних сутностей, емоційних художніх рішень завдяки розвитку інтуїтивно-образної сфери українських графічних дизайнерів;
- інноваційний внесок при застосуванні технологічних прийомів з урахуванням, переосмисленням традиційних методів художньо-проектних рішень;
- збереження чиннику художності при створенні творів графічного дизайну.

Спираючись на зазначені вище поняття, можна зробити висновок, що національна модель українського графічного дизайну – це художньо-проектна діяльність по створенню гармонійного та ефективного візуально-комунікативного середовища з урахуванням культурних традицій, етнічних мотивів, графічним відображенням складових ментальності українців.

Література

1. Аптер А. М. Стилістичні тенденції у графічному дизайні і рекламі. [Електронний ресурс] / Артур Михайлович Аптер // Сучасність, наука, час. Мистецтво – 2013 – Режим доступу: <http://int-konf.org/konf112013/573-apter-a-stilstichn-tendenciya-grafchnomu-dizayn-reklam.html>
2. Геренко С. С. Розвиток графічного дизайну і реклами в Україні 2009–2015 рр. [Електронний ресурс] / С. С. Геренко // Молодий вчений. – 2016. – № 5. – С. 592-595. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2016_5_149
3. Гладун О. Д. Глобалізаційний і національний вектори розвитку графічного дизайну України / Ольга Дмитрівна Гладун // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії – Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. – С. 45-49.
4. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ століття (національний та глобалізаційний аспекти) : дис. докт. мистецтвознавства : 05.01.03 – Технічна естетика / Віктор Якович Даниленко – Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2006.
5. Косів В. М. Національні моделі і глобалізація графічного дизайну другої половини ХХ ст. : дис. канд. мистецтвознавства : 05.01.03 – Технічна естетика / Василь Михайлович Косів – Харків, 2003.
6. Триноженко Л. С. Національні мотиви сучасного графічного дизайну в Україні як засіб візуальної ідентифікації / Л. С. Триноженко // Вісник Національного університету «Львівська політехніка». – 2010. – № 674: Архітектура. – С. 188-191.
7. Сбітнева Н. Ф. Графічний дизайн України початку III тисячоліття: проблеми та перспективи розвитку [Електронний ресурс] / Надія Федорівна Сбітнева // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2011. – № 6. – С. 52-55. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_6_16
8. Удріс Н. С. Національний графічний дизайн початку ХХІ століття (до проблеми становлення) / Наталія Сергіївна Удріс // Реклама і дизайн в умовах глобалізації

- вищої освіти та інформаційної інтеграції: зб. наук. праць / Ред. кол.: М. П. Ліфінцев (гол. ред.), Є. А. Антонович (упоряд. і відп. ред.), А. В. Чебикін та ін. – Київ: Інститут реклами, 2004. – Вип. 3. – С. 332-333.
9. Фурман І. А. Графічний дизайн у рекламі України / Ірина Андріївна Фурман // Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук. Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 28-29 жовтня 2016 року). – Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2016. – Ч. 3. – С. 48-50.
10. Цідило І. І. Етно-дизайн у формуванні інформаційно-графічної культури майбутнього дизайнера / Ірина Цідило // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Педагогіка. – 2013. – № 4. – С. 85-99.

Гурдина Владислава Васильевна

канд. искусствоведения, Харьковская государственная академия дизайна и искусств

ЭСТЕТИКА СТАРЕНИЯ КАК ОДИН ИЗ ГЛАВНЫХ ТРЕНДОВ В ДИЗАЙНЕ ОДЕЖДЫ

В моде всегда всем глобальным течениям появляется противовес. Так, наравне с fast fashion («быстрая мода» — обновление ассортимента бренда несколько раз в сезон), существует slow fashion («медленная мода» — альтернатива массовому производству одежды и сезонным трендам). Параллельно глобализации и нанотехнологиям, очень высоко ценится ручная работа и локальный колорит, наследие определенного региона. Поэтому на тенденцию «вечной молодости», внушению того, что мода неразрывно связано с молодостью, тоже не мог не появиться ответ. Эстетика старения. Современные дизайнеры, стилисты, фотографы, блогеры разрушают миф о «некрасивых» пожилых людях, которые обязаны прибегать к пластической хирургии и выглядеть намного моложе паспортного возраста. Модная индустрия сегодня рассматривает преклонный возраст, как повод выйти за рамки и нарушить устои (рис. 1). Создаются бренды одежды для женщин после пятидесяти. Как, например, лондонский дизайнер Фани Карст и бренд Old Ladies' Rebellion (рис. 2). Дизайнеры и стилисты доказывают, что выглядеть красиво, стильно, модно можно в любом возраст-



Рис. 1



Рис. 2-3

Рис. 4-5

те. Важно подчеркнуть индивидуальность, оригинальность мышления. Без стремления выглядеть моложе или, наоборот, прятаться в «бабушкины» серые скромные одеяния.

Сегодня возраст многих икон стиля, которые вдохновляют, восхищают и имеют большое влияние в сфере фешн, превышает 80-90 лет. Среди них Айрис Апфель (дизайнер, коллекционер, педагог, лицо косметического бренда MAC) (рис. 3), Джойс Карпати (оперная певица, журналист), Кармен Делль Орефиче (модель, актриса, писательница, доктор университета искусств) (рис. 4), Вивьен Вествуд (дизайнер, политактивист) (рис. 5) и многие другие.

Большой вклад в развитие данного течения внес известный американский блоггер Ари Сет Коэнузе. Много лет он ведет популярный дневник о стильных и элегантных женщинах в возрасте под названием Advanced Style. Это блог о неординарных и творческих пожилых людях. А в 2014 в США по его мотивам был снят документальный фильм о звездах этого блога «Возраст стилю не помеха», режиссер Лина Плиоплайт.

Постепенно тенденция эстетики старения дошла и до стран бывшего Советского Союза. В Москве создано единственное модельное агентство такого рода в России — «Oldushka». Задумывалось оно изначально фотографом



Рис. 6-8

из Омска Игорем Гаваром как блог об уличной моде. Но героев блога стали приглашать для модных фотосессий в известные издания и проект перерос в агентство.

В Украине модели в возрасте также стали главным украшением и привлечением внимания прессы в показах и съемках сезона 2017-2018. Виктор Столяренко, очень элегантный мужчина с седой бородой, стал лицом рекламной компании мужской коллекции осень-зима 2017-2018 известного украинского бренда Andre Nan (рис. 6). А также принял участие в показе молодых дизайнеров в рамках Ukrainian Fashion Week.

Галина Герасимова — самая взрослая модель Украины. Она приняла участие в показах сезона весна-лето 2018 как на Ukrainian Fashion Week (бренд Domanof), так и на Mercedes-Benz Kiev Fashion Days (бренд Julia Gurskaja).

В показе и рекламной съемке коллекции «Vil'na» бренда Julia Gurskaja, 69-летняя Галина, в тандеме с юными моделями, помогла воплотить в жизнь идею «передачи непостижимых границ вдохновения через касания, взгляды и жесты от поколения к поколению. Свободу действий и выбора, свободу желаний и возможностей. Призыв жить на полную, не ограничивая себя чужим мнением, раскрывая грани своей души, не думая о возрасте» (рис. 7, 8).

Это направление могло бы стать интересной и абсолютно новой темой для дипломной работы студентов специализации «дизайн одежды».

Єрьомка Дар'я Вікторівна*аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв***ПАБЛІК-АРТ ЯК СУЧАСНА ВІЗУАЛЬНА ПРАКТИКА ВЗАЄМОДІЇ
МІЖ МИСТЕЦТВОМ І СУСПІЛЬСТВОМ**

Сучасна візуальна практика у 1960-ті вийшла за межі білого кубу. Тоді ж народилося і відокремилось нове мистецьке поняття «Public art».

Різницею з класичним монументальним мистецтвом є те, що не форма і не місце розташування робить public art таким, а характер його взаємодії з середовищем і реципієнтом. Виникла дещо нова форма спілкування глядача з художнім твором. І то є важливий момент, що не всі глядачі хочуть думати і співчувати, бо буває достатнім прочитати напис, і не втягуватись у містифікацію, чи будь-яку проблему, як у випадку зі статуєю Свободи (США). То не є містифікація.

Так виникають різні діалоги чи монологи.

Але, що стосується самої мети візуального мистецтва, воно тією чи іншою мовою все ж таки спілкується з глядачами, бо створює процес, що передбачає реакцію. Особливо це стосується візуальної практики public art, бо воно максимально звертається до громадськості.

Американські й європейські митці практики й дослідники, наголошують, що, на відміну від «graffiti», місія Public art має позитивні акценти, іноді занадто правдиві. Так в art in the public interest (мистецтва у громадських інтересах) – однією з парадигм public art (за Мівоном Квоном), яка фокусується, перш за все, на соціальних проблемах, підтримує програми боротьби зі СНІДом, бідністю та проблемах екології. Проекти – це наголос, але не протест; якась стаціонарна точка відліку, зустрічний пункт призначення мистецтва і суспільства.

Дослідник і митець Тоні Тасет, який більше 20 років практикує public art, виділяє дві основні категорії: класичний public art, такий як жанрові (героїчні) скульптури, меморіали тощо. І modern isdipstraction (сучасне виявлення) кін. 20-ого – поч.. 21 ст. – тяжкі металеві, скульптури, радикальність і казковість дуже яскраві кольори.

Деякі твори не є публічним мистецтвом, але є роботами, що роблять мистецтво публічним. Прикладом є монумент Тоні Тасета, присвячений більше ніж 400 тис. художникам modern та contemporary art, таким, як Пікасо и Уорхол, і тим, що майже ніколи не експонувалися. Така собі форма ретроспективного діалогу через art, що стає public, – змога відчутти свою співпричетність мистецького процесу ХХ-ХХІ.

Митець Public art постійно шукає мистецьку мову, бо частіше спілкується з великою аудиторією. Але, така мова – це не інформація, як у ТВ, тому знайти універсальну майже неможливо. Кожна спроба меседжу – є спеціальна аналітика, дослідження й рішення. Цікавим й прикладом є публік-борд «Боротьба докторів і медсестер з хворобами» (Чикаго), де мова мистецтва перетворилась на супер-геройську, і тіла справжніх людей спеціально гіперболізовані.

Практика Public art знаходиться на перетині культурних та соціально-політичних процесів – у центрі громадських обговорень. Саме тому ці твори часто стають знаковими, символічними, асоціативними для місця, або міста, формують міфологічне комунікативне поле, полеміку навколо себе. Одні із перших прикладів – це скульптура П. Пікассо, «Голова жінки», 1965 р. (Чикаго), що, на той момент, символом міста; робота Річарда Сера «Похила арка», 1981-1989 (Нью-Йорк), скульптура О. Колдера «Висока швидкість» (Гранд Репідс, шт. Мічиган). Прикладів багато і у murals, і у graffiti: Vencsy, Баскія, Харінг та ін..

Меседж й принципи розміщення завжди різні. Позитивна інтонаційність Public art, водночас, немає мети провокувати або лише розважати, та завжди намагається бути дуже чесним і, навіть, неприємний - як робота Марка Куїнна на Трафальгарській площі (2005-2007рр.), коли безнога, безрука вагітна модель виявилася на п'єдесталі. Є приємні інтерактивні перформанси фестивалю AiOP (Art in Odd Places, Нью-Йорку); організація простору навколо, як у роботах британського художника Аніша Капура («Хмарні ворота») або навпаки, приховані поміж домів, несподівані і великі роботи Курта Пешке («Червона Куля»).

Спілкування у форматі синкретичної взаємодії мистецтва і людей у демократичному публічного простору (public area) є важливою складовою загального мистецького процесу. Візуальна практика public art здатна розштовхати і пробудити громадськість, яка часто “похована у своїх обов’язках”, як підкреслює Ед Вудхем.

Значення public art безумовно важливе загалом і для України зокрема, бо це є нові виклики до зміни сприйняття повсякденної реальності у форматі взаємодії між мистецтвом і суспільством.

Єременко І.І.

канд. мистецтвознавства, доцент Харківської академії дизайну і мистецтва

ВІЗУАЛЬНІ ПРАКТИКИ І ДИЗАЙН ОДЯГУ

Актуальність обраної теми полягає у осмисленні однієї із важливих проблем мистецтва і культури – проблеми візуалізації. Широке розповсюдження візуальних форм обумовлено насамперед цифровими технологіями і інтернет-простором [1], які породжують гіперреальність, яка в свою чергу є по суті своїй репрезентативна, отже і сприймається як очевидне. У такому соціокультурному контексті дизайн, формуючи предметне середовище, яке генерується новітніми технологіями, виступає як універсальний візуалізатор не тільки в предметному просторі, а і в костюмі.

Мета роботи в виявленні актуальних принципів та засобів сучасної візуальної практики в дизайні костюма.

Сьогодні дизайнери костюму все частіше звертаються до концептуальних форм творчості, до авангардних стилістик і створення арт-об'єктів.

Це пов'язано з пошуком нових засобів і ігноруванням принципів практичного і функціонального дизайну за ради досягнення візуально-виразного художнього образу. На початку XXI ст. саме концептуальний костюм виступає своєрідним посередником між сучасним мистецтвом і науково-технічним прогресом [3]. Суть концептуалізму в сучасному дизайні костюма полягає в використанні розуму, мислення, інтелекту в створенні і споживанні дизайн-об'єкта [4]. Це проявляється в тому, що останнім часом ми частіше спостерігаємо костюм «інтелектуальний», інноваційний, який все більше відображає досягнення творчої думки і науки. Відбувається розмивання меж між дисциплінами, запозичення досягнень інших наук, що сприяє пошуку нових методів і підходів до вивчення самого костюму.

Сучасний дизайн характеризується різноманіттям концепцій, що відрізняються системою цінностей, які відображають внутрішнє світовідчуття особистості і її образно-життєву цілісність [2].

З точки зору філософії важливим аспектом, що впливає на формування концепції, є світогляд самого дизайнера як вирішальний чинник формування художньо-конструктивних засобів і принципів проектування. При цьому, чим ширше світогляд автора, тим більше областей знання задіяні в створенні предмета, тим глибше розуміння проблеми і цікавіше її рішення. Для успішного проектування недостатньо тільки «інтуїтивного осяяння», важливо також підійти до проекту з раціональної точки зору, вичленувати головну думку, істотні взаємозв'язки і закономірності формування костюма, його цінності для споживача.

Соціальний аспект концепції розглядали багато вчених, кажучи про те, що дизайнер повинен здивувати світ оригінальністю своєї концепції, яка є результатом проведеного ним переосмислення значення соціально-культурного середовища. Іншими словами, концепція – це система значень, яка відображає реальний світ існуючих об'єктів в нових смислових зв'язках. Але новизна важлива не сама по собі, а лише, оскільки вона відкриває шлях до осмислення і вирішення актуальних людських проблем.

Проблема творчої концепції (основна ідея, смислова спрямованість цілей і завдань проектування) займає центральне місце в проблематиці сучасного дизайну. Концептуальність є спільною творчою установкою, що становить суть проектної культури. Творча концепція визначає ціннісне, смисловий зміст проекту. Зміст і характер творчої концепції пов'язані не тільки з індивідуальним світоглядом його автора, а й основними тенденціями розвитку проектної культури і суспільства в цілому. Концепції в дизайні, як правило, відображають важливі проблеми, які хвилюють людину і суспільство в ту чи іншу епоху і орієнтовані на внесення свого вкладу в їх рішення.

У дизайні сучасного костюма помітна тенденція перенесення інтересу з розгляду утилітарного значення одягу на культурно-естетичне осмислення її візуальної і знаковою наповненості. На сучасному етапі розвитку проектної культури тяжіння дизайнерів до концептуальних форм творчості пояснюється тим, що воно дає можливість створення авторської колекції

костюмів, наділених ціннісно-смісловим змістом та інноваційною дизайнерською ідеєю.

Концептуальним став не тільки костюм, але і його презентація. Сценографії модних показів все більш і більш витончені – зі складною схемою смислових психофізичних підтекстів. Наприклад показ колекції «Біопіратство» голландського дизайнера Ірис ван Херпен. Ідея колекції полягає в питанні про сутність наших генів, і чи є ми одноосібними власниками наших тіл. Колекція побудована за принципами архітектури з використанням тривимірної графіки і 3D-принтеру. Оформлював показ бельгійський інстальатор Лоуренс Мальстафа, який встановив кілька екранів з прозорого пластика, в яких на зразок продуктів харчування, розмістив в довільних позах живих моделей. В інсталяції бельгійця проглядається аналогія з ембріональним періодом розвитку людини, з життєдайністю водних потоків, і зі станом польоту в безповітряному просторі.

Висновки. Перехідність сучасної культурної ситуації, включення її в процес розвитку, оновлення та модернізації способу життя, свідчить про зростаючу важливість творчої концепції у створенні предметного середовища. Сучасний костюм характеризується прагненням до художньої досконалості, яка пов'язана з оригінальною концепцією, з художньою образністю і з виразною візуалізацією.

Література:

1. Васіна О.В. Дизайн. Інформаційні технології. Погляд на перспективу/ О.В. Васіна// Концепція сучасної мистецько-дизайнерської освіти України в умовах Євроінтеграції: мат. конф., жовтень 2015 р. – Х.: ХДАДМ, 2015. – №7. – С. 4-8.
2. Даниленко В.Я. Трансформації дизайну на зламі II та III тисячоліть/ В.Я. Даниленко// Вісник ХДАДМ: зб. наук. праць/ гол. ред. В.Я.Даниленко. – Х.: ХДАДМ, 2003. – №1. – С. 50-55.
3. Кісіль М.В. Місце концепції формоутворення в процесі проектування одягу/ М.В. Кісіль// Традиції і новаті у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. праць/ гол. ред. В.Я.Даниленко. – Х.: ХДАДМ, 2009. – С. 191-193.
4. Турчин В.В., Шапаренко О.М. Трансформація репрезентації дизайн-об'єкта: друга половина XX-початок XXI століття// Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв// №4-2011 – С. 165-169.

Залевська Олена Юрївна

*викладач вищої категорії Дніпровського коледжу технологій та дизайну
аспірант Харківської державної академії дизайну і мистецтв*

УКРАЇНСЬКИЙ ПЛАКАТ: ДО ПИТАНЬ РОЗВИТКУ ВІЗУАЛЬНО-ПЛАСТИЧНОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОГО ПЛАКАТУ (20-ті-70-ті рр.)

20-і – поч. 30-х рр., період нової непманівської економіки, став відродженням графічного дизайну, особливо в комерційно-рекламному секторі. Візуально-пластична мова вітчизняних плакатів цього періоду рясніє широкою «ілюстративністю», «еклектизмом», яскравою кольоровістю [6, с. 156]. Розповсюдження набувають симбіотичне шрифтове наповнення,

комп'ютерні запозичення іноземної графіки. Хоча в цей період поступово зароджуються перші паростки революційного мистецтва, загалом візуально-пластична мова має «кричущий» та строкато-закликальний характер.

Виникають різноманітні течії українських графічних шкіл 20-х – поч. 30-х рр., а саме: «школа Нарбута», графіка С. Налепинської-Бойчук, графічні майстерні В. Єрмилова та І. Падалки, національна графічна школа Р. Лісовського, П. Ковжуна, П. Холодного та В. Січинського та інших представників плакатного мистецтва [5, с. 29-37]. Саме вони створили єдину площину розвитку вітчизняного графічного мистецтва і візуально-пластичну плакатну мову зазначеного періоду можемо охарактеризувати як полістилістичну, сюрреалістичну та ритміко-експресивну. Водночас під політичним тиском поступової сили набирає агітаційний соціалістичний реалізм, згідно з яким графіки радянської України змушені корегувати свою творчість. Візуально-пластична мова відповідно набуває алегоричного та ілюстративно-символічного наповнення.

30-і рр. стали новим етапом розвитку вітчизняної графіки під сильним політичним тиском, який радянська влада здійснювала на всіх «інакомислячих» митців, частина з них була репресована за «формалізм» (І. Падалка, О. Маренков, В. Єрмілов та ін.), а інша змушена була працювати в жорстких рамках соціалістичного реалізму (Г. Бондаренко, М. Деревус, Б. Бланк, М. Фрадкін та ін.). В цей час більшого розповсюдження набуває політичний плакат, що відповідав потребам радянської влади. Візуально-пластична мова графіки симбіонує модерн, конструктивізм та «народний» стиль, а також бачимо, як за допомогою плакатного мистецтва влада створює власну візуальну мову, використовує різноманітні візуальні наративи, за допомогою яких забезпечує «... суспільство візуальним сценарієм, що втілює нові моделі мислення і поведінки» [2, с. 8-10].

40-і рр., воєнний та післявоєнний період, корінним чином змінює характер вітчизняних плакатів, які набувають агітаційно-масового характеру. Візуально-пластична мова цього періоду активно використовує «розгорнуте сюжетне зіставлення» та «паралельне зображення подій», знаходить свій відбиток національно-історичний контекст, публіцистична виразність. Цей період пов'язаний з низкою імен вітчизняних плакатистів, таких як А. Страхів, О. Довгаль, В. Касіян, А. Петрицький, Д. Шавикін, С. Беседін, М. Деревус та ін..

В кінці 40-х – початку 50-х рр. вітчизняний плакат продовжує розвиватись в контексті післявоєнного відновлення народного господарства. Його присутність в суспільному житті поступово зменшується. В цей час поновлюється боротьба з «інакомислячими», піднесення культу Сталіна. Плакатна мова цього періоду нагадує 30-і рр. своєю стилістичною та змістовною стриманістю. Після 1953 р. (смерть Сталіна) вітчизняний плакат здобуває нового рушійного розвитку, «... намічається перехід від живописного трактування форми і простору до більш умовного прояву» [4, с. 13]. Змінюється візуально-пластична мова плакату, в якій з'являється відносність, формо-

ва узагальненість, симбіонує об'ємне зображення та плоске. Візуально-пластична мова знову наповнюється поліхромністю, еkleктизмом, багатством кольорів та декоративних орнаментів, шрифтовою різноманітністю. Візуально-пластичній мові зазначеного періоду притаманні «сюжетність, розповідність та тяжіння до серйозної літературної основи» [6, с. 158].

Кінець 1950-х – початок 1960-х рр. в громадській свідомості були пов'язані з настанням змін. Комунікативні можливості плакату, вперше в історії його існування, буквально «пробили стіну» між ССРСР та іншими країнами. У 1960-х рр. плакату притаманна ступінь умовності в трактуванні форми і простору, але образний початок так і залишився похідним від давно створених візуальних «стереотипів людини-героя» [4, с. 14]. Умовність мови не змінила набору тематичних і образних штампів, що існували в радянському політичному плакаті внаслідок його ідеологічної спрямованості [3, с. 214].

«Фестивальний стиль» невдовзі вніс певну різноманітність, однак дуже скоро і він трансформувався в набір штампів. Існуючий на той час образотворчий аспект візуальної мови плаката переконливо свідчив про те явище, що мальовничості як такої в плакаті не було. А в знаках за образотворчу основу були взяті зразки з національної культури, що проявилися у зверненні майстрів до народного декоративно-прикладного мистецтва і каліграфії. Саме цій якості, а не опосередкованому впливу станкового живопису соціалістичного реалізму, зобов'язана знакова система досліджуваного періоду своїм образотворчим аспектом візуальної мови.

Показовою в цьому плані є Харківська графічна школа. В цей період спостерігаємо повернення у візуально-пластичну мову графічних концепцій 20-х рр., плакати створюються в площині стилізованого лаконізму, яскравої просторової колорності «й перетворення ілюстративності на метафору» [1, с. 255].

70-і рр. стали логічним продовженням попереднього вітчизняного плакатного розвитку, відповідно графіки продовжують втілювати напрацювання 20-х рр., зокрема конструктивізм та «заміщення одноплосчинності багаторівневістю, багатоплосчинністю» [1, с. 256]. У візуально-пластичній мові превалює лаконічний модерн, що втілює різноманітні творчі манери графіків. В основному плакати відтворюють соціально-політичні, антивоєнні, екологічні та культурно-видовищні тематики; комерційна реклама посідає значно менше місце у суспільному житті. В цей період шрифтова графіка починає бути більш різноманітнішою, візуально-пластична мова насичена цитатами і висловами.

Окремо слід сказати про наповнення візуально-пластичної мови цього періоду тенденцією «уніфікації людини» як частини загальноцілого колективного механізму, що призвело до актуалізації концептів штампової уніфікації, загальній узагальненості та розпливчатості характерних рис [3, с. 207]. Це призвело до знищення індивідуальних рис, уніфікації візуально-пластичних образів, переважанні гротескних контрастів. З цим пов'язане й інша особливість плакатної мови кінця 70-х рр. – поступове «злиття»

чоловічих та жіночих рис в обличчях і народження чогось середнього, політично виправданого.

Розглянувши феномен розвитку візуально-пластичної мови українського плакату починаючи з 20х років, маємо підґрунття для подальшого дослідження теми нашого дисертаційного дослідження

Література:

1. Гладун О. Д. Театральний плакат Харкова 1970–1980-х років: регіональна специфіка / О. Гладун // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. – К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. – Вип. 9. – С. 255-258
2. Гладун О. Д. Харківська школа графіки (друга половина XX століття): дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Харківська держ. академія дизайну і мистецтв. – Х., 2005.
3. Донець О. М. Український друкований плакат другої половини 1960-х – початку 1980-х років з фондів НБУВ: тематика, художні особливості / О. М. Донець // Рукописна та книжкова спадщина України. – 2015. – Вип. 19. – С. 205-228.
4. Калашнікова О.А. Зображальний аспект візуальної мови графічного дизайну (на матеріалі плаката): дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.07. – Х., 2011
5. Лагутенко О. А. Українська графіка першої третини XX століття: загальноєвропейські тенденції та національні особливості розвитку. : автореферат дис... д-ра наук: 17.00.05 - 2008.
6. Сбитнева Н. Ф. «Коммерческий» стиль в графическом дизайне: особенности и перспективы развития // Вісник ХДАДМ. – 2007. – №6. – С.153-163

Іваненко Тетяна Олександрівна

доцент, кандидат мистецтвознавства, ХДАДМ

ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ КОМУНІКАТИВНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Найцінніше, що є у людини — це можливість спілкування. Людина як істота соціальна прагне до взаємодії з іншими людьми, за Гайдеггером, це спосіб її існування. Обмін інформацією як вид комунікативної діяльності відбувається за різними формами, насамперед, це вербальна і невербальна форма спілкування. До вербальної зазвичай відносять мову та письмо. Невербальна форма більш різноманітна: це жести, міміка, доторки тощо. Навіть місто «спілкується» з нами своїм простором — табличками з назвами вулиць, вивісками, звуками, запахами тощо.

Проте з надзвичайним розвитком цифрових технологій і глобалізацією мереж обміну інформацією виділяється таке явище, як онлайн-комунікація. Можливо, ми спостерігаємо четвертий етап розвитку людської комунікації (за Дж. Гербнером їх три: першим є до-індустріальний, другий — друкований, третій — телевізійний). Головними його ознаками є миттєвість та відсутність фізичного контакту. Твердження М. Маклюєна, відносно візуального каналу комунікації, що «канал передавання багато в чому визначає і саме повідомлення», певною мірою транслюється і на онлайн-комунікацію.

Концепція формування «інформаційного суспільства», яке, за М. Кастелсом, набуває мережного характеру, все більше стає актуальною.

Інтернет є простором для творчості, самореалізації, а Інтернет-комунікація є одним з чинників, що впливають на формування ціннісних орієнтацій та спосіб життя населення.

Спілкування виходить на інший рівень, вербаліка та невербаліка поєднуються та практично повністю замінюють «живе» спілкування. Як особистий випадок візьмемо такий технічний засіб для спілкування, як смартфон.

Дизайн системи символічної комунікації дає безліч варіантів для вираження певного поняття, належної емоції або реакції на події. Насамперед маються на увазі «смайли» та стікери (сфера застосування — мобільні смс, соціальні мережі, вайбер, месенджер тощо). Ми маємо можливість «поплескати у долоні», посміхнутися, навіть «подарувати» букет квітів. Звичайно, більшою мірою ця форма спілкування поширена саме у світському житті людини, цінність її може бути мінімальною, а отримана інформація є хвилиною. Людина, що спілкується...

Проте є ситуації, коли тільки така форма спілкування стає для людини єдиною можливістю «виходу» в світ. Наприклад, часткова непрацездатність, або, як особливий випадок — агорафобія, яка стає проблемою сучасності. Також актуальною є проблема спілкування людей з обмеженими можливостями, і направлення зусиль в цьому напрямку сприятиме розвитку комунікативної діяльності. Все життя людини — це взаємодія зі світом за допомогою таких головних каналів репрезентативної системи, як зір, слух та відчуття. Ця система є аналізатором інформації, що отримується. Можна стверджувати, що смартфон наразі стає екстракорпоральним (поза тілесним) «органом» людини. Відсутність його поруч може призвести до навіть непередбачуваних наслідків. Він є не тільки засобом спілкування, а ще й засобом фіксації моменту своєї присутності у житті (фото- та відео зйомка, календар, планування розкладу, записник, ігри та розваги).

Дизайнер передбачає різні ситуації, соціальні в тому числі. Система символічної комунікації є системою універсальною та інтернаціональною. Її створення, незважаючи на умовну «несерйозність», потребують чітких знань з історії піктографії, її структури та графічної мови, семіотики й певного рівня професійної майстерності. Якісний дизайн стає ефективним дизайном, він акцентує індивідуальну креативність, свободу вибору, впливає на почуття користувача. Вдало підібрана, наприклад, «тема» для смартфона говорить про професіоналізм автора і підкреслює індивідуальність користувача. Специфікою є поєднання графіки із інноваційними технологіями.

Дизайн входить у такий динамічний сектор економіки, як культурні індустрії, або «галузі майбутнього». Сфери радіо та телемовлення, Інтернету, розваг і створення ігор є най-дохіднішими у світі.

Основна функція графічного дизайну, який в повній мірі можна називати комунікативним дизайном, полягає в перетворенні інформації, навіть цілих понять, у прості та зрозумілі повідомлення.

Ісмайлова М.С.

викладач кафедри ГД, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ВІЗУАЛЬНО-ОБРАЗНА МОВА ТИПОГРАФІКИ В ДИЗАЙНІ ПОЛІГРАФІЧНОЇ РЕКЛАМНОЇ ПРОДУКЦІЇ

З найдавніших часів візуальні образи були найбільш ємними свідцтвами життя людини. Для створення і комбінування символів, зображень або слів використовувалися різноманітні методи з метою формування візуального образу. Поняття «візуально-образної мови» з точки зору сучасної поліграфічної рекламної продукції ми розуміємо як знакову систему, за допомогою якої з'являється новий образ, призначений для передачі інформації. Дизайнер-графік здатний донести до адресата практично будь-яку інформацію через знаки та образи, не вдаючись до тривалих словесних пояснень. Мистецтвознавець І. Пакшина у монографії «Семіотична модель типографіки як культурологічна проблема» вважає, що типографіка є не тільки способом збереження і передачі інформації, а й засобом візуалізації за допомогою абстрактних знаків. Поширеність і затребуваність типографіки в графічному дизайні пояснюється посиленням ролі знака в сучасній культурі та мистецтві [1].

У друкованій рекламі потужним засобом є графічний художній образ, що знаходиться на стику мистецьких, естетичних і соціальних проблем зближує мистецтво і друковану рекламу, розмиваючи межі між ними. Зміст реклами часто буває укладено саме в художньому образі, багатому прихованих смислів і складних метафоричних порівнянь. Зоровий образ самої конфігурації тексту співвідноситься з його загальним змістом і естетично впливає на читача.

Українська дослідниця О. Чуєва у статті «Дизайн упаковки і типографіка: тенденції об'єднання в одному проекті», характеризуючи типографіку, пише: «однією з важливих складових графічного дизайну завжди була і продовжує залишатися типографіка. Забезпечуючи протягом століть читабельність і гармонійне сприйняття глядачами текстової друкованої продукції, типографіка виконувала в більшій мірі утилітарні функції. XX ст. у графічному дизайні характеризується численними експериментами з розміщенням і варіюванням буквених композицій, що значною мірою розширило естетичний аспект вербальної складової проектів» [4: 209].

Шрифт є найважливішим чинником формування друкованих видань. Він є графічною формою, яка доводить до читача зміст видання, тому фахівці з типографіки приділяють велику увагу критеріям оцінки читання. Швидко й ефективно сприйняття тексту досягається: простотою форм і літер (чим більше тексту розташоване в рекламі, тим простішим для сприйняття повинен бути текст); відповідністю розміру літер до площі аркуша; єдністю шрифту у всьому рекламному тексті; кольоровим рішенням і т.д. По суті дизайнер-графік, зайнятий досягненням візуального вимірювання вербальної мови, працюючи над текстом, проникає в його структуру. Легкочитабельність і привертання уваги споживача — основні показники функціональних якостей друкованої реклами.

Е. Рудер, характеризуючи естетичні та функціональні аспекти типографіки, у книзі «Типографіка» пише: «робота типографа, як і будь-яке ремесло, неминуче несе на собі знак епохи. <...> У занятті типографікою є дві сторони: перш за все вона виконує свою практичну задачу, а потім, крім того проявляє себе у сфері художньої форми. Обидва ці аспекти — утилітарний і художній — породження свого часу; часом акцент робиться на форму, іноді, навпаки, на функції, і в особливо щасливі епохи функція і форма представляють гармонійну згоду» [2: 12]. За визначенням Е. Рудера: «шедеври типографіки демонструють довершену єдність слова і типографічної форми. <...> Вони доводять також, що чистий функціоналізм ще не гарантує гарної форми» [2: 34].

У книзі «Нова типографіка» Я. Чихольд стверджує, що текст повинен донести зміст повідомлення, акцентувати важливі слова і зберегти логічну послідовність змісту [3].

Дизайнер не просто розташовує текст на сторінці, а режисює рух погляду читача, змушує його сповільнюватися і прискорюватися, повертатися до прочитаного, робить інформацію осмисленою, привабливою чи дратівною, вирішує, що буде прочитано в першу чергу і т. д.

Образна виразність у рекламній поліграфічній продукції може розглядатися тільки в залежності від ступеня поставленої практичної задачі, часом дуже вузької у своєму утилітарному значенні. В контексті актуальних мистецьких проблем ця ситуація може розцінюватися як пошук гармонійних співвідношень краси і користі, утилітарного та естетичного, духовного і матеріального.

Література:

1. Пакшина И. А. Семиотическая модель типографики как культурологическая проблема: автореферат дис. ... кандидата: 24.00.01/ И. А. Пакшина; [Место защиты: Мордовский государственный университет им.Н.П.Огарева]. — Саранск, 2013. — Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content/semioticheskaya-model-tipografiki-kak-kulturologicheskaya-problema>
2. Рудер Э. Типографика / Э. Рудер. — М.: Книга, 1982. — 286 с.
3. Чихольд Я. Новая типографика. Руководство для современного дизайнера / Ян Чихольд: [пер. с нем. Л. Якубсона]. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2011. — 244 с.: 130 ил.
4. Чуева О. В. Дизайн упаковок и типографика: тенденции объединения в одном проекте. / Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики / О. В. Чуева. — Тамбов: Грамота, 2014. № 10 (48): в 3-х ч. Ч. II. С. 209–213. ISSN 1997–292X. — Режим доступу: www.gramota.net/materials/3/2014/10-2/51.html

Каменецька Юлія В'ячеславівна

магістр кафедри книжкової графіки, аспірант кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії мистецтва та архітектури України

ЕЛЕМЕНТИ МІФОЛОГІЇ В ЕКСЛІБРИСАХ РУСЛАНА ВИГОВСЬКОГО

Ключові слова: міфологія, екслібрис, графіка, книжкова мініатюра, комп'ютерна графіка.

Руслан Виговський, київський художник-графік, знаний своїм авторським баченням сюжету та композиції. Основними його сюжетами є міфологеми, запозичені з античності та середньовіччя.

Руслан Олександрович вже давно експериментує з техніками і основною його технікою в царині мистецтва екслібриса стала комп'ютерна графіка.

Неймовірні, наче мозаїчні шматочки кольорів складаються у його роботах в цілісні та монументальні форми, розкриваючи драматичність та глибину задуманого. Не зважаючи на те, що екслібрис, це традиційно невеликий за розміром твір, художник обирає більш оптимальні формати для роботи, які надалі за допомогою комп'ютерних технологій можна масштабувати задля використання, як книжкового знаку.

Особливість його робіт в тому, як емоційно він подає зображене. Він не ускладнює свої роботи надмірними деталями, проте він komponує роботу так, що фонове тло – це окрема форма, яка підкреслює динаміку, чи навпаки статистику сюжету.

Техніка комп'ютерної ілюстрації в його роботах – це наче мозаїка, наче вітраж, наповнений кольорами та акцентами. Іноді, це калейдоскоп, іноді це розбите дзеркало, що підкреслює глибоке світобачення художника. Він створив багато екслібрисів для різних персоналій, і у кожній окремій роботі можна побачити, наскільки художник відслідкував драматичність та зумів пов'язати внутрішній світ людини з міфологічним сюжетом.

Якщо розглядати деталі, можна побачити, що деякі герої з легенд та епосів набули більш сучасного вигляду. Міфічні чудовиська набули вигляду «політиків-агресорів», на екрані комп'ютера мерехтить загадковий символ, що означає перетворення, шлях до невідомого.

Авторське бачення, це те, чого прагне кожен художник свого жанру. Пошук ідеї та способу самовираження, це найважче та одночасно найприємніше, через що проходить творець. Руслан Виговський працює не лише в жанрі екслібриса, він також чудовий живописець та навіть скульптор.

Така багатогранність лише зайвий раз показує його жагу до експериментів, до пошуку чогось нового та незбагненого.

Окремо хочеться зауважити його філософський підтекст. Екслібрис, як книжкова мініатюра – це як величезний світ образів у маленькому форматі. Психологічний портрет, чи навіть візитна картка власника бібліотеки – так називають екслібрис.

Руслан Олександрович обирає елементи міфу, пов'язує це з символізмом кольору та форми. У такому творчому процесі народжується екслібрис. В свою чергу техніка комп'ютерної графіки дозволяє це відобразити максимально насичено, чітко та надає змогу увіковічнити твір не лише роздрукувавши його, але і в електронному вигляді.

Як зазначає сам автор про себе та свій творчий шлях: «Я універсальний художник і створюю мистецтво в моєму особистому стилі. Створення серйозних багатогранних зображень є невід'ємною частиною моєї творчості.»

Залишається лише насолоджуватись художнім смаком таких мистців, як Руслан Виговський та шукати свій особистий погляд на кожен складний, хоч і маленький твір. В свою чергу, для розвитку мистецтва екслібриса в Україні, це нові шляхи, нові твори, та нові, сучасні постаті в мистецтві.

Кіс-Федорук Олена

зав. відділу графіки, Львівський національний музей ім. А. Шептицького

ПАВЛО КОВЖУН І МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЦЕС В ГАЛИЧИНІ (1920-І – 1930-І РР.)

Павло Ковжун — одна із ключових постатей галицько-українського культурного ренесансу міжвоєнного двадцятиліття, творчість якого відображає складну долю та історичну місію цілого покоління мистців, що жили і творили в період першої світової війни і в міжвоєнний час. Він утверджувався в своїх переконаннях в київському мистецькому середовищі, де відбувалось його формування як мистця, у колі таких же молодих колег-однодумців, у майбутньому відомих мистців, як А. Петрицький, В. Седляр, Р. Лісовський, К. Єлева, В. Крижанівський, О. Судомора. Їх об'єднувала спільна ідея – спричинитися до розвитку українського мистецтва, колективна праця задля її втілення, товариськість. «Коли нині, поглянувши бодай побіжно на залишену мистецьку спадщину, – писав згодом про нього С. Гординський, – питаємо себе, яка її найхарактерніша риса, відповімо: київськість Ковжунового мистецтва. Це – особлива атмосфера української культури, ми б сказали імперіального типу, що її вміє формувати і витискати тільки Київ» [2].

Рання графіка Ковжуна (1913–1915 рр.) позначена естетикою модерну. Звернення до мотивів народного мистецтва, зокрема до візерунків вишиваних східноукраїнських рушників, споріднюють його з пошуками української стилістики В. Кричевського, О. Судомори. Та молодий митець був відкритий до експериментів. Захоплення футуризмом реалізувалося завдяки створенню у лютому 1914 р. першого в Україні футуристичного літературно-мистецького гуртка. Серед засновників були, окрім П. Ковжуна, брати П. та В. Семенки (поет і художник). Футуризм для Ковжуна не став домінуючим у пошуках його власної пластичної мови, але окремі засоби побудови композиції (одночасне накладання кількох динамічних форм, що створюють відчуття руху, трансформація предметів у первісні абстрактні елементи) пізніше нерідко виявлялися у його графіці.

У жовтні 1921 р. після інтернування решток українського війська, в якому він перебував, майже трирічних переїздів і поневірянь родина Ковжунів оселилася у Львові, де минув основний, найплідніший етап його життя і творчості. Тут Ковжун й розпочав новий етап в історії української графіки. Міжвоєнне двадцятиліття на західноукраїнських землях – непростий період вітчизняної історії та культури. Це був час кристалізації українського мистецтва, що вже перебувало в контексті європейського художнього процесу. До того ж в умовах польської експансії для галицьких українців це

були часи національного самовираження у всіх сферах – від політичної до культурної. Відчуття багатьма мистцями спільності інтересів, що виходили з національного самоусвідомлення, і своєї відповідальності за майбутнє, розуміння особистої причетності до загального творчого процесу мали визначальний вплив на долю мистецтва. З іншого боку, творча молодь, що позакінчувала вищі художні заклади Кракова, Відня, навчалась у мистецьких школах Парижа, повернувшись до Львова, теж прагнула задекларувати нову художню естетику на національному ґрунті.

Одночасно протягом 1921–1922 рр. з Ковжуном у Львові опинилися його друзі по навчанню В. Крижанівський і Р. Лісовський. Приїхали художники П. Холодний, М. Бутович, Л. Перфецький, Ю. Магалевський, мистецтвознавець і архітектор В. Січинський, архітектори С. Тимошенко і В. Пещанський. Їхня поява збурила притихлу атмосферу культурного, наукового й політичного життя міста. Згодом багато з них емігрувало далі на Захід. А тимчасом радикалізм політичний загострював почуття самозбереження нації. Саме в цей час у Львові відбувається розквіт авангардної думки, що спричинив до широких дискусій, пошуків, власне задав тон майбутнім мистецьким відкриттям, художньо-естетичним програмам.

Властивість авангарду – революційність. Революційність галицького авангарду, у його всеукраїнській версії, глибоко пов'язана з рефлексією національного самозбереження. Звідси – пошуки коренів українськості в кожному з художніх напрямів, що завдяки відкритості цих земель до європейського культурного материка проникали сюди дуже швидко. Звідси – і його своєрідність, і певна філософська відмінність у контексті світового процесу культурної модернізації. Над кожним із митців дамодлевим мечем нависла дилема – залишитись, шукати, творити для суспільства, ризикуючи бути ним не прийнятим (втім, утомлене боротьбою суспільство, не так давно самоозначене ідеями і практикою народництва, відкинути їх одразу не було здатним) чи асимілюватися в європейському морі. Глибокий розрив між масами й новим поколінням освіченої інтелігенції, яка зуміла засвоїти європейські уроки й перестала мислити старими штампами, долався саме радикальною творчістю авангардистів, як тепер їх означаємо. Кожен вирішував ці питання відповідно до власної вдачі. Тому й маємо таку різнопланову й різномасштабну картину мистецького самовиявлення. Та чи загострений індивідуалізм не є одною з головних ознак модерного суспільства? Ковжун вибрав перший шлях і залишився на рідній землі. За цим вибором було майбутнє.

Місцева інтелігенція, отямившись від поразки у визвольних змаганнях, приступала до нової праці. Одними з перших свою лепту в загальну справу вклали книговидавці, серед них – М. Таранько, І. Тиктор, Ф. Федорців. Для Ковжуна це було великим полем для роботи, шансом, що його він сповна використав. У різноманітних за характером обгортках художник виявив феноменальний хист графіка, глибоку мистецьку культуру, оперту на традиції київської школи, і разом із тим власне специфічне бачення художньо оформ-

лених видань, чим відразу викликав визнання львівської культурної еліти. Мистець був авангардистом за світовідчуттям, а традиційний авангард передбачає полістилізм і прагнення до художнього синтезу. Звідси багатство форм його творчого вислову.

Ковжун швидко розпочав видавничу діяльність, що сприяла створенню атмосфери суспільного зацікавлення проблемами українського мистецтва, із видання літературно-мистецького ілюстрованого журналу “Митуса”. Він же розробив його мистецьке оформлення. Журнал містив маловідомі галичанам репродукції творів Г. Нарбути й О. Архипенка, друкував ґрунтовні мистецтвознавчі статті та рецензії М. Голубця, В. Січинського, П. Холодного. Водночас Ковжун тісно співпрацював із кількома гумористичними виданнями: “Будяк”, “Маски”, “Зиз”, де репродукував карикатури й шаржі на актуальні суспільні події під псевдонімами “П. Тамарин”, “Їжак”.

Журнал “Митуса” був органом літературної групи з однойменною назвою, до якої Ковжун входив разом з О. Бабієм, В. Бобинським, Р. Купчинським, Ю. Шкрумеляком. Багато творів цих літераторів згодом виходили друком у різноманітних цікаво вирішених обкладинках роботи мистця. Літературна група “Митуса” була носієм естетичних ідей, закладених ще київським “Музагетом”. Велися спроби витворення нової модерної культури на національних засадах з орієнтацією на літературно-мистецький рух сучасної Європи. На початку 1923 р. митусівці ініціювали створення літературно-мистецького товариства “Богема”, метою якого була пропаганда нових естетичних пошуків у світовій і національній культурі. Ковжун брав активну участь в усіх заходах, які влаштовувала “Богема”. Разом із Р. Лісовським, Л. Перфецьким оформлював зали. Осінь 1921-го, П. Ковжун – серед ініціаторів заснування Гуртка діячів українського мистецтва (ГДУМ). У червні того ж року у двох залах музею Наукового товариства ім. Т. Шевченка відбулася перша виставка ГДУМ – “Українське мистецтво”. Ковжун експонував 29 своїх творів, виконаних у різних техніках: пейзажі, етюди з видами Львова, кольорові й чорно-білі графічні композиції, віньєтки, видавничі марки, штемпелі. Роботи відзначалися сміливістю пошуків, розмаїттям пластичних елементів. Окрім того, Ковжун був членом журі. Наступного року відбулася друга виставка об’єднання. Ковжун показав 50 нових творів.

У 1920-х – на початку 1930-х рр. Ковжун бере участь у різних європейських виставках (Ляйпціг, Брюссель, Прага). Його роботи зарубіжна критика відзначала як високомистецькі, з виробленим власним стилем і дещо екзотичні як для західного глядача. Одержавши 1929 р. персональне запрошення до Харкова на виставку української книжкової графіки від голови виставкому С. Таранушенка, Ковжун подав туди 58 робіт. Зауважмо, що не так багато митців із Західної України брали участь у всеукраїнських виставках, і саме його роботи бути відзначені М. Бурачком за їх сучасність і українське обличчя. Тим часом Ковжун не полишає громадської та організаційної роботи: 1929 р. стає членом ради Українського товариства бібліофілів, через яке широко пропагує книжку засобами графічного мистецтва. Його зацікавлює

діяльність утвореного цього ж року полінаціонального молодіжного художнього об'єднання “Artes”, до якого долучається як експонент. 1930 р. художник підтримує створення Союзу українських мистців (СУМ).

Назрівала потреба в утворенні мистецького об'єднання нового типу, ідею якого Ковжун виношував довго. Ним стала АНУМ, яка у 1930-х рр. визначала мистецьке життя Львова. У той час, як на Великій Україні почався терор супроти всього українського, АНУМ світлою сторінкою увійшла в історію національного мистецтва, забезпечивши на десятиліття неперервність його розвитку. Для Ковжуна АНУМ була тією організацією, через яку він міг реалізувати свої творчі й життєві принципи. Завдяки його енергії як редактора видавався мистецький альманах АНУМ – “Мистецтво – L’art” (1932–1936).

Внесок Ковжуна в розвиток мистецького процесу в Галичині та українського мистецтва був гідно оцінений ще його сучасниками. Сказане хотілося б підсумувати висловом Л. Нигрицького: “Павло Ковжун ввійде в історію суспільності як Великий Мистець, а в історію мистецтва як Велика Людина” [1].

Література:

1. Нигрицький Л. Мистець і суспільність // Літературно-науковий додаток Нового часу. – 1939. – Ч. 22. (85). – С. 1
2. С. Г [ординський]. [Передмова] // Микола Голубець. Павло Ковжун. – Л., 1939. – С. 5.

Кісіль Марина Володимирівна

канд. мистецтвознавства, Харківська державна академія дизайну і мистецтва

РОЗВИТОК ФАКТУРНОГО ФОРМОУТВОРЕННЯ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ОДЯГУ

Формоутворення в дизайні одягу є одним з найвагоміших етапів проектування і є багаторівневою та складною структурою процесу створення нової дизайн-форми. Зважаючи на рівень дослідженості цього питання, увагу було зосереджено на розгляді сучасних й актуальних підходів до формоутворення — взаємодії форми і фактури, зокрема фактурного формоутворення костюма.

З другої половини XX століття у формоутворенні одягу відбулися кардинальні зміни й декоративно-фактурне оздоблення поступово почало втрачати свою потрібність як суто декоративний прийом. Натомість розвиток авангардних напрямків та експериментів з текстилем, вивів на новий рівень значення текстильної фактури в загальній формі одягу. Застосування фактури лише як декору передбачає лаконічнішу та простішу форму в основі, це можна спостерігати в моді практично до 1970-1980-х рр., тобто декоративна фактура не змінювала форму, а лише доповнювала та прикрашала її. Ситуація почала змінюватися з появою на європейському ринку східних дизайнерів, які привнесли естетику східного нівелювання фігури та новітню філософію трансформації тіла за рахунок одягу. Одним із творчих методів, розвинених в той час став вплив на структуру текстилю та розробці об'ємних текстильних

фактур, здатних створити форму одягу. Такий метод роботи притаманний Й. Ямамото, Р. Кавакубо, І. Ван Херпен та ін. На початку ХХІ ст. звернення до фактури, як до майбутньої основи форми, стає дедалі активнішим — нові текстильні волокна, використання 3D-друку, збільшення інтересу до декоративних технік різних народів світу дозволяє експериментувати та знаходити нові способи вираження проектної концепції. В сучасному дизайні фактурне формоутворення передбачається в тому випадку, коли форма створюється не конструктивним методом на основі базової форми, а шляхом застосування композиційних засобів та прийомів (ритм, масштаб, комбінаторика тощо) впливу на матеріал. В результаті застосування прийомів фактурного формоутворення дизайнер, управляючи фактурою чи її елементами створює нову структуру, відмінну не лише за базовою формою, але й за використанням елементів формоутворення на кшталт виточок, рельєфів, різноманітних членувань тощо.

Результат аналізу колекцій різної направленості та сучасна пропозиція демократичних брендів дозволяє виокремити такі актуальні напрямки у фактурному формоутворенні, як:

- суцільнокроєні фактури, в основі яких точкове зшивання по заданому контуру, стягування, зв'язування тощо;
- нашивні фактури (лінійні, острівні, суцільне заповнення з можливістю коригування рельєфу поверхні);
- вшивні елементи фактури застосовуються з використанням основи форми;
- перфоровані та прорізані фактури різної конфігурації можуть виконуватися як із суцільного матеріалу, так і зшитих елементів;
- маніпуляції з тканиною — задавання складчастої структури різної геометричної форми (варіативні ряди плісе, гофре тощо).

В навчальному процесі підготовки дизайнерів одягу фактурне формоутворення має бути змістовним модулем в програмі формоутворення, оскільки надає новий та розширює наявний інструментарій роботи з формою.

Дослідження фактурного формоутворення важливе не лише для навчально-освітньої діяльності, але й, безумовно, для подальшої практичної роботи в дизайні одягу. Розмаїття матеріалів та нових експериментів в дизайні одягу спонукають фахівців шукати натхнення в нових різних сферах та освоювати нові прийоми в конструюванні та макетуванні одягу.

Клімова Лариса Миколаївна

ст. викладач кафедри дизайну, КВНЗ «Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія» Запорізької обласної ради

ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ШВИДКОГО ОРІЄНТУВАННЯ У ЗАСОБАХ СТВОРЕННЯ ЗОБРАЖЕНЬ В КОМП'ЮТЕРНИХ ПРОГРАМАХ ГРАФІЧНОГО ПАКЕТУ

Володіння новітніми технологіями є вкрай необхідним. Причому володіння комп'ютером повинно бути звичним і привабливим, як і володіння традиційними інструментами та матеріалами — олівцем, пензлем, фломастером і які потрібно

знати, відчувати, щоб «підміна» мала природний вид. Комп'ютеризація навчання дає широкі можливості композиційної комбінаторики вихідних форм, вибору і порівняння різних можливостей їх утворення та володіє великим діапазоном наочності. Комп'ютер спроможний на велику і різноманітну роботу. Не спроможний він тільки на головне — мислити!

На сьогодні графічний дизайн є найбільш комп'ютерно залежним.

Комп'ютер допомагає створювати композиції не тільки на папері олівцем чи фарбою. Він дає можливість в значно коротший час зробити, порівняти та проаналізувати декілька різних варіантів.

За допомогою комп'ютерних програм графічного пакету створюється вся друкована реклама, плакати, верстання книжок і навіть книжкова ілюстрація. При чому для створення ілюстрації можна використовувати «ручні» графічні техніки, а потім доопрацювати зображення у графічних програмах, але готовий до друку оригінал-макет надається у електронному вигляді, збереженим у певному форматі із застосуванням певних опцій.

Крім того, сучасний темп життя вимагає швидкості процесу відтворення ідеї: від ескізів – до повністю готового до друку оригінал-макету. Тому процес роботи з комп'ютерною графікою має бути для дизайнера таким само природним, як дихання. Вибір і застосування основних інструментів і команд повинен бути практично автоматичним.

В умовах практичної діяльності пришвидшенню процесу втілення ідеї в електронний вигляд сприяє напружений графік роботи – велика кількість завдань, які потрібно виконати за невеликий відрізок часу.

Тому в період навчання видається доречним здобуття навичок, які у подальшому дозволять швидко і вільно орієнтуватися у застосуванні певних інструментів і команд для створення об'єктів і редагування зображення. Послідовність практичних робіт визначається принципом: від простого до складного: теоретичні знання, особливо на початку, даються невеликими «порціями», після яких студенти виконують невеликі і нескладні вправи, а після засвоєння і «звикання» до основних інструментів і команд процес навчання складається з виконання елементів малюнку, при створенні яких використовуються вивчені інструменти і команди. Кожне наступне завдання має за мету закріпити уже отримані знання та навички і застосувати щойно отримані. Поступово, по мірі оволодіння графічними програмами, студенти використовують свої знання при виконанні завдань з предмету «Дизайн-проекування».

На початку вивчення комп'ютерних програм потрібно особливо наголосити, що крім того, що більшість команд і операцій мають свій «клавішний еквівалент», також їх можна здійснити як із головного меню, так і застосувавши контекстне меню. Також підкреслити, що результату при створенні зображення можна досягти декількома різними шляхами і потрібно вміти зорієнтуватися, який саме спосіб буде оптимальним. Для цього студентам після виконання вправи пропонується самостійно винайти інші можливі способи досягнення результату і порівняти їх.

Наприклад, студентам пропонується виконати український орнамент в різні способи. При вивченні інструментів «Олівець» і «Пензль» учні копіюють Трипільські орнаменти. Вчать створювати лінії, редагувати їхній характер, товщину, і колір. Для впевненого володіння інструментом «Перо», студенти відмальовують елементи писанкових орнаментів. Цікавим і корисним є також завдання відмальовувати герб міста (на вибір).

За таким принципом складені і решта завдань: створення рапорту (залівка патерном, створення власного патерну, створення об'єктів геометричної і довільної форми); створення портрету: (використання пензлю, повторення заливання градієнтом і патерном, створення власного пензлю).

Таким чином, формується звичка шукати і бачити декілька способів досягнення поставленої мети, завдяки чому швидше обирається найбільш оптимальний шлях виконання завдання.

Література:

1. Вишневська Л. Комп'ютерна графіка для школярів. - М.: Нове знання, 2007. - 160 с.
2. Жвалецький А., Гурська І, Гурський Ю. Комп'ютерна графіка: Photoshop CS3, CorelDRAW X3, Illustrator CS3. Трюки й ефекти. - СПб.: Пітер, 2008. - 992 с.
3. Журнал «Відкритий урок» №4 (2015)
4. Журнал «ПостМетодика» №4 (88) (2009): ПРИСКОРЕННЯ ОСВІТИ
5. Малинская Л. Л. Теория и методика преподавания изобразительного искусства / Л. Л. Малинская // Учебно-методический комплекс. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2007. – 55 с.
6. Сидоренко О. Використання комп'ютерних технологій для стилізації малюнків під різні види художньо-творчих робіт / О. Сидоренко, Т. Коломієць // Трудова підготовка в закладах освіти. – 2004. – № 3. – С. 33–35.
7. Сніжко В. Идеология Терену – К.: Софія А, 2004 – 176 с.
8. Трубочанінова Т. Л. Комп'ютерні технології як інструмент творчого компоненту діяльності художника-педагога сучасної національної школи / Т. Л. Трубочанінова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. – 2005. – № 3. – С. 125–130.
9. Турлюн Л. Н. Компьютерная графика как особый вид современного искусства: автореф. дис. ... канд. искусствед.: 17.00.04 / Турлюн Любовь Николаевна; Алтайский Фурсикова Т. В. Интерактивні технології у процесі вивчення майбутніми вчителями основ векторної графіки / Т. В. Фурсикова // Наукові записки. – Випуск 66. – Серія: Педагогічні науки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – Частина 1. – С. 145–153.

Кобейси Хишам

аспірант, Харьковская государственная академия дизайна и искусств

ЛИВАНСКИЙ ЖИЛОЙ ИНТЕРЬЕР В III ТЫСЯЧЕЛЕТИИ

Высокие темпы технологического развития обусловили динамику всех мировых процессов, что оказывает непосредственное влияние на дизайнерскую практику Ливана в области проектирования жилой среды. Относительная политическая стабилизация, экономический рост после череды войн и разрушений обусловили подъем строительства. Среди наиболее заметных трендов, характеризующих практику проектирования жилой среды в новом тысячелетии, заметно выделяются неоклассический и неомодернистский подходы. Неомодер-

нистский подход, с его минималистической концепцией интерьера, вниманием к функциональности жилой среды, соответствию современным экологическим и техническим требованиям, удовлетворяет запросы нового поколения. Неоклассический подход, часто представляющий собой цитаты или стилизации историко-архитектурных стилей, формируется не в последнюю очередь как реакция на поддержанный западным миром образ восточной роскоши.

Наряду с указанными тенденциями заметно и стремление ливанских дизайнеров к осмыслению опыта организации предметно-пространственной среды в контексте вернакулярного подхода. Его суть заключается в обусловленности того или иного типа жилья региональными особенностями климатического, мировоззренческого, бытового, ремесленного и т.д. характера. Ливан в этом контексте представляет широкое поле для изучения региональных традиций. Небольшая территория страны разнообразна по характеру ландшафта, климата, природных материалов, религиозных воззрений, хозяйственной деятельности и бытовых укладов. Жилое строительство на побережье отличается от застройки в горах, христианские поселения от мусульманских. Общая картина жилого строительства усложнена длительными экономическими и культурными связями со странами среднего востока и восточного средиземноморья. Вместе с тем, заимствованные у других культур элементы организации жилья осуществлялось на основе целесообразности и соответствия местным климатическим и бытовым условиям. Длительный период Османского владычества обусловил устойчивость т.н. «восточного стиля», под общим названием которого объединяются подходы, характерные для различных исламских народов. Общим знаменателем для них является доминирование горизонтали в развитии пластического решения интерьера, низкая мебель, широкое использование текстиля и, конечно, орнаментации.

Дизайнерские разработки в области малоэтажного строительства и проектные решения в рамках исторической застройки отмечены сочетанием старого и нового стилей, как бы по-разному ни трактовались эти понятия. Гостиная и другие, открытые для посещения помещения обычно обращены к традициям арабо-мусульманской или европейской средиземноморской архитектуры, служебные помещения и приватная зона – в модернистических версиях.

Сочетание восточного и западного, исторического и современного подходов прослеживается и в рамках проектирования отдельной жилой зоны. Как правило, такое сочетание осуществляется по принципу контраста : если архитектурная основа относится к старой застройке, то все ее конструктивные элементы тщательно подчеркиваются, выявляются архитектоника и материалы постройки, в то время как мебель может быть подчеркнута современной. И наоборот : в современной архитектурной конструкции активно используются мебель и текстиль, выполненные в традиционных стилях.

Взаимопроникновение и сочетание различных принципов, приемов и подходов в практике проектирования жилой среды объясняется не только процессами глобализации и спецификой историко-культурного развития Ли-

вана, но и европеизацией профессионального образования. Многие ливанские дизайнеры прошли обучение за рубежом – в Великобритании, Франции, Швейцарии, США. Кроме того, значительная часть современных заказчиков дизайнерских услуг, получив опыт работы или учебы за рубежом, формирует новые требования к интерьеру.

Одним из наиболее существенных вызовов нового тысячелетия стали события в Сирии и приток беженцев, которые сегодня составляют половину населения Ливана. Острая потребность в жилье заставила существенно уменьшить нормы строительства квартир до 50 кв. м., что выводит проблемы функциональной организации на первый план. В ближайшей перспективе прирост населения с ограниченными материальными возможностями определит в качестве основного спрос на недорогое малометражное, простое и удобное жилье.

Комина М.М. , студент, 3 курс; **Дейнеко Ж.В.** , к.т.н., доцент
Бокарева Ю.С. , ст. преподаватель

кафедра МСТ, Харьковский национальный университет радиоэлектроники

СХОДСТВО И ПЛАГИАТ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

В наше время, в ситуации переоценки интеллектуальных ценностей и открытости информации разница между сходством и плагиатом становится трудно различима. В данной работе поднимается вопрос, что считать плагиатом и как различить схожесть стилистических решений от копирования и точного повторения ранее созданного, без претензии на собственное авторство. Проблемы плагиата в графическом дизайне – очень актуальная тема, которая неоднократно поднимается современными дизайнерами, работающими над созданием айдентики. Ключевые слова: графический дизайн, плагиат, логотип, айдентика.

В современном мире существует огромное количество графических дизайнеров — работающих в студиях, в агентствах, и независимых freelance. И все они ежедневно создают и публикуют огромное количество работ в открытых портфолио. В наше время, когда «всё уже было», вопросы заимствования, оригинальности и вторичности постоянно всплывает в информационном поле, а разница между сходством и плагиатом становится трудно различима как для заказчиков, так и для самих дизайнеров [1, 2].

Плагиат — это, по сути, воровство, умышленное присвоение авторства чужого произведения искусства или изобретения [1, 3]. С одной стороны, вроде все понятно, однако, как оказалось, определить, где заканчивается «цитирование» и начинается собственно плагиат — дело не такое простое.

В общем случае, любая работа дизайнера теоретически должна быть понятна и близка максимально большому количеству профессионалов [4]. В этом и кроется главная опасность: нужно отличаться от других, и при этом быть похожим.

Проблема плагиата в графическом дизайне состоит из двух неравных частей [1]:

Реклама Mitsubishi Pajero [2013]



Рис. 1 – Реклама Mitsubishi Pajero

Реклама корма для собак Hill's [2017]



zyazyaveka*net

Рис. 2 – Реклама корма для собак Hill's

Реклама Volkswagen Golf [2005]



Рис. 3 – Реклама Volkswagen Golf

Реклама Opel [2017]



zyazyaveka*net

Рис. 4 – Реклама Opel

1. Схожие, стилистические и конструктивные решения, использование распространенных «модных» трендов, универсальных форм, которые нельзя однозначно определить как плагиат.
2. Прямой плагиат в самом вульгарном его значении (умышленное присвоение авторства чужого произведения), который однозначно опознается, интерпретируется и связан с непрофессионализмом и мошенничеством работников.

Первая часть гораздо более актуальна, то вот со вторым типом гораздо сложнее разобраться — обозначить какие-то вещи невозможно без споров. В данной работе будут проанализированы интересные случаи умышленного или неумышленного, завалированного плагиата.

В рекламе Mitsubishi Pajero (2013 года) собака, выглядывающая из окна движущегося автомобиля, превратилась во льва (рис. 1). Креативщики агентства Red Fuse Hong-Kong тоже попытались превратить во льва свою собаку, но, увы, получился только шортлист. На созданной им рекламе для диетического корма Hill's из окна авто на нас смотрит бегемот. Тот же ракурс, та же композиция (рис. 2).



Рис. 5 – Реклама австралийского почтового сервиса «Australian Post»



Рис. 6 – Реклама «Новой газеты»

В агентстве Young & Rubicam Madrid создали рекламный баннер для Opel, на котором фраза складывается из фрагментов дорожных знаков (рис. 3). За это разработчики получили бронзового льва на Cannes Lions 2017. Это сложилось просто отлично, особенно с учетом схожести с работой BBDO Brazil для Volkswagen Golf 2005 года (рис. 4).

Реклама «Новой газеты» оказалась плагиатом рекламы австралийского почтового сервиса (рис. 5). В данной ситуации редакция «Новой газеты» решила указать на уникальность их рекламы. «Концепция и дизайн рекламного макета разработан и создан собственными силами редакции газеты», – утверждает «Новая газета» [2]. Визуальное сопровождение промо-кампании «Новой газеты» (рис. 6) штрих в штрих повторяет рекламу австралийской почты, разработанной агентством M&C Saatchi из Мельбурна. Совпадает даже цветное решение – красный прямоугольник, который служит фоном для слогана. Разница только в том, что реклама «Australian Post» была обнародована в начале 2007 года, а «Новой газеты» – осенью 2008.

Самый последний брендинг логотипа Болгарии был прекращён, потому что его обвинили, что знак является плагиатом более раннего логотипа Кыргызстана, а заказчиком было Правительство Болгарии, на международной выставке планировали выставить проект, но прекратили. Достаточно сложно считать это плагиатом, потому что иначе можно считать плагиатом и символ Кыргызстана, который похож на знак Юнилевер и ряд других знаков, использующих схожее решение. Эти знаки, конечно вторичны к Юнилевер, но они не являются плагиатом – это использование универсальных и классических форм.

Создавая логотип или систему знаков, дизайнер может обращаться к базовым категориям зрительных образов, чтобы генерировать идеи различной степени абстрактности или узнаваемости.

При создании нового объекта графического дизайна можно «переборщить» с оригинальностью, и тогда есть большая вероятность, что работу



Рис. 7 – Примеры логотипов, созданных в разное время

никто не поймет [3, 4]. Оказываясь в сложных категорийных условиях, диктуемых заказчиком, работая с ограниченным инструментарием и пытаюсь соответствовать веяниям моды и трендов, дизайнер нередко сталкивается с тем, что когда-то «уже было». В данной ситуации особенно симптоматично то, что основной информационный шум вокруг спорных ситуаций со схожестью инициирует профессиональное сообщество.

В данной работе затронут один из наиболее животрепещущих вопросов графического дизайна, как вдохновляясь результатами других людей для достижения собственной цели, не скатиться до плагиата или кражи чужих идей. В ходе работы были проанализированы некоторые работы дизайнеров, рассмотрены факты совпадения и предпринята попытка определить, где находится та грань, при переходе которой вдохновение чужими идеями перерастает в их воровство. Серьезному дизайнеру, у которого есть сотни или тысячи оригинальных наработок и решений, смешно думать о заимствовании или бояться случайно повторить что-то, потому что и его собственные наработки часто кто-то копирует.

Литература.

1. Сходство или плагиат: Дизайн в эпоху, «когда всё уже было». – Режим доступа: [www / URL: https://vc.ru/design-plagiarism](https://vc.ru/design-plagiarism) – 01.10.2017. – Загл. с экрана.
2. Плагиат в рекламе есть и был всегда. – Режим доступа: [URL: http://arb-reklama.com/2011/06/03/plagiat-v-reklame-est-i-byl-vsegda/](http://arb-reklama.com/2011/06/03/plagiat-v-reklame-est-i-byl-vsegda/) – 01.10.2017. – Загл. с экрана.
3. Совпадение или плагиат: 3 громких дела о копировании брендов. – Режим доступа: [www / URL: https://godesigner.ru/posts/view/334](https://godesigner.ru/posts/view/334) – 01.10.2017. – Загл. с экрана.
4. Лесняк, В.И. Графический дизайн (основы профессии) [Текст] / В.И. Лесняк – К.: Био Дизайн Букс – 2009.
5. Победин, В.А. Знаки в графическом дизайне [Текст] / В.А. Победин – Харьков: Ранок, 2001.

Корнєв Андрій Юрійович

канд. мистецтвознавства, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

МИСТЕЦЬКЕ ОБ'ЄДНАННЯ «ДЕГРАЖ»

На відміну від більшості нетривких творчих об'єднань останнього десятиріччя, група «Деграж», створена студентами Харківської державної академії дизайну та мистецтв, пройшла випробовування часом і претендує

на власну історію, яка вже стає частиною процесу розвитку харківського культурного та мистецького середовища початку ХХІ ст. Згідно інтерв'ю, яке у рамках дослідницької роботи було проведене з одним із ініціаторів створення творчого угруповання Артемом Толстухіним, початок було закладено у 2010 р. на пленерній практиці у мальовничій кримській місцевості на базі музею-заповідника Воронцовський палац. Саме тут у творчих дискусіях з іншими студентами, А. Толстухін та С. Брітцев відмітили спільність власних стилістичних пошуків, наявність зародків живописної програми, зафіксованої у назві «Деграж» – декоративізм, графіка, живопис. Згідно наданим поясненням, назва відображає творчі пошуки засновників об'єднання, які почали відходити від принципів «живописності», характерної для станкового живопису у викладі провідних митців-педагогів ХДАДМ. Пошук нових форм мистецького висловлювання для членів «Деграж» вбачався в поєднанні образотворчих прийомів, характерних для графіки і декоративного живопису.

Наступного 2011 р. назва «Деграж» у якості самостійного творчого об'єднання відбувається у публічному просторі, завдяки виставці в харківській галереї «Маестро», куратором якої виступила М. Пономаренко. Основу угруповання склали молоді художники Артем Толстухін, Сергій Брітцев, Костянтин Лізогуб, Денис Саражин, трохи пізніше до них приєднався Артем Роговий.

Описуючи пошук однодумців, А. Толстухін відмічає, що власне історія мистецтва вплинула опосередковано переважно через життєписи французьких імпресіоністів. Набагато важливішими стали розповіді про харківське творче об'єднання «Літера А», яке ще наприкінці радянської епохи кинуло своєрідний виклик старим формам у творчому та організаційному аспектах. Перші виставки, не пов'язані з офіційною спілкою художників, перша спроба незалежного менеджменту, перші закордонні виставки – ось ті приклади старших колег по художньому цеху, які вплинули на лідерів групи «Деграж». Набутки таких різних неординарних митців, як В. Куліков, Д. Даніш, О. Єсюнін, також справили враження на молодих художників свободою творчого пошуку та стилістичною розкутістю.

Надалі колективні та індивідуальні виставки членів угруповання «Деграж» стають постійним елементом харківського художнього життя, про що зокрема свідчать публікації у місцевих ЗМІ. Перелік виставкових майданчиків також свідчить про зростання цікавості до творчих пошуків учасників «Дегражу»: галерея «Костюринський провулок», виставковий зал «Дому Нюрнберга», галерея АВЕК, виставковий зал Харківського художнього музею.

Після завершення навчання в академії, роботи художників починають цікавити не тільки українських колекціонерів але й мистецькі ринки зарубіжжя. Митців охоче запрошують зарубіжні куратори до міжнародних пленерів. Так члени угруповання взяли участь у пленерах в Італії, Чорногорії, Франції, Голландії. Крім того, восени 2016 р. члени об'єднання А. Толстухін,

Д. Саражин, В. Калайчі, А. Роговий, здійснили перший в історії культурних відносин український пленер в м. Нінбо у Південному Китаї (куратори проекту Чу Фенлей та С. Рибалко). За результатами пленеру відбулася виставка у центральному художньому музеї м. Нінбо, яка мала неабиякий інтерес та отримала схвальні відгуки від китайських митців. Друга частина проекту експонувалася у квітні 2017 в Харківському обласному організаційно-методичному центрі культури і мистецтва. Якщо у Китаї виставлялися саме пленерні роботи, написані на натурі, Харківська виставка зафіксувала розвиток подальших асоціацій, де кожний учасник віддав перевагу власним вподобанням на китайському матеріалі. Так в роботах В. Калайчі відтворено матеріальний світ: фактура одягу, умовні східні візерунки, тонкий розпис вази з ніжними квітами. Д. Саражин осмислював старовинну архітектуру, додаючи загально переданий стафаж. У А. Толстухіна архітектура вже постає самоцінним «персонажем», а простір навколо стає своєрідним декоративним тлом. А. Роговий, навпаки, додав у своїх роботах ліризму, який по-своєму виникає і в постаті юної дівчини і в стовбурі старого дерева. Харківська виставка, привернула увагу і цікавість вже українського глядача, але по іншому ніж в Китаї, далось взнаки сприймання цієї культури все ж як екзотичної і «втаємниченої».

Сьогодні роботи А. Толстухіна, Д. Саражина, В. Калайчі, А. Рогового експонуються у галереях України та зарубіжжя. Творча діяльність «Деграж» продовжується, збагачуючи розмаїту «палітру» харківської художньої школи у новому столітті.

**Корниец Н., студент 3-го курса, издательство и полиграфия
Бокарева Ю.С., ст. преп., кафедра МСТ**

Харьковский национальный университет радиоэлектроники

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГРАФИКА КАК ОСНОВНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ СОВРЕМЕННОЙ ПЕЧАТНОЙ РЕКЛАМЫ

Увеличение информационных потоков — характерная черта настоящего времени. В силу своего постоянного уплотнения информационно-коммуникативное пространство прибегло к визуализации информации, способной обеспечить ее лучшую концентрацию и эмоциональное, энергетическое воздействие. Благодаря эмоциональности визуальные тексты способны к гораздо большей мотивации и манипуляции.

Наружная реклама является неотъемлемой и важной частью привлечения внимания потенциального потребителя. Использование фотографий обосновано реалистичностью картинок, что призвано вызвать большее доверие зрителей, и является менее трудоёмким процессом, чем художественный рисунок. Именно желание сэкономить на времени и средствах производит обратный эффект: зрителю надоедает искусственная и наигранная композиция, появляется чувство, что его хотят обмануть.

Существует тенденция преимущественного распространения фотографии, как одного из основных средств рекламного дизайна. Фотографии, безусловно, имеют право использоваться, но выделив достоинства художественной графики можно увидеть её преимущества в достаточно большом количестве случаев.

Целью данного исследования является определение и анализ преимуществ использования художественной графики в наружной рекламе.

Итак, есть несколько причин предпочесть рекламную иллюстрацию и рисунки.

Важным достоинством рисованной иллюстрации является возможность использования различных материалов, включая и компьютерные средства, способствующие созданию многообразных форм исполнения. Это позволяет создать иллюзию сложной техники выполнения и профессионального уровня.

В любом рекламном графическом объекте, где рисунок является основным способом дизайна можно представить и типографику. Когда акцент сделан на художественном представлении текста, мы получим более интересную композицию, чем классическое сочетание фотографии и текста.

Владение рисунком включает в себя знание композиционно-выразительных средств, различных графических техник и умение ими пользоваться. В таких случаях диалог с потребителем выполняется через его творческое, образное мышление, подсознательно вызывает более активное привлечение внимания.

Создание композиции на основе цветовой гармонии всегда гарантирует качественный и приятный глазу концепт рекламного плаката. В случае выполнения работы с помощью художественной графики гораздо легче добиться желаемого результата. Очень эффективным приёмом является использования необычных цветовых схем, добавления акцентного цвета, психологических свойств влияния каждого цвета с той или иной целью.

Использование нескольких приёмов усиливает восприятие рекламы и правильный подсознательный настрой потребителей, однако, одновременное использование каждого из преимуществ художественной графики может вызвать обратный эффект. Стоит учитывать общие принципы построения композиции, а выбор способа представления самой графики основывать на тематике, особенностях рекламируемых предметов. Многообразие способов создания и представления художественных элементов позволяет выбрать наиболее удачное сочетание и как результат – гармоничную композицию художественного решения.

Таким образом, можно сделать вывод, что использование художественной графики в наружной рекламе ориентировано на современную аудиторию и более эффективно выполняет функцию наружной рекламы – привлекает большее внимание потребителей и устанавливает правильный эмоционально-психологический диалог.

Література:

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Рудольф Арнхейм; пер. с англ. В.Н.Самохина. — М.: Архитектура-С, 2007. — 392 с.: ил.
2. Гладун О.Д. ЯЗЫК СОВРЕМЕННОГО ПЛАКАТА: ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XXV междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск: СибАК, 2013.

Косів Василь Михайлович

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри графічного дизайну
Львівської національної академії мистецтв*

**ТРИКУТНИК ЯК НАЦІОНАЛЬНИЙ СИМВОЛ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ УРСР
ТА ДІАСПОРИ 1945—1989 РР. КОНТЕКСТИ СЕМАНТИЧНИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ**

Українська ідентичність у графічному дизайні ХХ ст. візуалізовувалася за допомогою геральдичних (відмінних для УРСР і діаспори) та негеральдичних (переважно спільних) символів. Усі вони мають або історичне, або фольклорне коріння і належать до т. зв. “винайденої традиції” (за Е. Гобсбаумом). Однак, аналізуючи засоби національної ідентифікації в конкретних творах, і в Радянській Україні, і в українській діаспорі бачимо часте використання абстрактної графічної конструкції — рівносторонніх трикутників, поєднаних в один мотив або повторених у вигляді рапорту. Пов’язується цей феномен із популярним переконанням, що у 10—20-х рр. була створена певна графічна формула, котру можна назвати “українським стилем”. Відповідно до цього переконання, аж до кінця 80-х (а в деяких випадках і досьгодні) численні завдання комунікації національної ідентичності вирішуються застосуванням цієї формули, зокрема повторенням мотиву трикутників.

Своєю появою у графічному дизайні рапорт із трикутників завдячує В. Кричевському та його студіям народного орнаменту. Вивчаючи українську вишивку, він узагальнює та виокремлює найхарактерніші її елементи. Розквітле дерево на обкладинці для Української Видавничої Спілки (1911 р.) представляє умовні “плоди”, стилізовані у рівносторонні трикутники. Їхнє заповнення також будується за геометричними принципом. Розвиток цього мотиву бачимо на обкладинці книжки В. Щербаківського “Українське Мистецтво” (1913 р.), де заповнення трикутників-плодів повторює їхню форму в меншому масштабі. Ця обкладинка також містить перший приклад рапорту з трикутників — декоративного заповнення, котре через декілька років переймуть інші автори. Очевидно, цей мотив був інспірований безпосередніми аналогами — “плодами” з рівносторонніх трикутників на рушниках з Дніпровщини, а також геометричними структурами заповнення орнаментальних мотивів, характерних для вишивки Полтавщини, що ними так захоплювався В. Кричевський. Підхопив і запропонував декілька варіантів використання цього мотиву Г. Нарбут. У 1918—1920 рр. він зустрічається в більшості його робіт. Інколи, з точки зору логіки ілюстрації, таке заповнення було складно зрозуміти. Зокрема, П. Білецький називав кола, заповнені три-

кутниками, на заставках журналу “Мистецтво” “дивними ананасоподібними плодами”. Однак, для Г. Нарбута це мало, очевидно, лише формально-декоративне значення. Набагато більше, символічне навантаження цей мотив отримав у пізніших творах українських дизайнерів.

Заповнюючи серединки квітів, трикутні чи ромбоподібні “плоди”, архітектурні деталі чи увесь фон, рівносторонній трикутник як засіб національної ідентифікації української громади використовували більшість авторів діаспори. Впродовж 1945—1989 рр. такі приклади зустрічаємо як у роботах відомих художників (М. Дмитренко, С. Гординського, М. Левицького, М. Бутовича, П. Андрусіва, М. Михалевича, Б. Боцюрківа, Б. Титли, Т. Венгриновича), так і в численних аматорських компіляціях. Стилiстики й авторські манери робіт відрізняються, натомість уведення в композицію рапорту з трикутників немов би служить графічною відзнакою національності авторів та символічно об’єднує їх навколо спільної традиції.

В Радянській Україні рапорт з трикутників реактуалізується з початку 60-х років, коли після засудження сталінізму художники повертаються до спадщини 20-х років. Така тактика ідеологічно обґрунтовується поверненням до “ленінського” періоду історії, до ентузіазму перших років радянської влади. На практиці ж використовується конкретна стилістика, зокрема нової популярності набуває творчість Г. Нарбута. На виставках плаката таких робіт було достатньо, щоб сформувані виразну тенденцію. Під час обговорення експозицій і “творчих зустрічей”, що зафіксовані в стенограмах Спільки художників, на це звертали увагу критики. Мотив з трикутників використовували Р. Багаутдінов, О. Семенко, В. Самойлов, І. Дзюбан, О. Капітан, Ф. Глушук, при цьому інкорпорували його в різні за стилістикою й технікою твори саме для означення національності. Частиною впізнаваної авторської манери він став для Т. Лящука, котрий чи не найбільше наголошував на потребі національного вираження. Таким чином, в українському радянському плакаті 60—80-х мотив з трикутників більше не був декоративним чи композиційним засобом і не сприймався як символ перших років радянської влади. За синтаксисом візуальної комунікації (поєднанням з текстом та іншими елементами) він формував повідомлення про національну ідентичність.

Зважаючи на особистості авторів, котрі застосовували цей прийом, їхній творчий шлях та доробок, виглядає очевидним, що в кожному з дизайнерських завдань вони були спроможні створити нові композиції без запозичення чужих елементів. Тут не йдеться ані про брак фахової майстерності, ані про обмеженість ресурсів, ані про схильність до плагіату. Використання відомого і легко впізнаваного мотиву було радше комунікативним прийомом, котрий повертав глядача до часу українського державотворення або ж вказував на національність. Внаслідок багаторазового цитування нейтральні за своєю природою елементи наповнювалися змістом, а мотив з трикутників доєднався до інших символів української ідентичності.

Котляр Євген Олександрович

*доцент, канд. мистецтвознавства,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

**МАЛА БАТЬКІВЩИНА НА СВЯТІЙ ЗЕМЛІ:
НАУКОВА СПАДЩИНА ДАНИЛИ ЩЕРБАКІВСЬКОГО
В НОВІЙ СИНАГОЗІ ТАЛЬНЕНСЬКИХ ХАСИДІВ В ЄРУСАЛІМІ
(ДО 140-РІЧЧЯ ДО ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ВЧЕНОГО)**

Прихильники сучасних хасидських рухів, що зародилися в Східній Європі, а згодом, внаслідок лихоліть та геноциду першої половини ХХ ст. перемістилися в Ізраїль, Америку та інші регіони світу, все більше тяжіють до свого історичного коріння. Якщо за часів зародження релігійні прагнення цих рухів були спрямовані в Землю Ізраїля та Єрусалим – духовний центр світового єврейства та місце єднання народу в прийдешню, месіанську еру, то в наш час ця сакральна географія набула багатовекторності. Крім історичної вона охопила і малу батьківщину, де залишилися могили родоначальників хасидських династій, сліди їхнього духовного життя та матеріальної культури. Сьогодні це особлива, священна мапа історичних гнізд хасидизму в Східній Європі, значна частина якої пов'язана з Україною. Загальновідомими є такі міста та населені пункти як Меджибіж (центр хасидизму і місце упокоєння керманіча руху рабі Баал Шем Това (БЕШТ, 1698-1760), Умань (місце зародження брацлавського хасидизму та смерті рабі Нахмана з Брацлава (1772-1810), Садгора (нині в межах Чернівців, центр ружинського-садгірського хасидизму і місце резиденції його фундатора Ізраєля Фрідмана (1795-1850), а також менш відомі численні колишні містечка, де осіли і були поховані багато нащадків і учнів БЕШТа, а також їх послідовники-цадики (Белз, Полонне, Бердичів, Брацлав, Вижниця, Косів, Нові Велідники, Ніжин, Гадяч, Тальне та ін.) З часом вони стали місцями паломництва тих чи інших хасидських рухів з-за кордону, які зводять над святими могилами огелі (усипальні), а нерідка поблизу них розбудовують і міську інфраструктуру з синагогою, готелями, вулицями тощо, що надає сьогодні нового життєвого імпульсу в ці провінційні міста та села.

Симптоматичною тенденцією останніх десятиліть стала також практика увічнення пам'яті про малу батьківщину у вигляді перенесення архітектурних форм і деталей старих божниць у новозведені синагоги в місцях життя послідовників тих чи інших хасидських рухів, зокрема, в Єрусалимі. Одним із прикладів того є споруда гігантської синагоги Белзького хасидизму, яка є модернізованою реплікою родової синагоги з Белзу (Львівська обл.), побудованої у середині ХІХ ст. за канонізованим на той час типом фортечних синагог ХVІ – ХVІІ ст. Суміщення абрисів синагоги ХІХ ст. у Вижниці (Чернівецька обл.) з модерновим сучасним фасадом ешиви– вижницьких хасидів в Єрусалимі є взірцем іншого роду. Духовним підґрунтям цього явища було не тільки бажання віддзеркалити ностальгічні почуття і «згенерувати» через архітектуру родовід хасидських рухів. Глибин-

на причина бачиться і в прагненні візуалізувати кабалістичну тезу про те, що за часів Месії усі синагоги будуть в чудесний спосіб перенесені в Святу землю, і Третій, месіанський Храм, з'єднає в собі всі синагоги світу. Такий жест, у свою чергу, унаочнює наміри наблизити месіанські часи.

Особливе місце тут посіла й нова синагога тальненської гілки хасидизму в Єрусалимі, будівництво і оздоблення якої завершилися у 2014 р. Зв'язок цієї синагоги з родовою божницею в містечку Тальне (нині Черкаська обл., 1850-60-і рр.) несподіваним чином відбувся внаслідок нещодавньої публікації автором цих рядків матеріалів архіву видатного українського мистецтвознавця, музейника і педагога Данила Михайловича Щербаківського (1877-1927). В ході своїх багаторічних експедицій і досліджень українського мистецтва вчений вивчав і фіксував пам'ятки єврейського мистецтва, вважаючи їх частиною української культури. Безцінні матеріали цих досліджень: світлини, обміри, малюнки, щоденники, чернетки статей та бібліографічні картки зберігаються й дотепер у Науковому архіві Інституту археології НАН України (Ф. № 9. Авторський фонд Д.М. Щербаківського). Тут і відкриті унікальні обміри та фотографії синагоги в Тальному (знищена у Першу світову війну), виконані вченим в період його вчительства в Умані (1906-1909 рр.). Це рідкісний приклад фіксації синагоги у Середній Наддніпрянщині, яка на відміну від Поділля, Галичини та Волині залишилася поза увагою інших дослідників єврейської старовини. Аналіз цих матеріалів представив новий регіональний тип дерев'яної синагоги, який успадкував класицистичні традиції та був зорієнтована на зразки мурованого зодчества. Поодинокі приклади збережених зображень синагог з цих терен (Чорнобиль, Черкаси, Сміла та ін.) вказують на певні традиції, що склалися тут у другій половині XIX – початку XX ст. Але крім наукового інтересу у вчених, ці матеріали викликали справжній ажіотаж у середовищі нинішніх тальненських хасидів, оскільки в середині XIX ст. ця синагога належала засновнику цього руху Давиду Тверському (1808-1882), відомому як Тальнер-Ребе. Він був найпопулярнішим і одіозним цадиком з восьми синів Мордехая Чорнобильського (1770-1837), родоначальника чорнобильського хасидизму, провідного хасидського руху в Наддніпрянщині.

Наукове оприлюднення єврейської частини спадщини Д. Щербаківського відкрило прихильникам тальненського хасидизму їх спадщину і збудило бажання включити його в структуру нової синагоги. Кількома роками раніше з науковою метою на основі світлин Щербаківського, які мали погану якість, частково вицвіли, і могли втратити інформаційну цінність, автором та його студентами були зроблені архітектурні відмивання зображень цієї синагоги. В результаті був створений комплект деталізованих прорисовок фасадів синагоги, її інтер'єру, арон кодешу та живописних декорацій, в т.ч. двох оригінальних розписів на східній стіні з алегоричними композиціями на теми Божого милосердя праведникам і покарання грішникам у відповідність з Торою (Левит 26). Подальша взаємодія з духовним лідером тальненського хасидського руху в Єрусалимі, Тальнер-Ребе Іцхаком Менахема Вайнбергом

та його оточенням дозволили переслати ці матеріали в Єрусалим, де вони були використані при відтворенні репліки старої алтарної шафи у новому арон коदेशі¹.

Вівтарна шафа нової синагоги була зроблена у відповідності до загальної традиції спорудження дерев'яних арон коदेशей в Східній Європі з їх тричастинною конструкцією і багатим високим різьбленням. Одна частина різьбленого оздоблення – а це здебільшого накладки на двері, панелі, консолі і капітелі, була виконана за допомогою сучасних комп'ютерних технологій методом лазерного фрезерування, інша – ажурні бічні панелі-крила на мотив дерева життя з наскрізним орнаментальним різьбленням у вигляді завитого бескінечником пагону, – репрезентувала ручну роботу майстрів. Автори нового арон кодешу запозичили зі старого взірця тричастинну композицію і тектоніку об'ємів, колони з коринфськими капітелями, круглі вазони, накладний орнамент і різні елементи декору. У той же час вони, нажаль, практично відмовилися від багатого символічного бестіарію (двоголових орлів, грифонів, різноманітних левів, оленів, білок тощо), зображення рук когенів-священиків, музичних інструментів тощо, і ця редукція спростила містичну урочистість арон кодешу як уособлення порталу божественної брами. Таке рішення повністю нівелювало алегоричну мову декора, яка сьогодні, ймовірно за нових умов життя, вийшла з ужитку тальненської громади, а самі зображення та їх семантика виявилися забутими. Бічні живописні композиції поки також не були прийняті в новій програмі декору, мабуть, з тих же обставин, хоча для старої хасидської генерації в Тальному вони були актуальні і відбивали дійсну релігійну філософію руху (ідею боротьби добра і зла, та перемоги світла над темрявою в безперервному розчиненні людини в Бозі через посередництво цадика), духовну атмосферу життя та богобязливість.

Проте особиста зустріч автора з Тальнер-Ребе в Єрусалимі та його оточенням, яка відбулася у серпні 2017 р. показала велику значущість цієї спадщини Д. Щербаківського для послідовників цього руху, глибоку пошану і вдячність вченому за збереження зримого шару їх священної минувшини, про яку вони ще недавно навіть і не здогадувалися.

Кохан Наталья Михайловна

*старший преподаватель, Сумской государственной педагогической
университет имени А. С. Макаренка*

КОНТЕКСТНЫЙ И МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИПЫ ЛЕНД-АРТА КАК ОСНОВА РЕАЛИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-КОММУНИКАТИВНЫХ ФУНКЦИЙ В ЛАНДШАФТНОМ ДИЗАЙНЕ

«Термином ленд-арт обозначают произведения художников (артефакты или акции), которые созданы в естественной среде, если последнее составляет в этом основную семантическую и структурно-композиционную часть» (Г. Вышеславский).

¹ *Праведна людина, духовний вождь хасидської громади.*

Взаимосвязь между ленд-артом и ландшафтным дизайном очевидна: общий материал выражения (земля) и пространство. Новый взгляд на взаимоотношения человек-среда, предложенные ленд-артом, в которых пространство – это уже не эстетический фон для произведения искусства, это пространство восприятия и переживания, позволил оживить диалог между человеком и природой не только в искусстве, но и в ландшафтном дизайне. В конце XX века английский ландшафтный архитектор Джеффри Желико (Geoffrey Jellicoe) написал: «Придя к выводу, что ландшафт для современной цивилизации не роскошь, а жизненная необходимость, мы понимаем, что недостаточно, если пейзаж просто радует глаз и доставляет удовольствие. Задача гораздо сложнее, необходимо выразить скрытый в глубинах подсознания «второй неведомый мир». Этого можно достичь, опираясь на современное искусство, всегда оперирующее абстракциями, скажем, прибегнуть к сюрреалистическим методам или сделать ставку на непривычные композиционные решения».

Ленд-арт в ландшафтном дизайне открыл новые возможности, сделал акцент на художественно-коммуникативной функции. Под художественной функцией мы понимаем реализацию функций искусства посредством создания художественного образа. Коммуникативная функция осуществляется путём некоторого послания, который несёт этот образ. Подразумевается, что это послание зритель может прочесть и отреагировать на него.

В этом контексте следует напомнить исследования Ю. И. Курбатова, который пишет о языке архитектурной формы, что он (язык) «принадлежит к знаковым, или семиотическим системам, содержание которых выражается с помощью определённых знаков или кодов». В ландшафтной архитектуре, он выделяет два противоположных кода (преемственность и новизна). «Новизна усложняет восприятие, провоцирует сотворчество. Преемственность облегчает восприятие...». Ассоциативность формы рассматривается им, как инструмент преемственности.

При исследовании ландшафтных произведений ленд-арта было обнаружено, что они, пользуясь языком архитектурной формы, отражают либо «преемственность», либо «новизну». Аналогия с данными понятиями выявлена и в практике ленд-арта: в произведениях раскрывается либо контекст места, либо создается новая история. Данную закономерность предложено назвать как творческие принципы формирования произведений ленд-арта.

Установлено два принципа. Первый принцип – контекстный, поскольку базируется на контексте места и визуализирует нечто, характерное (реальное) для данной территории в настоящем (или прошлом); второй – мифопоэтический (выдуманный), т.к. воспроизводит придуманный дизайнером для данного пространства миф (историю).

Под «контекстом места» понимается «совокупность элементов (условий и факторов), характеризующих особенности «конкретной ситуации»: географические, экономические, социальные, культурные, демографические и др.».



Рис. 1,2. М. Лин «Волновое поле» (1995 г.), г. Энн-Арбор, шт. Мичиган, США



Рис. 3. Майя Лин «Трепетание» (2005), г. Майами, шт. Флорида, США

Контекстный принцип можно проиллюстрировать некоторыми ландшафтами американского архитектора – М. Лин (M. Lin), а именно: «Волновое поле» («The Wave field», 1995 г.), «Трепетание» («Flutter», 2005 г.), «Вход» («Input», 2004).

Если «Волновое поле» – это попытка передать физические процессы материального мира, то работа – «Трепетание» («Flutter») основана на ассоциативном эмоциональном переживании от событий, проис-

ходящих в находящемся рядом здании (работа создана на территории федерального суда Wilkie D. Ferguson в г. Майами. Ландшафтная композиция «Вход» – это обращение к истории университета. Она напоминает рисунок перфокарты – основного носителя при хранении и обработке данных, которые использовались в компьютерах первого поколения. На стенках углублений выгравированы воспоминания об этом городе и университете.

Второй принцип (мифопоэтический) основывается на художественном осмыслении вымышленных дизайнером мифов (историй), которые послужили идеей для организации пространства. Примером реализации второго принципа в произведениях ленд-арта, является «Сад Космических размышлений» («Garden of Cosmic Speculation», нач. 1989 г.) Ч. Дженкса, выполненный им в соавторстве с женой (ландшафтным архитектором) М. Кесвик (M. Keswick) в городе Дамфасе (юго-западной части Шотландии) и единолично выполненный им ландшафт: «Кравик Мультивселенная» (2015) – между городами Санквар, Дамфрис и Галлоуэй (Sanquhar, Dumfries and Galloway) в Шотландии. Два парка со сходной тематикой создают разные ощущения у зрителя.



Рис. 4,5. М. Лин «Вход». Университет Огайо, 2004, г. Атенс (шт. Огайо, США)



Рис. 6. Ч. Дженкс Курган «Улитка», «Сад Космических размышлений» (нач. 1989) г. Дамфас Шотландия

Рис. 7. Ч. Дженкс Терраса «Черная дыра», «Сад Космических размышлений» (нач. 1989) г. Дамфас Шотландия



Рис. 8. Ч. Дженкс Касад-Вселенная, «Сад Космических размышлений» (нач. 1989) г. Дамфас Шотландия



Рис. 9. Ч. Дженкс «Кравик Мультивселенная» (2015) между городами Санквхар, Дамфрис и Галлоуэй, Шотландия

Художественно-образная концепция «Сада Космических размышлений» представляет уникальный ответ на вековой конфликт между искусством и наукой. Основной идеей дизайнеров была передача информации о зарождении и развитии Вселенной, исходя из теоретических выводов современной физики, через визуальные образы, воплощённые в ландшафте.

«Гравик Мультивселенная» (Crawick Multiverse) (22 га.) в Шотландії – это крупный проект так же с космологической тематикой по восстановлению земель, который превратил бывший угольный рудник в культурное место, на основе местных материалов. Каждый элемент ландшафтной композиции символизирует определённую часть Вселенной и происходящие в ней процессы. Используемые в проекте валуны, придают ему сходство с мегалитическими памятниками и относят зрителя к древним временам, создавая ощущение зашифрованных знаний о мироздании.

Учитывая, что движение ленд-арт ориентировано на концентрацию смыслов и отказ от многословных конструкций (в плане языка), использования материала, объединение этой особенности и рассмотренных выше творческих принципов формирования произведений ленд-арта – все это открывает новые возможности в создании запоминаемого, понятного, интеллектуального и эмоционального места в городском пространстве и (или) за его пределами.

Кривуц С. В., канд. мистецтвознавства, доц. каф. «ДІ»

Лещенко Т.І., ст. викладач каф. «ДІ»

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ІННОВАЦІЙНИЙ ПІДХІД ФОРМУВАННЯ ДИЗАЙНУ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА В ТВОРЧОСТІ ЯПОНСЬКОГО ДИЗАЙНЕРА ТОКУДЖИНА ЙОШІОКА

Стрімкий розвиток науки і техніки викликає глибокий переворот у всіх галузях виробництва і впливає на всі сторони життя сучасного суспільства. Дизайнери починають відчувати необхідність у прояві нетрадиційних властивостей матеріалів, їх нестандартному застосуванню у дизайні середовища. Крім того, з'являється потреба у створенні об'єктів, які вирішували б деякі бажання сучасної людини, покращували її повсякденне життя. Слід зазначити, що створювані дизайнерські об'єкти є носіями певних естетичних цінностей, спрямованих на формування позитивних емоцій людини, зручності і комфорту при взаємодії з нею. В результаті постійного бажання володіти незвичайними речами або бажанням насолоджуватися ефектним простором, починають з'являтися і розроблятися нестандартні професійні ідеї, де кожна ідея створюється автором з метою вирішення, перш за все, завдань, спрямованих на різноманітність композиційних рішень, гармонійність, ритмічність. Сучасні дизайнери й архітектори з найбільш авторитетними іменами творять штучну природу середовища для людини таким чином, щоб забезпечити естетичне формування, розкриваючи при цьому надзвичайні властивості використаних ними матеріалів.

На хвилі інтересу до проблем взаємодії технічного і естетичного аспектів почали виникати принципово нові концепції просторового формування. Вирішення означених вище проблем розкриває японський художник та дизайнер Токуджин Йошіока (Tokujin Yoshioka), який професійно висвітлює



*Рис.1. Крісло «Паутиння» з кристалів,
диз. Токуджин Йошіока*



базові творчі принципи – починати все з видовища. Для того, щоб краще висвітлити специфіку візуального ефекту своїх творів, автор змушений був звернутися до вивчення властивостей матеріалів, що можуть змінити якісні характеристики майбутніх об'єктів. Крім того, майстер використовує експериментальні технології і вільне мислення з цілого ряду дисциплін, включаючи мистецтво, дизайн і архітектуру. За докладними дослідженнями художника по складним відносинам між людиною і природним світом вирішується ідея ефектів і відчуття світла. Його остання робота (крісло «Паутиння») має авантюрний характер, спираючись на основу лише семи шовкових ниток, які намальовують примарний контур крісла в металевій рамці. Конструкція крісла занурена майстром в танок мінералів. Протягом кількох місяців кристали об'єднувалися, перетворюючи скучні нитки в структуру, яка може стояти самостійно (Рис.1).

Йошіока досліджує кристалізацію як середовище протягом багатьох років. Раніше він мав полотна та ліофілізовані квіти в кристалічній лушпинні, занурював їх у пересичену мінеральну ванну протягом тривалого періоду, дозволяючи провести процес вирощування кристалів. Об'єкт, утворений природно зростаючими кристалами Токуджина Йошіока, створює крісло шляхом вирощування кристалів на семи тонких нитках. Тонкі структурні деталі затягуються між рамою, як павутина, щоб сформувати кристалізоване крісло. Технологічний процес в кінцевому підсумку формує контур кришталевого стільця. Об'єкт не має ніякої ваги, концепція його створення також шокує. Як казав автор: «У цьому творі людина може побачити грішника в пеклі, який вчинив єдиний добрий вчинок в житті. Підняття грішника з пекла буде повільним, але його порятунок має на увазі те, що коли інші засуджені душі будуть намагатися слідкувати за ним, розтягувати та збільшувати підйом, грішник буде намагатися вигнати інших, стурбований лише своїм



Рис.2. Установка TOKUJIN YOSHIOKA x LG: S.F. SENSES OF THE FUTURE.

власним порятунком. Нитка, в свою чергу, розіб'ється, залишивши його засудженим до вічних мук».

Крісло «Павутиння» представлено на виставці в Музеї сучасного мистецтва в Токіо. Існує три експонати, включаючи стільці в процесі, щоб показати, як тільки сім додаткових тонких ниток перетворюються в кристалізоване крісло.

Наступний приклад інноваційного підходу майстра в дизайні предметно-просторового середовища має назву TOKUJIN YOSHIOKA x LG: S.F. SENSES OF THE FUTURE. Художник розглядає роботу як експериментальну ідею майбутнього, яка поєднує в собі новітні технології і твори мистецтва. Легка установка – це експериментальна пропозиція, яка заповнює всю виставкову площу світлом. Спільна робота з компанією LG яскраво ілюструє ставлення людства до природного світла і розкриває філософію дизайну LG, орієнтовану на людину.

Автор запропонував майже звичайні меблі, названі SF CHAIRS, як частину установки (17 стільців), які, за концепцією Токуджина Йошіюка, усяїні по всьому виставковому простору. Вбудовані в них органічні світлодіодні дисплеї LG з OLED-дисплеями, висвітлюють контури фігур глядачів. Вони здаються як статичними, так і динамічними, оскільки світлові ефекти випускаються з двосторонніх панелей та за задумом автора відображають швидкий темп сучасного повсякденного життя. Крім того, установка включає гігантську «стіну сонця», яка розроблена майже з 30 000 окремих OLED-модулів (16 м x 5м). Великий екран створює «промені сонця», де компоненти освітлення радикально відрізняються від традиційних лампочок, представляючи унікальний погляд на LG-конструкції для формування дизайну предметно-просторового середовища у найближчому майбутньому.

Творчість японського дизайнера європейці сприймають як пропозицію жити інакше. Його дизайн екологічний - і зовні, і по суті. Він думає про масове споживання, експериментує. Сам художник називає свої роботи «експериментами с глибинним механізмом людського потягу до випадкової красі, породженою самою природою».

Література:

1. Токуджин Йошиока. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://www.interior.ru/design/name/684-tokudzhin-joshioka-tokujin-yoshioka-khimik-ili-fizik.html>
2. Проект «Crystallized». Хрустальний лабіринт Токуджина Йошиоки [Електронний ресурс] Режим доступу: www.kulturologia.ru/blogs/261013
3. Токуджин Йошиока: “Восточный дизайн имеет особый, более простой путь мышления”. [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://oselya.ua/designers/tokudzhin-yoshioka-vostochnyy-dizayn-imeet-osobyu-bolee-prostoy-put-myshleniya>

Крижанівський О.А.

канд архітектури, Київський університет ім. Б. Грінченка

ІТАЛІЙСЬКИЙ АКЦЕНТ**В ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVI СТ.**

У міжнародному науковому середовищі досі малодослідженим залишається питання впливу Італійського Відродження на матеріальну та духовну культуру Східної Європи. Ян Бялостоцький (Оксфорд, 1976), Марина Дмитрієва (Лейпциг, 2008; Москва, 2015) [2] виявляють італійський акцент у Східній Європі лише у художній культурі Богемії, Угорщини, Австрії, Польщі та Росії в XV – XVI ст. Але Польща з 1395 р. перебувала у династичній унії з Великим Князівством Литовським, до складу якого входили землі нинішньої України, Білорусі, Литви та Росії. У дослідженнях Дмитрієвої М., які проводилися в Центрі історії та культури Східно-Центральної Європи (Лейпциг, Германия), вплив Італії на культуру Великого Князівства Литовського взагалі не береться до уваги, що зменшує значимість даного наукового дослідження.

1518 рік є початком потужного впливу Італійського Відродження на соціокультурне середовище не тільки однієї Польщі, як це зазначено в роботі Дмитрієвої М. [2], але усієї польсько-литовської держави. У цей рік відбувається вінчання короля Сигізмунда I з італійською принцесою Боною Сфорца – дочки міланського герцога Джан Галеаццо Сфорца та Ізабелли Арагонської. Весільний кортеж складають 287 осіб, у тому числі 92 вершника [2, ст. 52]. Багато із них, потім посіли посади при королівському дворі. Крім цього, як зазначає Дмитрієва М., відбувається великий приплив італійських емігрантів в Краків, які осідають в окремих кварталах міста. В цілому, в середині XVI ст. при дворі знаходилося близько 180 італійців, які були прийняті на постійну роботу в якості архітекторів, музикантів, канцелярських писарів, секретарів, вихователів дітей, капеланів [2, ст. 52].

Цей вплив відображений на карбуванні монет того періоду. В надписах на монетах, які випускалися у 1518-1519 роках прослідковується заміна готичного шрифту на ренесансний. Після грошової реформи 1530 року, на талерах та дукатах карбується герб Міланського герцогства, який розміщується поряд з гербами Королівства польського, Великого Князівства Литовського, Київських, Жемантійських та Волинських земель. Державний герб в такому складі проіснував до кінця життя Сигізмунда-Августа, тобто до 1572 року.

У нашій країні вивчення першоджерел, пов'язаних із часом правління Бони Сфорца, все ще залишаються на рівні досліджень М. С. Грушевського, тобто кінця XIX ст. Так, у своїй науковій праці «Барське староство. Історичні нариси (XV – XVIII ст.)» історик, спираючись на відомості з архівних документів, вперше висвітлив історію діяльності Бони Сфорца на Барській землі Поділля в середині XVI ст.

Першим кроком Бони Сфорца в статусі королеви був викуп земель у польських та литовських магнатів для своїх майбутніх володінь. Форма господарської діяльності у Львівському, Самбірському, Барському старостах, Кобринському та Пінському князівстві, місті Кременці різко відрізнялась від Ягеллонської. За словами Грушевського, Бона не ставилась прихильно до польсько-шляхетської форми землеволодіння, а надавала перевагу місцевим традиціям [1, ст.96]. Призначені королевою старости та намісники контролювала всі основні сфери життєдіяльності її володінь, а саме: судочинство, податкову службу, землеволодіння та землекористування, кадрові питання. У 1520 р. крім того, вона розпочинає інвестування в будівництво мілеоративного каналу в Кобринському князівстві, який сьогодні названо на її честь [6, 7]. У 1522 році, завдячуючи меценатській діяльності Бони друкується твір Миколая Гусовського «Пісня про зубра» - пам'ятник латиномовної літератури.

Бона Сфорца задумала здійснити грандіозну земельну реформу. На землях Королівства Польського та Великого князівства Литовського, які їй належали, вона починає створювати, по суті, державу в державі. Прототипом слугують такі італійські міста-держави, як Мілан та Флоренція. За цим зразком у 1538 році Бона Сфорца у пам'ять про своє рідне місто Барі (Італія) закладає на Поділлі місто Бар та Барське староство – західноєвропейське соціокультурне утворення епохи високого Італійського Відродження. Статус міста посилюється наданням Магдебурзького права у 1540 році. За дослідженнями Українського державного інституту культурної спадщини Бар був побудований за концепцією ідеального міста, яка була розроблена Антоніо Філарете для Франческо Сфорца у 1465 році. Барський замок, який був побудований за всіма правилами спорудження фортифікаційних споруд, стає цитаделлю на південних кордонах Польського королівства та Великого князівства Литовського. Між Кам'янець-Подільським та Черкасами, Барська фортеця була головним пунктом оборони. (Прототипом є замок Сфорца (Castello Sforzesco), як одна з основних військових цитаделей на північних кордонах Італії) [6,7].

Поява на Кучманському та Чорному шляхах нової фортеці із європейською соціальною інфраструктурою стало початком консолідації королівських та шляхетських сил, а також сил місцевого населення та козацтва в боротьбі із турецько-татарським нашествям та з метою захисту південних кордонів Польського королівства та Великого князівства Литовського. Це, у свою чергу, підсилює каскад прикордонних міст, куди входили Кам'янець-Подільський, Бар, Брацлав, Меджибіж, Літин, Летичів, Вінниця, Біла Церк-

ва, Корсунь, Черкаси, Чигирин і Запорізька Січ. За сприянням Бони Сфорца формуються перші загони реєстрового козацтва. Соратниками Бони стають Дмитро Вишневецький, Остафій Дошкевич, Бернард Претвич, Микола Синявський – видатні діячі періоду раннього козацтва.

Слід зазначити що з появою міста-фортеці Бар в часи правління Бони, за словами М. Грушевського, не було зруйновано жодного села [1, ст.103]. Таким чином, місто Бар, об'єднавши навколо себе інші міста, стало чимось на кшталт Італійської ліги [6, 7]. Це спонукає до розгляду історії утворення міста Бар та діяльності Бони Сфорца в контексті впливу Італійського Відродження на матеріальну та духовну культуру Східної Європи. Бона Сфорца була носієм культури епохи Відродження із її ідеалами. Технології землеуправління, які різко відрізнялися від традиційного ягелонського землеуправління, були сформовані в Італії в епоху Відродження. Ці технології були запровадженні та підтримувалися саме Боною Сфорца, як носієм цієї культури. Наслідком цього симбіозу є культурне та економічне зростання українських земель [3, 4].

Враховуючи те, що у 2018 році буде відзначатися 500-та річниця коронації Бони Сфорца та 480-та річниця заснування міста Бар (Поділля), необхідно запропонувати урядам України, Польщі, Італії, Литви, Білорусії сприяти у розробці міждержавної програми по дослідженню життя та діяльності видатної особи епохи Італійського Відродження – королеви Бони Сфорца і увіковіченню її пам'яті.

Література:

1. Грушевський М.С. Барське староство. Історичні нариси (XV – XVIII ст.) / М.С. Грушевський – Львів: «Український історик», 1996. - 625 с.
2. Дмитриева М. Италия в Сарматии. Пути Ренессанса в Восточной Европе / Марина Эриховна Дмитриева; пер. с нем. В. Брун-Цехового, О.Мороз и М. Дмитриевой. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 424 с.: ил. – (Серия «Очерки визуальности»).
3. Крижанівський О.А. Західноєвропейські традиції правління династії Сфорців в епоху італійського Відродження та їхній вплив на формування соціокультурних утворень на землях Поділля в першій половині XVI ст. / О.А. Крижанівський. Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції «Барська земля Поділля: європейська спадщина та перспективи сталого розвитку», присвяченої 520-річчю з дня народження Бони Сфорци та 120-річчю виходу у світ праці М.С. Грушевського «Барське староство. Історичні нариси XV-XVIII ст.» /Ред. кол. Дмитрієнко М.Ф. (голова), Мосунов М.М. (співголова), Бакалець О.А. (відповідальний редактор), Коваль Н.О. (відповідальний секретар). - Київ-Бар, 2014. -349 с. - С. 190 - 196.
4. Крижанівський О.А. Роль і місце династії Сфорци у культурному житті Європи в епоху Відродження. О.А. Крижанівський. В зб.: Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття: матер. Міжнарод. наук.-практ. конф., 16 - 17 жовт. 2014 р. /МОН України, Київ. ун-т ім. Б. Грінченка; за заг. ред. В.О. Огнев'юка; [редкол.: В.О. Огнев'юк, Л.Л. Хоружа, К.Ю. Бацак та ін.]. - К.: Київ. ун-т ім. Грінченка, 2014. -704 с. - С. 186 - 193.
5. Культурна, історична, архітектурна та природна спадщина Барської землі Поділля в контексті сталого просторового розвитку Європи: матер. засідання «Круглого столу», (2 липня 2009 р., Київ) / Мінрегіонбуд України, ДНАББ ім. В. Г. Заболотного, Центр соціокультурного проектування та комунікативних технологій Ін-ту

- місцевої демократії, Барська районна держ. адміністрація, Барський гуманітарно-педагогічний коледж ім. М. Грушевського, Ін-т інвестиційної стратегії регіонального розвитку, Київ. нац. ун-т будівництва і архітектури, Міжнарод. тов-во прав людини—Українська секція; редкол.: М.М. Мосунов (відп. ред.), О.А. Крижанівський, Г.А. Войцехівська, Д.О. Мироненко. — К., 2010. — 88 с.
6. [Електронний ресурс].— Режим доступу: s://www.ru.wikipedia.org/wiki/Бона_Сфорца/Франческо_Сфорца/Галеаццо_Марія_Сфорца/Джан_Галеаццо_Марія_Сфорца/Людовіко_Марія_Сфорца.
7. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <s://www.produkt.by/Journal/item/1840>

Кротова Тетяна Федорівна

доктор мистецтвознавства, професор кафедри художнього моделювання костюма, Київський національний університет технологій та дизайну

АРХЕТИПИ КЛАСИЧНОГО КОСТЮМА

Класичний стиль в костюмі більшою мірою, ніж всі інші стилі, протистоїть швидкоплинним тенденціям моди. Однак, історично сформувалося декілька його основних типів, що відрізняються між собою за силуетом, формою, конструкцією. Кожну форму класичного костюма можна ідентифікувати за певною характерною традицією виконання, яка спирається на менталітет, культуру, кліматичні умови, звичаї, психологію споживання моди.

Отже, зважаючи на еволюційні особливості, слід виділити чотири основні типи класичного костюма: англійський, італійський, французький, американський.

Англійський варіант костюма. Англійський костюм – найсуворіше і найконсервативніше розуміння класики. Головне його призначення – позиціонування його володаря як частини певного соціального прошарку. Крій чоловічого піджака або жіночого жакета наслідує природні лінії фігури. В традиційному англійському костюмі плечі помірно підкреслені, хоча їх підтримують невеличкі підплечники. Піджак зазвичай має два гудзика і два бокових розрізи, що дозволяє володарю тримати руки в кишенях. Типово англійською рисою вважають позначену талію і злегка розкльошені фалди піджака. Пройма рукава неглибока, рукав щільно прилягає до руки і злегка звужується до зап'ястя. Петля на лацкані англійського піджака довга і зазвичай без «вічка». Клапани кишень є крупними, їх розташування на полочках не завжди чітко горизонтальне, клапани можуть бути виконані по косій. Традиційний варіант передбачає додаткову невеличку кишеню для дрібних грошей над правою боковою кишенею. Брюки кроються так, щоби сидіти високо на стегнах і впритул до ноги. Відвороти не так популярні, як у континентальній Європі: навіть брюки двубортного костюма рідко мають відвороти.

Двубортний англійський костюм зазвичай має два бокових розрізи, широкі лацкани, великі проміжки між гудзиками (6 шт.), довгий піджак. Нарукавні гудзика є завжди розстебнутими, це означає, що рукави, коли потрібно, можна підвернути, наприклад, під час миття рук.

Італійський варіант костюма. Естетичні критерії англійських майстрів співзвучні італійському розумінню елегантності, в якому особливого значення мають тканина, колір і крій костюма. Однак головні рисі, які вирізняють континентальний стиль – це пошиття з легких тканин, що відповідає кліматичним умовам, і вишуканість в кольорових поєднаннях. Італійський костюм має відтінити натуру володаря; класичний італійський силует є вкрай складним, оскільки моделюється точно по фігурі. Типово «італійської» лінії не існує, але чітко означеними є регіональні кравецькі традиції на півночі й півдні. На півночі Італії мода схильна до англійського впливу: піджак з двома боковими шлицями, лінія плеча підкреслена. На півдні піджак відрізняється невеликим об'ємом на стегнах і вузькою талією, бокові шлиці виконують не завжди. Пройма невелика, шов лацкана розташований надзвичайно високо, а нагрудна кишеня має злегка вигнуту форму «човника».

Французький варіант костюма. Форма, крій, оздоблення французького костюма нав'язані романтичними тенденціями, а головними його характерними рисами є витонченість і грація, втілення тонкого розуміння елегантності, властивого паризькому стилю. Щодо пропорцій, то, як правило, костюм є значно коротшим і більш приталеним, ніж англійський та італійський. Типовий піджак французького костюма відрізняє скошена лінія лацкана, у той час як петля на лацкані, на відміну від загальноприйнятої європейської традиції, є відносно малою і виконується з «вічком». Плечі не виділяються, зберігаючи заокругленість форм. У двубортних моделях французькі майстри надають великого значення лініям і формі бортів, щоби сорочка була відкритою якомога більше. Брюки незначною мірою звужуються донизу.

Американський варіант костюма. Сполучені Штати Америки населяє велика кількість емігрантів, отже має місце поєднання багатьох культур. Утім, починаючи з кінця XIX ст., з розвитком корпорацій, а відповідно з посиленням ролі ділового одягу, тут виробився свій стиль з притаманним відтінком розкутості й спортивності. Американське поняття класики – це перш за все комфорт. Піджак вирізняють округла природна лінія плеча без підплечників, яка створює невимушений силует, об'єм по лінії груді, помірно прилягання по лінії талії й облягання по лінії стегон. За довжиною піджак є набагато коротший за європейський, з вільною проймою і не завужений в талії. Помірні за шириною лацкани заокруглені, при цьому лінії виглядають м'якими і менш виразними, ніж в костюмах інших європейських кроїв. Однортний піджак має застібку на два або три гудзика, шлицю по центру спинки і кишені з клапаном. Двубортний піджак характеризується глибокими лацканами, обробним гудзиком під лінією талії і широкими проміжками між гудзиками. Брюки із закладеною спереду складкою не користуються довірою американських модельєрів, цілком типовими для американського костюма є гладка поверхонь брюк. Просторий крій американського костюма забезпечує свободу рухів і комфорт.

В останні десятиліття процеси глобалізації спричиняють змивання культурних і територіальних меж, і, в свою чергу, перетин формоутворюючих

і конструктивних характеристик костюма, однак, саме в ореолі класичної стилістики, розрахованої на вимогливого і претензійного споживача, такі посилення мають велике практичне значення.

Кулешов Руслан Николаевич

канд. культурології, Харьковская государственная академия дизайна и искусств

НОВЫЕ МЕДИА: ПОСТСИМВОЛИЧЕСКАЯ ФОРМА КОММУНИКАЦИИ

Основной тезис состоит в том, что виртуальная реальность знаменует переход от вербальной к «постсимволической» форме коммуникаций. Виртуальную реальность нужно воспринимать как новую среду коммуникаций и формирования культурных практик. Психологические аспекты компьютерных игр становятся основанием для обобщений и интересных выводов, касающихся современной культуры. По мере распространения коллективные компьютерные будут играть в социализации ребенка ту же роль, что и командные спортивные игры, учить его действовать в коллективе, компенсировать слабость отдельного игрока силой сплоченной команды. Называя компьютерные игры новым языком культуры, следует указать на их особенность по сравнению с предшественниками – книгой, живописным холстом, кинофильмом, театральной постановкой – уникальный уровень диалогичности (интенсивность обмена «репликами»), который следует из темпа и интерактивности компьютерной игры.

Виртуальная реальность предоставляет пользователю возможность множественной репрезентации (одному реальному человеку соответствует несколько субъектов в виртуальном пространстве). Эта ситуация приводит к «децентрации субъекта», что, в свою очередь, лежит в русле более масштабных изменений. В пространстве виртуальной культуры субкультуры часто формируются не в соответствии с «физическими детерминантами», а по абсолютно другим принципам, когда раса, национальность и пол не имеют принципиального значения. В виртуальном пространстве человек не только не ограничен в возможностях выбирать национальность, пол и возраст своего аватара, но и одновременно существовать в рамках сразу нескольких субкультур.

При этом в рамках виртуальных субкультур личность человека трансформируется в личность виртуальную таким образом, что с каждой конкретной субкультурой обычно бывает связана его некоторая субличность. Технообразы, виртуальная реальность, – вот те художественно-эстетические феномены, которые подтвердили некоторые из высказывавшихся ранее гипотез о возможной эволюции постмодернизма в ХХІ веке.

Еще одной важной особенностью виртуальной художественной реальности является способность вступать в диалог как с другими людьми, так и с компьютерными программами, более или менее соответствующими понятию «искусственный интеллект». Эти программы могут быть изображены в виде тех или иных персонажей, и порою внутри виртуальной среды

бывает весьма затруднительно определить, стоит ли за образом человек или программа. Симуляция коммуникативных моделей так же, как и симуляция физических ощущений, создает неопределенность и двойственность виртуального мира.

Под влиянием технологического развития цифровое искусство, воплощенное в виртуальной среде, потребовало своей теоретической переоценки, ведь его содержание все больше перестает соответствовать постмодернистской культурной парадигме. Увеличение возможностей и вариантов воздействия на виртуальный мир заменяет мысленную интерпретацию интерактивностью взаимодействия, трансформирующей художественный объект в непосредственно данных ощущениях (прежде всего, через визуальный и аудиальный каналы восприятия).

Технологические достижения последних лет заставили по-новому взглянуть на виртуальный мир и существенно скорректировать его классическое содержание. Специфика современной виртуальности заключается в интерактивности, позволяющей заменить мысленную интерпретацию реальным воздействием, материально трансформирующим художественный объект. Превращение зрителя, читателя из наблюдателя в сотворца, влияющего на становление произведения и испытывающего при этом эффект обратной связи, формирует новый тип эстетического сознания.

Искусство новых медиа смещает акцент с результатов деятельности к процессуальности, от субъектно-объектного к субъектно-субъектному взаимодействию, а художник в таких условиях из создателя произведения превращается в инициатора открытого коммуникативного поля, в котором осуществляется креативное взаимодействие. Существенным образом трансформируется и само художественное произведение: из сообщения, имеющего физическую, знаковую и семантическую целостность, и открытого лишь для интерпретаций, оно трансформируется в презентацию системы смыслов и значений, демонстрируя ход существующего и длящегося креативного процесса.

Анализируя состояние современной культуры, выделяем следующие ее тенденции: широкую экспансию визуальных форм и жанров; распространение граничащих с пределом сенсорных возможностей человека режимов восприятия; дорефлексивный, подсознательный характер воздействия образов на реципиента, повышение скорости их «считывания»; «срастание» общественного сознания со средствами массовой коммуникации; кризис социально-культурной идентичности, проявляющийся в том, что индивиды свободно меняют культурные образцы и традиции в зависимости от конкретной коммуникативной ситуации; утрату функции социальной адаптации индивида к изменяющимся условиям жизни.

Компьютерные технологии открыли принципиально новые возможности по использованию в процессе создания художественных произведений интерактивного режима. Эти возможности наиболее явно проявляются в рамках «сетового искусства» («Net Art»), произведения которого не фикси-

рованы на об'єкт, а постійно трансформуються, дозволяючи користувачам вносити свій елемент творчості. Така форма художественного творчості являється сучасною реалізацією експериментів авангарда по створенню бісуб'єктного автора.

Сетеві технології дозволяють двом і більше віддаленим авторам створювати роботу в режимі реального часу, а потім експонувати її як спільне або групове вироблення. При цьому во другому випадку мова йде вже полісуб'єктному автору. С іншої сторони, інтерактивність мистецтва пред'являє більш високі вимоги до «кваліфікації» реципієнта, яка повинна забезпечувати можливість його повноцінного участя в якості соавтора художественного вироблення. Можливості мережних технологій при величезній мобільності образотворчого мистецтва, яка знаходить проявлення як в розширенні експозиційних можливостей, так і в зростанні швидкості реакції образотворчого мистецтва на відбуваючі в світі події.

Герменевтична множественність інтерпретацій сменяється мультивпливом, діалог – не тільки вербальним і візуальним, але і емоційним, поведінковим діалогом користувача з комп'ютерною картинкою. Ролі художника і публіки змішуються, мережні способи передачі інформації зміщують традиційні просторово-часові орієнтири.

Інтерпретація як така не зникає, а отримує новий зміст. С позицій структурно-сеmiotическої методології, зміст художественного віртуального тексту визначається пізнавальною, евристическою значимістю його елементів. Інтерпретація виступає як дешифровка ролі того або іншого образу в створюваній структурі. Якщо інтерпретація була віртуальним способом трансформації естетического об'єкта в традиційному мистецтві, то цифрове мистецтво дає «реальну», емпірически дану можливість трансформувати об'єкт не в думках, почуттях і уявленнях, а безпосередньо всередині художественної середовища вироблення.

Лазарєва Тетяна Петрівна

викладач, Кошунальний вищий навчальний заклад «Хортицька національна навчально-реабілітаційна Академія» Запорізької обласної ради

РОЗВИТОК ЕМАЛЬЄРСТВА НА ЗАПОРІЖЖІ

Нині одним з найцікавіших і перспективніших напрямків в образотворчому і декоративному мистецтві, на мій погляд, є робота в техніці гарячої і холодної емалі.

Упродовж багатьох століть ця техніка розвивалася на території України виключно у сфері декоративно-прикладного і ювелірного мистецтва. На початку минулого століття вона стала активно застосовуватися в образотворчому станковому і навіть монументальному мистецтві.

Початок XXI століття ознаменувався підвищенням інтересом до цієї техніки з боку художників, дизайнерів та архітекторів. Їх приваблює в ній

ексклюзивність, неможливість тиражування виробу; багатство кольору і відтінків, її прозорість і щільність, гра світла і глибина; її довговічність.

Робота з емаллю вимагає від художників дисциплінованості і організованості, спостережливості та здатності до експериментів.

Спробувавши один раз цю техніку, художник, що знаходиться в творчих пошуках, залишається вірним їй усе життя, незважаючи на ряд проблем, які виникають в процесі творчості. Не останнє місце серед них займає затратність цього мистецтва: дорожня матеріалів, з якими працює художник (мідні листи, різноколірні і прозорі емалі), досить дороге спеціальне устаткування (муфельні печі).

Інша проблема - отримання знань про тонкощі цієї техніки, її можливості. Зазвичай це досягається в процесі власних експериментів художників.

Слід сказати, до честі художників-емальєрів, вони не замикаються у рамках власної творчості і діляться один з одним своїми відкриттями і досягненнями на регулярних конференціях, творчих симпозіумах, виставках і пленерах. Одне засмучує - відсутність припливу молодих сил в цей вид мистецтва. Виключення складає київський регіон, де зусиллями чудового художника Олександра Бородає і Юлії Бородай створена ціла школа емальєрного мистецтва. Тут молоді майстри, працюючи поряд з маститим художником, не лише переймають його досвід і досягнення, але і збагачують це мистецтво власним баченням світу, свіжістю і безпосередністю його сприйняття. Знайомство з міжнародним досвідом на конференціях і симпозіумах дозволяє їм бути в курсі сучасних тенденцій в емальєрному мистецтві, як і в усьому мистецтві в цілому.

На жаль, це, мабуть, єдиний приклад такої творчої співпраці молодих і маститих художників. І на півдні і на заході України працюють майстри-одинаки, самовіддані своєму мистецтву, віддаючи йому не лише талант, час, сили, але і чималі грошові кошти.

Не виключенням в цьому сенсі є і наша Запорізька область. Більше 40 років працює в техніці гарячої емалі Степан Марчук. Його роботи експонувалися на багатьох всеукраїнських і міжнародних виставках емальєрного мистецтва. Він постійний учасник фахових симпозіумів. Кращі його роботи зберігаються в державних і приватних художніх збірках України і зарубіжжя.

Розпочавши з традиційної для України техніки перегородчастої емалі, він за роки творчої діяльності засвоїв усі відомі емальєрні техніки, спробував себе в усіх жанрах станкового мистецтва і навіть в області монументального мистецтва. Діапазон його творчих пошуків лежить в області реалістичного і тонко емоційного пейзажу, стилізованого натюрморту і портрету, в глибоко емоційному, етнографічно точному, або, навпаки, філософськи узагальненому, фантазійному прочитанні історичних образів і сюжетів. Не поодинокі в його творчості і чисто абстрактні, декоративні роботи. Проте усі ці знання, досвід і досягнення, на жаль, не передаються новому поколінню художників.

Питання спадкоємності у сфері емальєрного мистецтва давно піднімалося у вітчизняному та зарубіжному мистецтвознавстві. Ще на початку нашого століття вирішення цієї проблеми вбачалося у відкритті спеціалізованих класів викладання емальєрного мистецтва у вищих учбових закладах країни, у відкритті спеціалізованих галерей і музеїв, в регулярній організації творчих симпозіумів і конференцій.

На відміну від зарубіжних країн (Польща, Росія) в Україні, як мені відомо, немає художнього Вищого навчального закладу, в якому б викладалося емальєрне мистецтво як самостійний вид творчості. А потреба в цьому існує дуже велика. На мою думку, для нашої Хортицької навчально-реабілітаційної академії включення у навчальний курс предмета «Емальєрне мистецтво» могло б стати свого роду вкладом у збереження і розвиток стародавнього і такого сучасного мистецтва гарячої і холодної емалі.

Лі Хань

аспірант, Харківська державна академія культури

ІСТОРИЧНИЙ КИТАЙСЬКИЙ КОСТЮМ В СУЧАСНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ КИТАЮ: КУЛЬТУРНІ ЗМІСТИ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ВИКОРИСТАННЯ

Візуальний характер сучасної культури робить актуальною проблему співіснування різних морфологічних утворень в різних художніх формах. Не винятком є історичний китайський костюм як частина художньо-декоративного мистецтва Китаю та його співіснування з фільмічною структурою екранних творів сучасного Китаю.

Відомо, що у Китаї завжди з увагою ставилися до історичної спадщини і збереження культурних традицій. Багато століть художньо-культурне надбання різних народностей Китаю еволюціонувало під впливом багатьох факторів. Не винятком став і історичний китайський костюм, який за думкою М.Фуко виявився певною епістемою, певним способом «фіксації буття порядку, прихованою від безпосереднього спостереження мережею відносин між «словом» та «речами», на основі яких будуються притаманні тій або іншій добі коди сприйняття, практики, пізнання, народжуються окремі ідеї та концепції»¹. Історичний китайський костюм акцентував культурні змісти, які певним чином повторювали цивілізаційну структуру Китаю у кожному історичному добу². Формуючись і як об'єкт культури повсякденності, і як художньо-декоративний об'єкт, історичний китайський костюм містив у собі певне функціональне маркування, яке об'єднувало ці типи китайської культури. Спираючись на функціональну типологію народного і історичного костюма П. Г. Богатирьова³, ми теж можемо виділити п'ять основних функцій

¹ Фуко, М. *Слова и вещи: Археология гуманитарного знания* / Пер. с француз. Вступит. Ст. Н.С.Автономовой. СПб.: А-card: АОЗТ «Талисман», 1994. - 405 с.— С.395.

² *Человек-Искусство-Общество. Закон целого. М.: Наука, 2006. — 381 с.— С.143.*

³ *Богатирев, П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. -358 с.*

історичного китайського костюму: утилітарну, естетичну, соціальну, гендерну та етичну функції.

Аналіз «первинної» художньої форми — історичного традиційного костюму доби Шан-Інь (17-11 ст. до н.е.) — дозволяє дійти висновку, що домінуючою її функцією стала соціальна, адже ця «праформа» виконувала роль соціального маркера у суспільстві Китаю тієї доби. Дещо пізніше, вже у добу Чжоу (1046-56 рр. до н.е.), у одному з перших офіційних трактатів містилася інформація про уведення у повсякденне життя китайців особливої форми одягу, яка складалася з різних елементів. Протягом наступних історичних періодів, первинний історичний китайський костюм доповнювався і дещо видозмінювався, як доповнювалися і змінювалися культурні змісти, які він ніс у собі. Два канонічних документа (трактат «Чжоу лі» та трактат «Лі цзі») сформулювали засади існування історичного китайського костюму. Народний костюм титульної народності Китаю хань став джерелом канонізації костюму, перетворивши його на історичний китайський костюм. За канонічними нормами за історичним китайським костюмом закріплювалася палітра кольорів з п'яти сакральних елементів, а проста форма і крій, декор та прикраси втілювали ідею співвіднесеності функціонування соціуму та космосу. Історичний китайський костюм став матеріальною репрезентацією основних параметрів космологічної китайської картини світу. Загальна прямокутна форма основного крою (квадрат^{3/4} символ Землі), відповідність частин одягу сторонам світу (ліва бока символічно означала Схід і повинна була бути звернутою вгору), відокремленість Центру (полоса біля вороти та верху полочки, частина «біси»). Ієрархія верху (Неба) та низу (Землі). Пояс був найважливішим «кордоном» історичного китайського костюму, відзеркаленням гармонії між Небом та Землею. Емблематичною стала і закріпленість жовтого (золотого) кольору та зображення п'ятилапого дракона (символ Центру) за главою династії.

Повільна, але доволі цікава еволюція історичного китайського костюму до часів останньої імперської династії Цін (1644 — 1911 рр.), виявила як періоди ускладнення за рахунок деталізації цієї художньої форми, так і періоди її спрощення.

Кінець 20-початок 21 століття — доба багатьох культурних впливів на мистецтво Китаю та його культуру повсякденності. Стрімке зближення повсякденності з мистецтвом, морфологічна гібридизація сприяла тому, що новітні мистецтва Китаю (зокрема і кінематограф) охоче спиралися на канонічні художні форми декоративного мистецтва, але використовували для цього фактично постмодерністські стратегії.

Використовуючи стратегію історичної реконструкції в сучасних фільмах, кінематографісти прагнуть повністю відновити не тільки історичний китайський костюм певної історичної доби, але зберегти драматургічну конструкцію канонічної китайської опери на екрані. Ця стратегія дозволяє у новітньому екранному мистецтві реконструювати традиційні культурні змісти та донести їх до сучасного кіноглядача.

Стратегія стилізації дозволяє китайським кінематографістам уводити історичний китайський костюм у фільми жанру «фентезі», залишаючи за глядачем завдання доповнювати власною уявою «неіснуючу» дійсність.

Стратегія симуляції допомагає кінематографістам створювати на основі канонічного історичного костюму варіанти фантазійного характеру.

Але тим не менш, використовуючи зазначені стратегії, сучасні китайські кінематографісти залишають культурний зміст історичного китайського костюму в якості «стрижня» збереження основного культурного коду нації.

Мазніченко Оксана Володимирівна, доцент;

Кугай Тетяна Анатоліївна, доцент;

Осадча Алла Миколаївна, ст. викладач

кафедра рисунка та живопису, Київський національний університет технологій та дизайну

ХАРАКТЕРНІ РИСИ ТРЬОХ ШКІЛ ДИЗАЙНУ УКРАЇНИ: КИЇВСЬКОЇ, ХАРКІВСЬКОЇ, ЛЬВІВСЬКОЇ

Явище «художньої школи» виникло багато століть тому назад, у часи, коли художнє мистецтво перетворилося на рід занять і з'явилися об'єднання майстрів, сформовані, як правило, за географічною ознакою (у межах певного великого міста тощо). Художня школа чи школа дизайну передбачає наявність системи навчання, в т.ч. інституціалізованої у вигляді художніх навчальних закладів, існування певних спільних мистецьких канонів, наявність загальноприйнятих і усталених норм творення полотен.

Серед вітчизняних фахівців, які спеціально досліджували проблематику дизайну в Україні у другій половині XX – на початку XXI століть, у т.ч. через призму діяльності художніх шкіл, слід назвати таких науковців як В.Сидоренко, О.Авраменко, В.Даниленко, М.Криволапов, О.Міщенко, М.Станкевич, О.Тарасенко, В.Тимофієнко, О.Федорук [8, 12], О.Петрова [10], Г.Скляренко [14], В.Даниленко, Л.Бикова [1] та ін.

Художню школу в спеціалізованій літературі позначають як:

- сукупність закономірностей формування художніх образів, сформована певним історичним часом, національними чи регіональними культурами, яка є джерелом створення творчих умінь суб'єктів художньої діяльності;
- творче об'єднання однодумців, котрі формують певні уявлення про прекрасне і відображають їх у мистецьких творах;
- першопочаток формування майстерності й фаховості художника, що надає останньому знання технічних засобів творення мистецької образності;
- організаційне джерело художнього ремесла [1, 5, 11, 14 тощо].

Художня школа являє собою творче об'єднання однодумців, що надають уявленням про прекрасне конкретного образу в певних видах мистецтва (у даному випадку в образотворчому мистецтві). Це визначення, звісно, не може претендувати на вичерпність хоча б тому, що у світі, насамперед в Європі, існує величезне число художніх шкіл, окремі з яких – з історією, яка

нараховує кілька сторіч (Антверпенська, Болонська, Венеціанська, Веронська, Гаазька, Генуезька, Мадридська, Міланська, Неаполітанська, Паризька, Флорентійська школи та десятки інших). Тому в кожній видатній художній школі у це визначення, мабуть, закладали власний неповторний зміст. Що стосується другої половини ХХ – початку століття, то на території України також функціонувала низка художніх шкіл, серед яких найбільш відомими були Київська, Харківська, Львівська, Одеська та Закарпатська.

Як відомо, важливими центрами художньої культури та дизайну у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть були великі центри України, серед яких – Київ, Харків, Львів, Одеса, Ужгород. У зазначених містах знаходяться і до сих пір перебувають знані й потужні освітні мистецькі заклади – Київський художній інститут, Харківська державна академія культури, Львівський інститут прикладного та декоративного мистецтва, Одеське художнє училище, Закарпатський художній інститут. Окрім вказаних центрів, на території України діяли досить потужні художні об'єднання у Чернівцях, Дніпропетровську, Івано-Франківську та Миколаєві.

Серед характеризуючих рис Київської художньої школи можна виокремити:

- потужне національне підґрунтя: поєднання традицій народного мистецтва з новою естетикою, а також академізм, що було викликано потужною освітньою традицією, адже у столиці УРСР знаходилися провідні мистецькі навчальні заклади;
- передання драматизму та самотності, ідеалізм, колажність, абстракціонізм форм і фігур;
- об'єднання простоти виконання з майстерністю, а також переважання урбаністичних тем та мотивів.

У роботах представників Київської школи переважали жанри урбаністичного пейзажу, портрету та різних композицій. Крім того, постійним був пошук нових форм і техніки – від олійного живопису до темпері, акрилу.

Специфічною колористичною ознакою творів Київської школи дизайну можна вважати активне використання кольорів сонця і сонячного світла (тобто жовтогарячої кольорової гами). Вочевидь це пов'язане з імпульсом до романтики та національного відродження на межі 1950-1960-х років, що спричинило асоціювання сонячного світла з оптимізмом та вірою у краще майбутнє [8, с. 40].

Характерними рисами авангардизму, що межував із нонконформізмом, у Київській художній школі з точки зору колористичних особливостей було увиразнення локальних барв, вільне оперування абстрактними плямами, зіставлення кольорів і досягнення їх гармонії. Саме такими є картини представниками Київської школи В.Ламаха (1960-і рр.), які вражають відвертою «антизображальністю», потужною внутрішньою енергетикою й схожістю з творами тодішнього європейського експресіонізму. Інший київський художник Ф.Юр'єв позиціонував себе як абстракціоніст, а у своїх роботах використовував поєднання глибоких стриманих барв, а також геометричні кольорові

плями, що є характерним для народного мистецтва [12, с. 77]. У палітрі творів Ф.Юрьєва переважають чисті, майже спектральні фарби, при цьому художник свідомо уникав складних колористичних комбінацій [8, с. 153].

У Харківській школі впродовж другої половини XX – початку XXI століть традиційно сильними були напрями зображувального мистецтва (В.Куликов, В.Ленчін тощо) й художньої фотографії (Б.Михайлов). Крім того, для художньої школи цього східного регіону України характерні істотні здобутки у сфері мозаїчних панно (переїняття релігійних тематик при розписі архітектурних споруд), а також сценографії. У Харкові в образотворчому мистецтві поєднувалося виробниче й станкове мистецтво. Ряд митців намагалися експериментувати з формою у стилях графіки [14, с.84-85]. Крім того, у Харківській школі поєднувалося виробниче і станкове мистецтво.

Серед представників художньої школи у Харкові необхідно виокремити Є.Джолос-Соловйова, В.Кулікова, В.Ленчина, О.Мартинця, В.Ненадо та інших. У багатьох їхніх творах переважало не нонконформістське начало, а реалізм. Тому колорит на малюнках здебільшого був стриманий, майже монохромний, фігури персонажів займали центр композиції, виступаючи крупним планом [8, с.163]. Крім того, варто згадати і про традиційно міцні зв'язки харків'ян із російським мистецьким середовищем того часу, зокрема з Московською та Ленінградською школами. Звичайно, що у творах представників Харківської школи українські національні теми та відповідне кольорове оформлення були помітні меншою мірою, аніж у Києві і, тим більше, у Львові.

Ще у 1962 році в Львові оформився клуб творчої молоді «Пролісок», до якого увійшла плеяда молодих митців – І.Крислач, Е.Мисько, С.Шабатура та інші. Ці діячі були більшою мірою, аніж в іншій Україні (Київ, Харків Одеса), орієнтовані на зразки європейського мистецтва. Для творів Львівської школи образотворчого мистецтва у другій половині XX – початку XXI століть характерними є інтелектуальна насиченість полотен і певна «рафінованість» ідейного підтексту творів.

Ідеї соціалістичного реалізму дійшли до Львова у меншій мірі, аніж до інших українських центрів, що зумовило тут значну розпорошеність стилів із додатковим привнесенням європейських тенденцій (через гуртові та персональні виставки й нечасті до 1991 року поїздки львівських митців за кордон). Тому для Львова була характерною менша заповлітованість, аніж для інших українських художніх шкіл.

Картинам одного із найбільш видатних представників Львівської школи Є.Лисика притаманна зображальність, фігуративність, у них відсутнє прагнення до будь-яких зовнішніх ефектів, у т.ч. в кольоровій палітрі. Автор, використовуючи теплі, насичені кольори, максимально увиразнює внутрішні емоції людини, намагається викликати співпереживання у поціновувача картини [12, с. 83-84].

На картинах видатного львів'янина Р.Сельського об'єкти зображені звучними, яскравими, декоративними барвами. Така колористика вочевидь

пов'язана з етнографічними традиціями, зокрема орнаментами традиційними килимів із Західної України [8, с 160]. Що стосується творчості іншого представника Львівської школи І.Марчука, то він створював зображення, накладаючи на полотно нескінченні тонкі нитки фарби, що нагадувало павутиння й формувало світлу масу об'єктів зображення на темному тлі картини [8, с 170].

В останнє десятиліття ХХ – на початку ХХІ ст. художники «Нової хвилі» чи-то в Києві, чи-то у Харкові або Львові намагалися у знак протесту проти понурості та замкненості попереднього (радянського) періоду передати в своїх творах бурхливу динаміку, яка відчувається у відкритості кольорів, незвичному поєднанні барв і тональних зіставлень. Вказане по суті є одним із виявів суспільних емоцій. Відомо, що саме такі експресіоністичні колористичні особливості являються закономірним явищем перехідного періоду у мистецтві.

Отже, попри наявний взаємозв'язок кожної художньої школи з культурними традиціями певного регіону України (Київ – Центр; Харків – Схід; Львів – Захід) відмінності у дизайні між зазначеними мистецькими центрами не можуть вважатися чіткими й догматичними. Основною причиною вказаного є мистецькі взаємовпливи між різними школами, які виявлялися під час виставок творів, зустрічей художників, їх переходу з однієї школи до іншої тощо. Взаємовпливи в особливостях можна, наприклад, досить чітко простежити на прикладі карпатських пейзажів, до зображення яких зверталися не лише художники із західноукраїнської школи (Львів), але й із Києва.

Починаючи з кінця 1980-х років художні школи у провідних містах України перетворюються на творчі лабораторії для формування нового художнього мистецтва – мистецтва дизайну незалежної України. Слід відзначити, що особливості багатьох творів цього періоду були несподіваними, подекуди агресивними й антиестетичними. Проте саме таким було повсякденне життя переломного періоду.

Література:

1. 75 років вищої художньої школи Харкова. 1921 - 1996 / Упоряд. В. Даниленко, Л. Бикова ; голов. ред. В. Торкатюк. – Х. : Харківський художньо-промисловий ін-т, 1996. – 146 с.
2. Котова О. А. Нонконформистское проявление культуры в изобразительном искусстве Одессы 1960-80-х гг. / О. А. Котова // Параллелошар / Сост. С. Ковальский, А. Пушина. – СПб. : Музей нонконформистского искусства, 2007. – № 3. – С. 131-137.
3. Котова О. О. Нонконформізм в образотворчому мистецтві Одеси як явище культури 60-80-х років ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Котова Ольга Олександрівна ; Південноукр. держ. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського. – О., 2008. – 192 арк.
4. Котова О. О. Мистецький нонконформізм Одеси в україно-російському культурному контексті 60-80-х рр. ХХ ст. / О. О. Котова // Культура і сучасність : альманах. – К. : ДАКККіМ. – 2005. – №1. – С. 99-106.
5. Кравченко Я. О. Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час / Я. О. Кравченко. – К. : Оранта, 2005. – 312 с.

6. Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття: Вибрані статті різних років. Книга перша: Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні ХХ століття / М. О. Криволапов. – К. : Видавничий дім А+С, 2006. – 268 с.
7. Медведєва Л. В. Історіографія нонконформізму в українському образотворчому мистецтві 60-80-х років ХХ століття / Л. В. Медведєва // Україна: національна ідея: Матеріали міжнародної наукової конференції. – Київ. міжнар. ун-т, Ін-т історії НАНУ, Укр. православна церква Київ. патріархату. – К, 2002. – С. 351-364.
8. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. Кн. 2 / Ред.-упоряд. В. Сидоренко. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 656 с.
9. Овсійчук В. А. Українське малярство Х-ХVІІІ століть. Проблеми кольору / В. А. Овсійчук. – Л. : Інститут народознавства НАН України, 1996. – 480с.
10. Петрова О. М. Ноїв ковчег. Живопис другої половини ХХ ст. / О. М. Петрова // Мистецтво України ХХ століття. – 1998. – С. 117-121.
11. Печенюк Т. Кольорознавство / Т. Печенюк ; Львівська національна академія мистецтв. – К. : Грані-Т, 2009. – 192 с.
12. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ – ХХІ століть / Ін-т проблем сучасн. мист-ва Акад. мист-в України. – К. : ВХ [студіо], 2008. – 188 с.
13. Симоненко С. М. Психосемантика кольору та стратегії творчості / С. М. Симоненко, Т. А. Вовнянко. – О. : ПНЦ АПН України, 2005. – 156 с.
14. Склярєнко Г. Я. На берегах. Нотатки до українського мистецтва ХХ ст. : зб. статей / Г. Я. Склярєнко. – К. : Софія-А, 2007. – 336 с.

Малик Т.В.

*ст.преподаватель каф. «Дизайн тканей и одежды»,
Харьковская государственная академия дизайна и искусств*

ОБЗОР СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ РАЗВИТИЯ ТЕКСТИЛЯ ДЛЯ ИНТЕРЬЕРА

Дизайн текстиля представляет собой сложное поле практики. Дизайнеры-текстильщики при проектировании должны учитывать не только применение конечного продукта в архитектурной среде, но и производство, технологическое развитие, которое качественно влияет на возможности дизайна. Последние десятилетия ознаменовались появлением тканей, предназначенных для выполнения определенных функциональных задач, в основе создания которых заключается уникальная технология, которая определяет внешний вид самого изделия. Странами-лидерами, которые задают тенденции в современном дизайне тканей, являются такие страны Западной Европы, как Италия, Испания, Германия, Швеция, Англия, Франция. Актуальность использования тканей в интерьере обусловлена стабильным спросом на создание определенного настроения в интерьерной среде средствами текстиля. Европейский рынок текстиля достиг доминирующего уровня не только благодаря новым техническим достижениям и возникновению новых материалов, но и благодаря художественной выразительности текстильного рисунка. При этом каждый бренд использует как свои особые фундаментальные принципы (фирменный стиль), которые формировался на протяжении

не одного десятилетия, так и инновационные подходы построения текстильного рисунка, фактуры, характера текстильной поверхности. Разнообразие направлений в дизайне тканей обусловили актуальность выявления инновационных направлений в сфере дизайна тканей с позиций функционального назначения.

Поиски новых решений в дизайне текстиля тесно связаны с изменениями архитектурного пространства современного интерьера, которые влекут за собой и преобразования применяемого в них текстиля. Следует отметить, что ведущие европейские производители текстиля для интерьера работают в двух основных направлениях: традиционном и инновационном.

Традиционное направление в дизайне современного текстиля характеризуется соблюдением принципов построения текстильного рисунка, а также технологий его производства (гобелен, жаккард, печать, вышивка). При этом текстильные производители стремятся создать ткани-копии, взяв за основу образцы тканей прошлых эпох, максимально приблизив копию к оригиналу (Sanderson, Zoffany, English Arts & Crafts, William Morris, CFA Voysey, Silver Studio, CR Mackintosh, Art Nouveau, Luigi Bevilacqua, МУВ). Это связано с тем, что жители мегаполисов хотят, чтобы внутреннее убранство дома отражало их индивидуальность, вкусы и образ жизни. Поэтому в последнее десятилетие в интерьерной индустрии стало чрезвычайно актуальным цитирование и даже полное копирование «чистых стилей». Продолжаются поиски новых цветовых решений и их сочетаний, масштаба и композиции, техники исполнения текстильного рисунка, в основе которых лежат классические орнаментальные структуры (GP & J Baker, Jason D'Souza, OSBORNE & LITTLE).

Популярна также умеренная ностальгия и рефлексия, переосмысление традиций и обращение к ремеслам в сочетании с использованием новейших технологий. Эта тенденция позволяет дизайнерам и производителям текстиля по-другому взглянуть на классику и таким образом выйти на создание новых образцов, которые впоследствии смогут претендовать на роль классических.

В моде также лаконичность и натуральные ткани. Дизайнеры стараются ориентироваться на чувственное восприятие текстиля человеком. При этом они стремятся к созданию тканей с разнообразной, богатой фактурой, которые приносят человеку не только приятные ощущения от тактильного взаимодействия с ними, но и вызывают чувство спокойствия и благополучия. Для оформления домашнего пространства как никогда активно используются лен, шерсть, хлопок; смешиваются разные темы, стили и технологии декорирования, возвращается декоративность, «рукотворные» рисунки. Параллельно идет развитие эффектов стиранной или поваренной ткани, имитации батика, акварели. В моде ткани, имеющие постепенный, но неравномерный переход от цвета к цвету, от тона к тону. В интерьер возвращаются текстильные обои для стен и обивка тканью изголовья кроватей. Театральность, яркость, игра света и тени, матовости и блеска сочетается с эклектичной тематикой рисун-

ков. К перечисленным методам прибегают такие текстильные бренды как Aldeco, Zinc, OSBORNE & LITTLE, Black Edition, Mark Alexander.

Инновационное направление в дизайне текстиля базируется на новейших технологиях и достижениях науки, которые постепенно вошли в текстильную промышленность. Следует отметить, что в данном случае, доминирующую роль играет технологичность производства, в процессе которого выпускаются ткани, имеющие целый ряд функциональных и эстетических характеристик. Инновации в дизайне тканей для интерьера формируют принципы и подходы в создании современного текстиля, которые могут быть использованы как на этапе построения волокна, так и в процессе разработки ткацких переплетений, а также в рамках дальнейшего применения текстиля в интерьере. Внедрение инноваций в дизайн тканей обеспечивает как появление новых, так и усиление всех возможных утилитарных и художественно-декоративных свойств тканей.

В современной специальной литературе такой текстиль получил название «высокотехнологичного» (high-tech textiles), также упоминается как «функциональный», «технический» или «умный». К высокотехнологичному текстилю исследователи относят ткани, обладающие антибактериальными, огнеупорными, усиленными солнцезащитными, звукопоглощающими, грязеотталкивающими свойствами, а также текстиль с использованием электроники, светодиодов, сенсоров и др.

Отдельной, но не менее значимой, тенденцией в текстильном дизайне выступает тема эко. Потребление продукции легкой промышленности с каждым годом увеличивается, а на свалках и помойках оказываются старые и ненужные вещи. Решением этой проблемы занимаются как дизайнеры-текстильщики в рамках студийного творчества, так и целые предприятия. Например, шведская фирма-производитель «Kinnasand» поставила на первый план защиту окружающей среды, поэтому проводит тщательную работу по сокращению отходов и снижению загрязнения в процессе производства, в результате чего вся продукция и процесс ее создания соответствуют самым строгим экологическим стандартам Европы. С другой стороны, все большую популярность приобретают предприятия по рисайклингу, которые перерабатывают вторичное сырье и запускают свой продукт снова на потребности текстильной промышленности.

Таким образом, проанализировав ситуацию на современном текстильном рынке, можно сделать вывод о многогранности тенденций текстильного дизайна. На сегодняшний день стилистические элементы различных направлений свободно перемешиваются в дизайне жилого пространства. В дизайне свободно интерпретируются внешние черты разных стилистических направлений и этнических культур, соединяясь с новейшими технологиями и создавая современные транскрипции интерьерного текстиля.

Мархайчук Н.В., канд. мистецтвознавства, доцент;

Усенко Н.О., канд. мистецтвознавства

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

МОЛОДІ ХУДОЖНИКИ ХАРКОВА В ПРОЕКТАХ PINCHUKARTCENTRE

У 2009 р. в Україні з'явилася перша в Україні загальнонаціональна приватна Премія у сфері мистецтв PinchukArtCentre, метою якої стало «створення, підтримка і розвиток нового покоління молодих українських художників, які працюють у сфері сучасного мистецтва». Її присуджують митцям – громадянам України у віці до 35 років один раз на два роки. Пояснюючи мету цього проекту, організатори вказали: «Ми хочемо створити «критичну масу» молодих художників, яка зробить процес модернізації українського мистецтва незворотним. Ми прагнемо відкривати нові українські імена в contemporary art як для України, так і для всього світу, перетворюючи сучасне мистецтво у середовище, де молодий талант матиме унікальні можливості для самовдосконалення, розвитку і суспільного визнання». Чи так все сталося як здавалося? Чи з'явилася заявлена «критична маса» реактивної мистецької молоді? Переглянемо на прикладі молодих митців Харкова історію чотирьох Премій, що відбулися, аби отримати відповідь на ці питання.

На першу Премію 2009 р. було подано понад 1100 заявок – це чи не найбільша цифра за усю історію Премії. Відбіркова комісія у складі Екхарда Шнайдера (генеральний директор «PinchukArtCentre»), Петра Дорошенка (арт-директора «PinchukArtCentre») та Олександра Соловійова (куратор «PinchukArtCentre») відібрали з них 20 номінантів, серед яких було й три учасника з Харкова: Артем Волокітін, Гамлет Зіньківський та група «SOS'ka». На прес-конференції куратор виставки О. Соловійов підкреслив, що головним критерієм відбору була визначена «індивідуальність роботи автора і наявність потенціалу для подальшого розвитку». Те, що суддівство Премії вершили такі відомі митці і авторитетні куратори, як італієць Франческо Бонамі (куратор «Manifesta») і Венеційської бієнале, арт-директор Турінського «Fondazione Sandretto Re Rebaudengo»), німець Удо Кіттелман (директор «Neue Nationalgalerie»), англійка Джессіка Морган (куратор «Tate Modern») та два колишніх харківця – С. Братков та Б. Михайлов — факт для українського мистецтва абсолютно безпрецедентний. Як і отриманий результат.

Столична преса, яка спостерігала за розвитком цієї принципово нової у мистецькому житті країни події, переважно обговорювала імена і проекти більш «розкручених» київських митців (М. Шубіної, М. Кадана, Ж. Кадирової), передбачаючи їхню перемогу. «Не важко припустити, що їх шанси вище, ніж у інших», — писали критики. І лише одиниці додавали: «але це не факт».

З харківців доволі позитивно критики характеризували групу «SOS'ka» (М. Рідний, Г. Кривенцова, С. Попов), іменуючи їх найсильнішим колективом з представлених в «PinchukArtCentre». На виставці номінантів група презентувала емоційний проект «Ліс» (2008 р.), що відтворює молодіжний open air,

та соціальне актуальне відео «У мене є мрія / я не знаю» — документація інтерв'ю з молодими людьми з України та Європи щодо того, що вони знають один про одного. Як і попередні проекти групи, ці роботи засвідчили, що «SOS'ka» наслідує естетику харківської фотошколи, з притаманними їй гострою соціальністю та документальністю. Достойним обговорення вважали і проєкт Гамлета Зиньківського «Вініл-арт». Зокрема, критик А. Ложкіна назвала автора цього проєкту найсильнішим «з нерозкручених у Києві» номінантів, «основною новиною виставки» і «новою зіркою».

Проте, переможця критикам «намацати» не вдалося. Головний приз, обійшовши усіх фаворитів, отримав інший харків'янин – Артем Волокітін, який представив гіперреалістичні живописні серії «Підлітки» та «Герой». Преса на роботи Волокітіна відзивалася досить неоднозначно. Дехто згадував, що це «саме його виставка «Герой» співпала із нещодавнім погромом у галереї «Я» Павла Гудимова», а Аліса Ложкіна в журналі «ТОП-10» підкреслила, що роботи «перспективного Волокітіна саме на виставці у Пінчука, на жаль, виглядають не досить виразно». Вже після того, як сам Демиєн Хьорст (!) вручив митцю нагороду, критики почали називати Волокітіна «фаворитом Пінчука», згадали, що художник «досить давно виставляється у Харкові, мав декілька персональних виставок у столиці», а також те, що він, безсумнівно, «вийшов з» Б. Михайлова. Зі свого боку підкреслимо, що у 2006 та 2008 рр. художник був, відповідно, володарем гран-прі та лауреатом фестивалю молодіжних арт-проєктів «NonStop Media», який проводиться Харківською муніципальною галереєю, а також лауреатом I ступеня конкурсу візуальних мистецтв «Ейдос 2006-2007», що проходив у Мистецькому Арсеналі. Тож, зважаючи на попередні досягнення, перемога А. Волокітіна виглядає не такою вже й несподіваною, так само як і його подальша участь у престижних Міжнародних проєктах (зокрема, на Венеційській бієнале у 2015 р.) та входження у топ-10 перспективних молодих митців за версією журналу «Forbes Україна».

Друга Премія 2011 р. також не відбулася без участі харківських митців. Усього було зареєстровано 1092 заявки, з яких відбіркова комісія у складі Екхарда Шнайдера (гендиректор «PinchukArtCentre»), Бйорна Гельдхофа (арт-менеджер «PinchukArtCentre»), Віктора Сидоренка (директора Інституту проблем сучасного мистецтва), арт-критика та головного редактора видання «Українська культура» Марії Хрушак і художника Павла Макова відібрала до двадцятки проєкти харків'ян – колишніх номінантів Гамлета Зиньківського та Миколи Рідного, а також студентів ХДАДМ Тараса Каменного, Аліни Клейтман, Івана Світличного. Окремо варто відзначити високий рівень та іноваційність представлених робіт, серед яких кияни цього року були безумовними фаворитами, що не завадило п'ятьом харків'янам увійти до двадцятки номінантів. Зважаючи на співвідношення заявок киян та харків'ян (більше 500 з Київської області, тоді як з Харківської – менше 100), такий результат виглядає доволі значним. І хоча жоден з них не став переможцем, поступившись Микиті Кадану (головна премія), Жанні Кадировій та Сергію Радкевичу (спеціальні премії), Харків був представлений гідно.

Особливо жваво мистецькі проекти харків'ян висвітлювала преса. Арт-критики та журналісти, згадуючи тогорічних «фаворитів», активно «мусували» ім'я Гамлета Зинківського, який у 2011 р. номінувався із проектом «Книга людей», створеним із використанням сірникових коробок та кулькової ручки. У полі зору постійно опинявся і проект Миколи Рідного «Мурашиний цех», присвячений темі переосмислення значення образу героя-шахтаря, його трансформації від радянських часів до наших днів. Інших харківських митців, представлених у тогорічній номінації, згадували як «молодь, яка усіма силами намагається вийти за межі місцевого культурного ландшафту» (Н. Панфілова). Критики в рівній мірі однаково «тихо» говорять як про «естетичність» саунд-арта Івана Світличного, який представив інсталяцію «Текст», так і про «брутальність» і «радикальність» зала Аліни Клейтман («Загарблення»), який через специфічний запах розкиданого сміття жодного відвідувача у прямому сенсі не лишив байдужим. Загальне враження від виставки Катерина Стукалова відзначила як «свято синіх чорнил», і, незважаючи на неабияку кількість яскравих експериментальних проектів, вказала, що молоде мистецтво «в залах ПАЦ виглядає дуже достойно і якимось не по-юнацьки академічно».

На третю Премію «PinchukArtCentre» 2013 р. було подано 974 заявки, які розглядали, крім гендиректора Центру та його заступника, завідуюча науково-дослідним відділом сучасного мистецтва НХМУ Оксана Баршинова, головний редактор інтернет-журналу «KORYDOR» Катерина Ботанова, шеф-редактор часопису «ART UKRAINE» Катерина Стукалова, директор Харківської міської художньої галереї Тетяна Тумасян та художник Арсен Савадов. До двадцятки цього разу увійшли Роман Мінін, Микола Рідний та Іван Світличний, які, на жаль, переможцями не стали. Фаворитка Премії — киянка Ж. Кадирова — «серп і молот українського мистецтва», — очікувано визначилася майже одразу. Куратори «Tate Modern», «Fondation Cartier», Ермітажу та Ліонської бієнале, що виступили членами міжнародного журі, підтримали цю тенденцію: головну премію присудили Ж. Кадировій, а спеціальні — «Відкритій групі», Ладі Наконечній та Даніілу Галкіну.

Зауважимо, що політичні події кінця 2013 р. «приглушили» реакцію суспільства на виставкову програму Премії. Преса не була багатослівною. Проекти ж М. Рідного та І. Світличного — вже «ветеранів Премії», як їх назвала В. Клименко, — стали для більшості глядачів та критиків очікуваними. Важливим стало критичне твердження О. Балашової про недостатність «вихованого і чуткого глядача», якого потребують концептуально свіжі і «дотепні» аудіоінсталяції Івана Світличного, який створив «мінливий скульптурний звуковий портрет двадцяти кімнат, у яких проходила виставка номінантів».

Проект «співця шахтарських буднів» Романа Мініна «План втечі з Донецького регіону» хоч і був співзвучним політичним баталіям, що розгорталися неподалік інституції, проте, видався занадто «місцевим» та, як влучно помітила О. Балашова, практично не мав шансів бути зрозумілим

міжнародним журі. І не безпідставно К. Сергацкова відзначила його як «недооцінений», оскільки вже через пів року роботами Р. Мініна, які відзначилися гострим соціально-політичним забарвленням, зацікавилися як українські колекціонери сучасного мистецтва, так і фахівці світових аукціонних будинків, зокрема – «Sotheby's».

У схожому ракурсі прозвучала й інсталяція Миколи Рідного «Вода камінь точить», яка актуалізувала проблему взаємовідносин людини і правоохоронних органів. Намагаючись вийти зі штучного простору виставки, митець відтворив стіну з гранітних міліцейських чобіт, яка імітувала лінію захисту правоохоронців під час масових протестів та заворушень. Акцентом стали відео масових громадянських пікетів та інтерв'ю із колишнім міліціонером. Проте, незважаючи на актуальність та значущість проекту, його ідея не була у повній мірі відчута журі конкурсу.

Під час четвертої Премії 2015 р. номінантами, обраними з більш ніж 800 заявок, стали лише 16 учасників, серед яких шестеро(!) були з Харкова. Для трьох «ветеранів» — М. Рідного, І. Світличного та А. Клейтман, як і для «новачків» — С. Якименка, Д. Кольцової, Р. Михайлова, саме потрапляння до списку номінантів Премії означило безкомпромісну реалізацію свого проекту, без грошового ліміту і технічних обмежень.

Микола Рідний, який того ж року відзначився із проектом на Венеційській бієнале, представив відео роботу «Звичайні місця», як завжди гостру та кричущу. Іван Світличний у роботі «Період адаптації» зробив спробу створити поліоб'єктне середовище із поєднанням аналогових та цифрових об'єктів, використавши інсталяції та цифрових програм. Роман Михайлов представив інсталяцію із відео «Остання дитина», присвячену депортації кримських татар. До списку номінантів потрапили й молода мисткиня, куратор численних виставок і колишня студентка ХДАДМ Дар'я Кольцова, яка брала участь у конкурсі із інтерактивним проектом «Архів випадкового слухача», та харків'янин Сергій Якименко із інсталяцією «Кожен я – це ми», де було використано як традиційний живопис, колажі, так і просто знайдені художником речі.

Через «оптику міжнародного визнання» спеціальну премію отримала Аліна Клейтман, яка на той момент вже закінчила ХДАДМ і Школу фотографії та мультимедіа ім. О. Родченка (майстерня «Відеоарт та інсталяція»). Члени журі відзначили відео-проект художниці «Супер А. Поголи своє серце», вказавши, що вони нагороджують його авторку «за свіжість, сміливість і цілісність естетики та візуальної розвідки. Вона представляє собою радикальний і водночас ексцентричний підхід до життя».

Двадцятка Премії 2017 р., яку з 671 заявки склали відомі українські куратори і художники (Т. Сільваші, Ю. Ваганова, А. Бояров, Т. Кочубинська, К. Малих) нараховує сім харківських художників. Традиційно, цього року серед заявок лідирує Київ (305 проти 39 з Харкова). Тож, серед 39 поданих заявок 7 харківських митців цього року претендують на премію «PinchukArtCentre». Із «ветеранів» — Іван Світличний, Аліна Клейтман, Тарас Каменний, Ро-

ман Михайлов; серед «новачків» — Віталій Кохан, Юліана Голуб та група «Ревковський і Рачинський». Сподіваємося, що компетентне міжнародне журі, до якого запрошені Ханс Ульрих Обріст (співдиректор «Serpentine Gallery», Великобританія), Кейт Буш (керівник «Art Galleries Barbican», Великобританія), Марк Олів'є Валер (директор Palais de Tokyo, Франція), Єкатерина Дьоготь (професор Московської школи фотографії та мультимедіа імені О. Родченка, Росія), Олафур Еліассон (художник, Данія), Екхард Шнайдер (генеральний директор «PinchukArtCentre», Україна) та Павло Маков (художник, Україна), будуть прихильні до художніх жестів наших молодих митців.

У підсумку хочеться звернути увагу на наступне:

1. У 2009 р. Аліса Ложкіна казала, що «нова виставкова програма PinchukArtCentre подає масу сподівань. Хочеться вірити, що українську молодь помітять на світовій арт-сцені та ще більше оцінять тут, на Батьківщині; що самого серйозного українського куратора, нарешті, перестануть тримати на лаві запасних; що арт-центр почне використовувати свої колосальні міжнародні зв'язки для просування вітчизняного мистецтва за кордоном, та продовжить початі, але так і не закінчені закупки українського мистецтва». Через вісім років після початку цього проекту можемо констатувати, що окремі з її прогнозів збулися, хоча в цілому рух мистецької молоді України до світової арт-сцени лише розпочався, і так необхідна Україні «критична маса» сучасної світовим реаліям в галузі сучасного мистецтва творчої молоді ще не є визрілою. Хоча чергова генерація 2010-х (зокрема у Харкові), здається відбулася. Про це свідчить і той факт, що, незважаючи на низьку кількість заявок у порівнянні із Києвом, харківські митці вже п'ятий раз складають значну частку двадцятки домінантів.

2. Номінанти і переможці Премії «PinchukArtCentre» від Харкова – переважно випускники ХДАДМ: Микола Рідний, Іван Світличний і Аліна Клейтман – вихованці кафедри скульптури; Роман Мінін, Гамлет Зиньківський і Тарас Каменний – монументального живопису; Дар'я Кольцова і Ганна Кривенцова – мистецтвознавства; Роман Михайлов – станкового живопису; Артем Волокітін – промислового дизайну. На наш погляд, при певній суперечності їхніх здобутків, стати номінантом і переможцем національної Премії (за участі поважного Міжнародного журі), яка відкриває двері до стажувань в майстернях відомих арт-практиків, на арт-аукціони сучасного мистецтва, до міжнародних виставок і фестивалів (наприклад, Венеційської бієнале, Future Generation Art Prize та ін.), є важливим творчим досягненням, яке в тому числі характеризує сучасну художню школу Харкова. Проте, сайт ХДАДМ на сторінці «Наші випускники» не згадує цих митців. І це, на наш погляд, є помилкою, яку терміново слід виправляти.

Matveyeva Julia

PhD in History of Arts, Kharkiv State Academy of Design and Arts

TRANSFERRING THE NAMES OF SYMBOLS OF HEAVEN INTO THE TERMINOLOGY OF THE LITURGICAL TEXTILES

On one hand, the images of the sky in iconography are connected with the air, the sky and flight, and on the other hand, with a cloud, a shade, a tent or a cover. The first group is associated with soaring, freedom and openness, and the second one with a shade, a cover and defense. However, all those words are closely connected because the word “*ἄηρ, ἄερος*” (air) originally meant “a cloud or a morning mist” in Greek. This is the reason why the concept of a cloud represents simultaneously both the groups of the words. This connection enables visualizing God’s defense as high, beautiful, light, airy, absolutely free, soft, gentle and flying. These characteristics could be reproduced by the fabrics used in the liturgical practice. For this reason, their names are connected with the sky symbols.

The word *ἄηρ, ἄερος* (“air”) in the liturgical practice could mean a ciborium curtain and later the liturgical veils for the Communion chalices. There are some words that are etymologically derived from the word “*ἄηρ, ἄερος*” (air): “*ἀετός/αιητός*” (eagle) – the image of God’s heaven cover and “*αὔρα*” (aura) – a synonym of mandorla. “*Αὔρα*” (aura) is also derived from the word “*ἄηρ, ἄερος*” (air) but taken in its original meaning when “*ἄηρ*” means “cloud” or “morning mist”. The word “*νεφέλη*” (a cloud, figuratively “shadow” or “darkness”) is used as a synonym for the liturgical veil “*ἄηρ*” (aer).

In iconography, a cloud and an eagle with their characteristics of flying, covering and shadowing refer to the textiles with the same traits or the same roles in the liturgy. In Greek, the ciborium curtain (*katapetasma*), which later became the curtain of Royal Doors, has two names: «*κατα-πέτασμα*» (from *κατα-* “down” + *πετω* “to fly”) and *παρα-πέτασμα* (from *παρα-* “up” + *πετω* “to fly”). The same curtain is also called «*φάρος*» (a cloth, a width, “sailcloth, a sail, a cover). The sail is not just a fabric but a fabric filled with air and the sail as well as the ciborium curtain goes up and down. The Latin word “*velum*” (a sail, a sailcloth, a cover, a veil, a curtain, an awning, a tent) refers to the same semantic field. It is synonymous with the Greek word «*βῆλον*» – a curtain, a veil, and not only in the civil usage but also as a ciborium curtain. Like in the Greek tradition where the word “air” (*ἄηρ, ἄερος*) transferred to veils and then to the textiles covering the Communion chalices, in the Latin tradition the same process happened: the ciborium curtain (*βῆλον, velum*) transferred to the ciborium velum – a fabric covering the Communion chalice in the modern Roman Catholic Church. Therefore, the ciborium veils, associated with air and a cloud, filled with air, flying, going up and down, retain their meaning in a miniature variant of ciborium – the fabric covering the asterisk and the Communion bread. Do never forget that the ciborium itself was associated with the sky, and when it was made with textiles only and hung above the Communion table it was called “heavens” (*οὐρανοί*).

The names meaning covering were connected with the verb «καλλύπτω» (to cover, to hide, to conceal). This verb was used in the description of the cloud cloaking the biblical Mount Sinai (Sept. Ex. 24: 16, 18). The word of the same root «καλύπτρα» (a cover) was for the ciborium curtains (PG. T. 86.2. Col. 2148), another word «κάλυμμα» (a cover, an envelope, a shell) was transferred to the names of veils for the Communion chalices. For example, «δισκοκάλυμμα» (the veil for the Communion vessel for bread) and «ποτηροκάλυμμα» (the veil for the Communion vessel for wine).

Clouds protect from the sun and bring shadows. A lot of textile covering subjects like «tent» (σκηνήμα, σκηνή, σκηνίς), «umbrella» (σκιᾶδισκη, σκίρον), «canopy», «dome», «cupola» (σκιᾶς), «cover» (κατα-σκηνῶμα) produced the same effect. In Greek, they were of the same root with the word «shadow» (σκιᾶ). Almost all of them became parts of the church life and of the Christian iconography.

Therefore, the names of heavenly symbols were completely taken for the names of liturgical textiles and it was made consciously. Textile things were considered as parts of the heavenly, divine images. Such views were found in Greek and then spread to other language cultures. The church liturgical tradition keeps those ideas till our times.

About Author. Julia Matveyeva (PhD in History of Arts) works at Kharkiv State Academy of Design and Arts. She has been studying ecclesiastic textile for some 20 years with a unique approach of combining her practical knowledge on the creation on liturgical fabrics and theoretical studies of ancient monuments. Ms. Matveyeva defended her PhD thesis «Evolution of Byzantine Tradition in Iconography of Liturgical Embroidery of Late Middle Ages» in 2008. For the last 10 years, she has focused her scientific interests on the emergence and development of liturgical fabrics and their iconographies in the Early Byzantine period. An author of more than 50 papers dealing mostly with liturgical fabrics, she is an active participant in conferences and a lector.

Мельничук Л.Ю.

доцент, канд. мистецтвознавства, ХДАДМ

ПАМ'ЯТКООХОРОННА ДІЯЛЬНІСТЬ МИСТЕЦТВОЗНАВЦІВ СЛОБОЖАНЩИНИ

Робота з врятування й дослідження культурно-мистецьких цінностей є невід'ємною частиною діяльності мистецтвознавців. Але в певні моменти історії ці питання постають особливо гостро.

Ім'я першого у Харкові фахівця-мистецтвознавця Єгора Кузьмича Редіна (1863-1908), який очолив кафедру історії і теорії мистецтв у Харківському університеті 1893 року, пов'язане з періодом активної зацікавленості українським мистецтвом і старовиною. Цьому сприяло проведення в Харкові в серпні 1902 року XII Археологічного з'їзду, підготовка до якого ініціювала археологічні розкопки, збирання й вивчення церковних старожитностей, пам'яток мистецтва і зразків народної творчості в регіоні. Підготовчий

комітет, створений за три роки до відкриття з'їзду, очолив Є. Редін. До з'їзду були відкриті виставки церковних старожитностей, нумізматики, давніх рукописів, етнографічна; на засіданнях були заслухані 92 реферати. Окрім організаційної роботи, Редін брав участь в археологічних розкопках у Верхньому Салтові, опікувався старожитностями з вовчанського городища, підготував доповідь «Релігійні пам'ятки мистецтва Харківської губернії», в якій розглядалась архітектура дерев'яних церков Лівобережної України. Під час підготовки та за підсумками з'їзду Редін надрукував низку матеріалів: «XII археологічний з'їзд», «Каталог відділу церковних старожитностей XII археологічного з'їзду», «Матеріали до вивчення церковних старожитностей України. Церкви міста Харкова» та інші, що мали на меті привернення уваги до мистецтва Слобожанщини.

Після з'їзду до колекції західноєвропейського мистецтва Музею красних мистецтв і старожитностей Харківського університету додався церковний, згодом стараннями Є. Редіна і відділ місцевих художників, в якому були представлені роботи Тракала, Алісова, Бодяньського, Раєвської-Іванової, Фельдмана, Пинєєва, Виєзжева, Уварова тощо.

У часи безкінечних змін влади в 1917–1920 рр. надважливою була роль мистецтвознавців, які розумілися на мистецтві і тих цінностях, що були на межі зникнення. Вони входили до складу пам'яткоохоронних товариств за різної влади, рятували від нищення й розкрадання музейні та приватні мистецькі колекції. Такі товариства діяли по всій Україні. У Києві таку роботу проводили М. Біляшівський, Д. Щербаківський, Ф. Ернст.

У Харкові це були О. Білецький, Д. Гордєєв, Б. Руднев, С. Таранушенко, Ф. Шміт та ін. В березні 1918 р. на засіданні Харківського історико-філологічного товариства (ХІФТ) було створено комісію з охорони пам'яток старовини й мистецтва на чолі з відомим українським мистецтвознавцем, продовжувачем справи Редіна в Харкові Федором Івановичем Шмітом (1877–1942). У лютому 1919 р. було організовано Всеукраїнську Комісію охорони пам'яток мистецтва і старовини (діяла до 1922 р.). Саме вона опікувалася питаннями обліку і збереження, а згодом націоналізації і впорядкування величезної кількості мистецьких цінностей з садиб та палаців, монастирів і ліквідованих установ. Усі реквізовані твори завозилися до музею Харківського університету, який став Всеукраїнським музейним фондом.

На місцях запроваджувалися губернські комісії охорони пам'яток мистецтва та старовини. Секції Харківського ГубКОПМІСу, створеного у квітні 1919 р. на основі «Постанови Народного комісаріату освіти про створення комітетів охорони пам'яток історії й старовини», очолювали видатні вчені Д. Багалій, С. Таранушенко, Ф. Шміт, М. Сумцов. Головою Музейної секції був Ф. Шміт. Серед її завдань — контроль «за вивозом за кордон і внутрішньою торгівлею рухомими предметами, пам'ятками мистецтва та старовини», облік приватних колекцій, передача найцінніших із них до музеїв, створення нових музеїв. В умовах вимушеної еміграції і визвольних змагань в Україні 1917–1920 рр. «работа эта...требовала прямо-таки нечеловеческих усилий.

Особые «эmissары», вооруженные только широковещательными мандатами, предпринимали далекие путешествия... брали на учет, выдавали охранные грамоты, приказывали и распоряжались, просили и уговаривали, свозили вещи из наиболее угрожаемых местностей в города, устраивали самозванные музеи...» [1, с. 46].

За таких умов були поповнені існуючі музейні колекції або створювалися нові. Фундатором Сумського художньо-історичного музею став художник, педагог і громадський діяч Никанор Харитонович Онацький (1875–1937). Однією з головних справ життя Н. Онацького стало заснування музею. «Ідея створення музею в Сумах виникла на тлі революційних подій... Спочатку це була невелика кількість поодиноких предметів мистецтва і старовини, які стихійно надходили до Сум протягом 1917–1918 рр. зі зруйнованих революцією і громадянською війною навколишніх садиб і маєтків» [2, с. 7]. Багато з цих маєтків Онацький відвідував до революції, знав склад приватних колекцій. Уведений до спеціальної комісії зі збирання предметів мистецтва і старовини, Онацький склав описи знайденої в будинку О. Сумовської колекції О.-Г. Гансена, що згодом стала основою музейного зібрання Сумського музею.

У роки Другої світової війни залишені на окупованих територіях мистецькі музейні зібрання Слобожанщини, як і в інших регіонах України, були пограбовані або вивезені до Німеччини після огляду німецьких мистецтвознавців. В Лебедині завдяки зусиллям і відданості директора художньо-історичного музею Бориса Кузьмича Руднева (1879–1944) мистецьку колекцію було збережено. Переїхавши в скрутні часи до Лебедина (1918 р.), Руднев створив, як зазначав харківський учений О. Федоровський, «дуже цікавий» музей творів мистецтва. Відомо, що в довоєнний час до Лебединського музею приїздили представники столичних музеїв, щоб забрати експонати. Утім, на заваді їм був директор музею.

Цю ж місію він узяв на себе й під час Другої світової війни. Після окупації Лебедина деякі роботи Руднев переховував у себе вдома – твори Молінарі, ван Гойєна, Савицького, Райта, етюдів Серова, Васильківського, деякі знімав з експозиції, щоби не впадали в око окупантам – портрети Боровиковського, кращі зразки порцеляни. Про ці події він пронизливо запише у своєму щоденнику «Дневник оккупации» [3], який його дочка надала для публікації у 2006 р. Запис від 25.09.1941: «Меня беспокоит брошенное на мои руки государственное имущество. Как мне сберечь хотя бы самое ценное?». Оберігати доводилося не лише від німців, але й від деяких містян, що грабували усе, що залишилося без догляду. Напередодні відступу німців, коли горіли будівлі місцевої бібліотеки, школи знову хвилювання за збереження експонатів – 10.02.43: «Вчера опять приступил к спасению самых ценных экспонатов», 17.02.43: «Принес из музея «Солдатку и немного фарфора». Під час другої окупації – 1.04.43: «Днем в музей заходили вымогатели картин – пока отбиваюсь репродукциями лично мне принадлежащими, чтобы не давать музейных вещей». Після остаточного звільнення Лебедина, хоча і військові, і влада були задоволені збереженням творів мистецтва, директорові довелося

неодноразово давати пояснення чому вцілів музей. Усі тривоги й переживання воєнного часу, відчуття великої відповідальності, іноді невіддільної для людини, передані у кількох словах зі щоденника Б. Руднева: «Я иногда вижу во сне разграбленный музей...».

Література:

1. Шмит Ф. И. Музейное дело. Вопросы экспозиции / Ф. И. Шмит ; Гос. ин-т истории искусств. — Л. : Academia, 1929. — 248 с.
2. Онацький Н. Х. (До 130-річчя від дня народження) / [авт. тексту Г. В. Ареф'єва, Н. С. Юрченко]. — Суми : Університетська книга, 2005. — 24 с. : іл.
3. Руднев Б. К. Дневник оккупации. г. Лебедин Сумской области / Б. К. Руднев. — Х. : Харьковский частный музей городской усадьбы, 2006. — 72 с.

Метельницька Д.Г.

аспірант кафедри теорії і історії мистецтв, ХДАДМ

ЛІРИЧНІ КРАЄВИДИ А. ПЕТРИЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ ВІТЧИЗНЯНОГО ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ (1920-1930-ТІ РОКИ)

Пейзажний жанр в українському образотворчому мистецтві має свою традицію. До XIX століття краєвид у вітчизняному живописі не виокремлювався у самостійний жанр, а виконував функцію тла для фігуративних композицій (зокрема, портретів) та жанрових полотен, або ж другорядного елементу ікон. З утворенням малярських осередків у XIX столітті (Київська рисувальна школа, Художньо-промислова школа у Львові) відбувається піднесення вищезгаданого жанру образотворчого мистецтва. Український пейзаж набуває самостійного ідейно-естетичного значення і своєрідного образотворчого ладу. Особливістю краєвидів, що датуються серединою та другою половиною XIX століття є ліризм та звернення до сільських (рустикальних) мотивів, суголосність ряду робіт митців національної пейзажної школи з ідейними настановами передвижництва (Трутовський, Левченко, Пимоненко, Орловський).

До теми міста українські майстри звертаються наприкінці XIX – на початку XX століття. При цьому, вітчизняним майстрам ніколи не було властиве суто міське світобачення європейців, зокрема французьких імпресіоністів. В межах європейського імпресіонізму виявився живий інтерес до міського середовища: майстри зверталися до змалювання міських вулиць та бульварів, ресторанів та кав'ярень на воді, велелюдних та галасливих площ, мостів над Сеною, карнавалів та різноманітних урочистостей.

Залучення українських художників до імпресіонізму розпочалося з помітним запізненням – на початку 1890-х років. “Присутність” імпресіонізму помітна в творчості багатьох художників (М. Ткаченка, П. Левченка, К. Костанді, М. Бурачека, І. Труша, пізніх роботах О. Мурашка).

Бачення образу Міста у імпресіоністів-європейців суттєво відрізнялося від змалювання міської мотивіки у вітчизняному живописі: у межах міських краєвидів, художники вибирали околиці, які важко співвіднести з нарочито-

міськими видами. Перевага надавалася передмістю, незайманій природі, провінції, садибі. У цьому відношенні відіграв значну роль статус України як країни аграрної, з переважно селянським способом життя: це було обумовлене історичними реаліями. Тяжіння до аграрного затишку, до змалювання провінційних красвидів, до вплетення у канву міських мотивів певних ознак сільського середовища – всі ці особливості відчуваються в українському мистецтві не лише початку, а й середини та кінця ХХ століття.

Ідеї відображення в живописі руху, мінливості життя, пов'язані з новим – урбаністичним, “прогресистським” світоглядом, стали актуальними в українському живописі набагато пізніше – у творах модерністів та авангардистів 1910 – 1920-х років.

У перших декадах ХХ століття пейзажисти починають ламати усталені канони реалістичного напрямку, долучаючись до світових тенденцій. Художники ХХ століття у своїх творах прагнуть відобразити міське середовище та створити свою неповторну образотворчу модель (впливи імпресіонізму та постімпресіонізму, авангардні експерименти). Цим пояснюються звернення митців до стилістики новітнього європейського мистецтва. Утвердження нової проблематики в межах вітчизняного пейзажу пов'язане з появою в творчості певних майстрів міської мотивіки. Подеколи, живописці вдаються до поетизації міських невибагливих куточків (камерна лінія в творчості Г. Світлицького, М. Бурачека, І. Труша, А. Маневича, І. Їжакевича), інколи – до ушлявлення індустріалізації та стрімкого розвитку урбаністичного середовища (епічна лінія). Саме ліричної камерної лінії як у контексті авангардних пошуків (1920-1930-ті), так і у межах реалістичної традиції (1950-ті) дотримується у своїй пейзажній творчості відомий український митець Анатолій Петрицький.

Петрицький був тим майстром-універсалом, який звертався до різних жанрів у своїй творчій біографії. Чільне місце у доробку художника займає театральна декорація. Станкове мистецтво у творчості Петрицького відійшло на другий план, хоча митець неодноразово звертався до журнальної графіки, сюжетно-тематичної картини, графічного та живописного портрету, натюрморту, монументальних панно.

Пейзаж займає у спадщині Петрицького другорядне місце, оскільки звернення до цього жанру були спорадичними. Однак, дзвінки та яскраві краєвиди живописця часто стають підґрунтям до театральної декорації – адже у цій царині майстер працював найплідніше все своє життя.

Інтерес до станкової картини, зокрема, до пейзажного живопису, магістральною лінією проходить повз все творче життя майстра. Попри свою зайнятість в театрі, Петрицький у харківський та перший київський період (1920-1930-ті роки) приділяв чільну увагу своєму живописному доробку, працюючи над пейзажами, портретами та натюрмортами по кілька годин на день, тому що вважав станкову творчість фундаментом для своєї діяльності як художника театру. Причільну увагу до станкових форм у мистецтві можна відслідкувати з часів навчання Петрицького у художньому училищі, адже

тоді на формування юного митця справили значний вплив Олександр Мурашко та Федір Кричевський. А в подальшому, у московський період він продовжує навчання станковому мистецтву у майстерні Древіна-Удальцової у ВХУТЕМАСі, попри тотальне панування у тогочасному мистецтві монументальних та декоративно-прикладних форм, які мали більше функціональне значення та визначались політикою держави пріоритетними, в той час як значення станкового мистецтва нівелювалось.

Основні тенденції, притаманні живописним зразкам Петрицького 1920-1930-ті років – це ліризм, камерність, звернення до панорамного зображення, змалювання невибагливих куточків міського середовища. В деяких творах відслідковується декоративізм та умовність, перетин з мовою театральньо-декораційного мистецтва; деякі театральні декорації Петрицького за своєю формою та тематикою продовжують пейзажний доробок живописця.

Митець у своїй пейзажній творчості звертається до переосмислення апарату імпресіонізму та постімпресіонізму, звертається до авангардних практик, частково наслідуючи за умовністю зображення, локальним колоритом та застосованими пейзажними мотивами манеру європейських митців, зокрема Дерена та Утрілло.

Краєвиди Петрицького стоять осібно в українському живописі, оскільки з одного боку, митця цікавила міська мотивіка, а з іншого боку, художник не уславлює у своїх творах урбаністичні здобутки, стрімкі ритми доби та розвиток промисловості (що можна побачити у його журнальній графіці та книжковій ілюстрації), а проте, на відміну від майстрів – ідейних послідовників передвижництва, чий пейзажі є переважно рустикальними, Петрицький вдається до змалювання околиць та захарашених задвірків, подеколи до сільських краєвидів, що сповнюються у його творчості особливим мрійливим колоритом, але навіть у них автор звертається до змалювання змінених станів природи, яке наділяє полотно атмосферою тривоги, неспокою, екзальтованості (передгрозове неба, захід сонця на картинах “З роботи” (1938), “Ранковий водопій” (1935). Дана тенденція наближає майстра до романтичної традиції. Петрицький у своїх пейзажах є продовжувачем і сповідником камерної лінії, але подеколи його пейзажі (зокрема, “Харків нічний” (1934-1935), “Куточок Харкова” (1925) попри обраний невибагливий мотив є романтизованими у своєму настрої.

Микула Вероніка Олександрівна, студент 6 курсу;

Якимчук Олена Володимирівна, к.т.н., доцент

кафедра дизайну, Херсонський національний технічний університет

ДЕКОРАТИВНА КОМБІНАТОРИКА В КОСТЮМІ БІДЕРМАСРА ЯК ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ ЖІНОЧНОСТІ В ОБРАЗАХ ВІКТОРІАНСЬКОЇ ЕПОХИ

Жіночий костюм вікторіанської епохи можна вважати одним із еталонів жіночого образу [1]. Одним із ключових стилів зазначеного періоду є бідермасер (1820-1848 рр.), який виступає перехідною ланкою між класицизм-

мом та романтизмом. Характерними ознаками для жіночого костюма є порушення об'ємів та окремих його частин, модними стають рукава об'ємної форми, що на фоні тонкої талії створює значний контраст, декольте набуває серцевидної форми, а спідниця розширюється. Різноманітність декору додає образу довершеності та естетичної краси [2]. Оздоблювальні елементи поєднуються в костюмі за різними варіативними комбінаціями, структура яких вимагає глибшого дослідження.

В результаті аналізу було розглянуто близько 120 костюмів, та визначено, що за період з 1820-х по 1830-ті роки серед основних видів оздоблення були прості за способом виготовлення техніки, такі як оздоблення аплікацією (рослинний мотив), бантами (найчастіше із основної тканини), декоративними гудзиками, кантами (найчастіше зустрічались в рельєфах ліфу сукні), складання тканини у жорсткі та м'які складки, драпіровки, оборки, вишивка, фестони тощо.

З 1830 року декор стає більш різноманітним. Тканину починають збирати у зборки, канти в рельєфах зустрічаються рідше, банти складають із шовкових стрічок, гудзики обмотують тканиною, шовковими нитками та обв'язують, починають вишивати сутажними шнурами. З 1835 р. з'являються прості буфи, які до 1845 р. трансформуються у складні (вафельні), а з 1836-37 рр. починає зустрічатися техніка оригамі та обсипна бахрома. У зв'язку із механізацією процесу мереживоплетіння розширюється спектр мереживних полотен та гіпюрів. В 1840 р. зустрічається використання шнурів із китиць та шнурівка. Рідше можна помітити волани та рюші (далі стають складнішим), а також оздоблення тасьмою із сутажу та оксамиту.

Цікавим є те, що найчастіше техніки були взаємозв'язані між собою, тобто, використовувались в поєднанні, наприклад оборки робили із мережива, складки могли бути жорсткими та м'якими, інколи зрізи оброблялись кантами, сутажний шнур поєднували із китицями, та гудзиками, ним могли зашнуровувати одяг та вишивати, використовувати в аплікації. Рюші були простими та складними, а також інколи прикрашались стрічкою по центру, банти закладали із стрічками та без них, інколи із використанням канта. Аплікацію квітами інколи доповнювали гудзиками, та шнуром із китицями, тасьма могла бути як із сутажу так і із бахроми, інколи одяг обробляли тасьмою із сутажу та бахроми.

Аналізуючи жіночий костюм бідермаєра в аспекті декорування, можна виділити наступні комбінаторні композиційні формули в одній моделі:

- бант + кант + м'які складки + аплікація;
- аплікація сутажним шнуром + гудзики + кант + м'які складки (оборка) + бахрома «китиці» + драпірування;
- аплікація сутажним шнуром + бахрома «китиці» + бант + стрічка + кант;
- м'які складки + біле шитво;
- зашипи + м'які складки + драпірування;
- бант + стрічка + кант + драпірування + аплікація із стрічок;
- зашипи + кант + стрічки + жорсткі складки;

- стрічки + орігамі із стрічок;
- гудзики + кант + жорсткі складки + волан + пати + дрібні складки;
- дрібні складки + м'які складки;
- дрібні складки + драпірування;
- гудзики + кант + жорсткі складки + хлястики;
- аплікація сутажним шнуром + м'які складки + дрібні складки;
- бант + кант + аплікація із текстильних квітів + вишивка нитками і бісером + жорсткі складки + драпірування;
- вишивка нитками + оборки із мережива + бахрома «китиці»;
- аплікація сутажним шнуром + гудзики + кант + драпірування + оборка;
- кант + аплікація текстильним листям;
- аплікація текстильним листям + зборки + фестони з кантом;
- дрібні складки + драпірування + фестони + жорсткі складки;
- кант + дрібні складки + жорсткі складки + м'які складки;
- кант + драпірування + аплікація стрічками;
- стрічки + фестони із кантом + м'які складки + жорсткі складки + мереживо;
- дрібні м'які складки + мереживна оборка + фестони із кантом + аплікація із стрічки;
- кант + зборки + гудзики + жорсткі складки;
- фестони із кантом + дрібні складки + зборки;
- бант + стрічка + застрочені складки + драпірування + кант + бахрома обсишна + вишивка нитками і бісером + мереживо;
- м'які застрочні складки + драпірування + стрічка;
- дрібні складки + кант + буфи + жорсткі складки + мереживо;
- застрочні жорсткі складки + кант + зборки;
- стрічка + кант + бант + жорсткі складки + драпірування;
- дрібні складки + кант + зборки + банти із сутажного шнура;
- дрібні складки + драпірування + застрочені жорсткі складки;
- жорсткі складки;
- дрібні складки + жорсткі складки + кант;
- дрібні складки + зборки + кант + застрочні жорсткі складки;

Отже, костюм бідермаєра можна розглядати як гармонійну варіативну палітру комбінування форм та їх елементів в декорі жіночого костюма, що надавало йому суто жіночних рис, не зважаючи на складність текстильно-композиційної структури.

Література:

1. Якимчук О.В. Порівняльний аналіз жіночних образів сьогодення та вікторіанської епохи в контексті костюма / О.В. Якимчук, В.О. Микула // Масова культура у сучасному художньо-комунікаційному просторі: тези доповідей III Міжнародної науково-практичної конференції – Херсон: ХНТУ. – 2017 – С. 33-34.
2. Колосніченко М. В. Мода і одяг. Основи проектування та виробництва одягу: Навчальний посібник / М.В. Колосніченко, К.Л. Процик. – К. : КНУТД, 2011. –238 с.

Міненко О.А.

канд. мистецтвознавства, доцент Комунальний ВНЗ «Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія», м. Запоріжжя

АНТИЧНА МОДА: СВІТОВА ПРАКТИКА У КОНТЕКСТІ ПЕРУКАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Перукарське мистецтво античної доби втілило у собі культурну специфіку професії з безліччю її секретів та технологій, реалізуючи своє функціональне призначення, упредметнюючи естетичний ідеал та етичні ідеї, надаючи важливого соціально-диференціюючого значення майстерності перукарів. У подальшому антична мода у перукарському мистецтві трансформувала свій імідж, детермінуючи подальші зміни в перукарській культурі європейських народів.

Мода без ідеалу втрачає свій духовний стрижень, належну міру художнього смаку, довершеності й соціальності у цілому. Мода специфічно взаємодіє з ідеалом, «омолоджуючи» його шляхом занурення в архаїчні, глибинні шари людської культури, позначені стабільністю й упорядкованістю [3].

Цілісність сприйняття античного світу була адекватною завершеності тілесних форм людини. Антропна естетика архаїчної давньогрецької доби втілювалася у стереотипах зображення чоловічих статуй (курсах) та жіночих (корак) у відповідності з виробленими канонами. Зовнішніми ознаками курсів стали довге кручене волосся й фарбування скульптури, оскільки тіло реальної людини також сприймалося у кольоровому забарвленні. Естетиці кори було притаманне завите волосся, типізовані риси обличчя, легка посмішка маски, наділеної прямим носом й напівкруглими бровами. Довге завите волосся в архаїчній скульптурі свідчить про досить розвинуту перукарську моду.

В умовах Римської імперії античний естетичний ідеал трансформувався за вектором соціального виміру, у тому числі шляхом штучної реалізації потреби фізичної привабливості: від особистої гігієни до косметики й перукарської майстерності. Мода імператорського Риму, як уся його культура, формувалася під впливом грецької цивілізації, запозичення здобутків якої римляни здійснювали протягом кількох століть [1].

Античні традиції моди у контексті мистецьких практик Середньовіччя і Відродження розвивалися під впливом античного естетичного ідеалу, з притаманною йому єдністю краса, гармонії та міри. Сфера поняття естетичного ідеалу середніх віків істотно розширилася завдяки включенню до неї індивідуальних творчих практик особистостей конкретної історичної епохи; переосмисленню уявлення про форми естетичного самоутвердження людини у світі (творчості «за законами краси», зокрема – мистецтва); розвитку початків наукових уявлень про природні та суспільні детермінанти такої особистості та такого типу ставлення до дійсності [2].

На основі античної традиції в європейській практиці утверджувався гуманістичний світогляд з властивим йому приматом цінностей земного буття, ідеалом досконалої, гармонійно розвинутої людини.

Це докорінно змінило соціокультурну ситуацію в Європі, стимулюючи активні шукання нових форм узагальнення й конкретизації колективного досвіду, зокрема у сфері перукарського мистецтва. Антропний естетичний ідеал епохи Відродження позначився потужним синтезом людського розуму, краси й досконало розвинутого людського тіла. На основі художніх досягнень ренесансної доби виникло й потужно розвинулося мистецтво моди Нового часу, в тому числі й у напрямку удосконалення перукарського мистецтва людства.

Зачіски носили в наслідування грецьким і римським зразкам високими, хвилястими, прикрашали їх стрічками й квітами. Їхня особливість - віртуозність техніки виконання завивки, сполучення різних форм локонів - трубчастих, спіральних, круглих, плоских, стрічкових, стружками. Обов'язковий елемент - пучок свого волосся або мистецьки зроблений шиньйон.

У XIX ст. у сфері жіночої моди, у тому числі в розвитку перукарського мистецтва, першість все ще тримає Франція, чоловічої - Англія. В епоху Імперії у Франції (1804 по 1815) жіноча зачіска досить довго перебувала під впливом античної моди, але, зрештою, перемогла не мода часів імперії, а класична, республіканська. Форму голови підкреслює гладко причесане волосся, розділене посередині проділом, яке укладалося в сіточку або запліталося в коси. Єдиною оживляючою зачіску прикрасою були локони, що вільно спадали на чоло.

Велич та гармонія ідеалу людини античних часів у наш час майже цілком витіснені протилежним тлумаченням - слабкості, порочності, хиткості, ненадійності, безладності людини як відбиток такого ж химерного й ненадійного зовнішнього світу, суспільних зв'язків, усього життя (початок XX ст.). Це позначилося й на традиціях перукарського мистецтва. Зараз модниці повернулися до античних традицій у перукарському мистецтві, створюючи неповторні шедеври з жіночого волосся.

Феномен античного ідеалу в моді рельєфно простежується на всіх етапах розвитку світового перукарського мистецтва, окреслюючи його специфічні риси, а також еволюцію у тому чи іншому часовому напрямку.

Загалом античний ідеал перукарського мистецтва набуває в наш час все більшої та особливішої значущості, стаючи об'єктом суспільної уваги й концептуально впливаючи на сучасні інтерпретації категорій прекрасного.

Література:

1. Легенький Ю.Г. Система моди: культурологія, естетика, дизайн / Ю.Г. Легенький, Л.П.Ткаченко. — К.: ГАЛПУ, 1998. — 224 с.
2. Легенький Ю.Г. Філософія моди XX століття / Легенький Ю.Г. — К.: КНУКіМ, 2003. — 300 с.
3. Муриан В.М. Эстетический идеал / Муриан В.М. - М.: Искусство, 1966. - 200 с.

Міхєєва Леся Валеріївна

викладач кафедри дизайну, КВНЗ «Хортицька національна навчально-рабїлтаційна академія» ЗОР, м. Запорїжжя

ОСНОВНІ КОМПОНЕНТИ ІДЕНТИФІКАЦІЇ МУЗИЧНИХ КОЛЕКТИВІВ

Сьогодні світ українського графічного дизайну став дуже символічним у своєму прагненні до створення бренду, що візуально виокремлюється та запам'ятовується. Велику роль для впізнаваності бренду відіграє візуальна (графічна) ідентифікація, яка розглядається як загальноприйнятий ефективний засіб представлення товару або послуг на ринку.

В процесі функціонування системи графічної ідентифікації активно використовується поліграфічна та сувенірна продукція, що містить в собі такі основні елементи, як логотип, шрифти, кольорова гама та інші, що ідентифікують певну організацію чи колектив, утворюючи візуальний стиль.

Візуальний стиль – одна із форм комунікації, що має на меті забезпечити відмінність об'єкта та його зорове виокремлення особливими графічними характеристиками [3]. Мета ідентифікації полягає у встановленні тотожності або справжності товару чи послуги.

Про графічну ідентифікацію у своїх роботах писали Гелегер Р., Мовчан В., Морган Г, розглядаючи її як «відображення культури підприємства, її окремих елементів за допомогою художніх і графічних засобів, стилістичних прийомів, які забезпечують формування єдиного образу фірми на всіх напрямках її діяльності» [1]. На прикладах фірм, організацій та колективів, що працюють у різних сферах діяльності дослідники приходять до висновку, що візуальна (графічна) ідентифікація, включає в себе частку тотожності, тобто сприйняття об'єкту як елементу певної категорії чи ніші ринку, а також частку інакшості, тобто візуальне виокремлення цього об'єкту з тотожних. Все це забезпечує візуальне сприйняття, збирає всі візуальні елементи та моменти психологічного впливу у візуальний стиль, що впливає на створення бренду певного колективу, у тому числі й музичного.

М. Ньюмеєр в своїй монографії визначає бренд як «шосте чуття клієнта щодо продукту, послуги або компанії» [2,31]. З його точки зору бренд – це не логотип і не рекламна стратегія, тобто не те, що перебуває у зоні контролю компанії. Він наголошує на тому, що люди самі створюють бренди для впорядкування хаотичної інформації, і таким чином, бренд можна замінити словом «репутація», але й це слово недостатньо точно передає значення бренду. Важить не те, що каже про себе компанія, а те, що кажуть про неї люди.

З огляду на роботу музичних колективів, то велике значення тут має не стільки сам бренд (сприйняття людьми), скільки їх творчість, спрямована на виокремлення серед маси таких же гуртів, що працюють в тому ж музичному стилі. Саме тому ідентифікація є основним двигуном успішного бренду будь-якого музичного колективу чи окремого виконавця.

Тут можна казати про те, що найпоширенішим елементом ідентифікації, за яким споживач чи глядач визнає певний музичний колектив, є логотип,

який має відображати як назву гурту (через характер певного шрифту), так і його імідж (веселий, сумний, агресивний тощо), а також приналежність до певного музичного стилю. Але що стосується саме ідентичності музичних колективів, – не все так просто, важливим компонентом ідентифікації, крім візуальних ознак, є й звук, тобто набір певних інструментів з оригінальною манерою звуковидобування.

Якщо розглядати функціонування музичного бренду в цілому, то найважливішим і найвпливовішим чинником створення елементів його графічної ідентифікації є музичний стиль, в якому працює певна команда. І хоча музичний стиль не є візуальним (графічним) ідентифікатором, він має великий вплив на образні якості візуальних компонентів. Від музичного стилю залежить характер накреслення логотипу, кольорова гама рекламної продукції, стиль одягу для сцени, використовувані аксесуари, носії візуального стилю для фанатів тощо.

Взагалі, в музичній теорії виділяють шість основних стилів: класика, джаз, блюз, поп, хіп-хоп, рок. Для кожного з цих стилів є вже сталі образи та кольори, але й додаються нові елементи, нове графічне відображення нових знаків, з огляду на реалії сьогодення у галузі музичного мистецтва.

Найпоказовішим та найрозгалуженим музичним стилем, за основними компонентами ідентифікації музичних колективів, мабуть, є рок. Тут можна вести мову про те, що для логотипів рок-гуртів обирається здебільшого готичні шрифти з гострими кутами чи ознаками руйнації. В кольоровій гамі переважає співвідношення чорного-білого-червоного з незначним додаванням інших кольорів. Якщо казати про культуру одягу, то переважає чорний колір (шкіра та тканина), в окремих рок-жанрах нормою є джинси, але це не закон, а лише найчастіше використовувані елементи.

Кожен рок-стиль відрізняється своїми візуальними компонентами за якими колектив можна віднести до певного жанру, виокремити його, але не слід забувати й про компонент звуку. Так, для жанру важкого року, як елемент додається і жорсткий грим та звучання гітар на ефекті дисторшену; для метал-року, крім жорсткого звучання гітар, поєднання шкіри та металевих аксесуарів; для фолку це елементи національної ідентичності, національний одяг або його елементи чи національні музичні інструменти; для інді це не дуже складні мелодії та прості інструменти, чи то взагалі інструменти зроблені з підручних матеріалів, хоча цей жанр на сьогодні є не таким й простим, як на початку його становлення, коли він став окремим явищем в музичному світі; для панку це фрікові зміни зовнішності артистів, а також жорстка манера вокалу, що може переходити у неприхований крик; для виконавців глэм-року характерні яскравий образ, що виражається через театральну ефектність екзотичних костюмів, багате використання макіяжу, андрогенний вигляд. У свою чергу прогресив, як і техно, ідентифікують лише за звучанням, бо саме ці два жанри здебільшого використовують синтезовані звуки. Окремо можна розглянути такий жанр як психоделіка, що використовує поєднання музики та світлових ефектів. Цей ряд можна про-

довжувати і іншими рок-жанрами, такими як джаз-фьюджен, реп-рок, емо, скрим тощо, але головне, щоб графічні візуальні образи були зрозумілим потенційному споживачеві, створювали свій оригінальний бренд.

Добре, якщо музичний колектив працює у визначеному жанрі, але існує багато гуртів, які поєднують кілька жанрів. У таких випадках музична теорія каже про появу нових альтернативних напрямків, а от ідентифікувати їх, віднести до певного жанру стає важко.

Таким чином можна констатувати, що використання візуальних (графічних) компонентів ідентифікації, що ототожнює і виокремлює музичний колектив, є основою для його впізнаваності, створює візуальний стиль, який впливає на визначення бренду (сприйняття колективу іншими). Але графічна ідентифікація музичного колективу, скільки б графічних компонентів вона в собі не містила, завжди спирається на образні якості, властиві певному музичному стилю. І тому розглядати компоненти графічної ідентифікації без розгляду компонентів звуковидобування та відношення до певного музичного стилю, є недоцільним і відкриває нові питання у графічній ідентифікації музичних колективів.

Література:

1. Морган Г. Имиджи организации / Морган Г. – М.: Вершина. 2006. – 416 с.
2. Ньюмеер М. ZAG: найкращий посібник із брендингу / Марті Ньюмеер / пер. з англ. – Харків: КСД, 2017. – 192 с.:іл.
3. Шевченко В.Е. Роль візуального стилю журналу для ідентифікації видання / В.Е. Шевченко // Наукові записки: Соціальні комунікації. – Київ, Інститут журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 2015. – №2 (51). – С. 139-147
4. Трофимов Я. Брендинг и идентификация настоящего и будущего. – Одесса: Пласке, 2009. – 96 с.

Мосендз Оксана Олегівна

аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ОСНОВНІ ТИПИ УКРАЇНСЬКОГО КОСТЮМА В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Будучи найважливішою й невід’ємною частиною національного образу, український костюм, починаючи з часу свого становлення в XVI столітті в ансамблевих формах, поступово займає важливе місце в образотворчому мистецтві. Нині серед усіх складових частин традиційного образу життя, саме костюм виступає своєрідним візуальним знаком національної ідентичності, національним символом і насичує художні образи характерним українським колоритом.

Уплив історико-культурних подій кінця ХІХ – початку ХХ століття відчувається в галереї українських образів, що сформувалися в образотворчому мистецтві України. Центральною темою, найчастіше, представлений сільський костюм, що можна пояснити, з одного боку, особливо виразним

колоритом як побутового, так і святкового костюма жителів українського села, а з іншого – специфічними уявленнями про чисто селянську українську ідентичність. Ця тема була особливо виразною в другій половині XIX – початку XX ст. в творчості П. Д. Мартиновича, С. І. Васильківського, М. С. Самокиша, О. Г. Сластіона, М. К. Пимоненка, О. О. Мурашка й інших митців.

Аналізуючи мотив українського костюма в українському живописі кінця XIX – початку XX століття з точки зору його ролі в композиційному, сюжетному й образному рішенні картини, ми розглядаємо його також в історичному й художньому аспектах.

На цій основі можна виділити два основних типи відображення національного костюма в живопису зазначеного часу:

- перший – історико-етнографічний тип, для якого характерна максимально достовірна передача властивостей національного костюма. Головна або одна з головних ролей у сюжетному, образному й композиційному вирішенні картини цього типу, відведена костюму загалом, або його окремих деталей;
- другий – художній тип, для якого характерна поетизація національного костюма, узагальнення образу костюма без промальовування деталей. Зображенню мотиву українського костюма в створенні художнього образу відводиться роль допоміжної деталі.

У рамках історико-етнографічного типу нами розглянуті роботи зазначеного часу, що створювалися з максимально історичною та етнографічною достовірністю. Як правило, роботи цього типу виникають у межах національно-культурних ремінісценцій цього часу і, крім незаперечних художніх властивостей, мають ряд рис етнографічних та історичних джерел.

Багато українських художників кінця XIX – початку XX століття відводили ансамблю національного костюма одну з основних ролей у картині. Ця теза найбільш яскраво проявляється в історичному, побутовому жанрах, а також у портреті. Нами проаналізовані деякі роботи, які можна віднести до історико-етнографічним типу в зображенні українського костюма, при цьому ми розбили їх на дві основні групи:

- картини, в яких ансамбль або окремі деталі костюма несуть першорядне смислове навантаження, будучи основною ознакою, що визначає сюжет полотна;
- картини, в яких ансамбль костюма визначає статус конкретного персонажа, його стан і положення в суспільстві.

До робіт першої групи ми відразу можемо віднести полотна, написані в історичному жанрі, оскільки в цьому випадку костюм однозначно грає першорядну роль. Без достовірності національних костюмів полотна, написані в історичному жанрі не мали б своєї потужної правдивої сили. Однією з найбільш характерних робіт, що підтверджує цю тезу, безсумнівно, є картина І. Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султану» (1880-1891). Прикладом цієї групи робіт також можуть служити низка картин побутового жанру на тему весільного обряду, наприклад «Наречена» Ф. Г. Кричевського

(1910), «Одягання нареченої на Україні» В. Васильєва, «Весілля в Київській губернії» (1891) М.К. Пимоненка.

Прикладами того, що іноді окремі деталі костюма несуть основне смислове навантаження картини можуть бути роботи О. Л. Кульчицької «Сирота» (1912) і автопортрет М. І. Струнникова (1917) під назвою «Запорожець».

До робіт другої групи, в яких ансамбль костюма визначає статус конкретного персонажа або його особисті характеристики, віднесемо насамперед портрети. Наприклад, роботи С. І. Васильківського – серія історичних портретів, в яку входило двадцять сім робіт – акварельні портрети представників різних верств населення України XVII ст. у типових національних українських костюмах того часу – Б. Хмельницького, П. Сагайдачного, Г. Сковороди, козаків, міщан, сілян, зроблені до альбому «З української старовини» (1900), створеного разом із М. Самокішем

Аналізуючи роботи, які ми віднесли до художнього типу в зображенні українського костюма, можна відзначити характерну тенденцію – костюму в композиційному й образному рішенні картини відводиться роль деталі. Найбільш показово ця тенденція простежується в пейзажі й побутовому жанрі.

Яскравими прикладами зображення українського костюма в ролі деталі в пейзажі можуть служити полотна з селянами, які працюють в полі. Багато художників, приділяли увагу цій темі: В. Д. Орловський – «Жнива» (1882), «Косовиця у озера» (1878), М. К. Пимоненко – «Збір сіні на Україні» (1907), «Жнива на Україні» (1896), «Жниця» (1889), К. О. Трутовський – «Дівчина зі снопами» О. Л. Кульчицька – «Жнива» (1913). У деяких полотнах, виконаних в жанрі пейзажу, фігури в національних костюмах буквально намічені декількома мазками, але намічені зі знанням всіх деталей одягу, і при цьому вони є тією родзинкою, що оживляє пейзаж, доповнює його й наповнює змістом. Наприклад, картина М. А. Беркоса «Вулиця в Умані» (1895).

У побутовому жанрі в українському живописі кінця XIX – початку XX століття є чимало прикладів узагальнення образу костюма без промальовування деталей, в яких костюму в загальній композиції відводиться роль деталі. В основному це роботи на повсякденні сюжети з життя українського народу. У таких роботах залежно від змісту художники приділяли більше або менше уваги опрацюванню деталей костюма, але головний принцип полягав у тому, що костюм був одним із засобів для розкриття задуму автора, але не нес у картині першорядне смислове навантаження.

Одним з популярних сюжетів у побутовому жанрі зазначеного часу, був ярмарок. Більшість картин, написаних на цю тему, можна трактувати як «хорові», масові. У зв'язку з цим, у зображенні подробиць костюмів персонажів не було необхідності. Найчастіше автори, опрацьовуючи костюми головних персонажів, одяг другорядних писали великими кольоровими плямами. Прикладом може служити робота М. К. Пимоненка «Ярмарок» (1898).

Отже, аналізуючи роботи історико-етнографічного і художнього типу відображення національного костюма в живопису хотілося б відзначити велике значення правдивої передачі регіональних особливостей українського

костюма. Достовірно передані специфічні особливості окремих елементів одягу жителів різних районів допомагали авторам розкрити сюжет і додавали реалістичності картинам.

Мудаліге О.І.

магістр, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ІКОНОПИСНІ СИМВОЛИ КОЗАЦЬКОЇ ДОБИ В ХРАМАХ М. ОХТИРКИ (СУМСЬКА ОБЛ.)

Місто Охтирка, що знаходиться в Сумській області, виникло на місці давньоруського городища Новгород-Сіверського князівства, знищеного під час татаро-монгольської навали. Його нова історія починається з XVII ст., коли тут проходила засічна лінія між Московським царством і Річчю Посполитою. Розмежування земель відбувалося в 1635 – 1648 рр. після підписання російсько-польського Поляновського миру 1634 р., згідно з яким Охтирка відходила до території Московського царства.

У наступному XVIII ст., особливо за часів царювання Катерини II, починається активне поширення в місті, що стало частиною володінь царської фамілії, порядків пануючої держави. У 1780 р. Охтирка перетворюється в повітове місто і до осені 1917 р. знаходиться у складі Російської імперії. Після суспільних потрясінь в Україні в 1917 – 1920 рр. Охтирка увійшла до складу Української республіки і до 1934 р. була районним центром Харківської області. Втім, такої руйнації релігійних пам'яток і релігійної культури, як у столичному Харкові, тут в радянський період не відбулося. Ця ділянка мистецької спадщини в Охтирці зберіглася краще, ніж в інших містах і селах Харківщини. Тому на цей регіон ми і спрямували наш дослідницький погляд.

Під час відвідування місцевих храмів були виявлені нові ікони періоду козацької доби, що є її символами. До таких відноситься поясний образ «Св. Миколая», який знаходиться в Спасо-Преображенському храмі, а також поясний образ цього ж святого із церкви Жон Мироносиць, що розташована на Михайлівському кладовищі. Перша викликає асоціації з картиною Ель Греко «Апостоли Петро і Павло» (XVII ст.). І це підтверджує думку про місцеве походження цієї ікони, бо копії з картин видатних іспанських майстрів доби європейського бароко знаходились в Охтирці у XVIII ст. Втім, на відміну від образів Ель Греко, витончених, видовжених і наче без плоті, св. Миколай на іконі зі Спасо-Преображенського храму має вигляд людини з міцною статуєю. Плечі його підняті, руки розведені більше, ніж зазвичай зображують на подібних іконах. Руки нагадують крила, якими він одночасно захищає і застерігає від гріха. Об'ємність одягу, пишність і безліч складок надають відчуття руху, динамічності, схвильованості, так само як і зображення Христа і Богоматері на цій іконі (широко розведені руки Богоматері, більший, ніж зазвичай, нахил корпусу Христа). Емоційний ефект досягається надзвичайно інтенсивним звучанням кольорових сполучень: на чорно-зеленому тлі контрастно виділяється яскраво-пурпурова фелонь, напруженості додають

зелений підризник, голубий омофор. За своїми художньо-стильовими ознаками цей твір поповнює низку барокових ікон Слобожанського краю.

Слід звернути увагу на ще одну деталь: св. Миколай зображений з відкритою книгою в руках, на сторінках якої розміщений текст служби святителя. У XVIII – XIX ст. подібна іконографія була поширена переважно у старообрядців, які зображували святого з розкритим Євангелієм і благословляючим двоперст'єм. Відомо, що осередки, де чимало іконописців належали до старообрядців, існували в іншому слобожанському регіоні – в Чугуєві. Можливо, і в цьому є певний зв'язок.

Ікона св. Миколая з церкви Жон Мироносиць суттєво відрізняється від ікони із Спасо-Преображенського храму. Чіткість композиції, майстерність рисунку в ній, підхід до відтворення простору свідчать про академічний вплив. На той час вже існувала Санкт-Петербурзька академія мистецтв зі своєю класицистичною системою навчання. Цієї ж системи дотримувались і в створених у 1768 році рисувальних класах при Харківському колеґіумі, очолених академіком Іваном Саблуковим, який приїхав сюди із Санкт-Петербурга і до того ж виконав низку ікон для Охтирського Покровського собору. Таким чином, джерело нових віань знаходилося зовсім близько. А тим часом в російському ікономалярстві запроваджувались принципи класицизму, що поширювались і на православні храми України. Втім, українські малярі, хоч і вимушені були змінити правила написання, але їх не влаштувала холодність класицизму. І вони продовжували наділяти святі образи гострим переживанням, натхненням, що йшли від українських барокових ікон.

Перлиною сучасної Охтирки є Свято-Покровський кафедральний собор (1753 – 1768 рр.). Він унікальний вже за своїм архітектурним образом, бо будувався як кам'яний, але з орієнтацією на традиції українських дерев'яних храмів, що були поширені на цих теренах, тобто трибанна конструкція з розміщенням на одній осі усіх трьох бань (на відміну від російської архітектурної традиції). Відомо, що храм починала будувати громада за часів царювання Єлизавети, а закінчувалось його зведення вже при Катерині II, яка розпочала перегляд художньої політики своєї попередниці, відходячи від бароко і запроваджуючи класицизм. Тому до Охтирського Свято-Покровського собору прибудували портик, що сприймається як чужорідне тіло у цій бароковій будівлі.

Так як до зведення собору була причетна майстерня Растреллі, що служив при дворі Єлизавети, в інтер'єрі собору збереглися риси європейського бароко – чудова ліпнина із зображенням Георгія-переможця з каральним мечем і ще декілька символічних ліпних зображень. В соборі знаходився і іконостас з іконами, написаними академіком І. Саблуковим. За радянських часів і іконостас, й інші речі церковного ритуалу були виключені з храму, а в ньому довгий час знаходився винно-горілчаний склад. У 1990-х відбулась нарешті реконструкція цієї видатної архітектурної пам'ятки. Його внутрішній простір знову наповнився старими іконами, що зберігалися у місцевих прихожан, хоч старий іконостас не знайдено.

Серед ікон, що нині є у храмі і розглядаються як символи козацької доби – список барокової ікони кінця XVIII ст. «Богородиця всім скорботним Радість». Їй притаманні урочистість, яскравість кольорів, об'ємність при зображенні персонажів, багатоперсонажність, динамізм композиції. Богородиця наділена етнічними рисами української жінки.

Поруч з цією іконою знаходиться і старовинна ікона «Покров Пресвятої Богородиці» у срібному окладі – ще один із символів козацької доби. Традиційно ікона розділена на дві частини – «Небо» і «Землю». На «Землі» наближеним до переднього плану посередині зображений св. Роман Солодкоспівець з двома симетрично розташованими групами пристоячих у характерному для XVII – XVIII ст. складі. Він стоїть на амвоні і виділений розмірами, що вказує на окремий інтерес до його особи. У лівій частині ближче до св. Романа зображені імператор з імператрицею, а праворуч – св. Андрій Юродивий, який піднятою рукою вказує на Богородицю. З правого боку на нього накинута зелений плащ, а під ним – жовта натільна сорочка, хоча зазвичай він зображується без неї. Святий звертається до вдягнутого у синій хітон та оранжевий плащ свого учня круглоликого Єпіфанія.

У верхній частині ікони – «Небі» на центральній осі зображена Богородиця, яка в розкинутих руках тримає білий омофор, що символізує нетварний світ. З нього на землю летить Божа благодать, захищаючи людей від усякого зла. У верхніх кутах обабіч від Богородиці розміщені напівфігурні зображення Спаса, який благословляє правицею, а в лівій руці тримає Євангеліє, та Іоана Хрестителя, який правою рукою іменнoсловно благословляє, а в лівій тримає посох з хрестом, що зацвів угорі.

На цій іконі знову простежується вплив класицистичного напрямку, що набував поширення з російської столиці. Втім, разом з тим спостерігаємо, що українські митці вміли його творчо переосмислювати. На відміну від російських, візантійських та слов'яно-балканських образів, лики святих на цій іконі сповнені натхнення, що ставало характерним для українського іконопису на теренах, що у XVIII ст. попали в залежність від російської корони.

Мудаліге О.І.

магістр, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ДРУКОВАНА ГРАФІКА ЯПОНІЇ КІНЦЯ ХХ СТ. (З КОЛЕКЦІЇ АСОЦІАЦІЇ ДИЗАЙНЕРІВ-ГРАФІКІВ «4-Й БЛОК»)

Друкowana графіка кінця ХХ ст. видатних японських принтмейкерів з колекції Громадської Організації «Асоціація дизайнерів графіків «4-й БЛОК» утворилась після проведення у 1991-2000 роках у Харкові триенале графіки та плаката екологічного спрямування. Колекція є унікальною тому, що автори робіт – видатні принтмейкери Японії, роботи яких зберігаються у найвідоміших музеях світу. Їх мистецтво радикально відрізняється від європейського композицією, підбором палітри, сюжетами, ідеєю, точкою зору.

Японська нація живе в досить складних природних умовах і навчилася зберігати те, що дає не дуже щедра природа. Може завдяки саме цьому, японці

дуже турботливі до найменшої деталі в своєму оточенні і зовсім інакше ніж європейці сприймають навколишній світ. У творах японських майстрів застигає мить, її можна спостерігати і розмірковувати над нею нескінченно. Темп цих зображень нечутний, вони запрошують йти разом. Кожному автору графічних робіт належить гідне місце за самобутність і повчальність.

Роботи Ikushima Junji схожі на квіти з гербарію. Відкрита книга, де вони були сховані, і ось – їх можна бачити. Фарби змарніли, з стебел і листя пішов сік життя, але рука художника додала їм колір, дивовижний і рідкісний, від якого неможливо відірвати очей. Бесконтурний імпресіоністичний мазок дає свободу уяві глядача. Ескізна незакінченість робіт ще більше підкреслює смуток від швидкоплинного часу.

Різнобарвне листя, зібране художником пізньої осені і дбайливо складене під книжковий прес, майже зотліло, чітко проступають його прожилки, але природні кольори все ще потужні, в них – туга і відчай. У роботах немає складної палітри, однак двома фарбами передана неповторна ілюзія сутності, увага до кожної риси доквілля.

Художник вірний філософії мистецтва своєї країни. Пори року, що змінюються, циклічність природи – сакральна тема для японців. У ній – ставлення до життя, спроба прийняти неминучість як благо і насолодитися нею. Можна фантазувати якими могли бути роботи Ikushima Junji на тему зими і весни. Можливо, зима постане зелено-коричневим мохом, укритим снігом. Такий сюжет дасть глядачеві відчуття спокою і бажаного відпочинку. А весна не магіме чітких обрисів, це буде емоційна суміш фарб, в яких буде все – від очікування незвичайних подій до тривожних переживань. У будь-якому випадку, колорит буде витонченим.

Інший майстер Yoshisuke Funasaka в серії «Мій космос і мій вимір» йде від предметно-образотворчого світу в геометричну абстракцію і звертається до підсвідомості. Поверхня робіт ділиться геометричними площинами, на які нанесено текст нової мови у вигляді тонких різнобарвних фігурних пластин. Колірна гама композиції, розташування її складових частин так дивовижно гармонійні і врівноважені, що цілком зрозуміло – це мова досконалого соціуму. Роботи Yoshisuke Funasaka передають відчуття простору і руху, в них присутня магія нескінченності і майбутньої таємниці.

Метафізичні зображення Obata Etsuko, безшумні і спокійні, навіяні пророчими сновидіннями. В них – пустельний образ міста, синьо-фіолетова атмосфера, яка не підлягає розшифровці. Об'єкти геометрично організовані, але позбавлені просторової єдності, що вносить тривожність і неясні очікування. Місто без людей, рослин і тварин, штучне освітлення викликають відчуття фізичної відсутності повітря. Художник дає зрозуміти – це застережливі картини-символи!

Використовуючи геометричні форми і багатобарвне поєднання фігур, Hiroyasu Yoshiike створює оптимістичні орнаменти, повні сонячних фарб і надії. У його візерунках замаскувалися флоральний-рослинні мотиви. Їх ритмічне повторення викликає відчуття безперервної дії, мерехтіння ко-

льорових плям. Зображуючи світ як барвистий калейдоскоп він показує глядачеві іншу ілюзорну реальність. Так, за допомогою мистецтва графіки автор щиро виказав свою дитячу життєлюбність і здатність в звичайних формах бачити справжню красу.

Ефектно працює з глядачем і простором Наманіші Катсунорі, ніби в невагомості розташовуючи свої фотографічно трактовані об'єкти. Незвичайні зіставлення, максимально наближений ракурс і оголена чуттєвість матеріалу створює враження магічної реальності. Глядач отримує доступ до лабораторії експерименту, де на полотнах великого розміру відтворені ретельно промальовані до дрібниць природні елементи. Образ виходить одночасно монументальним і крихким. Особливу увагу художник приділив поєднанню фактур, намагаючись з'єднати протилежності в цілісну єдність - і в цьому вбачається космогонічна ідея японського світогляду.

Вцілому, графічні роботи з колекції Громадської Організації «Асоціація дизайнерів графіків «4-й БЛОК» можна об'єднати простим маніфестом митців: «Це мій світ, я захоплююся кожною його рисою, я дорожу ним, і його майбутнє викликає у мене занепокоєння. Своїм мистецтвом я спробую викликати у людей такі почуття, щоб вони замислились і спробували зберегти неповторність цього світу для наступних поколінь».

Обуховська Любава Василівна

член Спілки дизайнерів України, старший викладач кафедри комп'ютерних технологій дизайну і графіки, Національний авіаційний університет, м.Київ

МОДЕЛЬ ФОРМОУТВОРЕННЯ ПОЛІФУНКЦІОНАЛЬНИХ МАЛИХ АРХІТЕКТУРНИХ ФОРМ

Зважаючи на те, що на даному періоді свого становлення Україна виходить на міжнародну арену, зовнішній вигляд міст, особливо густонаселених, має вирішальне значення. Одним з ключових елементів при формуванні враження від міст є малі архітектурні форми, які повсюдно супроводжують мешканців і його гостей.

Створення нових малих архітектурних форм для благоустрою українських міст, особливо їх введення в історичне середовище, враховуючи сучасні потреби суспільства й особливості сьогоденної архітектури, – багатовекторна художньо-конструктивна діяльність. Вона потребує індивідуального і комплексного підходів у проектуванні принципово нових об'єктів. Такими у найближчому майбутньому можуть стати поліфункціональні малі архітектурні форми.

Поліфункціональна мала архітектурна форма¹ – це цілісний, композиційно завершений об'єкт, в якому доцільно поєднано кілька різних за призначенням видів, а по суті функцій простих малих архітектурних форм з точки зору

¹ *Обуховська Л.В. До питання використання у термінології дизайну поняття «поліфункціональні малі архітектурні форми» / Л.В.Обуховська // Теорія та практика дизайну: зб. наук. праць. – К.: Дія, 2017. – Вип. 11.*

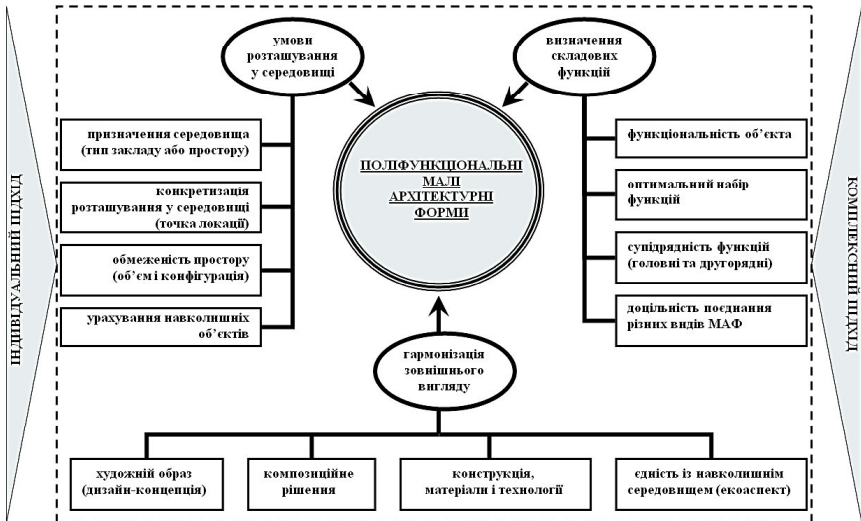


Рис. 1. Модель формоутворення поліфункціональних малих архітектурних форм

його (тобто об'єкту) конкретного місцезрештування і художнього задуму дизайнера.

Поліфункціональна мала архітектурна форма може бути і в основному є повноцінною завершеною сучасною композицією. Тому їх формування має носити комплексний та індивідуальний характер: підбір необхідних для відведеної ділянки функцій, просторове вирішення об'єкту (власне, форма) згідно обраного функціонального навантаження, естетична і смислова складова, спосіб місцезрештування у середовищі. Ключові фактори, що впливають на формоутворення поліфункціональних малих архітектурних форм, визначено такі:

- умови розташування у середовищі;
- визначення складових функцій;
- гармонізація зовнішнього вигляду.

Кожний із них поєднує у собі чотири складові, які усі разом формують єдину модель формоутворення поліфункціональних малих архітектурних форм (рис. 1).

Висновки. З таким підходом – індивідуальним і комплексним – кожна наступна поліфункціональна мала архітектурна форма, навіть з однаковим набором функцій, але за різних вихідних умов створення (конкретна локація у середовищі, допустимі габарити, обрана стилістика, художній задум дизайнера, тобто загальний образ, та інструментарій автора) – у результаті виходить не схожа на попередню. У цьому і полягає унікальність поліфункціональних новостворюваних об'єктів.

Ожога-Масловська А. В.*аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв***РАКУ-КЕРАМІКА В МИСТЕЦТВІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ГОНЧАРІВ**

Останні роки в мистецтві кераміки в Україні простежується поширення інтересу до досвіду японських гончарів. Японська керамічна традиція, яка має багатомісячну історію, відзначена наявністю різноманітних течій і напрямків. Це обумовлено розвитком історичних керамічних виробництв, з яких виділяють Сето, Токонаме, Етідзен, Сігаракі, Тамба и Бідзен. Однак твори японської керамічної династії Раку посідають особливе, унікальне місце в історії кераміки і всього декоративно-прикладного мистецтва Японії. Династія кіотоських майстрів зберігає спадкоємність протягом п'ятнадцяти поколінь, продовжуючи створювати кераміку в тій же художній традиції, в якій вона зародилася в середині XVI століття.

Найбільш характерним технологічним етапом Раку є випал при температурі в обпалювальній камері від 850 до 1250 °С у дров'яних печах, а також етап відновлення – випал без доступу кисню. Вироби швидко витягуються і охолоджуються на відкритому повітрі з використанням води чи зеленого чаю. Невибагливі, але живі і виразні форми чаш, і ефекти глазури, що виникають при різкому охолодженні, надавали виробам майстрів виразність, індивідуальність і відповідали вимогам естетики вабі, що визначала чайну церемонію Сен-но Рікю (1522-1591) і його найближчих послідовників.

Вироби представників династії Раку були спочатку орієнтовані не на масово виробництво, а на створення унікальних творів для вузького кола шанувальників чайної церемонії (чаною). Ці предмети несуть яскравий відбиток індивідуальності майстрів, які їх створювали, і часу, до якого вони належать. Основою технології сім'ї Раку і по цей час є прийоми формування і тиражування, розроблені ще в кінці XVI ст. під час роботи видатного майстра, засновника династії Раку, Раку Чодзіро: (樂長次郎, ? -1589).

У XVII ст. визнання цього новаторського стилю кераміки виявилось не тільки у високій ціні на чашани роботи майстерні Раку, але і в численних наслідуваннях і інтерпретаціях уцусі («копіювання з відмінностями»), що створювалися різними художниками-керамістами. Хонамі Коєцу (1558-1673) й Огата Кендзан (1663-1743), найбільш впливові майстри декоративно-прикладного мистецтва епохи Едо (1603-1868), вчилися у майстрів сім'ї Раку і сформували свої власні яскраві інтерпретації цього стилю.



Таким чином, в Японії XVII століття вже існували як вироби сім'ї Раку, так і ті, які були створені керамістами інших майстерень і незалежними художниками в «стилі раку». Незважаючи на те, що назва особливого типу кераміки стала ім'ям власним, переданим у спадок кіотоській майстерні від Раку Чодзіро І, термін «раку» придбав самостійне значення. Так стали називати кераміку, створену в технологічних і естетичних традиціях прославленої керамічної майстерні. Велика кількість виробів в стилі раку, переважно призначених для чайної церемонії, створювалося майстрами і протягом XVII-XIX ст.

Відкриття Японії Заходу в середині XIX ст. призвело до широких запозичень форм і декоративних мотивів японського образотворчого і декоративного мистецтва західними майстрами. Однак кераміка майстерні Раку не приваблювала уваги західних цінителів до початку XX ст., оскільки не відповідала очікуванням великих торгових компаній і була позбавлена тієї яскравої декоративності, якою характеризується експортна продукція японських керамічних майстерень другої половини XIX ст.

Першим європейцем, який представив майстрам Заходу кераміку в стилі раку, був британський художник і кераміст Бернард Ліч (1887-1979) і сьогодні термін «раку» широко застосовується гончарами країн Західної та Східної Європи, майстрами скандинавських країн і США.

Інтерес до японської культури не обійшов і українських художників. В останні десятиріччя в Україні спостерігається справжній бум серед керамістів – вони активно використовують досвід японських майстрів у своїх творчих пошуках. За впливом японської традиції Раку-кераміки українських гончарів можна виділити:

- кераміка, при виготовленні якої майстри використовують прийоми Раку-технології випалу в дров'яних печах і практику безкисневого відновлення, що дозволяє експериментувати з поливами, агнобами та ін.
- кераміка, в якій крім втілення Раку-технології випалу, українські гончари намагаються слідувати естетичним принципам японської кераміки вабі, використовують форми, властиві японському посуду для чайної церемонії (чаші, чайники та ін.)
- кераміка, створена українськими майстрами, які пройшли навчання в гончарних майстернях Японії і безпосередньо наслідують досвід японських майстрів Раку-кераміки.

Незважаючи на велике технологічне і стилістичне розмаїття видів кераміки, зведених в першій групі, вони об'єднані одним важливим художнім принципом: слідування природі, співпраці з нею у створенні художнього образу. Свобода і спонтанність творчості, співпраця майстра з матеріалом, непередбачуваність кінцевого результату і естетична своєрідність роблять кераміку раку привабливою для українських художників Л. Антонової (Харків), Ю. Мусатова (Конотоп), О. Дворак-Галік (Київ), В. Вільковського (Ужгород), Г. Протасова (Охтирка), Л. Портнової та А. Кириченко (Київ), В. Оніщенко (Київ) та ін. Поширенню Раку-технології сприяли і Раку-симпозіуми, які об'єднали українських гончарів з усіх регіонів України.

Перші Раку-симпозіуми були ініційовані художником Г. Протасовим і пройшли у 1993-1996 рр. в мальовничих передмістях Охтирки, що надало українським гончарам матеріалу та натхнення для подальших експериментів з глиною.

Принцип, пов'язаний у західній свідомості в основному з філософією дзен і естетикою вабі, що дозволяє всім сучасним керамістам вважати себе продовжувачами й інтерпретаторами японської гончарної традиції, як би далекі їхні твори не були від «першоджерел» втілюють у своїх творах В. Шаповалов (Харків), Д. Білокін (Полтава), А. Мирошніченко (Харків), А. Собянін (Полтава), С. Столярук (Волинь), Д. Стаховський (Хмельницька обл.) та ін. Велика частка творів цих авторів є інтерпретаціями японського традиційного посуду для чайної церемонії – чаванів та чайників. Майстри експериментують з матеріалом та поливами у пошуках своєї художньої мови, однак у більшості випадків цей посуд не відповідає канонам японських чаш для чайного дійства.

Однак, в Україні є художник, що пройшовши навчання в майстернях кіотських гончарів, наслідує і передає цей досвід. Ю. Карпенко (Київ. обл.), майстер бойових мистецтв, з 2004 р. щорічно під час своїх подорожей до Японії, не тільки підвищував свій рівень майстра джиу-джитсу, а й опановував гончарне мистецтво у майстернях Раку-кераміки. Чавани майстра виконані з дотриманням всіх канонів японського посуду для чайної церемонії ручним ліпленням без використання гончарного кола. На подвір'ї свого маєтку Юрій збудував дві печі для обпалу за японськими зразками, що дозволяє йому створювати справжні мистецькі твори, які були оцінені у тому числі і японськими знавцями кераміки.

У серпні 2017 р. мистецька «Галерея на Штейнбарга» м. Чернівці запропонувала Ю. Карпенку взяти участь у міжнародному творчому практикумі художньої кераміки «Буковина-2017», де художник поділився своїм безпосереднім досвідом Раку-технології з українськими гончарами, сприяючи цим подальшому розповсюдженню японської традиції.

Японська кераміка сім'ї Раку, що зберегла основи технології та естетики з XVI століття, виявляється, таким чином, одним з помітних напрямків у декоративно-прикладному мистецтві в Україні кінця XX-початку XXI ст. і, безумовно, характерною ознакою розвитку японізму на новому етапі.

Олексієнко Алан Михайлович

професор, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ДИЗАЙНІ ТЕМАТИЧНИХ ПАРКІВ (З ДОСВІДУ КУРСОВОГО ПРОЕКТУВАННЯ НА КАФЕДРІ «ДИЗАЙН ІНТЕР'ЄРУ» ХДАДМ)

Особливе місце в світовій індустрії розваг займають тематичні парки. Останнім часом вони склали серйозну конкуренцію традиційним ландшафтним об'єктам, що мають велику кількість історико-культурних пам'яток. Розвиток тематичних парків у світі об'єктивний процес, що відображає

еволюцію туристичних переваг і поглядів фахівців в області стратегічного розвитку територій.

Створення сучасного тематичного парку, який поєднував би в собі красу і практичність, при цьому гармонійно вписувався в навколишній природний ландшафт, вимагає певних знань. Домогтися такого результату можна тільки володіючи і грамотно застосовуючи закони та прийоми ландшафтного дизайну. Насамперед, необхідно визначитися з загальною ідеєю, розробити концепцію та сценарій дій майбутнього тематичного парку. Створення таких парків має багатовікову історію. Тривалий час спостерігалася тенденція розробки таких тем: фольклорні, пов'язані з історією, ботанічні, спортивні, географічні. Сучасний парк характеризується появою структур та розширенням різновиду тематичної спрямованості. Зарубіжний і вітчизняний досвід створення та діяльності тематичних парків вказує на розвиток нових тенденцій. Вони пов'язані з усвідомленням величезної ролі озеленення просторів для відпочинку, а також появою новітніх технічних засобів формування парків ландшафтів та їх інтеграцією з міськими структурами.

Заявляються нові різновиди садово-паркового мистецтва, що відображають зростаючі культурні запити населення, інтереси різних соціальних груп, їх смаки і переваги. Триває пошук засобів оригінальної виразності об'єктів ландшафтно-архітектури.

Підвищується цінність історичних місць. Приділяється все більше уваги науковій обґрунтованості проектування: детальному аналізу соціальних, функціонально-планувальних, ландшафтно-екологічних аспектів формування тематичних парків.

Великі тематичні парки розглядаються в контексті міжнародного та регіонального туризму, в яких можна отримати максимум задоволень за мінімальний відрізок часу.

Характерною особливістю сучасних тематичних парків є те, що багато з них носять інформаційно-пізнавальний характер. Сучасні технології надають можливість реалізувати багато цікавих ідей. Визначають художній образ, який повинен бути яскравим, цікавим людям різних вікових категорій.

Парки стали символом індустріалізації, майданчиком для демонстрації промислових досягнень, поєднали в собі здобутки науки і техніки поряд з розважальними заходами. Парки будуються, щоб надихати християнське благочестя, присвячуються філософським вченням та стильовим напрямкам в архітектурі, скульптурі, дизайні тощо. Деякі парки використовують атракціони для освітніх цілей, в яких розкривається досвід з життя тварин, риб та інших морських мешканців.

Образне рішення це невід'ємна складова тематичного парку. Воно будується на оригінальній концепції та використанні інноваційних рішень у ландшафтному дизайні, пов'язаних з озелененням, інтерактивного освітлення, застосування сучасних технологій і матеріалів, екологічних аспектів формування навколишнього середовища.

Засобами виразності ландшафтної архітектури є природа з її зеленими насадженнями, рельєф місцевості, водойми, фонтани в поєднанні з творами скульптури, малими архітектурними формами, а також колір. Залежно від планувального рішення, де регулярний і пейзажний прийоми можуть бути використані на одній території, враховуються природні особливості місцевості, які можуть сприяти творчому задуму. Озеленення проводиться за науковим обґрунтуванням та відповідними нормативами, збереженням максимальної кількості насаджень. Проектне рішення у створенні тематичних парків полягає у гармонізації сучасних матеріалів та елементів дизайну з мальовничим ландшафтом, а також глибоку повагу до земельних ресурсів. Велику роль у ландшафтних композиціях відіграє колір. Враховується час, протягом якого на території змінюється колір. Кольорова гама дендрологічних чинників та архітектурних форм спрямовується на підвищення емоційного настрою у розкритті теми, створенні художнього образу.

Світло, тінь та освітлення також відіграють важливу роль у ландшафтному дизайні. За їх допомогою можна візуально зменшити чи збільшити рослини або архітектурні форми, віддалити чи наблизити, зробити більше або менш виразними. Сучасні технічні і технологічні досягнення в галузі освітлення та освітлювачів, їх застосування, можуть створювати фантастичні, неповторні враження на відвідувачів та, безумовно, на розкриття теми парку.

На протязі багатьох років кафедрою «ДІ» ХДАДМ під час курсового проектування ставляться задачі, пов'язані з дизайном тематичних парків. Основною проектних рішень є принципи та підходи, які розроблені в мистецтві паркового будівництва. Проекти розробляються на основі реальних об'єктів парків, скверів, тематичних заповідників, приватних осель. Їх рішення відзначається інноваційним підходом до розкриття теми. Аналізуючи ці проекти, можна класифікувати за їх тематичною спрямованістю та визначити основні засоби і прийоми дизайнерських рішень.

Основні чинники формування проектного рішення:

- Малі архітектурні форми: парк «Зустріч», м. Харків (студ. О. Телюпа), сквер на колишньому Гончарівському бульварі, м. Харків (студ. Я. Кошуба), парк «Співучі тераси», Краснокутський р-н Харківської області (студ. В. Крутікова), благоустрій території Бурсацького узвозу, м. Харків (студ. Т. Мартинюк).
- Оригінальне планувальне рішення, використання символіки: парк «Юність», м. Харків (студ. А. Тельнова), парк ім. Маяковського, м. Харків (студ. А. Лейман), парк ім. Маяковського, м. Харків (студ. Н. Согомонян), сквер на просп. Гагаріна, м. Харків (студ. Т. Суровцева), територія музею С. Гризодубова, м. Харків (студ. Г. Майданович), меморіальний сквер у підніжжя Лисої гори, присвячений Г. Сковороді, м. Харків (студ. В. Дрібноход).
- Інноваційне застосування світла: територія біля ХФП, м. Харків (студ. Д. Пусан), територія історико-археологічного заповідника «Верхній Салтів», Харківська область (студ. М. Білан, В. Бузовська, О. Кожевнікова, О. Дябіна, О. Коваль).

- Використання етнічних мотивів: парк «Саржин Яр», м. Харків (студ. А. Супрун), сквер на просп. Ю.Гагаріна, м. Харків (студ. Т. Аралова), сквер «Слобожанські мотиви», м. Харків (студ. А. Барзилова), сквер на просп. Академіка Курчатова, м. Харків (студ. К. Распопова), сквер «Сонячний» на просп. Академіка Курчатова, м. Харків (студ. А. Ігнатєва).

Висновки. Досліджуючи основні тенденції дизайну сучасних тематичних парків можна відзначити наступне: а) розширення тематики, що має пізнавально-інформаційне, освітнє, науково-технічне спрямування; б) глибока та оригінальна розробка концепції; створення виразного художнього образу; в) впровадження інноваційних наукових і технічних досягнень у ландшафтному дизайні; г) використання нових матеріалів та технологій.

Література:

1. Алексеенко А. М. Создание художественного образа при проектировании ландшафтного благоустройства территории (на примере курсовых проектов специализации «Интерьер и оборудование» ХГАДИ) / А. М. Алексеенко, В. Д. Северин // Вісник ХДАДМ: зб. наук. пр. – Харків, 2008. – № 4. – с. 4-7.
2. Горохов В. А. Парки мира. / В. А. Горохов, Л. Б. Лунц – М. : Стройиздат, 1985. – 328 с.
3. Ивахова Л. И. Современный ландшафтный дизайн / Л. И. Ивахова, С. С. Фесюк, В. С. Самойлов. – Россия, 2008. – 384 с.
4. Нефедов В. А. Ландшафтный дизайн и устойчивость среды. / В. А. Нефедов – Санкт-Петербург, 2002. – 295 с.
5. Палентреер С. Н. Ландшафтное искусство. – М., 1973. – 133 с.

Оленіна Олена Юрїївна

доктор мистецтвознавства, професор, Харківський національний університет міського господарства ім. О.М. Бекетова

МИСТЕЦТВО В ПРОБЛЕМАТИЦІ АМЕРИКАНСЬКОГО НАУКОВОГО ДИСКУРСУ

Дотримуючи тенденцій світової філософії й естетики, українські мистецтвознавці говорять про пост-постмодернізм, як про явище, яке має перехідний статус, що «являє собою тимчасову перерву перед новим, можливо, найскладнішим витком людської історії». Постмодерністська парадигма «мистецтво про мистецтво», вважає Н. Булавіна, поступається місцем моделі «мистецтво про життя», що колись здавалося архаїчною. Водночас ознаки постмодернізму в цей перехідний період не зникають із мистецтва, а стають менш помітними, набуваючи жорсткішого статусу. На її погляд мультикультурність і політкоректність як базові інтенції постмодернізму вже втрачають свою диктаторську роль, а усе більшого розголосу набувають теорії, що пропонують альтернативу будь-яким догмам західної цивілізації.

Свій підхід до проблем мистецтва сформувала американська філософія мистецтва, що почала домінувати із другої половини ХХ ст. в англійських країнах. Антиесенціалісти М. Вій, П. Зіфф, В. Кенник, М. Коен вбачали своє завдання в очищенні мови естетики від понять, що претендують на розкриття сутності мистецтва, прекрасного, естетичної позиції. Аналізуючи основні естетичні категорії, вони відмовлялися від традиційних естетич-

них концепцій, що призводило до заперечення естетики як теоретичної дисципліни.

Однак це породило зворотний процес і вже наприкінці 60-х і початку 70-х років XX ст. виникає символічна теорія мистецтва Нельсона Гудмена й інституціональна теорія мистецтва Джорджа Дікі. Аналіз Гудменом мистецтва як конвенціональної символічної системи відображає установку на загальнотеоретичні проблеми представлення, автентичності й визначення мистецтва як питань, що ставляться радше до збагнення об'єктів мистецтва, ніж до процесу їхнього створення або досвіду. Він майже повністю зосереджує увагу на тому, як різні мистецтва можуть розглядатися як зібрання об'єктів мистецтва в різних модальностях і бути зрозумілі за образом і подобою мови як система символів.

Згідно з інституціональною теорією мистецтва, запропонованою Дж. Дікі, відмітні (істотні, загальні) риси мистецтва варто шукати не в предметних або функціональних рисах твору мистецтва, а в особливостях контексту, в якому воно виникає і функціонує. Цим найближчим культурним контекстом мистецтва є його власна художня практика або, за визначенням Дж. Дікі, світ мистецтва. Американський дослідник вважає, що світ мистецтва, як і світ науки, світ політики, світ бізнесу, – це особливий суспільний інститут (у широкому розумінні терміна «інститут»), а саме: ціла система різних художніх інститутів. Таким чином головна ідея інституціональної теорії полягає в тому, що мистецтво – це те, що у світі мистецтва вважають мистецтвом, а твором мистецтва є те, що світом мистецтва як такий твір визнано.

Сам Дікі формулює таке визначення твору мистецтва: «Твір мистецтва в дескриптивному змісті – це 1) артефакт, 2) якому певне суспільство або соціальна група (sub-group of a society) присвоїли статус кандидата для оцінки (has conferred the status of candidate for appreciation)». У цій інтерпретації твір мистецтва є таким остільки, оскільки він має відповідне позначення в межах художнього середовища, представленого критиками, співробітниками музеїв і галерей, а також самими творцями. Однак найчастіше критерієм є не художні цінності «артефактів», а та увага, якою вони відзначені.

Говорячи про нову інституціональну критику, Б. Холмс підкреслює: «Амбіції позадисциплінарності полягають у тому, щоб здійснити скрупульозне дослідження таких далеких від мистецтва територій, як фінанси, біотехнології, географія, урбанізм, психіатрія, електромагнітний спектр та ін. Ідеться про те, щоб привнести на ці території, властиві модернізму, «вільну гру можливостей» та інтерсуб'єктивне експериментування, але одночасно спробувати ідентифікувати, всередині цих же територій, можливості спектакулярного або інструментального використання, що часто розуміються як субверсивна свобода естетичної гри. Так, у цьому разі ми маємо справу зі складним напрямом, що ніколи не заперечує існування різних дисциплін, але й ніколи не дозволяє собі при цьому повністю віддатися у владу будь-якої з них. А тому воно може стати новим відправним пунктом для т.зв. нової інституціональної критики».

Американські філософи Дж. Марголіс, Н. Уолтерсторфф, А. Данто, С. Росс, М. Ітон та інші, які в останнє двадцятиліття минулого століття зробили мистецтво предметом міркувань, у своїх дослідженнях концентруються на метаестетичній, методологічній, епістемологічній проблематиці, на проблемах філософії мови, а також на нових теоретичних питаннях художнього неоавангарду.

Осадча Олександра Анатоліївна

аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Наук. керівник: Мархайчук Н.В., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри українознавства, ХДАДМ

ОБРАЗ-ПАРАДИГМА ХРАМУ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ 2000-Х – 2010-Х РР.

Працюючи із християнською тематикою, митці неодмінно стикаються необхідністю знайти візуальний відповідник категоріям, що не мають матеріального вираження. Навіть втілена у матеріальному образі, трансцендентність релігійної моделі світу дистанціюється від чуттєвої оцінки, апелюючи лише до сфери духовного. Отже, центральним елементом її структури є не образ, а символ, в якому семантика зображення превалює над міметичним аспектом. Це неминуче позначилось на характері художньої інтерпретації сакральних тем, яка стає одним із посередників між людиною та Богом, візуальним втіленням їх «молельного» зв'язку.

Безумовно, що в цьому випадку, через відсутність повної відповідності між інструментарієм дослідження та його предметом, мистецтвознавчий аналіз сакральної тематики в українському мистецтві межі ХХ – ХХ століття буде неповним при застосуванні лише поняття «художній образ». Їх не-релевантність відчутна вже в самому визначенні, що дають художньому образу фахівці: «це засіб конкретно-чуттєвого відтворення дійсності у відповідності до обраного естетичного ідеалу» [2, с. 124].

З цієї позиції більш вдалим та точним є поняття «образ-парадигма», що, було запропоновано візантологом Олексієм Лідовим. Він сформулював визначення даного поняття наступним чином: «візуальний, тобто видимий та впізнаваний, але при цьому не формалізований в будь-якому закріпленому вигляді, як то зображальна схема чи логічна конструкція» [5, с. 128]. Образ-парадигма тісно пов'язані із знаннями як творця, так і глядача, та культурною спадщиною середовища, що їх породжує та наділяє широким спектром символічних змістів та асоціацій.

Згідно із християнською традицією, Райський сад, Едем, є вираженням стану людства до гріхопадіння, а Град Божий (Civitas Dei), відповідно із ученням Августина Блаженного, стане прихистком праведників після Страшного Суду й спокутування гріхів. Храм став земною “проекцією” останнього, хоча й набув безумовного ширшого семантичного поля. Святі отці вбачали у сакральній будівлі, витоки якої, безумовно, зводяться до ле-

гендарного Храму Соломона, і самого Христа як Бога, явленого на Землі, і загальну модель світоустрою, і алегоричний образ людського тіла. Це є цікавим з огляду на те, що християнство часто пов'язуються із достатньо конфліктним ставленням до питання тілесності. Необхідно зауважити, що і в Новому Заповіті, й у теософських текстах тілесність описують у двох категоріях — плоть (матеріальна оболонка) та тіло (складна єдність духовного і фізичного). У посланні до Коринтян, апостол Павло говорить «тіла ваші є храм Святого Духа, Який живе в вас (1 Кор. 15:44). Врешті-решт формується антропологічна модель сприйняття Церкви (і як будівлі, і як інституції), в якій архітектурні частини буквально асоціювались із фігурою розп'ятого Христа і через це набували особливого символізму. «Мирське богослів'я в монументальному та матеріальному обличчі» — так охарактеризував Степан Ванеян засадничий принцип християнського зодчества [3, с. 133].

Безумовно, подібна сакральна значущість церкви не могла не відобразитись у вітчизняному художньому процесі. Парадоксально, але саме процес секуляризації, відмежування від релігійного світосприйняття сприяв формуванню в останні десятиріччя образу-парадигми Храму. За радянських часів зображення церков на тлі певного краєвиду було чи не єдиною легітимізованою темою, хоча б опосередковано дотичною до християнського спадку. Це пов'язано із цілеспрямованою «девальвацією» церкви до «архітектурної пам'ятки», яка несе історичне, а не символічне навантаження. Подібний пейзажний варіант трактування аналізованого мотиву залишається поширеним і сьогодні, проте зібраний ілюстративний матеріал демонструє появу (а радше — повернення) до його глибшого та комплексного осмислення.

В більшості випадків, коли йдеться не про замальовки з натури, зрушення відбуваються стільки на пластичному, скільки на номінативному рівні: не відходячи від достатньо традиційних, усталених художніх прийомів, митці означають зв'язок робіт зі сферою метафізичного в їх назвах – «Всевидячий», «Світочі істини», тощо. Почасти такий підхід пояснюється певною обережністю та непевністю в роботі з релігійними, яка ще зберігається за інерцією після кількох поколінь розриву із церковною традицією.

Частина митців застосовує протилежну творчу стратегію, виявляючи сакральний підтекст саме через візуальну складову, при цьому ніяк не вказуючи на це у назві або ж нарочито секуляризуючи її. Так, у своєму полотні «Реставрація» **Михайло Безпальків** композиційно співставляє мініатюрну фігуру людини, що стоїть на риштуванні, із величною настінною фрескою із зображенням Христа-Пантократора. Масштабування набуває алегоричного змісту, вказуючи на дійсний духовний масштаб постатей в рамках християнського універсуму, що відтворює будівля храму.

Сприйняття Храму як певного топосу, що знаходиться поза часом та, попри свою матеріальну природу, не належить до світу профанного, демонструє у своєму циклі «Андріївська церква. Київські горизонти» **Анна Криволап**. Вона вдається до прийому, що добре знаний ще з часів імпресіоністів — серії

пейзажів однієї місцевості; проте, якщо імпресіоністів цікавила можливість зафіксувати в такий спосіб зміни у освітленні, то мисткиня в своїх полотнах абсолютно віддаляється від завдань мімесису. Використовуючи динамічну, насичену «криволапівську» палітру, вільну манеру письма, вона трансформує чи не найбільш впізнаваний красвид столиці на вібруючий потік кольорів, над яким домінує єдина константа — обриси церкви. Завдяки цій візуальній домінанті авторський посыл резонує із християнським баченням Храму як твердині.

В роботах сучасних майстрів Храм майже ніколи не постає як абстрактна категорія. Символізм кожної із його складових, майже тілесна цілісність усієї структури змушують їх активно звертатись до архітектурної оболонки як віддзеркалення сакральної сутності образу. Так, **Галина Новоженець** у своєму триптиху «Полудень. Храм» взяла за основу архітектурні плани церков Київської Русі (зокрема, Софії Київської), розкриваючи перед глядачем «остов» пам'яток. Двовимірність та ракурс, що передбачає погляд згори, створюють в роботі ефект спостереження, який в комп'ютерних іграх називають «God View» — «Погляд Бога».

Проте, маємо констатувати, що сам факт заміщення зображення Храму його планом є насправді проявом ескапізму, визнанням неможливості подолати супротив матерії, її не-ідеальності (у Платонівському сенсі) та втілити через неї «ейдос», ідеальну сутність образу. Такий мистецький виклик надихнув скульптора **Назара Білика** на створення в рамках своєї серії «Контрформи» робіт «Собор», «Храм», «Дзвінниця Софії Київської». Це мінімалістичні контррельєфи з відбитками деталей фасадів церков. Принцип, що лежить в основі контрформ — це ідея залучення до скульптури «негативного простору», яку висунув в свій час ще Олександр Архипенко. Однак, в синтезі з релігійною тематикою, даний принцип набуває особливої знаковості, адже контрформа реалізує себе через взаємодію з тим, хто споглядає. Відтак, образ, який народжується, є не візуальним, а умоглядним, що, фактично, є одним з базових аспектів іконопису.

Характерною рисою образів-парадигм є їх семантична багатозначність, яка виявляє себе у взаємодії із контекстом, який пропонується художником. У своєму інформаційно-мистецькому проекті «Контрзіміна» **Сергій Радкевич** розкриває образ Храму крізь призму соціального — як носія історичної, культурної інформації. В проект включено сім полотен, на яких живописні лики святих поєднанні із фрагментами планів церков, патронами яких вони є. Жодна із представлених церков вже не функціонує як храм, тому митець доповнює твори таблицями та фотографіями споруд до і після зміни їх призначення. У такий концептуалістський манер художник виносить на обговорення питання про доцільність, зваженість та відповідальність за ті зміни, що вносяться в нашу архітектурну спадщину.

Як бачимо, різноманіття творчих підходів у зображенні ідеї Храму, що означились в останні роки, надає йому ознак «образу-парадигми», що несе в собі цілий спектр коннотацій — від суто теологічних (Храм як Тіло, Храм

як Твердиня) до історичних та соціальних. Яскравість і своєрідність його репрезентацій пояснюється вкарбованістю у колективну підсвідомість, адже, на відміну від традицій, обрядовості, маніфестація ідеології / вірування через архітектуру менше трансформується із плином часу та комунікує з нами безпосередньо через тілесне сприйняття простору.

Література:

1. Богданова А. Київські церкви зробили фуєте на картинах Анни Криволап [Електронний ресурс] / А. Богданова // Щербенко Арт Центр. — Режим доступу: <http://shcherbenkoartcentre.com/uk/artists-ua/anna-kryvolap-uk/esse-ta-oglyadi-anna-kryvolap-uk/kiivski-cerkvi-zrobili-fuete-na-kartinax-anni-krivolap>
2. Валгина Н.С. Теория текста / Н.С. Валгина. — М.: Логос, 2003. — 280 с.
3. Ванеян С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии / С. Ванеян. — М.: Прогресс-Традиция, 2010. — 832 с.
4. Галина Новоженець. Червоне, охра, золоте... [Альбом] / Вст. статті О. Голубець, Г. Гаврилів. — Львів: Аз-Арт, 2010. — 48 с.
5. Лидов А. Святой Лик – Святое Письмо – Святые Врата: образ-парадигма «благодословенного града» в християнської ієротопії / А.М. Лидов // Ієротопія: Сравнительные исследования сакральных пространств. — М., 2009. — С. 110 – 143.

Осадча Олена Анатоліївна

доцент кафедри монументально-декоративного мистецтва, кандидат мистецтвознавства, Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука

ПРОБЛЕМИ ВІТЧИЗНЯНОГО САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У КОНТЕКСТІ ЙОГО ВІДРОДЖЕННЯ

У тезах окреслюється певне коло проблем сучасного сакрального мистецтва в Україні. Актуальність теми зумовлена активним інтересом до цього виду мистецтва у контексті його відродження, модерними пошуками, що потребують творчого переосмислення на ґрунті вітчизняної духовно-мистецької спадщини та ідентичності, зокрема і культурної спадщини Київської Русі, у добу якої було закладено основу української християнської культури.

Пропонується розглянути деякі з таких проблем:

По-перше, наразі втрачено розуміння суті ікони як *просторового образу-посередника* між світом реальним і світом Божественним, не враховується медіаторна функція ікони. Ікона радше розуміється як плаский двовимірний об'єкт, а не багатовимірний просторовий образ, який реалізовується не на площині дошки, а між іконою і споглядальником. Завдання просторовості ікони вирішується за допомогою нового наукового методу – *ієротопії* – науки про створення сакральних просторів, запропонованого у 2001 році російським істориком і теоретиком мистецтва, візантологом Олексієм Лидовим [1].

По-друге, немає розуміння головної сутності ікони – *іконічності* (іконічність, за Валерієм Лєпахінім, – це виявлення в натурі образу, закладеного в нього Богом, тобто ікона – образ Перевообразу) [2, с. 91, 93]. Як ікона, так

і храм мають сприйматися як *іконна завіса*, що одночасно і приховує, і відкриває іншу Божественну реальність.

По-третє, втрачено знання щодо створення цілісності сакрального простору, зокрема *конструктивно-релігійного рішення – ансамблю*, поняття про яке сформувалося у Візантії у македонський період. В ансамблі завжди має підкреслюватися смисловий центр храму-ікони – лейтмотив, тобто образ-парадигма, який безпосередньо не зображувався, проте існував у внутрішньому середовищі храму ніби віддзеркалення Царства Божого. Всі медіа храмового простору: архітектура, декорація храму, літургійні обряди, спів тощо були складовими цього єдиного перформативного просторового образу.

По-четверте, існує велика прірва між образно-художніми засадами у сучасному сакральному мистецтві та сучасними богословськими проблемами і питаннями. У візантійському іконописі існував постійний зв'язок між творцями храмової декорації і соборними рішеннями богословів.

По-п'яте, не використовуються світлові і відображальні ефекти (принцип хорографії) [4, с. 109 – 110] задля створення відчуття перебування у Небесному Єрусалимі (згадаємо, що головним у візантійському храмі було світло, тобто створювався світловий образ храму), не долучаються спеціалісти з інших наук: з оптики світла, психології сприйняття (фізіології зору) тощо.

По-шосте, не застосовується метрологічний аналіз щодо храмової декорації, зокрема не враховуються параметри річної екліптики сонця з розмітками храмового розпису згідно з почасовими зсувами світлових акцентів на стінах за правилами середньовічної хронометрії [5].

По-сьоме, існує проблема імітації стилю певної доби: неовізантізм, необароко, неомодернізм і, навіть, академізм.

По-восьме, у наш час засила інформаційного галасу треба знайти нові засоби для транслювання сакральних образів. Це в жодному разі не мають бути розповідні ілюстративні цикли, що заповнюють усі поверхні архітектурного об'єму храму, не залишаючи місця для вільного простору (саме простір із певними зупинками для відпочинку погляду звільняє місце і для драматургії світла). Напевне, образи в храмі мають бути простими, але водночас репрезентаційними, розрахованими на багаторівневе сприйняття як у художньому аспекті, так і у богословському [6, с. 80 – 81].

Література:

1. Лидов А. М. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://hierotory.ru/ru/?page_id=244
2. Лепахін В.В. Ікона та іконічність / Валерій Лепахін. – Львів: Свічадо, 2001. – 288 с.
3. Лидов А. М. Небесный Иерусалим. Особенности образа в византийском и древнерусском искусстве [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://hierotory.ru/contents/BookIcon2chHeavenlyJerusalem.pdf>
4. Осадча О.А. Ідея *choros* як основний принцип організації сакрального простору храму (на прикладі собору Софії Київської) / Олена Осадча // Українська академія мистецтва: зб. дослідницьких та науково-методичних праць. – К., 2015. – Вип. 24. – С. 109 – 119.

5. Рожнятовский Вс. М. Рукотворенный свет: световые эффекты как самостоятельный элемент декорации восточнохристианского храма / Всеволод Рожнятовский. – СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2012. – 480 с.
6. Митрович Т., Шаламова О. Трудный диалог между церковным и светским искусством. Беседа двух иконописцев / Тодор Митрович, Ольга Шаламова // Дары. – 2016. – № 2. – С. 74 – 87.

Осадча Олена Анатоліївна

доцент кафедри монументально-декоративного мистецтва, кандидат мистецтвознавства, Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука

СПРОСТУВАННЯ СТАЛИХ СТЕРЕОТИПІВ ЩОДО ПРИНЦИПІВ СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ В ІКОНОПИСУ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Найдавніший іконопис хоча і відносять до VI століття, і налічує він понад п'ятнадцять століть, проте системно-комплексне дослідження ікони як складного феномена візантійської традиції, розпочате лише наприкінці XIX століття, було перервано пануванням ідеологічного тоталітарного режиму радянської влади. Певні відкриття, зроблені видатними вченими, такими як отець Павло Флоренський, Лев Жегін, і багатьма іншими дослідниками іконопису кінця XIX – початку XX століття, у контексті новітніх відкриттів у цій царині переглядаються і переосмислюються.

У запропонованому дослідженні зроблено спробу спростувати певні стереотипи щодо принципів створення художньої мови в іконопису візантійської традиції. Найпоширеніша аксіома, яка донедавна не підлягала запереченню, стосувалася того, що **ікона – це виключно двовимірне зображення** на дошці або на стіні храму. Але прикладів, що **ікона – це багатовимірне зображення**, є безліч. У багатьох іконографічних сюжетах співставляються різні реальності, такі як: містична і буденна, емпірична і потойбічна, божественна і пекельна. Феномен багатовимірності у своїй науковій статті “Чотиримірний простір” (переклад – *О.А.Осадча*) досліджував основоположник радянської космонавтики, спеціаліст у галузі ракетно-космічної техніки Борис Раушенбах [1], який був вражений іконою “Старозавітньої Трійці” Андрія Рубльова і присвятив декілька наукових праць вивченню певних закономірностей в побудові простору в іконі. У статті “Чотиримірний простір” учений наводить багато прикладів ікон, в яких співставляються різні виміри. Наприклад, він звертає увагу на те, що в іконі “Благовіщення” різні дії сюжету зображуються одночасно в одному просторі, але перша дія відбувається у реальному плані, а друга – у містичному. Доволі цікавим є й інший факт: у деяких іконах містичний простір змальовується неодноразово. Різні виміри в іконі розмежовуються за принципом геометричної логіки, тобто за допомогою чітких ліній і кольору [1].

Інший аспект щодо принципів створення художньої мови в іконопису стосується переконання, що **ікона – це виключно площинне зображення** на дошці / стіні храму. Це твердження передбачає відсутність в іконі будь-якого

об'ємного моделювання форм та світло-тіньової розробки деталей композиції. Але це не відповідає фактам, адже в іконі є джерело світла, і навіть не одне. Світло в іконі випромінюється зі зворотнього боку дошки. Щоб зрозуміти як це має працювати в іконі, уявимо собі тканину, покладену на включену лампу, через світло від якої просвічуються усі переплетення цієї тканини. Так і в іконі мають просвічуватися усі нижні шари, що мають складатися не з локальних кольорів, а з тонких колористичних поєднань і вальорів, що випромінюють світло і створюють ефект його мерехтіння. В іконі колір самозаперечує себе заради світла, світлоносності. Натомість світло в іконі відіграє домінуючу роль. Отже, все в іконі має бути просякнuto світлом, для того щоб створити ефект нерукотворності зображення, передати Нетварне світло Божественного світу. Для цього іконописець має вести письмо напівпрозорими шарами у техніці лессування. Лише джигки в іконі пишуться пастозними білильними мазками. Це підводить нас до розуміння того, що тінь в іконі світліша за світло. Але як тінь, так і світло в іконі є обов'язковими.

Звичайно, джерело світла в іконі струменить не лише з іншого боку дошки. Джерелом світла в іконі є Христос або Богородиця, або ангели, або ж, навіть, десниця Бога, яка з небес благословляє зображених на іконі святих. Але це потребує окремого дослідження.

У візантійському сакральному мистецтві ікона реалізовувалася не на картинній площині або площині дошки, вона виходила у простір до споглядальника і реалізовувалася між ним і стіною, тобто ікона була принципово просторовою [2]. Згадаймо мозаїчний образ Оранти у Софії Київський, який ніби виходить із апсиди у простір собору на зустріч до глядача.

Одне з найрозповсюджених упереджень щодо іконопису полягає у тому, що в **іконі діє система оберненої перспективи**. Вже у 1970 році вийшло дослідження російського теоретика мистецтв Льва Жегіна "Мова живописного твору" (переклад – *О.А.Осадча*), в якому він доводив, що у побудові простору ікони використовується кілька систем перспективи, найчастіше поєднаних в одному творі [3]. Комбінування просторових організацій у сакральному мистецтві відбувається за допомогою чотирьох систем перспективи: зворотної, посилено-суміщеної (гостроскороченої), паралельної (аксонометричної) і прямої [4]. Натомість наразі переважає думка, що іконний простір можна розуміти як сферичний, що оточує глядача з усіх боків [5, с. 89]. На думку російського історика і теоретика мистецтва, візантолога Олексія Лідова, система зворотної перспективи – це штучно вигаданий інструмент для вирішення конкретних завдань, що стояли перед ренесансними художниками, але згодом він став єдиною можливим способом осмислення реальності. У такому контексті термін «зворотна перспектива» – двічі умовний [6, с. 106].

За допомогою сферичної системи перспективи тривимірний простір створюється не на пласкій, а наче на сферичній поверхні. При використанні такої перспективи прямими залишаються лише лінії глибини, що сходяться у центральній точці сфери, а також лінії горизонту і вертикалі. Всі інші лінії

сходу, залежно від того, наскільки вони далі від центру сфери, набувають більш округлої форми [7].

Є ще багато стереотипів навколо принципів художньої мови в іконопису. Побіжно окреслимо деякі з них. Наприклад, є певні уявлення, що постаті в іконі – статичні й одноманітні. Проте практикуючий іконописець знає, що фігури і лики святих зображуються з урахуванням динамічної фронтальної позиції [8], тобто вони мають бути динамічними і до площини дошки і відносно глядача / споглядальника. Тобто образ двічі піддається діалектичній обробці, тому що розгортається під кутом 45 градусів відносно дошки і одночасно – в інший бік, під кутом 45 градусів відносно глядача. У результаті, деякі елементи лику або фігури завжди зображаються у протилежних напрямках (наприклад, поворот голови – в один бік, спрямованість погляду святого – в інший), створюючи відчуття внутрішнього руху подібно до пружини, що розкручується.

Інший стереотип стосується композиційного трактування сюжетів в іконі. Є помилкове уявлення про те, що **зображення в іконі – застигли**. Проте вивчаючи ікону понад десять років, можемо констатувати, що це не відповідає дійсності, адже **ікона – це зона турбулентності**, у просторі якої діють дві різноспрямовані сили: відцентрова і доцентрова. Завдяки цим силам виникає ефект вібрації – простір починає звучати.

Хибним є припущення, що **ікона описує один стан**. Насправді, це не так, адже **ікона – антиномічна**. Наприклад, Богородиця змальовується із сумною радістю [9, с. 57].

Неправильним є також розуміння того, що **ікона описує один сюжет**. На противагу цьому можемо навести деякі сучасні розслідування вітчизняних і зарубіжних учених, які провадять дослідження іконопису з урахуванням нового наукового методу – ієротопії. На їхню думку, в іконографічній композиції візантійської традиції обов'язковим був лейтмотив, тобто образ-парадигма (термін *О.М. Лідова*) [10], який закладався не у зображення сюжету, а у внутрішню геометрію ікони. Будь-яка візантійська ікона транслює й образ-парадигму Небесного Єрусалиму.

І останнє твердження полягає у тому, що **ікона – це лише те зображення, яке відтворено на дошці або стіні храму**. Однак це звучує розуміння медіаторної функції ікони [2]. Ікона могла бути і незображуваною, але зримою. Відомо, що під банею храму Святої Софії у Константинополі створювався зримий просторовий образ рухомої хмари, яка символізувала собою Божу присутність. Ця традиція бере свій початок із часів блукань єврейського народу пустелею. Хмара, що світилася, перебувала у Скинії і спрямовувала Мойсея і його підопічних до Землі обітваної [11]. Храм – це теж просторова ікона [10]. Всі художні засоби: архітектурний простір і драматургія світла, фрескові розписи і мозаїчні панно, мармурові інкрустації і срібне літургійне начиння тощо мають працювати на створення простору, в якому споглядальник відчуватиме себе ніби у Небесному Єрусалимі, образ якого при цьому ніде не зображується, але є зримим.

Література:

1. Раушенбах Б. В. Четырёхмерное пространство [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=642>
2. Лидов А. М. Пространственные иконы в Византии: відеолекція [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=eLsp_7Y0I94&t=494s
3. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения (условность древнего искусства) / Лев Жегин. – М.: Искусство, 1970. – 124 с., ил.
4. Осадча О. А. Створення chora – сакрального простору храму-ікони: <http://artisthelen.com/publications/stvorennja-chora-sakralnogo-prostoru-hramu-ikony>
5. Кокорин А.А. Древнерусская икона и культура Запада: заметки художника / Анатолий Кокорин. – М.: Из-во Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2012. – 136 с.: ил.
6. Икона в русской словесности и культуре. Сборник статей / ведущие научные редакторы: В.В. Лепяхин, Е.А. Гаричева; [редактор-составитель В.В. Лепяхин]. – М.: Паломник, 2012. – 608 с.
7. Рубцова И. Перспектива в графике [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://popel-studio.com/blog/article/perspektiva-v-grafike.html>
8. Кордис Г. В ритме иконы. Характер линии в византийской иконографии / Георгий Кордис. – СПб.: Коломенская верста, 2013. – 91 с.
9. Лепяхин В.В. Икона та іконічність / Валерій Лепяхін. – Львів: Свічадо, 2001. – 288 с.
10. Лидов А. М. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://hierotopy.ru/ru/?page_id=244
11. Лидов А. М. Создание сакральных пространств [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=W8IH25qEmW0>

Осадчий В.В.

ст. викладач, Кременчуцький національний університет ім. М. Остроградського, аспірант Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ІСТОРИЧНІ ПЕРІОДИ РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ М. КРЕМЕНЧУКА

Зі становленням України як незалежної держави та вибором європейського вектору розвитку, все більше уваги приділяється дослідженням мистецького процесу в обласних і регіональних центрах країни. Для всебічного аналізу та їх вивченню в цілому в Україні актуальні та потрібні місцеві та регіональні дослідження цього процесу.

Художнє життя та мистецький процес Кременчука кінця XIX–XX ст. на сьогодні являє собою поодинокі явища та розрізнені факти. Щоб побачити повну, цілісну картину подій у цій сфері, потрібно проаналізувати, дослідити та розкрити особливості становлення, розвитку та закономірності художнього життя Кременчука що й зумовило вибір тематичної спрямованості й актуальність теми.

Указаний період художнього життя міста можна поділити на чотири етапи: перший – 1880–1917 рр. – дореволюційний розвиток художнього та мистецького життя; другий – 1917–1941 рр. – зумовлюється буремним періодом становлення та розвитку Радянської України, третій – 1945–1970 рр. – становлення повосенного Кременчука та розвитком художнього життя; і 1970–

1999 рр. – розвиток монументального мистецтва міста та художнє життя в часи, коли Україна стає незалежною державою.

Завдяки промислового та економічного розвитку міста наприкінці XIX ст. відбулося пожвавлення художнього життя, пов'язане зі стрімким розвитком народних художніх промислів, що історично були притаманні регіону. Відкриваються кустарні музеї, влаштовуються виставки: 1882 р. – у Москві, де були представлені роботи місцевих майстрів; у цей же рік у Кременчуці; 1887 р. – у Харкові, 1888 р. – у Києві, 1900 р. у Парижі. [1]. У результаті, тогочасні мистецькі процеси стають джерелом вивчення: засновуються перші мистецькі товариства, з'являються мистецько-ремісничі школи. Із початку XX ст. у Кременчуці засновується низка мистецько-промислових шкіл: 1920 р. – гончарний осередок «кущ» [2]; 1928 р. фабрика художніх виробів; у 1946 р. – художнє ремісницьке училище; у 1960–1970 рр. діють цехи з виробництва сувенірів з дерева (різьба та розпис), при них відкриті навчальні майстерні.

Важливого значення вивченню мистецьких дисциплін надавалося в гімназіях, які з кінця XIX ст. діяли у місті. У 1913 р. були засновані художні курси при приватній гімназії О. В. Воронянської; при них працювали художники-педагоги, одним з яких був учень М. Добужинського Мане Кац, який викладав малювання у художній студії у 1917 р. У 1919 р. відкривається перша робоча художня студія. У 1946 р. почало працювати художнє реміслене училище на вул. Перемоги, яке було першим післявоєнним учбовим закладом у зруйнованому Кременчуці.

Розвиток художньої освіти міста продовжився у 1971 р, коли в Кременчуці при Палаці культури заводу шляхових машин була відкрита дитяча студія образотворчого мистецтва. Далі у 1974 р. була відкрита дитяча художня школа. Якій у 2011 р. було присвоєно ім'я О. Д. Литовченко (рішення прийнято на сесії Кременчуцької міської ради) [3].

За даними дослідника А. Терещенка, перша художня виставка картин у Кременчуці відбулася 5 червня 1914 р. За каталогом, участь у ній взяли 35 художників, серед них І. Дряпаченко, О. Богомазов, А. Петрицький, В. Менк, М. Холодовський та інші. На виставці представили 222 роботи художників. Наступну відому виставку, у якій брали участь місцеві митці, було проведено 1940 р. Це була перша обласна виставка художників, присвячена 23-й річниці Великої Жовтневої соціалістичної революції [4]. 1960 р. у Москві відбулася обласна художня виставка присвячена декаді української літератури та мистецтва, де були представлені більше 100 творів живопису, скульптури та графіки. Серед них живопис і графіка Кременчуцьких митців: М. Косих, І. Лавецької, О. Верещагіна. Необхідно зупинитися саме на постаті Олександра Верещагіна, який разом з В. І. Терещенко 1952–1953 рр., здійснювали листування з редакціями видань: «Советское искусство», «Литературная газета», Виконкомом обласної ради, Міністерством культури УРСР з питання організації самостійного товариства художників у Кременчуці. Ці дані є достатньою підставою вважати, що саме завдяки зусиллям цих художників 1954 р. було розформовано майстерню при тресті благоустрою та організо-

вано філію товариства художників від полтавської організації яку й очолив О. Верещагін.

У 60-ті роки велике значення у розвитку образотворчого мистецтва в місті належала художньо-виробничим майстерням, незмінним директором яких довгий час залишався О. І. Верещагін. Сюди за замовленням стікалися вже відомі автори, навколо яких зростало і загартовувалось молоде покоління. У цей час мистецтво Полтавщини та Кременчука перебувало на досить високому рівні, зі значною кількістю членів Спілки художників. Їх діяльність корегувало Полтавське обласне товариство художників, що 1963 р. постановою Ради Міністрів УРСР було перейменовано у Полтавське відділення Художнього фонду УРСР, що підпорядковувалося Харківській обласній організації Спілки художників України. Наприкінці 60-х виникла потреба власної Полтавської організації. Восени 1970 р. було створено Полтавське відділення Спілки художників (14-те в Україні). Кременчуцька спілка відокремилася від Полтавської 1976 р. Передумовою виникнення Кременчуцької організації Спілки художників України (СХУ) стала наявність достатньої кількості професійних художників, великі обсяги держзамовлень на монументально-декоративні роботи та підтримка голови Кременчуцької міської ради В. Козенко, який знаходив можливості забезпечення молодих митців усіма необхідними умовами для плідної праці.

Експозиційна діяльність цього часу має суттєве ідеологічне спрямування. Виставки на місцевому рівні проводилися переважно до комуністичних свят, були переважно колективними, їх учасниками ставали члени товариства художників і СХУ. Експоновані твори часто обмежувалися «ленінською тематикою», темою «дружби і братства народів», цінувалися портретні твори з зображенням колгоспників, передовиків промисловості, промислових пейзажів, тощо.

Проводилися виставки у краєзнавчому музеї, будинку офіцерів, у палацах культури міста, залучалися площі художнього салону, зали мистецтв. Наприкінці ХХ ст. почала працювати міська художня галерея.

Помітну роль у створенні мистецького обличчя міста відіграло становлення міського краєзнавчого музею. Збір експонатів для музею започатковано 1919–1920 рр., коли з націоналізованих будинків і заміських садиб привозили до Кременчука картини, скульптури, художній посуд, тканини тощо. 1928 р., частина зібраних експонатів розмістилася в будівлі педагогічного технікуму (колишня жіноча гімназія), де виникло Кременчуцьке краєзнавче товариство, що вивчало природу та історію краю. Зусиллями краєзнавчого товариства і педагогів технікуму відкрився перший у місті маленький музей. Як окрема структура він працював недовго, був знищений у роки війни.

У 1975 р. після дев'яти років кропіткої роботи відбулося відкриття музею. Упродовж цього часу створювалась постійно діюча експозиція, яка була презентована в дванадцяти залах музею, два з яких – виставкові. Колекція художніх творів музею налічує більше двох тисяч творів мистецтв з живопису, графіки, скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва. За-

слуга музею та його працівників полягає в організації виставок образотворчого мистецтва, проведенні наукових семінарів, симпозіумів і конференцій, а також віднайдення творів сакрального мистецтва, що походять з теренів області. Серед основних напрямів наукових досліджень Кременчуцького краєзнавчого музею є народне мистецтво, якому належить одне з провідних місць в українській культурі, – художня вишивка, ткацтво, кераміка, народний живопис і різьба по дереву.

Музейну та виставкову діяльність Кременчука доповнюють міська художня галерея та картинна галерея Наталії Юзефович, головним напрямом діяльності якої є виставкова та культурно-просвітницька діяльність.

Література

1. Ханко В. Які були ремісничькі заклади у нашому краї в минулому? // Жук В. Н., Пустовіт Т. П., Фісун М. А., Ханко В. М. Наш рідний край: З історії освіти на Полтавщині в дореволюційний період. – Полтава, 1991. – Вип. 12. – С.54 – 56.
2. Данченко Л. Народна кераміка Наддніпрянщини / Л. Данченко. – К. : Мистецтво, 1969. – 143 с.
3. АВКМР, ф. 25, оп. 1, № 685, арк. 1-5.
4. Каталог творчої виставки. Укладач В. Лапа, С. Розенбаум, -П; 1940.-18 с.: 20 репр.

Павельчук І.А.

*канд. мистецтвознавства, доцент,
ВНЗ Київський національний університет технологій та дизайну*

ВИТОКИ НАРОДНОЇ ТЕМАТИКИ У ТВОРЧОСТІ Ф. КРИЧЕВСЬКОГО (ДО ПРОБЛЕМ ПОШИРЕННЯ ПОСТІМПРЕСІОНІЗМУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ХХ СТ.)

Динамічні соціогуманітарні метаморфози кінця XIX століття протегували ствердженню творчої індивідуальності Ф. Кричевського. Український колорист отримав ґрунтовну художню освіту, яка тільки існувала в дореволюційній Російській імперії: в Московському училищі живопису, скульптури і архітектури (1886-1901) та Петербурзькій Академії мистецтв (1903-1910), що скристалізувало високий щабель його професійної майстерності. Задля підвищення кваліфікації та ознайомлення зі шедеврами світового мистецтва Рада ІАМ преміювала Ф. Кричевського річним закордонним пенсіоном, що безповоротно розширило масштаби його творчого світогляду.

Педагогічний шлях Ф. Кричевського розпочався в Київському художньому училищі (1913-1917), яке він очолив з 1914 року. Переїхавши до Києва 1910-го року, Ф. Кричевський швидко увійшов у коло речників громадського національного руху української інтелігенції, котра прагнула заснувати незалежну за духом та фінансуванням національну Українську академію мистецтва. Завдяки наполегливим ініціативам видатних діячів української культури, в т. ч. Ф. Кричевського ця мрія втілилась у життя, а Ф. Кричевського було призначено її першим ректором з 1917 року. Після реформувань Української академії мистецтва 1922 року в Київський державний художній інститут

Ф. Кричевський періодично в ньому викладав (1924–1932, 1934–1941). Коли у 1930-х роках під тиском більшовицьких реорганізацій навчального процесу створилися несприятливі умови для педагогічної роботи Ф. Кричевського в Києві, художник переїхав до Харкова, де плідно викладав у Харківському художньому інституті.

Самобутня українська культура органічно увійшла в життя Ф. Кричевського ще з дитинства, у слободі Ворожба в культурній атмосфері родини Капністів в селі Михайлівка [14, с.42]. Звичку змальовувати народний побут підкріпило товариство з Іваном Мясоедовим від 1896 року [12, арк. 3-2]. Зачарований 1905 року краєвидами села Шишаки, Ф. Кричевський усе подальше життя вписував його ландшафти у тло своїх тематичних картин [16, с. 217]. При безпосередньому спостереженні за українським селом, увага художника збагачувалася все новими враженнями, що зберігалися в пам'яті наче скарби для постійного підживлення творчості. В метафоричній фантазії художника образи пересічних селян героїзувалися до епічних масштабів, а їх типажі ставали позачасовими символами національного духу. Тема батьківщини стала творчою долею Ф. Кричевського, назавжди лишившись невичерпаною. Саме із надр рідної землі, Ф. Кричевський мов міфологічний Антей збагачувався безкраюю снагою. Довголітнє спостереження за народним життям врешті-решт винагороджувалося неочікуваними знахідками, що розкривали Ф. Кричевському ще неосвоєні творчі перспективи.

В цьому сенсі видається симптоматичною картина «Наречена» (1910), присвячена темі українських весільних обрядів, затверджена напередодні Радою Петербурзької академії мистецтв для випускного конкурсу [7, с. 56]. Твір створювався в садибі Лідії Яківни Старицької в селі Шишаки. Для багатифігурної композиції художнику позували місцеві дівчата, а образ нареченої писався з Христі Скубій [9, с. 19]. Перший самостійний твір Ф. Кричевського ще не виходив за межі натуралізму. Утім в лірично-епічних настроях задуму вже відчувуються натяки на прихований символічний підтекст. Унітарність концепції зумовила формально-ритмічне проектування композиції, що посилило декоративні потенції образотворення. Постаїті подруг розміщено за принципом пропорційного чергування, що формально розподіляє простір на рівномірні світло-тональні зони. «Полотно Ф. Кричевського вражає своєю символічністю і монументальністю, виражено ритмічним розміщенням постатей, органічним поєднанням живописно-пластичного та декоративного начал» [6, с. 207]. Фігури в крейдяних строях урочисто стоять наче вибілені колони за центральною постаттю нареченої. Жива «стіна» молодниць побудована за домінантою аналогій: однакових конфігурацій дівочих силуетів в схожих білих сорочках та подібних червоних очіпків на їх голівках.

Ці не випадкові повтори створюють враження протоорнаментальності. Народний побут, що слугував органічним тлом сюжету, посилював загальну декоративну атмосферу: «Своїми декоративними мотивами «Наречена» перегукується з давнім українським монументальним живописом» [10, с. 7]. За представлену 1910 року картину «Наречена» Рада ІАМ присвоїла Ф. Кричев-

ському звання Художника з правом викладання у середніх та вищих учбових закладах [13, с. 53]. Здобутки стипендіатів Конкурсної виставки ІАМ висвітлювались пресою в численних виданнях: «Іскра» [4], «Нива» [2; 3; 8], «Нове слово» [18], «Новий час» [5].

1911 року твір Ф. Кричевського «Наречена» був удостоєний окремого коментаря [11], а 1915 – його ілюстрацію поряд із біографією Ф. Кричевського було розміщено у каталозі Музею імператорської академії мистецтв, що засвідчує офіційне визнання українського художника [1]. 1963 року образ «Наречена» Ф. Кричевського було обрано зразком українського живопису межі XIX – XX століть в контексті презентації серії «Історія мистецтва народів СРСР» [15]. Виняткова увага мистецтвознавців до картини «Наречена» пролонгувалась у 1980-ті [17].

Література:

1. Императорская Академия художеств. Музей. Птгр., 1915, -С.119.
2. Конкурсная выставка в Академии художеств // Нива. –1911. – №14. – С.261, 280.
3. Конкурсная выставка в Академии художеств. Премированные эскизы // Нива. –1910. – №2. – С.225, 240.
4. Конкурсная выставка 1910 г. // Искра. –1910. – №48. – С.2.
5. Кравченко Н. И. Отчетная выставка // Новое время. –1910. 5 ноября– №1241. – С.4.
6. Кричевський Федір Григорович (1869-1947) // Шаров І. Ф. Художники України: 100 видатних імен / Ігор Шаров, Анатолій Толстоухов.– Київ : АртЕк, 2007.– С. 205-212.
7. Кричевський Федір. Спогади. Статті. Документи / упорядкув., прим. та комент. Б. Піаніди.– Київ: Мистецтво, 1972.– 124 с.: іл.
8. Лауреаты Академии художеств// Нива. –1911. – №12. – С.238-239.
9. Мусиенко П. Н. Живопись Ф.Г. Кричевского и творческие особенности его школы: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения /П.Н. Мусиенко; АН УССР; Отд. лит-ры, языка и искусствоведения.– К., 1966.– 16 с.
10. Мусієнко П. Н. Сузір'я талантів /П. Мусієнко.– Київ: Т-во культ. зв'язків з українцями за кордоном УРСР, 1970.– 31 с.: тон. іл. в тексті.
11. Невеста. Свадебные обряды в Малороссии. Конкурсная выставка в Академии художеств // Нива. –1911. – №27. – С.332.
12. НХМУ: ДАФ. ф. 87, оп. 1, од. зб. 33. [Загальна кількість аркушів поштучно]
13. Піаніда Б.М. Творчі обрії Федора Кричевського: (До 100-річчя з дня народження Народна творчість та етнографія. – 1979. – № 4. – С. 52-56.
14. Рубан-кравченко В. Кричевські і українська художня культура XX століття. Василь Кричевський. — Київ: Криниця, 2004. — 704 с.
15. Украинская живопись XIX - начала XX вв.: [подборка настенных картин]. Вып. 2 /авт. текста В. Курильцева.– Москва: ИЗОГИЗ, 1963.– 10 репр.: цв. ил.– (История искусства народов СССР ; Вып.2)
16. Хурса В. В. Славетні у Гоголівському краї: історико-краєзнавчі нариси, полеміка, публіцистика /Володимир Хурса ; наук. ред. О.О. Нестуля.– Полтава ; Шишаки: Полтавський літератор : Екотур, 2009.– 360 с.: іл.– Бібліогр.: с. 354-356.
17. Чепурна Н. Світле і царственне щастя : [про картину Ф. Кричевського «Наречена»] // Україна. – 1987. – № 15. – С. 24. : іл.
18. Ясинский И. Письма об искусстве. Осенние выставки //Новое слово. – 1910. – № 12. –С. 71.

Павлов А. Є.

аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Наук. керівник: канд. мистецтвознавства Соболев О.В.

ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН І МОЛОДІЖНІ СУБКУЛЬТУРИ: ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ, ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ

Молодіжні субкультури є досить вивченим об'єктом як на території пострадянських держав, так і за кордоном. Проте в основному наукові та публіцистичні роботи щодо молодіжних субкультур і субкультур в цілому представлені з точки зору соціології та культурології. Роботи, що певним чином пов'язують дизайн із субкультурними тенденціями, в основному написані англійською мовою і відсутні у вітчизняному медіа-просторі.

З-поміж прикладів аналізу зазначеної проблеми у російських дослідників слід виокремити роботу Кузвесова Данила «До проблеми взаємодії субкультур і дизайну в процесі проектування нових виробів», в якій автор згадує, що в процесі проектування нових виробів дизайнер неодмінно зіштовхується з необхідністю вивчення типів соціальної дії й аналізом їх соціокультурної специфіки. Дизайнеру необхідні точні знання соціологічної суті проєктованої речі, так само, як і знання про її технічні та культурологічні властивості.

На попередніх етапах розвитку вітчизняного дизайну проєктувальник не потребував точних типологій у зв'язку з особливостями ринку товарів (дефіцит, низький рівень виробництва ТНП, копіювання зарубіжних аналогів тощо). Розрізнялися тільки соціальні, статеві та вікові групи: робітники, селяни, учні й інш. У ряді сфер вітчизняного виробництва досі зберігається номенклатура і асортимент, що відповідають таким уявленням. Разом з тим, поширення досвіду зарубіжного дизайну, різноманітність споживачів і потреб сьогодні входить у свідомість вітчизняного ринку і дизайн-проєктування. Пристосування виробів масового споживання до різноманітності споживачів і їхніх смаків очевидно у зв'язку з активним наповненням ринку товарів імпортом.

Представники різних субкультур є носіями певних культурних цінностей, які виражаються саме мовою предметного середовища. Субкультури за допомогою стильових рішень в дизайні речей також виокреслюють свою приналежність до певного способу життя, характеру мислення, відмінним рисам свідомості і поведінки. Культурні зразки, що позначають належність до субкультур, є позакласовими. Вони висловлюють у формі предмета ціннісні орієнтації певної групи споживачів, атрибути набувають певних, досить важливих значень. Речі не тільки відображають самосвідомість даної групи, але в той же час і самі визначають поведінку прихильників різних субкультур.

Наявність субкультур розглядається в науковій літературі, починаючи з 50-х років ХХ століття, коли в західному суспільстві з'явилися хіппі і панки, меломани та кафе-рейсери, пацифісти і анархісти, яппі і багато інших груп, що відрізняються особливою поведінкою, мовою спілкування,

системою культурних цінностей і предметного середовища. «Теорія субкультури» 1970-х розглядала їх як «підсистему» культури, характеризуючи багатокомпонентність соціального середовища. Існує безліч визначень субкультури (Р.Мертон, С.Коен, А.Міллер, О. Омельченко), але для проектного підходу найбільш цікава модель: «субкультура як комунікативна система», яка включає в себе канали комунікації (міжособистісні зв'язки, структуру співтовариств, форми спілкування тощо) і засоби комунікації (знаки, символи, атрибутика, вербальний фольклор). Досліджуючи структуру суспільства, спираючись на вивчення субкультур, дизайнер може більш точно характеризувати цільову групу споживачів і знайти в ній комерційно ефективну базу для проектної концепції. Це дозволяє створювати об'єкти, тісно пов'язані з культурним кодом споживача і здатні до саморозвитку в часі. Наявність сформованої яскравої соціальної групи людей розширює можливості не тільки в формуванні предметів, але і в суміжних з дизайном проявах культури (наприклад, в рекламі, в музиці, в мистецтві в цілому). Подібні концепції використовуються в західному промисловому і транспортному дизайні, в дизайні інтер'єру і графіки.

Найбільш виразно з цим явищем пов'язаний феномен створення кожною соціальною групою власних культурних зразків. Наприклад, це скейтборд в Америці, мотоцикл «кафе-рейсер» в Англії, мода «хіпі» та «панк», графіті на стінах будинків Європи. З іншого боку, індивіди немов би притягуються до існуючого об'єкту, утворюючи стійку соціально-культурну групу, частково або в цілому певний спосіб життя. Прикладом таких об'єктів є джинси і субкультура американських ковбоїв, моторолер в Європі і сформована навколо нього субкультура «Мод» або багато сучасних субкультур, які гуртуються довкола таких об'єктів як комп'ютер і засоби мобільного зв'язку.

Молодіжні субкультури розглядаються в циклі гуманітарних наук. У цьому плані цікава робота англійських соціологів «Опір через ритуали». У ній вказується, що головне в субкультурному підході – це руйнування якоїсь єдиної «молодіжної культури» і реконструкція цього поняття через більш обережні форми різних видів молодіжних «субкультур». У більшості своїй субкультурні теорії ґрунтуються на семіології, науці про знаки і символи.

Дизайнер-педагог К. Кондратьєва висвітлює проблему культурної ідентичності як основу взаємодії культур. На сьогодні ця проблема посіла чільне місце у сфері практичного розвитку дизайну. Як зазначає науковець, для розуміння сучасної проектної практики важливо враховувати конкретну етнічну ситуацію, реальну етнокультурну структуру.

Для дослідження конкретних знакових систем, зокрема таких, що використовуються в молодіжних субкультурах, важливим є активне використання структурно-семіотичних методів, особливості яких полягають у тому, що вони зосереджуються на певних зв'язках елементів між собою та на їх відношенні до структурного цілого. Ці методи не знайшли свого відображення в працях сучасних дослідників графічного дизайну, позаяк поставлені завдання теоретично і практично недостатньо освоєні.

Павлова Т.В.

*канд. искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусств,
Харьковская государственная академия дизайна и искусств*

МУЛЬТИ-АРТ ОБЪЕДИНЕНИЕ «ПАНОРАМА» В ХАРЬКОВЕ (1987-1991) КАК ИННОВАЦИОННАЯ ИНФРАСТРУКТУРА СОВРЕМЕННОГО УКРАИНСКОГО ИСКУССТВА

Новый период в истории выставочного движения в Харькове конца 1980-х годов связан с организацией Украинского экспериментального творческого объединения кинофотоизоискусства *Панорама* (1987-1991). Активизация в это время различных негосударственных форм хозяйствования создало частный капитал, достаточный для открытия новых выставочных площадок в Харькове. Следует отдать должное именно *Панораме* в том, что в 1988 году она создала действительно альтернативную (хотя и не постоянную, а передвижную), выставочную площадку в городе. Выставки устраивались в Институте метрологии, ДК ХЭМЗ и в только что открывшемся, гигантском, еще не достроенном здании нового Оперного театра (ХАТОБ), похожем тогда на фантастическую руину в стиле хай-тек.

Организованная Леонидом Заславским вначале как кинообъединение *Панорама* вскоре присоединила к своему названию «фото» и «изо», очень быстро собрав всех активных представителей нон-конформистских направлений. (В то время Харьковское отделение Союза художников Украины занимало центральные позиции в сфере организации художественных выставок в городе). Отдел фотографии возглавлял Борис Михайлов, изобразительного искусства – Татьяна Павлова. Офис, находившийся первоначально в жэк-овском подвале на Салтовке (в то время типичный спальный район города), неожиданно стал арт-центром, известным за пределами города. В конце 1980-х сюда привлекаются фотографы, художники и кураторы из Украины, но и России, Белоруссии и дальнего зарубежья. После переезда в 1990-м году на ул. Шота Руставели и вследствие неблагоприятной реорганизации культурная деятельность была прекращена. Но интересным фактом эстафеты функций *Панорамы* является то, что после ее ликвидации как творческого объединения, новый очаг альтернативного искусства возникает на этой же улице (Руставели, 32), в мастерской «Литеры А», куда перенесли свою деятельность С.Братков и Б.Михайлов, создав на ее базе галерею «Up/Down».

Таким образом, с 1987 года благодаря деятельности «Панорамы» нон-конформистское искусство получило финансовую базу для выставок и постоянный контактный центр, где лидерство принадлежало фотографам (Борис Михайлов, Евгений Павлов, Сергей Солонский, Роман Пятковка, Виктор Кочетов, Сергей Братков и др.). К деятельности объединения примкнули отдельные представители живописного андеграунда (Евгений Светличный, Владимир Шапошников, талантливая поэтесса и художница-дилетантка Александра Криворучко), а также молодые авторы, будущие лидеры «Литеры А» (Андрей Пичахчи, Алексей Борисов и др.).

Каждый из этих выставочных проектов имел внятную кураторскую концепцию (что было ново для харьковской художественной жизни) и сопровождался искусствоведческими текстами, со всевозможными «приложениями», где, например, фигурировал вымышленный персонаж Татьяна Ильюшина (Павлова) и ее «архив», что указывало на намерения фундаментальной архивации современного искусства. В то же время это высвечивает еще одну грань *Панорамы*: она стала источником кураторских экспериментов. Так, первым в Харькове этих лет кураторским проектом индивидуальной художественной экспозиции стала «*Крипта Е.Светличного*» (живописный проект «Неофиты», 1988, куратор Т.Павлова). Тогда же – в Художественном музее – персональная выставка фотографии Е. Павлова, подготовленная фотоотделом *Панорамы* возглавляемого Б.Михайловым. И хотя ее еще приходил «клитовать» сотрудник КГБ, в искусствоведческом «диалоге» с ним удалось отстоять почти все работы (за исключением двух), и выставка прозвучала полноценной творческой акцией. На выставке живописи и поэзии А. Криворучко (1989, куратор Т.Павлова), были задействованы принципы ассамбляжа. «Большой Харьковский полиптих» В.Шапошникова (1989, ДК ХЭМЗ, куратор Т.Павлова) представлял работу с симулякром. Выставка молодых художников «*Ау!*» (1989, куратор Т.Павлова), стала опытом преодоления иерархического подхода, препятствующего начинающим авторам на равных выставляться с мэтрами. В этом же году презентована программа «Открытая студия» (куратор Т.Павлова) с ее опытом интерактивного вовлечения зрителей в экспозиционное пространство. В 1990-м – «Белые картины Анны Кассировой» (куратор Т.Павлова, ХАТОБ), выставка художницы-дилетантки с паранормальными способностями, сопровождавшаяся сеансами арт-терапии. «Свободный вернисаж» (1991, куратор Т.Павлова, ХАТОБ) зафиксировал закрепление места фотографии в одном ряду традиционными арт-медиа. *Панорама* организовывала, при самостоятельном финансировании, не только выставки в Харькове, Москве (арт-проект 1989 г. со знаменательным названием «Выставка американской, эстонской и харьковской фотографии» в галерее «На Каширке», где мне впервые было предложено прочесть лекцию о «харьковском феномене»), но и другие выездные проекты – в Болгарии, Чехии, принимая, в свою очередь гостей из России, Белоруссии, Чехии, Финляндии, Германии. Все эти выставки повлияли на современное искусство Харькова, становление кураторского сектора в концептуальной подаче выставок, развитие фотографии и живописи, в частности, способствуя легализации абстрактного искусства.

Литература:

1. Павлова Т. «Большой харьковский полиптих» // Искусство. 1989. № 11. С. 80.
2. Ілюшина Т. «Вільний вернисаж», 1991; ХАТОБ. «64»// АТВ. 1991. № 10.
3. Павлова Т. Фанерки Александры Криворучко // Декоративное искусство СССР. 1991. № 1. с. 37-38.

Пантус Ніна Михайлівна

ст. викладач, Запорізький національний технічний університет

МЕТОДИКА ПРОЕКТУВАННЯ ГРАФІЧНИХ КОМПЛЕКСІВ

В наш час велику увагу приділяють проектуванню простору середовища. І тільки завдяки системі різноманітних носіїв інформації вдається зробити структурування простору. Візуальні інформаційні системи охоплюють широкий спектр проблем: сприяють орієнтації, оцінці естетичних і емоційних особливостей навколишнього простору.

Засоби та системи візуальних комунікацій різних рівнів складають графічні комплекси. Методика проектування графічних комплексів базується на використанні концептуальних рішень системи візуальних комунікацій вищого навчального закладу. До курсового проекту ставляться такі методичні задачі: створення основних об'єктів проектування системи візуальних комунікацій, здатних створити постійний візуальний образ. Розробка засобів ідентифікації які направляють і впорядковують зв'язки в першу чергу візуально, через візуальні константи; створення стильової єдності елементів системи та зручність зорового сприйняття інформації; використання сучасних досягнень техніки у рішенні обладнання; ув'язка з архітектурно-історичним рішенням інтер'єрів проектуємого об'єкту; досягнення високої ступені гнучкості та варіабельності системи; включення елементів прогресивної техніки; створення читабельності шрифту його співставленості з оточуючим середовищем; використання системи кольорового кодування.

До комплексного проекту системи візуальних комунікацій вищого навчального закладу ставляться тематичні завдання що до необхідності прийняття до уваги при проектуванні таких вимог:

— процес проектування основних об'єктів візуальних комунікацій повинен складатися з чотирьох етапів роботи: від загальної орієнтації та пошуку образу до його розробки і систематизації. У процесі проектування треба застосувати метод розкладання (декомпозиції) висхідної цілі на ряд великих і малих задач. Застосування методу розкладання дозволить виявити компоненти комунікацій. Компоненти комунікацій це результат візуалізації словесних рішень, тобто словесні мотиви комунікацій переводяться в конкретну форму повідомлень — зображення, знак, логотип, колірний код, конструкцію.

В процесі роботи над проектом створюється образ середовища шляхом впровадження різноманітних інформаційних носіїв. Елементи візуальної комунікації змінюють стиль території і формують сценарій людської поведінки. Інформативні середовищні елементи структурують життєдіяльність людини. Ці критерії при аналізі наявного рівня інформативності середовища або при впровадженні інших форм інформаційної групи, дають можливість створити композиційно правильне і цілісне середовище.

Пасічник В.О.

*к.т.н., доцент кафедри ДТО,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

КОНСТРУЮВАННЯ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ПІДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРА ОДЯГУ

Дизайн – це проектно-творча діяльність, спрямована на формування художньо-естетичних і утилітарних якостей виробів з урахуванням споживчих вимог. В сучасному суспільстві об'єкти дизайну невід'ємно пов'язані з розвитком новітніх технологій та обумовлені об'єктивними законами розвитку науки, техніки та культури споживання.

Дизайн одягу – один з напрямів дизайнерської діяльності, головна мета якого – проектувати одяг як один з елементів середовища, який би задовольняв відповідні матеріальні і духовні потреби людини. Творчий процес розробки сучасного одягу носить комплексний характер, який єдине у собі елементи образного мислення з формалізованими засобами проектування.

Якщо мова йде про промислове проектування, то дизайнер одягу працює разом з технологом і конструктором, розробляючи спочатку експериментальну модель, а потім, після відбору та апробації, - промисловий зразок. І саме на початковому етапі проектування нової моделі одягу закладаються основні техніко-економічні показники, що впливають на ефективність виробництва.

В новій моделі дизайнер втілює свій замисел і виконує його у вигляді ескізу, а іноді у вигляді наkolки на манекені. Затверджений ескіз передається на подальшу розробку конструктору, який повинен відтворити в конструкції замисел художника, точно відобразити в ній силуетну форму, пропорції, всі лінії та конструктивно-декоративні елементи.

Конструювання одягу є найважливішою частиною процесу проектування і складається з двох послідовних етапів: творчого, до якого належить вибір методики конструювання, та технічного, що включає розробку креслень конструкції деталей та вузлів виробу, технічне моделювання, виготовлення лекал, складання робочої документації. Розроблений зразок слугує еталоном форми і конструкції для масового виробництва. До конструкції швейного виробу ставляться такі основні вимоги: забезпечення високої якості посадки на фігурі людини типової тілобудови та високого рівня забезпечення більшості споживачів даного розміру, зросту, повнотної групи; відповідності затвердженому зразку моделі; технологічності конструкції; її економічності; відповідності моделі сучасному стилю і моді.

В умовах ринкової конкуренції великі промислові швейні підприємства поступаються місцем приватним фірмам, що в своєму штаті хочуть мати універсального робітника, як-то кажуть «три в одному»: дизайнера-конструктора-технолога.

Сучасна індустрія моди характеризується зростаючою увагою до індивідуальних потреб особистості та інтенсифікацією творчого процесу під впливом розвитку інноваційних технологій та вимог ринку. Ринок вимагає від дизайнерів одягу збалансованого поєднання художньо-образного мислення та

проектно-конструкторських знань. І саме ступінь відповідності цим вимогам визначає ефективність роботи майбутніх дизайнерів. Зростає роль дизайнерської майстерності, уміння знайти актуальне рішення, здатності побачити об'єкт дизайну очима майбутнього споживача та професійно відповісти на його очікування. Все вище означене визначає високі вимоги до підготовки майбутніх дизайнерів одягу.

Дизайнер одягу, що володіє всіма необхідними навичками та здатний самостійно спроектувати і виготовити виріб без участі інших фахівців, стане конкурентоспроможним фахівцем на ринку праці, зможе легко знайти роботу у фірмах з виробництва одягу, аксесуарів і текстилю, торгових фірмах в індустрії моди, а також матиме стартові основи для відкриття власної справи і розробки оригінальних концепцій бізнесу.

Пашкевич Калина Лівіанівна

доктор технічних наук, професор кафедри ергономіки і проектування одягу, Київський національний університет технологій та дизайну

ТЕКТОНІКА ЯК ФОРМОТВОРЧИЙ АСПЕКТ В ДИЗАЙНІ ОДЯГУ

Одним з основних завдань технічної естетики є визначення закономірностей формування естетично досконалих творів дизайну, архітектури та інших пластичних видів мистецтв. Відомо, що тектонічний підхід, що широко використовується у формотворчому процесі об'єктів архітектури та промислових виробів, реалізований в мистецтві дизайну одягу, є одним з ефективних засобів створення естетично досконалих, композиційно упорядкованих проектних моделей з високим рівнем споживчої якості кінцевого продукту.

Поняття «тектоніка» (грецьк. *tektonike* – будівельне мистецтво) в загальному вигляді поєднує функціональне і художнє рішення побудови об'єкта, яке органічно пов'язане з конструктивною об'ємно-просторовою структурою виробів [1]. Існує думка, що поняття «тектоніка» введене в науковий обіг у середині XIX ст. німецьким дослідником античної архітектури Карлом Бетгіхером [2].

Тектоніка у дизайні – закріплене у формі дизайнерського об'єкту опосередковане уявлення про закономірності його функціонально-конструктивного рішення, певного роду «зображення» напруженості стану деякої цілісності, що ілюструє логіку і стійкість його конструктивної, функціональної або візуальної структури [3]. Тектоніка – це художнє вираження властивостей матеріалів і конструктивно-технологічної основи виробу в його зовнішній формі [4].

Тектонікою називають вираження на поверхні форми її внутрішньої конструкції (функціональної структури) за допомогою різного роду членувань цілісної форми та її частин [5].

Тектоніка як художній засіб дизайн-композиції є синтезом трьох положень: вираження у формі виробу роботи матеріалу і конструкції; віддзеркалення в творчому методі дизайнера культурно-історичних уявлень

на даний період про виразність пластико-тектонічної мови форм; реалізації творчої установки дизайнера на створення цілісного художнього образу виробу, відповідного проектному задуму [2].

Поняття тектоніки певним чином пов'язано з архітектонікою. Архітектоніка виражає художньо-образний сенс форми, тобто перетворює формальну якість конструктивності в тектонічність, а тектонічність – в змістову цілісність [5]. У широкому сенсі архітектоніка (або тектоніка) – композиційна будова будь-якого витвору мистецтва, що зумовлює співвідношення його головних і другорядних елементів [3]. Тобто деякі автори не розділяють ці два поняття, але на нашу думку, архітектоніка і тектоніка розрізняються за сутністю поняття. Під архітектонікою розуміють всебічний матеріальний і інформаційно-естетичний взаємозв'язок внутрішнього змісту і форми в різних об'єктах. Тектонікою є конструктивно-матеріальний аспект архітектоніки, складова частина цього більш загального поняття і властивості [6].

Тектоніка одягу – це проектування одягу з урахуванням властивостей матеріалів, раціональності їх використання через зорове відображення в зовнішній формі і конструкції деталей [7]. Раціональна тектоніка одягу проявляється у взаємозв'язку та взаємному розташуванні всіх його структурних елементів, основних і другорядних, в їх метро-ритмічній побудові, пропорціях, кольоровому рішенні та у пластиці форми, що зумовлена властивостями матеріалів, з яких виготовлено виріб. Саме врахування тектонічного аспекту забезпечує гармонію форми, зумовлює правильне враження про призначення одягу, особливості технології його виготовлення та властивості матеріалу.

Тектонічний підхід базується на вивченні процесу створення заданої форми об'єктів дизайну, виявленні та дослідженні закономірностей їх цілісності та гармонійності. Визначено основні принципи тектоніки щодо проектування об'єктів дизайну, їх місце в моделюванні окремих складових цілісного дизайн-процесу. Основні принципи тектоніки щодо проектування об'єктів дизайну можна сформулювати так: врахування цільового призначення, споживчих та виробничих вимог; врахування та раціональне використання властивостей матеріалів для вирішення художньо-конструкторських і технологічних завдань проектування; забезпечення конструктивної доцільності форми при проектуванні та оздобленні; дотримання основних принципів гармонії, композиції тощо.

Основними характеристиками тектонічно виваженого виробу є: досконалість його змісту і форми, безпосередній взаємозв'язок між ними, а також його естетична цінність.

Взагалі, поняття тектонічності зумовлено суб'єктивним зоровим і тактильним сприйняттям виробу, оцінкою його художнього змісту. Бердник Т.О. в своїх працях розглядає терміни атектоніка та антитектоніка [8]. Поняття атектоніки в дизайні одягу можна охарактеризувати як невідповідність форми і конструкції одягу, використаних матеріалів його функціональному призначенню. Крім того, атектонічний виріб розробляється з порушенням принципів тектоніки, поданими вище.

Антитектонічний підхід до дизайну одягу базується на нетрадиційних комбінаціях матеріалів, зміні їх властивостей, експериментах з формою одягу тощо. Його прихильниками є дизайнери, які використовують в своїй творчості нетрадиційні методи (авангард, деконструкцію тощо) і навмисно порушують правила композиції. Представниками даного напрямку є дизайнери В. Вествуд, М. Марджела, А. Демельмейстер, Д. Біккембергс, Д. ван Нотен та інші, в моделях яких головний акцент це епатажність, втілення певного художнього образу, а не ідеальна посадка виробу та майстерний крій.

Проте, варто зазначити, що поняття антитектоніки є неоднозначним і тісно пов'язане з тектонікою. Тобто, якщо одяг тектонічної форми містить найбільш вдалі гармонійні поєднання властивостей матеріалів, конструктивного устрою, то антитектонічний виріб є «невдалою» комбінацією перелічених ознак. Проте, в деяких випадках таке визначення є некоректним, адже сьогодні не існує чітко визначених критеріїв відповідності виробу моді або естетичним ідеалам, цінується оригінальність та індивідуальність, тому вироби, розроблені за принципами антитектоніки також мають своїх споживачів.

Література:

1. Волкотруб И. Т. Основы художественного конструирования / И. Т. Волкотруб. – К.: Вища школа, 1988 – 201 с.
2. Назаров Ю. В. Пластический язык и тектонические особенности промышленных изделий: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.06 / Ю.В. Назаров – М., 1997. – 23 с.
3. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г.Б. Минервин, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов и др. – М.: «Архитектура-С», 2004. – 288 с.
4. Ніколаєва Т. В. Тектоніка формоутворення костюма / Т. В. Ніколаєва. – К.: Арістей, 2008. – 340 с.
5. Власов В. Г. Архитектоническая форма в изобразительном искусстве, архитектуре и дизайне: единство методологии, типологии и терминологии / В.Г. Власов// Архитектон: известия вузов. – 2013. – № 43. – С. 5-18.
6. Божко Ю. Г. Архитектоника и комбинаторика формообразования / Ю. Г. Божко. – К.: Вища школа, 1988.
7. Пашкевич К. Л. Проекування тектонічних форм одягу з урахуванням властивостей тканин: Монографія / К.Л. Пашкевич. – К.: ПП «НВЦ «Профі», 2015. – 364 с.
8. Бердник Т.О. Архитектоника костюма (Социокультурная динамика): автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филос. наук: 24.00.01 / Т.О. Бердник. – М.: РГБ, 2005. – 28 с.

Первишева Ірина Борисівна

викладач, Харківська державна академія культури

ПРИНЦИПИ МОНТАЖНОСТІ В УМОВАХ ДИСИПАТИВНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

На початку ХХ століття підчас суспільно-політичних та художніх революцій в культурі взагалі, і в художній культурі, зокрема, реалізується *принцип протистояння суб'єкта, який пізнає, та об'єкта, який пізнають*. В художньому авангарді 20-х рр.. 20 ст. «процесуальність» художньої форми формується вже за рахунок «гібридних» оповідних конструкцій, а це,

в свою чергу, робить художню форму насиченою атракторами та «точками біфуркації». Порушується реалізація принципу модальної лінійності: минуле-сьогодення-майбутнє. Виникає принцип «нелінійності» пластичного мислення. «Процесуальна» художня форма заміщується «процесуальним гібридом», де категорія часу нелінійна для кожної складової цієї форми (за винятком кіно). Порушується принцип модальної лінійності: минуле-сьогодення-майбутнє у межах однієї художньої форми. Виникає можливість зіткнення «різних світів» в оповідності одного художнього твору (як, наприклад, в сюрреалізмі), що призводить до виникнення когнітивних дисонансів.

Художня форма доби художнього авангарду ускладнюється за рахунок не просторових, а часових структур (за формулою: «одне місце, але різний час»). Порушується принцип чіткої детермінованості на угоду принципу абсурдизму (смысловому та формотворчому хаосу). В межах однієї художньої форми та у морфологічних елементах усієї художньої культури як системи руйнуються бінарні опозиції: дійсне/недійсне; символічне/ матеріальне; людське/ нелюдське, тощо. Трансгресія та трасверсія стають основними механізмами «гібридизації» морфологічних утворень в аудіовізуальній системі. Монтажна природа художнього твору «оголюється» і стає конструктивною основою впливу на свідомість. Незавершенність демонтажу «закритої» художньої форми у модерну добу стає однією з причин виникнення постмодерної художньої ситуації. З середини ХХ ст. в постмодерній художній ситуації процес руйнації «смыслового» та формотворчого «центру» в художній формі посилюються. «Процесуальність» художньої форми формується за рахунок «міжгібридних» оповідних конструкцій (тобто цитат з інших художніх форм) і потребує *корегентності, тобто налагодження суголосності між її елементами*. Це робить необхідним наситити художню форму атракторами та «точками біфуркації». Художня форма, з одного боку, завдяки цим принципам монтажності, ускладнюється, але відсутність єдиного смыслового «ядра» робить її кліповою. Така художня форма програмно будується за *принципом «нелінійності» пластичного мислення*. Цей принцип поширюється і за межі художньої форми. Смыслова та структурна *ризомність* посилюється тим, що структурними її елементами стають не власні оповідні конструкції, а цитати. Тобто «процесуальна» художня форма заміщується «процесуальним гібридом», де категорія часу нелінійна для кожної складової цієї форми (враховуючи і кіно). Ця форма ускладнюється за рахунок ускладнення не просторових, а часових структур (за формулою: «одне місце, але різний час»). *Виникає процесуальний художній простір з безліччю процесуальних художніх форм*. Ці процеси стають підставою для виникнення можливості зіткнення «різних світів» в оповідності *процесуального художнього простору (гіпертекстуальність)*, що призводить не тільки до виникнення когнітивних дисонансів, але й прямої симуляції смислів. Поступово ці процеси впливають на смыслове «спустошення» художньої форми і перетворення її на симулякр.

Художні процеси з середини 20-го ст. протікають відповідно принципу поєднання детермінованості з недетермінованістю (випадковістю) у творенні процесуального художнього простору, який потребує корегентності. Механізмом цього процесу стають дві стратегії: концептуалізація та риторизація художнього простору. В частині цього простору бінарні опозиції існують, а в частині — ні. Реалізується принцип «розростання малого», або «посилення флуктуації» в будь-якій художній системі. Система стає дисипативною і потребує корегентності. Дисипативна художня культура $\frac{3}{4}$ культура нестійких (іноді розбалансованих) морфологічних утворень, чия проектність є ситуативною і програмно «відкритою». Дисипативна культура — культура, що коливається, часто досягає «критичних фаз» та змінює вектор або рівень розвитку. Існування в сфері візуальності діалогових та біфуркаційних полілогових структур, поширює «простір інтертекстуальності», але відразу ж цей простір робить суто риторичним.

Пилипчук О. Д.

Доцент кафедри «Рисунка и живописи», Киевский национальный университет строительства та архитектуры

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ОСНОВНЫХ КРИТЕРИЕВ ВОСПРИЯТИЯ ЗРИТЕЛЕМ ХУДОЖЕСТВЕННО-ДЕКОРАТИВНОЙ ФОРМЫ В ИНТЕРЬЕРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Интерьер – ограниченное пространство, где человек проводит часть своей жизни. Особенно это касается интерьера жилища, в котором происходят важнейшие бытовые процессы. Комфорт, уют, красота, чувство защищенности и стабильности, удовлетворенности – вот те позитивные факторы, которые должны быть составляющими в организации интерьера. Здесь эстетические задачи и эмоциональное воздействие имеет неразрывную цепь взаимосвязи, синтеза и представляют собой ряд средств в достижении визуального комфорта, снижению негативной психологической нагрузки, физического утомления, улучшению душевного состояния. Колористическое решение интерьера является главным фактором в создании комфортной среды нахождения в ней человека, при этом оно способно оказывать на человека реакции различных психофизиологических факторов – это и утомляемость, и условия концентрации внимания, состояние нервной системы, настроение, душевного состояния.

Художественно декоративная форма является в первую очередь визуальной формой, зрительно воспринимаемой, оказывающей эмоционально-психологическую нагрузку, обладающей эстетическими качествами. Следовательно, вопрос критериев восприятия художественно-декоративной формы в гармонизации колористики интерьерной среды, создание согласованной системы, композиционного единства, синтеза, подчиненности общему идейному замыслу, должен учитываться художником-дизайнером еще на ранних этапах стадии замысла в проектировании интерьера. К сожалению, в современном проектировании зачастую предметы искусства используются без

учета колористического взаимосвязи интерьера и художественно-декоративных средств. Стихийность выборов, нелогичность может привести к дискомфорту, отсюда возникает вопрос негативного влияния на физиологическое состояние.

Главная функция художественно-декоративной формы – украшать пространство, эстетически формировать материальную среду, которая окружает человека. Включение в интерьер художественно-декоративных средств помогает не только разнообразить композиционное решение пространства, но и привнести элемент красоты, обогатить духовный мир человека, положительно повлиять на его эмоционально-физиологическое состояние, поднять культурный уровень, тем самым создать гармонию души и тела – визуальный комфорт. Этими средствами могут быть различные виды пластического искусства, которые художественно украшают интерьер. Например, настенная роспись, декоративная и станковая живопись, настенное панно, цветной рельеф.

Художественно-декоративная форма зависит от идейного замысла, с которого начинается весь творческий процесс, выразительности, эмоционального воздействия (негативное или позитивное состояние, степень эмоционального подъема, оказываемого на зрителя), эстетической функции (ассоциативности и образности), декоративности и художественности изображаемого – качественных особенностей произведений искусства. Так же, первостепенную роль выполняют функциональные и композиционные задачи – целесообразность использования художественно-декоративной формы в помещении, масштабность воспринимаемого изображения относительно геометрического объема интерьерного пространства, размер (формат, форма), фактура использованного материала, условия восприятия (степень освещенности изображения, угол и расстояния обзора, график движения зрителя при осмотре художественно-декоративной формы). Перечисленные критерии восприятия непосредственно связаны с колоритом. Цветовая композиция способна придать произведению эмоциональное настроение и влиять на его идейное содержание, образность и эстетическую оценку.

Художественно-декоративная форма, находясь в интерьерной среде, размещается на поверхности, имеет основу, задний план – фон, который напрямую зависит от цветовой насыщенности. Это может быть контраст по отношению к художественно-декоративной форме либо нюанс, колорит композиции, приближающийся к ярким спектральным цветам, либо тонкая цветовая градация. Колористика пространства неразрывно связана с фактурой. Цветовая насыщенность будет различно восприниматься в зависимости от матовости, шероховатости, гладкости, глянца использованного материала. Восприятие художественно-декоративной формы напрямую зависит от габаритов фона (высота, ширина), на котором она расположена. Возникает чувство соотношения композиционных размеров, как по геометрическому виду, их масштабности и пропорциональности, так и по колористической цветонасыщенности тоновых контрастов (чувству избирательности – выделении одних объектов по сравнению с другими). Освещенность интерьера так же

играет одну из главных ролей – ориентация помещения по сторонам света, климатические условия.

Эмоциональная нагрузка и ассоциативно-образное впечатление от восприятия художественно-декоративной формы зависит от общего окружения. При разных композиционных ситуациях возникнет различный эмоциональный эффект. Художественно-декоративная форма находится в синтезирующей взаимосвязи не только с фоном, но и с общим объемом колористического пространства, что включает в себя характер архитектурно-геометрической композиции, его масштаб, а также с структурой элементов оборудования (функциональные предметы интерьера, мебель, текстиль и т.д.).

Соблюдение условий выполнения всех параметров критериев восприятия художественно-декоративной формы, помогают достигнуть гармонизации всего пространства. При этом происходит наиболее полная восприятие визуальной информации – возникает оценка художественного качества произведения. Законченность изобразительной структуры произведения, его целесообразность, содержание, смысл, образность и ассоциации, пробуждение в зрителе ощущения прекрасного, оказывает на зрителя сильное эмоциональное воздействие, вызывает чувство удовлетворения, что напрямую влияет на состояние комфортности человека в пространстве. Степень эмоционального воздействия на зрителя меняется – возрастает либо убывает, в зависимости от критериев восприятия художественно-декоративной формы.

Можно сделать вывод, что размещение в интерьере художественно-декоративной формы, в колористическом пространстве интерьера – это сложный аналитический процесс, требующий знаний основных критериев восприятия художественно декоративной формы. Еще на ранних этапах творческого идейного замысла дизайнеру-художнику нужно учитывать, какими средствами будет достигаться выразительность поставленной задачи, образное и художественное решение. В конечном итоге, с использованием этих средств, создаётся гармония визуального восприятия.

Підлісна Ольга Вікторівна

доцент кафедри «Дизайн інтер'єру», ХДАДМ

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ІННОВАЦІЇ У ПРИСТОСУВАННІ КОЛИШНІХ ТЕРИТОРІЙ ПРОМИСЛОВИХ ПІДПРИЄМСТВ ДО ЗАГАЛЬНОМІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА ХАРКОВА

Мета даної роботи – постановка перед науковим дизайном проблеми необхідності використання інноваційних технологій для підвищення креативності міського середовища за рахунок пристосування при заводських територій. Промислова криза сьогодні призвела до появи великої кількості недіючих промислових об'єктів, виробничих будівель, що втратили своє попереднє призначення. Існують, також, діючі підприємства, при заводські території яких, відділені огорожею від міського середовища, могли б стати його часткою. Світовий досвід реновації виробничих будівель представляє зразки най-

цікавіших варіантів їх використання. Наприклад, всесвітньо відомий проект реновації Рурського промислового вузла, який перетворений на екскурсійну туристичну зону, або житловий комплекс у Віденському газгольдері.

У сьогоденному Харкові існує велика кількість підприємств, які втрачали колишнє значення, або зовсім закрилися. Саме на ці споруди мають звернути увагу сучасні дизайнери. Великі розміри колишніх цехів та навколишніх територій дозволяють розташувати в них як спортивні, торгівельні, так і виставкові, видовищні заклади, організувати креативні майданчики міста, де може угруповуватися творча молодь. Кілька прикладів позитивних рішень можна навести і для Харкова. Так, колишні цехи заводу Кондиціонер перетворені на комерційні приміщення (Таргет) з комфортабельною автостоянкою, колишній корпус книжкової фабрики Фрунзе використаний як кінотеатр «1 і ½», у приміщенні цеху заводу «Авторучка» розташувалися торгівельні бутки різного напрямку, а провулочок вздовж його стіни став чи не найкреативнішим міським полігоном для митців-графітчиків (фото 3). Використовані для покращення міського середовища і діючі підприємства. Наприклад, Харківський Авіаційний завод перетворив частку своєї території на загальнодоступний музей літаків під відкритим небом (фото 4). Нещодавно з'явилася зона Турбо-арт – завдяки креативним настінним розписам сірі одноманітні цехи турбоатому перетворилися на живописні полотна, що покращують сприйняття цієї ділянки Московського проспекту (фото 1,2). Наразі, реновація відбулася досить традиційними методами. Але використання дизайнерських інновацій може дозволити не просто корисно використати схожі території, але й надати їм високого ступеню креативності. Отже, пропонуємо звернути увагу на такі наукові досягнення у дизайні, як, наприклад, рухомі приховані до певного часу медійні засоби (концепція «ввіжджаючий телевизор» - монітор, екран, проектор, плазма), подіуми, що обертаються, сцени, п'єдестали як елементи трансформації середовища. Невеличку територію Турбоатому, наприклад, що прилягає до Московського проспекту біля заводського парку (фото 5), можна було б відкрити для користування городянами як естрадно-сценічний майданчик. Якщо побудувати кутову сцену, на якій могли б виступати городяни, відкривши огляд збоку вулиці, можна додати приховані на стінах висувні монітори, освітлювані прилади та музичні колонки. Таким чином найпростіший майданчик може швидко перетворитися на сучасно оснащену естраду. Покинута цех однієї зі старовинних будівель нашого міста – напівзруйнованої борошняної фабрики на Харківській набережній (фото 6) також може стати новою креативною зоною міста. Відновивши архітектурну споруду як музейну виробничу будівлю та виставковий простір, можна побудувати у набережній зоні поворотний подіум над водяним простором та облаштувати лазерне шоу для глядачів протилежного берегу. Таке рішення доцільне саме тому, що поряд знаходяться найкрупніші ВНЗ міста – НТУ ХПІ, ХНУМГ, ХІПТ, тобто велика кількість творчої молоді, отже креативний простір буде затребуваним.



Фото 1, фото 2. Зона «Турбо-арт» на Московском проспекте



Фото 3. Проводок графіті



Фото 4. Зона виставки музейних літаків біля ХАЗу.



Фото 5. Територія Турбоатому біля Московського проспекту.

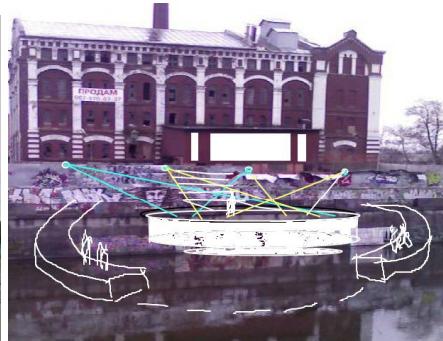


Фото 6. Будівля борошнлярної фабрики

Фотографії дають уяву про можливість дизайнерської розробки подібних зон. Але використання інноваційних дизайнерських технологій перетворило б дані об'єкти у справжнє креативне середовище, привабило б до них широкі верстви населення, додало комфорту та безпеки згаданим районам міста. Таким чином пропонується використовувати новітні тенденції реновації промислових територій міста як варіанти поліпшення комфортності міського середовища за рахунок інноваційного середовищного дизайну.

Література:

1. Електронний пошуковий ресурс. Режим доступу: <http://www.simst.bsu.by/main/departments/arts/artandspace.php>

Повшик Світлана Яремівна

аспірат, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

СУТЬ ТРАНСФОРМАЦІЙНОЇ ФУНКЦІЇ ТЕХНІЧНОГО РИСУНКУ

Специфіка професійної діяльності дизайнера стала причиною того, що рисунок, який він застосовує безпосередньо в процесі проектування, суттєво відрізняється від академічного. Пояснити це можна тим, що уже на початкових етапах дизайнер змушений поєднувати методи характерні для технічного і/або архітектурного проектування та методи що притаманні образотворчому мистецтву. Графічній складовій (ескізи, начерки, схематичні зображення) на цьому етапі проектного процесу притаманні наочно перспективні, аксонометричні або ортогональні принципи зображення. Мета такого типу зображення полягає в швидкому вираженні і фіксуванні задуму; висвітленні особливостей форми і структури об'єкту; супровід креслення для кращого його сприйняття. Це у свою чергу формує вимоги до технічного рисунку – він повинен містити вичерпну інформацію про зображуваний об'єкт, бути читабельним і легким у виконанні.

Зміни в сучасному проектному процесі виявили ряд недоліків у такому трактуванні зазначеного поняття. А саме – його крайню спрямованість: «технічний рисунок» постає як залежний від креслень додаток. Реалії ж вказують на те, що спектр взаємодії технічного рисунку з іншими видами графічної складової сучасного процесу проектування, доволі різноманітний і впливає на розширення творчих можливостей дизайнера. Технічний рисунок, не тільки розвиває фантазію, творче мислення і здатність генерувати нові ідеї, а й далі «тренає руку», формує навички роботи з різноманітними техніками і середовищами[1].

На цьому тлі яскраво проступає проблема висвітлення питання технічного рисунку та технічного ескізу як графічної складової сучасного процесу проектування одягу. Сформоване в минулому традиційним розподілом функцій художника-модельєра і конструктора-модельєра, окреме бачення проектного процесу призвело до відсутності чіткого і зрозумілого зв'язку між етапами художнього і конструктивного моделювання. Перші, зосередившись на принципах художнього проектування, пошукаючи форми, образи, стилістичні ознаки, тощо, вбачають творчий ескіз кінцевою формою графічного виразу етапу художнього проектування, а технічний ескіз – першим кроком в розробці конструкції, другі вважають його початком художніх пошуків. Справедливо зауважити, що традиційний процес проектування одягу був чітко орієнтований на масове виробництво, базувався на використанні комбінаторних методів та в більшості випадків обмежувався модернізацією існуючих зразків, тому рідко впроваджувались нетипові, принципово нові форми та конструкції одягу, а отже і сам технічний ескіз створювався шляхом комбінування уже існуючих графічних елементів.

Склалось так, що дизайнери, особливо за відсутності досвіду роботи на виробництві або просто в колективі фахівців, не до кінця усвідомлюють

важливість детального, вичерпного зображення проєктованого об'єкту. Причину знаходимо і в тому, що деталі, які уже існують в уяві, сприймаються самим художником як другорядні, а умова швидкого виконання пошукових начерків, фор-ескізів, перешкоджає їхній фіксації. При створенні творчого, презентаційного ескізу часто застосовують деформації модної фігури, алегоричність, гіперболізацію як засоби підсилення образності, що також не сприяє деталізації і реалістичному зображенню. Виникає проблема трансформації художнього ескізу в технічний з мінімальною втратою первинного задуму художника, і вона загострюється коли робота над проєктуванням об'єкту продовжується без автора задуму.

Специфіка роботи над створенням технічного рисунку хоч і дуже стримує умовою використання пропорційних схем, реалістичності зображення, водночас створює умови для творчих пошуків іншого порядку. Найголовніше, це графічне представлення в різних проєкціях. В художньому ескізі відтворюється тільки одна, найінформативніша проєкція фігури в одязі, решта якщо і подаються то дуже схематично, тому кінцевий результат буде залежати виключно від творчого потенціалу конструктора. Дизайнер, віднайшовши оригінальну, будь-якої складності форму одягу, за допомогою технічного рисунку зможе перенести її на типову фігуру без втрат образних характеристик, оскільки під час трансформації продовжуються, але уже художньо-конструктивні пошуки. Сформувавши на попередніх етапах, образ, характер форми, силует, пропорції частин, деталей, декору одягу, колористику, фактуру, пластику, він в технічному рисунку концентрується на аналізі конструкції, працює з віднайденими площинами, їх пропорціями, тобто внутрішніми формоутворюючими елементами, а також відтворює в рисунку збережені уявою деталі, котрі вважав при попередніх графічних втіленнях другорядними. На цьому етапі народжуються не менш цікаві ідеї, а умова прискіпливої уваги до конструкції провокує оригінальні технологічні рішення, які фіксуються в технічному рисунку на виносних схемах з текстовим супроводом. Таким чином технічний рисунок набуває опуклого конструктивно-технологічного звучання, а будучи виконаний художником, не втрачає естетичної привабливості, отже є цікавим, інформативним і зрозумілим як для замовника так і для широкого кола фахівців. Головне ж, базуючись на зображеннях такого характеру дуже легко створювати технічні ескізи а отже якісно розпочати конструктивне формоутворення моделі одягу. Особливо цінними навички роботи дизайнера з технічним рисунком та його використання в якості графічної складової проєктного процесу, виявляються коли мова йде про відмінні від поширених в масовому виробництві, форми проєктування та виготовлення одягу.

Грунтовний аналіз дослідження трансформації творчого та технічного ескізу моделі одягу в конструкцію в умовах автоматизованого виробництва, дозволив виявити переваги створення цього виду графічної складової з використанням цифрової фотографії типової фігури або фігури конкретного споживача [2,3]. Видається раціональними застосовувати цей спосіб коли

йде мова про переведення творчого ескізу в технічний рисунок з наступною реалізацією конструктивного формоутворення на різні розміро-зрости (наприклад костюми для творчих колективів). Також це допоможе дизайнерам з недостатнім рівнем образотворчої грамоти і навиками зображати фігуру людини, якісно втілити творчий задум.

Об'ємно-просторове мислення є однією з головних професійних рис сучасного дизайнера одягу, набуття якої дозволяє логічно формулювати пошуки, віднаходити відповідну концепцію і пластичне вирішення формоутворення колекції, ансамблю або одиничного виробу, а також достовірно і інформативно візуалізувати ідеї. Важливе місце в цьому процесі відводимо технічному рисунку. Це графічна складова процесу проектування одягу яка є наступною після завершення творчих пошуків і формування художньо-образних характеристик проектованого виробу (творчого ескізу), і є проєкційним зображенням в системі «фігура – матеріал – одяг» силуетних особливостей, конструктивного устрою моделі одягу в частково динамічному або статичному положеннях, з використанням пропорційних схем. Мета створення таких зображень полягає, з одного боку в продовженні творчих пошуків в площині конструкції одягу, а з другого – збереження ідеї, творчого задуму та адаптації їх до умов проведення конструкторсько-технологічних процедур.

Нашарування виражальних графічних можливостей на розуміння суті конструктивного проектування – а саме в цьому полягає основне призначення технічного рисунку – дозволяють сформувати професійні якості дизайнера одягу націлені на вдосконалення графічного вираження сучасного процесу проектування одягу.

Література:

1. Бурдин Н.П. Расширенная трактовка технического рисунка и ее методическое значение в подготовке дизайнеров/ Н.П. Бурдин, Е.В. Шапин // Научно-методический электронный журнал «Концепт», 2017. –Т.27. – С. 166–173. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://e-concept.ru/2017/5407032/htm>.
2. Гетманцева В.В. Автоматизированный модуль «Распознавание творческого эскиза одежды» / В.В. Гетманцева // САПР и графика. – 2008. – №6. – С. 24.
3. Кулешова С.Г. Розробка методу перетворення інформації на етапах «Художній ескіз –Технічний ескіз» в САПР одягу / С.Г. Кулешова // Вісник ХНУ. – 2013. – №2. – С. 97 –102.

Погребняк Евгения Александровна

аспирант, Харьковская государственная академия дизайна и искусств

Науч. руководитель: Котляр Е.А., канд. искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусства ХГАДИ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ВИТРАЖ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ

В современном искусстве и дизайне художественный витраж является популярным и востребованным средством активного преобразования и создания среды. Многие исследователи отмечают возрастающие интерес и потребность общества в этом виде искусства. В последние десятилетия ак-

туализировались творческие поиски и эксперименты в области разработки новых технологий изготовления витража, его освещения, применения новейших материалов, создания оригинальных художественных образов, а также новых интерпретаций традиционных подходов и методик.

Витраж, как вид искусства, имеет богатейшую историю, и его первый расцвет связан с эпохой европейского средневековья и католического храмостроения. Огромный вклад в развитие витража был сделан в XX веке, когда этот вид искусства был обогащен новыми стилями и материалами, а также более широким использованием в общественной архитектуре, что значительно расширило практики создания витража. Значительно изменилась и расширилась роль витража и в системе пространственно-пластичных искусств, особенно на рубеже XX – XXI веков, когда витраж стал выходить за традиционные рамки искусства «художественного» остекления зданий, становясь отдельным артефактом в системе архитектурно-художественных и дизайнерских решений объемно-пространственного образа средовых объектов.

Сегодня для витража открываются новые горизонты, поскольку современное понимание искусства и дизайна, технические инновации и новые, зачастую совершенно неожиданные, художественные приемы и способы комбинации различных материалов заставляют по-иному оценить возможности витража, увидеть в нем новый творческий потенциал.

Важно отметить, что основной отличительной функцией современных витражных объектов является их креативная независимость – стремление приобрести статус самостоятельности, привлечь внимание и обеспечить визуальное взаимодействие со зрителем. Витраж все чаще становится арт-объектом, который представляет собой художественную и материальную ценность, ускользает от догм и правил, провоцирует и активизирует внимание зрителя спонтанностью, импульсивностью, вовлекая его в коммуникацию или творческий процесс.

Витражные арт-объекты, как современный вид искусства и дизайна, находят применение как в жилых и общественных интерьерах, так и в городской среде, и в архитектурных композициях.

Многообразие возможностей витража создает условия для эффективного использования его выразительных средств. По декоративности с ним не может сравниться ни один отделочный материал. Витраж обладает уникальной способностью преобразовать и одухотворять пространство, а также задавать эмоциональный настрой в средовой атмосфере. Именно поэтому витраж активно используется как в дизайне интерьера, так и в архитектуре для того, чтобы правильно поставить акценты, подчеркнуть основной замысел сооружения, поддержать, усилить и разнообразить стилевое, цветовое, а также световое средовое пространство. Иногда такой витраж может выстроить новую реальность в заданном архитектурой пространстве. При этом важно отметить, что современная архитектура ритительно отличается от той, в которой традиционно размещали витражи.

Большие открытые помещения, совершенно другое сочетание остекленной поверхности и стен ставит под вопрос пребывание витража в оконном проеме, поскольку он во многих случаях утрачивается частично или полностью.

В связи с этим, одной из важнейших особенностей современного витража является то, что он перестает быть плоским и одномерным, что в свою очередь дает возможность обзора витража под разными углами, и возможность сочетать его с другими формами искусства. Здесь же открывается возможность вынесения стеклянных арт-объектов на открытые пространства, и сочетания их с природными формами.

Арсенал используемых сегодня творческих средств и материалов достаточно обширен и постоянно обновляется благодаря экспериментам художников и дизайнеров. В современных витражных техниках используют не только традиционное стекло, но и элементы фьюзинга, факетированное стекло, специальные пленки, металлические элементы, а также различные приемы химического травления стекла, пескоструйную обработку, роспись по стеклу и др. При изготовлении витражей применяют множество разнообразных технологий, что позволяет придавать им различные конструктивные и художественно-эстетические свойства.

Значительно расширило возможности современного использования витража и разнообразие искусственной подсветки, а также множественность сценариев освещения, что открывает очевидные преимущества. Работа со светом и освещением расширяет область применения витража, становится его новым средством и инструментом, что позволяет добиться новых, неожиданных эффектов, получить которые, используя только естественное освещение, невозможно. Одним из важнейших преимуществ является возможность программирования светодиодной подсветки. Такая возможность значительно расширяет репертуар художественных выразительных средств, которые естественным образом уже работают в поле дизайнера и архитектуры, заставляя по-новому воспринимать витраж и работать с ним, как средством синтеза архитектурно-художественных форм.

Сохранив идею соединения изображения на стекле или в формах стекла со светом, но заменив дневное освещение искусственным, современный витраж устанавливает новые связи с архитектурой, с такими её конструктивными элементами как стена, колонна, потолок, лестничные ограждения, а то и просто входит в неё самостоятельным пластическим объёмом, не пытаясь найти себе тектонического оправдания.

Таким образом, современный витраж вобрал в себя всю сложность нынешних практик и продемонстрировал свою способность утвердиться в системе современных искусств, найти новые художественные и технологические способы трансформации и интеграции в современное архитектурное пространство. Очевидно, что витражное искусство проявило способность к дальнейшей актуализации в современной художественной культуре, что открывает для него новые перспективы и широкие возможности идти «в ногу со временем».

Позднякова-Кирбят'єва Елліна Геннадіївна, доктор соціологічних наук, доцент; Сілявіна Юлія Сергіївна

Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія

РОЛЬ ЛАНДШАФТНОГО ТА ПАРКОВОГО ДИЗАЙНУ В СТВОРЕННІ РЕАБІЛІТАЦІЙНОГО ПАРКА НА О. ХОРТИЦЯ

У сьогоденні українського суспільства все більшої значущості набуває питання якості життя. Розв'язання його пов'язується з реалізацією концепції соціально-сервісної держави. Наслідком його є зростання ваги у науково-практичній галузі соціальних та міждисциплінарних досліджень, праць, проєктів. Серед останніх створенню в Україні мережі реабілітаційних парків належить особливе місце. Побудова хоча б першого з них вимагає залучення доробку не лише теорії та практики архітектурного мистецтва, соціальної роботи, педагогіки, психології, медицини, а й різних галузей дизайну.

Не лише зведення, а й створення концепції реабілітаційного парку не стали натепер предметом уваги вітчизняних науковців. Але для розв'язання цієї проблеми можуть бути використанні напрацювання окремих фахівців із різних галузей. У нагоді стануть праці В. В. Дідика та Т. М. Максим'юк з проблем естетики та композиції ландшафту, Ю. Л. Богданова – еволюції ландшафтного проектування, О. А. Федія – естетотерапії, Н. П. Яковенко та І. О. Петряшева – медичної та соціальної реабілітації тощо. Застосування їх наукового доробку в руслі реалізації принципів когнітології є, в межах теми доповіді, запорукою позитивного результату.

Реабілітаційний парк являє собою обмежений територіальний простір на території якого індивіди з особливими потребами можуть скористатися допомогою щодо фізичного, духовно-психічного відновлення, а також соціальної реабілітації шляхом отримання медичних, психолого-когнітивних, культурно-анімаційних, фізіо-терапевтичних та соціальних послуг. Процес реабілітаційного курсу в ньому відбувається за принципами «навантаження в умовах відпочинку».

В класичному вигляді він складається із спеціалізованого лікувально-оздоровчого комплексу та паркової зони. На території останньої розташовані майданчики для естето- та натурпсихотерапії, застосовані в яких методики та технології призводять до покращення фізичного здоров'я. Як приклад тут можна згадати парк Манор (Річмонд, провінція Британська Колумбія Канада), комплекс в м. Улан-Уде (Республіка Бурятія Росія), парк Челсі (штат Джорджія, США). Втім, вони зорієнтовані на надання всебічної допомоги виключно дорослим громадянам.

Разом з цим, на території України мають місце передумови для розповсюдження реабілітаційних парків другого різновиду. Для цього слід звернути увагу на створену ще за радянських часів структуру лікувально-оздоровчих установ інтернатного типу для дітей з вадами здоров'я. Вони, як правило, мають у своєму складі корпуси лікувально-профілактичного та

фізіотерапевтичного профілю. Зведення поряд з останніми спеціалізованою парковою зоною, в архітектурному сенсі, автоматично призвело б до виникнення реабілітаційного парку. Маючи фізіотерапевтичний ефект останній міг би стати локусом, що змістовно, і функціонально зорієнтований на інтенсифікацію та оптимізацію соціальної інклюзії дитини-інваліда. Його комунікативний простір виступив би природно-соціальною умовою для ефективного засвоєння, розвитку, інституціалізації суспільних норм, цінностей, регуляторів повсякденної поведінки і відносин, генези самоорганізації та самодіяльності дитини з особливими потребами. Отримані останньою протягом курсу психотренінгів, фізіо- чи соціально-психологічної терапії навички будуть перенесені із штучних умов в реалії повсякденного життя. До цього, слід додати, що не тільки професіоналізм персоналу, а й функціонально-технічні можливості парку, його архітектура та дизайн визначають якість і результативність фізичної, соціальної, психічної реабілітації, а також інтелектуального прогресу дитини.

Прикладом такого утворення може стати територія площею у 2,5 га Хортицької національної навчально-реабілітаційної академії (м. Запоріжжя, Україна). На теперішній час в її межах вже зведено декілька елементів парку, а саме «алею миру», фонтан та оглядовий майданчик. В поточному році завершується оформлення проектною документації, що дозволить розпочати будівельні роботи у наступному 2018 р.

Організація та проведення проектних, будівельних робіт є найбільш матеріально- та ресурсоемним етапом створення реабілітаційного парку. Медико-профілактичний комплекс, зони та майданчики для природо-, естетично-, фізіо-, арт-терапії, алеї, газони, клумби та павільйони мають утворювати єдину систему, зорієнтовану на фізичне відновлення й всебічну реабілітацію дітей-інвалідів. Слід також враховувати відповідність інструментарію зон іпо-, літо-, гідро-, дендро-, анімало-, мандало-, ландшафто- та інших терапій технічним вимогам паркової архітектури. Гармонійність розташування функціональних елементів парку, відповідність їх цільовому призначенню, зручність, комфортність та зорієнтованість на позитивний результат є тими принципами, дотримання яких вимагає залучення до розробки концепції фахівців проектного, архітектурного та будівельного профілів. Не менш доречним може стати й використання досвіду практиків ландшафтного та паркового дизайну, ведення садового й паркового господарства.

Відтак, науково-практичні напрацювання у сфері ландшафтного та паркового дизайну можуть відіграти значну позитивну роль у реалізації проекту реабілітаційного парку Хортицької національної навчально-реабілітаційної академії. Вони стануть у нагоді під час розв'язання питань розташування функціональних майданчиків, локацій, зон, а також в ході мистецького оформлення декоративних сегментів. Такий підхід сприятиме системній реабілітації та відновленню здоров'я дітей з особливими потребами.

Пономаренко М.В.

канд. мистецтвознавства, асистент кафедри «Образотворче мистецтво», Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К.Д. Ушинського

ЗОЛОТО В ЖИВОПИСУ: САКРАЛІЗАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В ПОРТРЕТНИХ КОМПОЗИЦІЯХ

Згідно В.Г. Власову, терміном «сакральне мистецтво» (від лат. – «священний, духовний») визначають твори мистецтва, в яких естетичні й художні функції ще не виділені з ритуальних [3:476]. Метою даного дослідження є проблема особливого змісту твору, котрий виходить за межі традиційного психологічного портрету та виникає за умов використання золота як матеріалу в живописі. Художньо-стилістична та образна структура багатьох портретів епохи модерну коріниться в символіці зображення. Світське поєднується з сакральним, реальне стає трансцендентним. Природа сакрального розкривається для людського розуміння через символ [7:312-313]. Художній вплив подібних полотен полягає у контрасті між постатями, вирішеними в об'ємі та плоским тлом, покритим золотом. Створюється умовний простір відносно реальної дійсності, постаті живуть начебто в символічному світі. Важлива символічна сила золотого тла, з його сяйвом і таємничим мерехтінням, підкреслювалась в мистецтвознавчих дослідженнях [2:219]. Виконане за допомогою золота тло з площини перетворюється в нескінченність, а зображення реальної постаті опиняється поза чуттєвим – земним простором у просторі вічному – божественному. Таким чином акцентується домінанта духовного плану буття над фізичним. Наприклад: мозаїка храму Святої Софії Константинопольської «Богоматір на престолі» (до 867 г.).

Історія використання золота в творах портретного жанру повертає нас до ритуального призначення портрета і «необхідності відтворення забутого сенсу мистецтва як примирення життя та смерті» – ідеї, котрій присвячені наукові дослідження О.А. Тарасенко [6:56-68], А.А. Тарасенко [4]. Звернемо увагу на давні культури, для яких золото вважалося застиглими сонячними променями, було священним втіленням Сонця та уособлювало його божественну природу на Землі. Золоті маски Давнього Єгипту, фаяумські портрети, мозаїки Візантії з використанням золотої смальти, ікони, в яких традиційно використовується сусальне золото, мають сакральне призначення та загальну ідею відтворення «подорожі у інший простір» [6:56; 5]. Як відомо з історії мистецтва, у XII-XIV століттях заґрунтована для живопису біла поверхня покривалася гладким або орнаментованим тонким шаром золота. Після зникнення цієї традиції, золоте тло поступається місцем пейзажу, але золото, як матеріал, залишається в німбах та орнаменті одяжі [2:195]. Релігійне світосприйняття згаданих епох обумовлювало введення золота до кола символів у потрактуванні портретних образів. Докорінні зміни світоглядів XVIII-XIX століть актуалізують психологічний портрет з загостренням індивідуальних рис. В XIX та на початку XX століття увага живописців концентрується на

суто декоративних якостях золота. Цей матеріал уособлює небачене світло містичних світів та ототожнюється зі спокусою інфернальними силами. Наочним прикладом може слугувати знакове полотно Сецесії «Золота Адель» (1907) Густава Клімта. Художнє рішення портрета орієнтується на дві основні формотворчі системи: декоративно-площинну та об'ємно-просторову. Структура картини будується у відповідності до їх стилістичних ознак, які виникають в разі поєднання декоративно-площинного рішення художнього простору з об'ємно-просторовим зображенням моделі. Порівняння золотого оточення в портреті Аделі Блох-Бауер, виконаного Густавом Клімтом з золотим фоном мозаїки «Богоматір на престолі» наочно свідчить про те, що естетика підмінила сакральне символічне значення золота. Вічне змінилося на тимчасове.

В сучасному мистецтві спостерігається тенденція до повернення первинного сакрального змісту портретним творам з використанням золота. Так, в своєму полотні «Сімейні реліквії» (2008) я намагалась повернути золоту ритуальне призначення. В трьох-частинній портретній композиції зображені три покоління жінок одного роду. В їх руках показано рушники, прикрашені орнаментальним мотивом ромбів (засіяне поле). Для втілення ідеї вічного циклу відродження життя необхідною була сакралізація простору. З цією метою уведено золоту акрилову фарбу, як імітацію сусального золота.

Висновки. Поєднання образотворчих засобів декоративно-площинної та об'ємно-просторової систем з залученням золота як матеріалу живопису змінює образну структуру портретних композицій в напрямку сакралізації їх змісту. Посилення сакральних змістів та їх значущості в лексичі мистецтва виходить за межі психологічного портрету, що вказує на ствердження ролі окремої особистості та потребі протистояння соціальному хаосу та спробі утвердити вічне над тимчасовим.

Література:

1. Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. – М. : Наука, 1973. – С. 43-52.
2. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – М. : АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2004. – С. 195, 219. – 368 с.
3. Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. – СПб., Азбука – классика, 2008. – Т. VIII, – С. 476. – 848 с.
4. Тарасенко А.А. Порталы мифа. Изобразительное искусство Одессы второй половины XX – начала XX века в пространстве «большого времени». – Одесса, 2014. – 272 с.
5. Тарасенко О.А. Мистерии модернизма. Наследие Древней Руси в живописи модерна и авангарда: – Одесса: Абрикос, 2004. – С. 95–117
6. Тарасенко О.А. Портрет і ритуал // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. / Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ. – Вип. 5. – К.: Муз. Україна, 2005. – 404 с. – С. 56 – 68.
7. Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб. : Мифрил, 1993. – С. 312-313.

Попова Ірина Іванівна

доцент, Київський національний університет технологій та дизайну

СУЧАСНІ МЕБЛІ-ТРАНСФОРМЕРИ: ТЕХНОЛОГІЧНИЙ ПРОЦЕС ТА ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

В дизайні меблів технологічні засоби зумовлюють проектні рішення своїми можливостями та обмеженнями, забезпечують реалізацію проектних ідей. Технологія в проектній культурі — найважливіша складова не тільки виробництва, а й естетичного рішення меблів. Осмислення технології та освоєння її художнього потенціалу — одна з можливостей вийти на новий рівень меблевого дизайну. Тільки знання якостей матеріалу, методів його технологічної обробки дає всі можливості для гармонійного синтезу технологічного процесу та естетичного вигляду нових меблів. Взаємозалежність та взаємовплив розвитку меблевих технологій та меблевого дизайну особливо прослідковується в сучасних меблях-трансформерах.

На основі досліджень історії розвитку меблів простої чи складної конструкції, можна сказати, що виникнення нових форм меблів пов'язано з вагомими змінами в технології виробництва та конструюванні виробів. Використання механізмів при виготовленні меблів у другій половині XVIII століття (Ж.-А. Різнер, А. Вейсвейлер, Д. Рентген), застосування клеєної фанери в якості конструкційного матеріалу у першій половині XX століття (М. Тонет), застосування сучасних матеріалів узгоджується з рівнем продуктивних сил та матеріально-технічних можливостей суспільства [1]. Загалом, форма всіх меблевих виробів залежить від властивостей матеріалу та технологічних процесів їх виготовлення. За способом виробництва сучасні меблі діляться на столярні, гнуті (з використанням гнукотисних елементів), плетені, пресовані, формовані, штамповані, литі (з металу і пластмас).

Формоутворення меблів охоплює побудову, як зовнішнього вигляду, так і внутрішньої структури об'єкта. За конструктивно-технологічною ознакою меблі ділять на вбудовані, пересувні, універсально-збірні, брускові, корпусні, розбірні, нерозбірні, секційні, стелажні, комбіновані, меблі – трансформери тощо. Вивчення технологічних прийомів показує причинно-наслідковий зв'язок між дизайнерськими ідеями та розвитком меблевих технологій.

При розробці сучасних меблів висуваються основні завдання: технологічність, рентабельність виробництва, нові форми, що відрізняються сучасним дизайном та відповідають певним вимогам — функціональним, конструктивним, техніко-економічним та естетичним (форма, розміри, зручність). Значне зростання виробництва меблів супроводжується впровадженням більш досконалої технології їх виробництва, застосуванням нових матеріалів. Ці фактори, в свою чергу, призводять до деякої зміни конструкції: виробляється значна кількість меблів універсально – збірних, вбудованих, меблів-трансформерів.

З розвитком новітніх технологій виробництва предметів меблів і застосуванням сучасних нетрадиційних або модифікованих традиційних матеріалів

лів з'являються меблі, конструкція яких дозволяє змінювати функціональне призначення та / або розміри. Таким чином, можливості сучасних технологій сприяють розвитку та вдосконаленню меблів – трансформерів.

Аналізуючи сучасні меблів-трансформери можна виділити кілька принципів трансформації меблів: використання модульних елементів, принцип складання об'єктів один з іншим, принцип контейнерної трансформації. Найбільш перспективними є перегородки – контейнери, прототипами яких виступають проекти Джо Чезаре Коломбо та Етторе Соттсасса. Створення меблів – трансформерів у вигляді перегородок обумовлено необхідністю збереження простору та потребою в повноцінному обладнанні інтер'єрів. Прогрес вимагає особливого підходу, коли всі деталі інтер'єру відрізняються функціональністю і здатністю до трансформації.

Інноваційний дизайн простору з'являється в проектах житлових приміщень (інтер'єр «Domestik Transformer» Г. Чанг) та громадських приміщень (інтер'єр офісу Художньої Ради Англії).

Назва колекції німецького дизайнера Вернера Айслінгера (Werner Aisslinger) нагадує тропічні острови. «Bikini Island Collection» — це модульна конструкція м'яких меблів для вітальні, яка легко трансформується, в залежності від розміру житла та інтер'єрних конфігурацій.

Прикладом використання принципу складання об'єктів один з іншим може виступати трансформер - комод від Claudio Sibille.

Так, використання новітніх технологій дозволяє створювати все більш креативні види меблів-трансформерів. Високий рівень розвитку конструкторської діяльності сучасних підприємств, використання креативних ідей дозволяє швидко відтворити нововведення чи технологію виробництва нових видів меблів.

Прогностичні розробки житлового середовища та меблів неминуче давали і дають в якості практичного результату проектні пропозиції по новому формуванню меблів, які ініціюють розвиток передових меблевих технологій із залученням нетрадиційних матеріалів, формуючи стилістику меблів, співзвучну новому часу.

Попович Катерина Миколаївна

аспірантка кафедри ТІМ,

Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури

Наук. керівник: кандидат мистецтвознавства Ю. В. Майстренко-Вакуленко

ЛІТОГРАФІЇ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.: ОСНОВНІ СТИЛІ ТА НАПРЯМИ

Ключові слова: графіка, естамп, літографія, асфальт

Образотворче мистецтво України початку ХХ ст. ознаменувалось різновекторними проявами світоглядних поглядів та філософських думок, а також інтенсивним розвитком різноманітних напрямів і стилів, пошуком нових форм самовираження художника, в яких відчутні впливи світового,

насамперед європейського, мистецтва. Одні стилі та напрями перетікали в інші, співіснували, трансформувалися та плавно розчинялися в загальному мистецькому річищі.

Літографія, як й інші графічні техніки, розвивалась на тлі загальних мистецьких процесів України першої третини ХХ ст. в руслі реалій тогочасного життя і певною мірою відповідала запитам суспільства.

Літографії Іларіона Плещинського, художника високої культури, який вже знаним майстром 1924 року приїхав з Казані до Києва викладати літографію в Українській академії мистецтв, мають ознаки посткубізму та експресіонізму. Зокрема, альбом літографій «Вершник» (1921) об'єднує схожі за стилістикою твори, в яких форми окреслені широкими чорними лініями, та використовує виразні композиційні прийоми. До альбому увійшли літографії «Оголена», «Кінь», «Збір фруктів» та «Дім у лісі» з геометризваними формами та простором. У цей час Володимир Юнг, який приїздить з Москви викладати в УАМ, активно працює в літографії та створює естампи в олівцевій манері «За заняттями» (1927), «Безпритульні» (1928) та в манері асфальт – «Маніфестація» (1928), «Коло вікна» (1928). Його твори тяжіють до реалістичного відтворення дійсності та є рефлексією життя тогочасного суспільства. Мистець як вправний рисувальник засобами світлотіні моделює форми, акцентує увагу на постатях людей, чим підкреслює головну ідею твору та привертає увагу до соціальних чи побутових проблем.

Михайло Жук у 1925 р. створює низку літографованих портретів визначних українських діячів культури, зокрема літераторів П. Куліша, Г. Сковороди (рис.1), І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка, М. Коцюбинського, Марка Вовчка та Лесі Українки із влучною характеристикою та конкретним трактуванням їхніх образів. Портретовані зображені на умовному декорованому або стилізованому пейзажному тлі, що сприяє розкриттю їхнього душевного світу та сутності.

У творчому доробку художників-бойчуків та їхніх учнів зустрічаються літографії, виконані в різних жанрах. Так, Іван Падалка, учень Михайла Бойчука, вихованець Української академії мистецтва, а згодом викладач Харківського художнього технікуму, створив літографію «Несуть товариша» (1927). Багатофігурна динамічна композиція, яка відображає події громадянської війни, монументальна та має епічне звучання. Постаті героїв вирішені узагальнено, певною мірою схематично: широкі, довгі поли шинелей червоноармійців розмашисто поділені складками в ритм зигзагоподібним скелям та лініям дощу вдалині. На тему індустріалізації в 1930-ті р. створена майстром літографія «В шахті», де підкреслено суворі будні шахтарів та показано їхню тяжку працю, а образи трудівників виступають потужним монолітом. Цікавою композиційною будовою вирізняється літографія Олександра Довгаля, вихованця І. Падалки, «Жінка розпалює піч» (1927). Діагонально у форматі горизонтальної композиції розташована постать жінки, яка нахилилась біля печі та роздмухує вогонь – динамічна та монументальна. Михайло Зубар, також учень І. Падалки, виконує літографію



*Рисунок 2. Микола Глущенко.
«Ню», літографія, 1928 р.*

*Рисунок 1. Михайло Жук. Портрет
Г. Сквороди, літографія, 1925 р.*

«Револьюційний патруль» (1920-ті рр.), яка нагадує театральну сцену. Промінь світла виявляє чорні силуетні зображення червоноармійців та вершника на тлі геометризованої, схематично окресленої вулиці міста.

Микола Глущенко, у творчості якого залишила яскравий слід паризька художня школа, створив серію літографій «Ню» (1928). (рис.2) Вишукано граціозні жіночі моделі артистично позують художникові, який легкими віртуозними експресивними лініями та плямами підкреслює їхню красу та звабливість.

Авторству Зіновія Толкачова належать серії літографій «Криза на Заході» (1927) та «Червона Армія» (1928), в яких домінують засоби експресіонізму. В творі «Роботи!» (із серії «Криза на Заході») художник в образі зажуреного безробітного лаконічно й узагальнено передає загальний настрій та стан людини, яка не в змозі прогодувати сім'ю. У творі «Ніжність» (із серії «Червона Армія») (рис.3) відображено емоційний та зворушливий епізод прощання, де коловим рухом в обіймах сплелися у єдиному пориві потужна постать кремезного солдата та тендітна жіноча фігурка коханої зі схрещеними руками; без зайвої деталізації передані спрощено-узагальнені образи героїв. В такому ж дусі виконана автолітографія «Не віддам» (1930), яка виявляє соціальне явище того часу – боротьбу з куркулями. Масивна постать куркуля в білому кожусі, яка



*Рисунок 3. Зіновій Толкачов.
«Ніжність» із серії «Червона
Армія», автолітографія, 1928 р.*

окреслена чорним контуром, з піднятими догори руками на знак протесту, розташована на увесь аркуш на тлі ланів з художньою та натовпів прихильників руху колективізації.

Одна з перших вихованок поліграфічного факультету УАМ Віра Бура-Мацапура в 1927 році виконує автолітографію «Боротьба за Арсенал», де виразними контрастами світла й тіні підкреслює драматизм подій. Динамічна батальна сцена розгортається на тлі київських вулиць, на піку загострення пристрастей – коні стали на диби, вершники ледве втримуються в сідлі, кривава битва у повному розпалі.

Володимир Бобрицький, один з членів харківського об'єднання авангардистів «Спілка семи», виконав у техніці автолітографії ескіз декорації до другого акту містерії «Буале знову на землі» (1918), який має ознаки кубізму. Композиція складна за побудовою, поєднує геометризовані площини, (розташовані по діагоналі й сконструйовані під декількома кутами зору), та узагальнені форми і силуети міста.

Скульптор Олександр Архипенко в пошуках нових прийомів та засобів формотворення звертається до мови графічного мистецтва. В літографіях «Дві фігури» (1913) та «Фігура, що сидить» (1913) мистець досліджує закони динаміки та статичності, вивчаючи пластику людського тіла та спрощуючи його форми до гнучких дуг чи прямих ліній, що поєднані колами. В естампі «Дві фігури» відчутні ознаки футуризму, в якому рух двох людей, сплєтених воедино, складається в цілісну конструкцію.

Художники в означений період демонструють свої графічні твори на різноманітних міжнародних та всесоюзних виставках. Зокрема, І. Падалка, В. Юнг та І. Плещинський стають учасниками Всеукраїнської художньої виставки АРМУ в 1928 р.

Українська літографія першої третини ХХ ст. – цікаве полістилістичне явище графічного мистецтва, тісно пов'язане з історичними соціально-політичними передумовами, які наклали свій відбиток на мистецтво цієї доби. Втручання ідеології в мистецький процес та творчу діяльність художників у середині 1930-х стало більш відчутним й призвело до уніфікації художніх засобів, збіднення стильового багатства, а в окремих випадках – до знищення авторів з їхньою творчістю.

Прокоф'єв Євген Олександрович

ст. викладач, ВНЗ Класичний Приватний Університет

РИСУНОК – ВІДОБРАЖЕННЯ ДУМКИ ЯК ГОЛОВНИЙ АСПЕКТ ПСИХОЛОГІЧНИХ ВІДНОШЕНЬ У СОЦІУМІ

Питання гармонії і краси незмінно залишається тими традиційними проблемами, що іноді називають вічними питаннями мистецтва.

Прагнучи зрозуміти закони художньої форми, приховані у творах великих майстрів, ми шукаємо шляхи до досягнення сутності вічно живих

духовних цінностей, що зберігають своє нескоро минуше значення на основі, притаманній мистецтву єдності його людського змісту.

Головне тут – навчити вмінню мислити творчо та вільно, опираючись на внутрішні закони природи, передавати ідею візуально-графічними засобами, матеріалами для розвитку практичних навиків рисунку з ціллю кращого засвоєння являється засіб виховування професіональних якостей, необхідних в практичній роботі майбутніх дизайнерів і художників.

Естетична радість, яку викликає образотворче мистецтво, можливість почувати і співпереживати, забезпечує складний комплекс думок, почуттів, уявлень, емоцій людини, має у своїй основі зорове сприйняття.

Особливу роль зору в пізнанні світу, його естетичному освоєнні встановили вже древні греки. Художники Відродження також ясно уявляли собі, що рисунок, як вид образотворчого мистецтва засновано на законах здорового сприйняття соціального відточення. Цим і пояснюється той винятковий інтерес до ока, що був таким значним і характерним для тієї епохи в соціальних психологічних відношеннях.

Усвідомлюючи усю важливість законів перспективи і їхнє освоєння в рисунку, твори мистецтва повинно бути погоджено із законами нашого сприйняття простору і психології соціуму того часу.

Специфічну особливість людського зору – «бачити» за законами краси, було вже ніби передбачено художниками-теоретиками епохи Відродження.

Світогляд художника допомагає глядачеві розслабитися і стати чутливим, замість того, щоб відчувати себе зв'язаним, психологічно скутим й боязкість намагатися створювати щось нове та цікаве, і щоб бути вільним.

Шляхом уважного вивчення та копіювання старих майстрів студенти і учні можуть значно розширити свій технічний і художній кругозір, виховати смак: зробити техніку та прийоми свого рисунка більш гнучкими й доскональними. У численних класних нарисах і домашніх завданнях студентам і учням надається широке поле діяльності для вивчення властивостей і можливостей матеріалів рисунка. В нарисах, як ні в якій іншій формі рисунка, виховується і розвивається художній смак, розкриваються індивідуальні і психологічні особливості, почерк. Працюючи з ескізом, учень поступово випрацьовує техніку, що найбільше відповідає його індивідуальності та психологічному впливу на соціум.

Вивчення робіт майстрів минулих епох важливо для розвинення формально-абстрактного мислення майбутніх художників і дизайнерів. Сучасні наукові дослідження і технізація життя, направлені на розвиток самосвідомості та укріплення внутрішніх психологічних та духовних сил для розвитку свого відношення до цього світу.

Вивчення студентами і учнями особливостей образотворчої мови й відображення дійсності майстрами ХХ ст., прийомів і засобів вільної трансформації форми та простору, дає неоцінний досвід при розвитку «особливого погляду» на оточуючий світ і дозволяє більш вільно, творчо ство-

рювати або, точніше сказати, «конструювати» нову психологічну концепцію реальності.

Методи і традиції сучасної образотворчої школи почали складатися у другій половині XIX ст., однак закладені вони були ще в епоху Відродження Альбрехтом Дюрером. При навчанні рисунку і законам побудови реалістичного зображення предметів на площині Дюрер на перше місце висував перспективу. Особливу велику цінність для художньої педагогіки являє розроблений А. Дюрером метод узагальнення форм, пізніше отримавший назву «обрубовки». Метод «обрубовки», або метод аналізу форм, полягає в уявленні складної форми у виді поєднання простих об'ємів. Таким чином, узагальнення складної форми для прямолінійних геометричних форм допомагає впоратися з цим завданням легко не тільки досвідченому, але і художнику-початківцю.

Дисципліна «рисунок» є однією з фундаментальних у підготовці художників, декоративного і промислового мистецтва та дизайну, вона розвиває не тільки навички, пов'язані ним, але й удосконалює образне мислення, яке властиве людині, розвиває зорову пам'ять, почуття рівноваги і гармонії, що дуже важливо для будь-якої спеціальності, пов'язаної з образотворчим мистецтвом і дизайном.

РИСУНОК В ПЕРСПЕКТИВІ

Дуже корисно виконувати завдання по рисунку в перспективі – це трьохмірний вигляд, перекладений у два виміри. І пречудовий спосіб оцінити дизайнерську і художню концепцію. Можна розглянути дизайнерський проєкт в концепції і вирішити можливі проблеми дизайну на ранніх стадіях створення проєкту. Реалістична перспектива рисунку дозволяє краще розуміти закінчену роботу.

При вивченні рисунка в перспективі існує декілька фундаментальних умовностей, або концепцій:

Лінія горизонту, або «рівень очей»: лінія, на рівні якої розташовані очі глядача. Це також відстань від ока глядача до рівня землі.

Площина картини: теоретична прозора площина, на якій проєцирується образ об'єкта і на якій зображується перспектива.

Рівень землі: місце, де з'єднується площина картини і земля.

Точка сходу: сходу на горизонтальній лінії, в якій сходяться всі паралельні лінії. Паралельні лінії, наприклад сторони дороги, здаються сходящимися далеко - феномен, знайомий всім нам.

Точка спостереження: точка, із якої спостерігач дивиться на об'єкт.

Кут поля зору: уявна сфера, яка представляє точку зору на об'єкт або простір, який ви можете бачити неспотвореним.

НЕ БІЙТЕСЯ РОБИТИ ПОМИЛКУ, ЯКЩО ВИ ВЧИТЕСЯ РИСУНКУ

Не бійтеся зробити помилку. Прагніть розглядати помилки як щось позитивне. Видатний художник будь-яку помилку може перетворити в частину свого витвору мистецтва. Завжди будьте впевнені, вмійте її відстояти, довести свою точку бачення в психологічній навантаженості тієї або іншої картини.

ни, і це дозволить вам позитивно сприймати критику соціуму, що оточує вас. Критика може привести до кращих і новіших розробок, підштовхне вас до самовдосконалення в ідеях створення нових психологічних, оптимістичних й вільних нових витворів мистецтва. Вільних і впевнених, академічно підготовлених художників, педагогів, неможливу похитнути в їх некомпетентності і психологічно потурбувати, оскільки вони уміють побачити раціональне зерно, у картинах, що зароджується, вони уміють чути і збирати інформаційні ідеї як корисний учбовий матеріал.

Створювати високохудожні реалістичні витвори мистецтва неможливо без якісної академічної освіти і автентичної майстерності в оволодінні академічним малюнком, знанням композицій, перспективи і високої психологічної культури в образотворчому мистецтві нинішнього часу.

Для цього треба підвищувати своє спостереження, більше розглядати малюнки в книгах, відвідувати виставки образотворчого мистецтва, що допоможе укріпити ваші пізнання в образотворчому мистецтві та покращить ваші картини, підвищить якість і техніку учбового рисунку. Звертайте увагу, як малюють оточуючі вас ученики, вчиться відрізняти і відмічати собі покращення в майстерності ваших учнів, шукайте помилки, порушення в побудові й тональних розробках. Обговорюйте і розбирайте на коротких експрес-переглядах поточні учбові роботи. Це особливо важливо, тому що демонструє процес розвитку та підтримує інтерес до якісного виконання рисунка і допомагає розвивати впевненість у малюючих. Збирайте інформацію: дидактичний наочний матеріал, аналоги за поетапним малюванням у побудові, оновлюйте свій метод-фонд академічними учбовими рисунками з художніх академій, що допоможе у швидкому і якісному навчанні.

Рашевська Анна

аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Наук. керівник: доктор мистецтвознавства, проф. Соколюк Л.Д.

КОЗАЦЬКА ТЕМА В ХУДОЖНІХ ТВОРАХ З КОЛЕКЦІЇ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ ІМ. Д.І. ЯВОРНИЦЬКОГО

Музейна збірка образотворчого мистецтва козацької тематики Дніпропетровського національного історичного музею (далі - ДНІМ) представлена, переважно, портретним живописом. Формування колекції пов'язане з ім'ям Дмитра Івановича Яворницького, завдяки зусиллям якого до колекції надійшли портрети діячів козацької доби з місцевих приватних колекцій та копії, зроблені на замовлення фундатора з колекцій інших музеїв України. Зібрання художніх творів відображає розвиток українського мистецтва з козацької тематики, починаючи з XVIII і до сучасності.

Колекція ДНІМ унікальна своїми народними іконами козацької доби та портретами козацької старшини, які ще не ставали об'єктами ґрунтовного мистецтвознавчого дослідження.

Родзинкою колекції музею є народна картина «Козак Мамай» та «Козак - бандурист», яка налічує 15 одиниць. Даний тип картини характерний для доби козацтва XVII ст. та пізнішої, коли тип та образ козака був вже сформований у суспільній свідомості – XVIII- XIX ст.

На цих картинах увіковічено побут, традиції та козацький фольклор: фігура козака, що сидить «по-турецьки», тримаючи в руках бандуру, зображена на фоні пейзажу, поряд кінь – вірний друг і товариш. Кінь прив'язаний до списа, встромленого в землю. Фігура козака обов'язково розміщувалася під або поряд з дубом - символом духу, козацького роду, зв'язку поколінь, на якому часто зображали зброю, що висить на гіллі: шаблю, порохівницю, лук, сагайдак та, на деяких картинах, ікону Богоматері.

На більшості зображень на передньому плані розташований пістоль, штоф з горілкою та чарка, крім того, в нижній частині картини часто невідомі майстри залишали віршовані написи народних пісень, героєм яких був Козак Мамай.

Загалом колекція народних картин виконана на досить високому художньому рівні: в роботах детально прописана зброя, одяг, кінська зброя та побут козаків. Образ захисника, втілений народними митцями в картинах «Козак Мамай», є художньо досконалим, передає героїку тих часів та має глибоке символічне та фольклорне коріння.

Як зазначалося вище, щоб максимально відтворити історію козацтва, Д.І. Яворницький відшукував історичні портрети в музеях та приватних зібраннях та замовляв копії з них. В колекції ДНІМ портрети козацької старшини представлені роботами двох художників-копіїстів кінця XIX – початку XX століття: П.Т. Откулова (1839-1921рр.), який закінчив Санкт-Петербурзьку академію мистецтв, був викладачем Катеринославського реального училища, членом Ради Катеринославського музею ім. О.М. Поля та В.О. Стромєнка (1880-? рр.), який, закінчивши Строганівське художнє училище в Москві, став професійним художником, з 1903 по 1905 рр. працював хранителем музею ім. О.М. Поля, був секретарем вченої ради музею.

П.Т. Откулов виконав портрети козацької старшини: І. Родзянка, гетьманів Б. Хмельницького, І. Мазепи, І. Скоропадського, П. Полуботка та портрет «дикого попа» К. Тарах-Тарловського. В О. Стромєнком же написані парні портрети в повний зріст із зображенням колишніх запорожців - Якова та Івана Шиянів, двох братів, що були відомі як ктитори Нікопольської Свято-Покровської церкви. Їх підтримка церкви була настільки значущою, що вони були удостоєні честі бути зображеними на іконостасі. Пізніше з церкви портрети потрапили до Одеського історичного музею, а в ДНІМ зберігаються копії.

Образ запорізького козака очима іноземця представлений копіями з картин французького художника Норблена-де-ла-Гурдене, виконані українським художником В.В. Хітьком (з 1914 р. – майстер художньої різьби, а в 1934-1936 рр. навчався на підготовчих класах факультету живопису Всеросійської Академії мистецтв в Санкт-Петербурзі).

Загалом, вищезазначені копії виконані на високому професійному рівні, відтворюючи всі деталі одягу, рис обличчя та представляють чималий інтерес не лише для мистецтвознавців а й істориків, краєзнавців, історичних реконструкторів, адже через бурхливі історичні події, що відбувалися на території України, деякі оригінали зникли, і саме їх копії, що зберігаються нині в музеї, дають уявлення про історичні персоналії (так, наприклад, склалася доля з портретом «дикого попа» К. Тарах-Тарловського, копія якого знаходиться в ДНІМ і є тепер чи не єдиним його зображенням).

Крім того, частина портретів козацької доби у 50-70 рр. ХХ ст. була передана до експозиції Дніпропетровського художнього музею з метою її розширення: «Портрет запорозького писаря» І.Я. Невінчаного (1770-ті рр.), «Портрет попаді Крим'янської» (1770-ті рр.), полковника П.Руденка, гетьманів І. Мазепи (II пол. ХVІІІ ст.), І. Скоропадського, І. Самойловича, «Козак-бандурист», портрет Іосафа Горленка (II пол. ХVІІІ ст.), копія І. Рєпіна «Напольний гетьман».

У зібранні музею також знаходяться парадні портрети польського короля Михайла Корибути Вишневецького, його дружини – Еліонори Фердинанди. Портрети є копіями невідомого художника кін. ХІХ ст. з оригіналу ХVІІІ ст. Як потрапили ці портрети до колекції ДНІМ, невідомо. Така сама ситуація і з портретами родини Вишневецьких: Ієремії та Грізельди. Також досить цікавим є зображення Раїни Вишневецької, дочки молдавського господаря Ієремії Могили і двоюрідної сестри київського митрополита Петра Могили.

Особливо цінним і унікальним в колекції музею є портрет Івана Гонти, виконаний в стилі народного мистецтва. Написано його було на Поділлі у 1822 р. Є підстави вважати, що це один з небагатьох і найбільш ранніх зображень сотника надвірних козаків серед керівників Коліївщини .

Колекцію ДНІМ складає також галерея портретів, написаних відомим художником М.І. Струнниковим (1871-1945 рр.), який був вільним слухачем Московського училища живопису, скульптури і архітектури. У 1901-1906 рр. навчався в Академії мистецтв у Санкт-Петербурзі в майстерні Іллі Юхимовича Рєпіна, в 1913-1920 рр. працював у Києві, в художній школі. Приїжджав до Катеринослава у 1919 р. Найбільш оригінальні портрети його пензля: «Запорожець з люлькою», «Запорожець на підпитку», «Автопортрет», «Запорожець у бою», портрет відомого борця за свободу Івана Піддубного в образі козака - «Запорожець».

Музейна колекція портретного живопису на козацьку тематику охоплює переважно твори місцевого походження, більшість з яких за джерелами пов'язана з діяльністю Дмитра Івановича Яворницького. Невелика музейна збірка історичних портретів на козацьку тему відзначається цілісністю, дає уявлення про одну зі сторінок художньої історії нашого краю, про одну з граней збиральницької діяльності Дмитра Івановича Яворницького, долю його колекції. Всі ці портрети, без сумніву, формують образ козака в свідомості сучасників та складають яскраву сторінку історії національно-визвольної боротьби в Україні.

Література:

1. Білецький П. О. Портрет // Історія українського мистецтва: В 6 т. – К., 1966-1968.- Т.3. – С.240 – 283.
2. Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв. — Ленинград: Искусство, 1981. – 256 с.
3. З української старовини. Альбом. – К.: Мистецтво, 1991. – 316 с.
4. Мірошніченко Н. М. Козацька тематика в колекції живопису ДІМ.// Музей на межі тисячоліть: минуле, сьогодення, перспективи.-Дніпропетровськ, 1999. – С.85-87 .
5. Невідомі та маловідомі портрети XVIII-поч. XX ст. Каталог Дніпропетровського художнього музею. — Дніпропетровськ, 1992. – 40 с.

Рибалко Світлана Борисівна

доктор мистецтвознавства, професор, Харківська державна академія культури

КОСТЮМ У ТЕАТРАЛЬНІЙ ТРАДИЦІЇ НОГАКУ

Костюмні традиції Японії, пов'язані з театром Но, залишаються однією з найменш висвітлених сторінок історії мистецтва. За звичай стислі огляди костюмів, що застосовуються у виставі Но, містяться у виданнях, присвячених історії театру чи історії японського традиційного вбрання. Окрему гілку видань складають каталоги колекцій, що час від часу експонуються як у Японії, так і за її межами. Серед найбільш ґрунтовних – праці Кіріхата Кен, Івао Нагасакі, Лідії Гришелевої. Спільною рисою більшості видань є зосередженість на класичному матеріалі. Однак, сценічним вбранням, як власне і середньовіччям костюмна традиція Но не вичерпується.

Узагальнюючи відомості про костюм Но, відзначимо, що незважаючи на те, що ця театральна традиція бере початок ще від XIV ст., розробка спеціального одягу для сцени розпочнеться дещо пізніше. Тривалий час актори використовували красиві костюми, що призначалися для вжитку у повсякденному житті самурайського прошарку. Часто то були подаровані покровителями театру речі.

Уперше звертає увагу на цінність та роль костюму у виставі славетний актор і драматург Дзеамі (бл. 1363–1443). Саме на XV ст. припадає розробка окремих видів одягу, які відрізнялися від звичайного і призначалися виключно до сцени. Це т.зв. куртки мідзугоро та танцювальний одяг майгіна. В останній чверті XVI – на початку XVII ст., з розвитком самурайського вбрання у бік підвищеної декоративності, висуваються й відповідні вимоги до театрального видовища. Розвинені техніки декорування золотом та сріблом, складне ткацтво застосовуються тепер і в сценічному вбранні. Останнє навіть дало назву одному з типів театрального вбрання, а саме – караорі. Термін караорі (від кара – китайське, орі – ткацтво) означав тканий текстиль з поліхромними візерунками. Караорі, призначені для носіння як верхній одяг для жіночих ролей, часто вважаються квінтесенцією костюма Но. До кінця періоду Момояма караорі були звичайним явищем, але саме в театрі вони збереглися після того, як вийшли із вжитку поза сценою.

Самої широкої підтримки театр Но знайшов за часів сьогунату Токугава (1615–1868 рр.), який офіційно спонсорував Но. Популярність театру серед вищих верств населення була така висока, що навіть сьогун згадували у зв'язку з його участю у виставі. Даймьо (феодалні князі) з різних регіонів Японії навчалися (або мріяли навчитися) співати (утаї) та танцювати Но (шімаї). Високопоставлені самураї всіляко підтримували трупи Но: будували сцени для своїх виступів, публікували лібрето. Вивчення Но поширилося навіть у купецьких колах.

Наприкінці правління Токугава колекціонування та каталогізація стали однією з характерних ознак інтелектуального життя, що пожвавило виробництво костюмів та аксесуарів і спричинило появу таких творів, як багатомна «Збірка витончених зразків», яка містила сотні повнокольорових ілюстрацій костюмів Но, масок і реквізиту, деякі з них збереглися й до сьогодні. Певні позначки у цьому тексті іноді містять інформацію про даймьо, який замовив костюм або про роль, для якої він призначався.

У сценічній практиці за певними типами ролей закріпилися певні типи вбрання. Так, у більшості п'єс репертуару Но є кілька ролей, які грають головний актор (шіте), зазвичай у масці, і один або кілька акторів другого плану (вакі). Багато п'єс побудовано на легендах та переказах про часи богів та героїв. Тож межі часу і особистості у виставі Но розмиті. Часто шіте проявляє себе наприкінці вистави як привид або як не заспокоєний дух. Відповідно зміні ідентичності шіте змінюється костюм.

Гардероб Но ділиться на дві групи: о-соде (досл.: великі рукави) та ко-соде (досл.: маленькі рукави). Зазвичай до о-соде відносять ті типи вбрання, що становлять зовнішній шар костюму і тому мають широкі, повністю відкриті на зап'ясті рукави. Серед них карігіну, хонка, майгіна, хапі, міздугоромо. Група ко-соде, навпаки, складається з подібних до кімоно предметів одягу з невеликими отворами для зап'ясть (караорі, суріхаку тощо). Доповнюють гардероб штани, пов'язки та інші аксесуари. Відзначимо, що хоча у Но поєднання одягу і методів драпірування для різних ролей (воїна, аристократки, ченця, демона тощо) з часом стало кодифікованим, все ж остаточний вибір кольорів і візерунків залишається за актором-виконавцем.

До сьогодні збереглися взірці театральних костюмів та масок, що визнаються як «національний скарб Японії». Державні, приватні та театральні колекції дозволяють простежити складні текстильні техніки, зміни та наслідуваність у візерунках і дерев'яних масках. Однак повною мірою сприйняти їх естетичний зміст можливо лише під час вистави. Аскетичний, без прикрас чи декорацій сценічний простір передбачає зосередження уваги на суворій красі масок у поєднанні з декількома шарами мерехтливого костюма, що надає акторові майже скульптурну присутність, коли він рухається під музику та хорівий спів. Повільні рухи акторів, ритмічний речитатив оповідача, мерехтіння і стриманий блиск шовкових кімоно, рухливі тіні на масках акторів — усе це створювало вишуканий медитативний ефект і відповідало дзенській концепції «юген», що перекладається як «тиха елегантність», або

«невловима краса». Засоби вдягання костюму утворювали незвичні силуети та пластику, що у поєднанні з вишуканими рухами, звуками флейти та барабанів з обов'язковими виголосами какегое (змінений голос) надавало містичності вбраному у шовкові шати персонажу.

Стилістика вбрання гармонійно вписувалася в напівтемряву аристократичних особняків. Важкий білий грим, нечутне ковзання по підлозі в мінливих шовкових шатах під час урочистих прийомів уподібнювали аристократів до акторів улюбленого театру.

Те саме стосується й декорування одягу. Якщо нові візерунки від акторів кабукі наслідували переважно міщанки, то жінки буші (військові родини) охоче оздоблювали свої косоде й учікаке візерунками, які виказували, що вони належать до шанувальниць театру Но. У цьому контексті слід назвати передусім зображення плинної води, хмар, туманів у поєднанні з рослинами, предметами, явищами природи (квіти, птахи, вітер, місяць тощо). Цим візерункам у представниць буші відповідали певні сюжети театру Но. Отже, «театральний візерунок» на кімоно засвідчував і театральні вподобання своєї власниці, і водночас її соціальний статус.

Після революції Мейджі, що позбавила самурайство привілеїв, театральна традиція Но мала би щезнути разом із своїми шанувальниками. До того ж складна мова старовинного театру, повільні рухи акторів виглядали анахронізмом у порівнянні з динамічним ритмом життя, новобудовами столиці, розвитком транспорту, пошти, армії та флоту. Однак, завдяки підтримці одного з найвпливовіших представників мейджінського уряду Івакура Томомі (1825–1883), труппа Но була залучена до складу японської місії до Європи (1871–1873). Івакура переконав імператора, що Ногаку як явище національне і водночас елегантне буде гідно репрезентувати Японію на Заході.

Відтоді розпочався процес відродження та популяризації цього високого мистецтва серед широких верств населення. По всій країні організовувалися аматорські труппи, з яких згодом вийшли майстри театального вбрання та різьбярі масок. Зрозуміло, що на цьому новітньому етапі, коли до виготовлення театального костюму та реквізиту долучаються ремісники, які мають власний досвід акторської гри, розпочинається процес вдосконалення театального вбрання у бік більшої зручності, ергономічності. Серед великих майстрів ХХ – початку ХХІ ст., що вийшов з лав аматорської труппи Но – відомий кіотоський майстер Ямагучі Ясуджіро (1904–2010).

Після другої світової війни уряд знов доклав зусиль для підтримки національного театру. Аматорські труппи вже нараховували по два покоління учасників, для яких світ Ногаку став невід'ємною часткою життя. З розвитком цього середовища та економічним розквітом Японії поширилося використання образів та мотивів Но в оздобленні поза сценічного кімоно. Зображення масок, акторів у характерних амплуа прикрашають жіночі цукесаге та пояси 1970-90-х рр. і відбивають глибоке розуміння майстрами особливостей рухів, основних форм (ката), стилістики школи.

Руденко В. В.

магістр, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Наук. керівник: Соколюк Л. Д., доктор мистецтвознавства

МОДЕРНІСТСЬКИЙ РУХ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ІНДІЇ ХХ СТ.

В минулому столітті в індійській художній культурі розпочинається активний рух за її оновлення. Помітне місце в цьому процесі в образотворчому мистецтві цього періоду посів примітивізм, який став висловленою антитезою колоніальним урбаністичним цінностям. Противники сприймали його як антисучасний рух, хоча насправді це була лише критична форма сприйняття привнесених в традиційну культуру несумісних з нею понять і критеріїв.

У цей час набула актуальності ідея звернення до селянства та сільського життя. Воно починає цікавити індійських митців, для яких селянин та його далеке від цивілізаційних змін, аскетичне життя крили у собі відсилку до містичної єдності з природою, здавна притаманної індійській культурі, до міфотворчості, чого за нових часів, на їхню думку, можливо досягти тільки відреченням від матеріального збагачення. Мистецтвознавець Партха Міттер говорив, що західні примітивісти були в основному стурбовані скрутним існуванням населення міст, в той час як індійські художники, звертаючись до селянської тематики, використовували примітивізм в якості ефективної зброї проти колоніальної культури.

Для мисткинь Суаяні Деві та Амріти Шер-Гіл село стає переосмисленням їх власних труднощів, з якими вони зустрічаються як жінки в межах більш широкого аспекту – національної боротьби. Це дає змогу надалі говорити, що примітивісти в Індії не заперечують важливість нових технологій в сучасному житті, а відмовляються прийняти телеологічне визначення сучасності.

Серед рис, притаманних індійському примітивізму, зустрічається не тільки спрощена художня мова, подібна до народного та наївного мистецтва. Увагу глядача привертає також прихована тенденція до еротичного підтексту, без якого неможливе неприховане природне буття. Наприклад, з'являється зображення жінки, що годує немовля, або жінки з напівоголеними грудьми, що видніються під тонким сарі (слід пам'ятати, що жіночий костюм трансформується тільки під впливом європейців).

Становлення індійського примітивізму пов'язують із творчістю Суаяні Деві. Перш за все, вона була дружиною та домогосподаркою, однак зайнялася живописом у якості хобі. При підтримці чоловіка Суаяні Деві стала визнаною мисткинею і навіть брала участь у декількох виставках при підтримці Women's International Art Club у Лондоні. Однак після смерті чоловіка, піддавшись апатії, припинила займатись творчістю.

Стела Крамріш відзначала, що наївні тенденції у творчості мисткині цілком пов'язані з особливостями її культурної інтеграції. В той час, як чоловіки підпали під колоніальний вплив, індійські жінки продовжували виконувати ритуали, які колись відігравали головну роль в усьому індійському

житті. В роботах Сунаяні Деві помітна схильність до сентиментальних та оповідних сюжетів. Разом з тим в них присутні спокійна гідність та зворушлива динаміка. Свою техніку мисткиня перейняла у Абаніндраната Тагора, свого брата, чийм живописом була захоплена з дитинства. Сунаяні одразу наносила акварельні фарби на папір; розмиваючись, вони утворювали певний малюнок, який вона доповнювала тонкими виразними лініями.

Не менш насичена модерним культурним підтекстом творчість й іншої жінки-мисткині – Амріті Шер-Гіл. Вона повна протилежність Сунаяні Деві. Її впевнено можна назвати прогресивною жінкою свого часу. В роботах Амріті Шер-Гіл вбачали чоловічу силу та величезне інтелектуальне наповнення. Брутальний реалізм, за словами критиків, був більш притаманний французькому живопису, аніж індійському.

Після навчання у Парижі, мисткиня повернулась до Індії, де й знайшла майбутніх героїв для власних полотен. Кожна картина Шер-Гіл сповнена мінорного настрою, відтвореного в чітких натуралістичних образах.

Нерідко Амріту Шер-Гіл називають індійською Фрідою Кало. Це пов'язано з сильною творчою індивідуальністю, через яку виражена індійська ідентичність. При аналізі творчості Шер-Гіл одночасно підіймається і гендерне питання – сприйняття жінки-художниці на поч. ХХ ст. Вона виступає як незалежний митець і при цьому намагається вирішити проблему митця та моделі, зображуючи власне оголене тіло, що особливо помітно на полотні «Torso».

Відкрито заперечуючи історизм Бенгальської школи, мисткиня схилилася до модернового потягу Г. Тагора. Її романтичний погляд на селянську Індію можливо схарактеризувати завдяки чотирьом відправним точкам – угорською версією неоімпресіонізму, гогенівськими ремінісценціями постімпресіонізму, величезним впливом ранніх буддійських розписів Аджанті і колоризмом, який вона не встигла повністю розвинути через ранню смерть. Жіночі образи, котрі знову і знову з'являються у роботах Шер-Гіл – це спроба емпатії, яка дає змогу зрозуміти навколишній світ та побачити його без прикрас. Амріта казала, що малює «...ці мовчазні безкінечні образи, занурені у терпіння, щоб зобразити їх незграбні коричневі тіла, що дивно прекрасні в своїй потворності...».

Постійне оновлення індійського мистецтва в ХХ ст. нерозривно пов'язане з іменем ще одного митця – Джаміні Роя. Його роботи, з притаманною їм стилізацією та лаконічною лінією, одразу стали відомими та пізнаваними. Цього художника можна віднести до нового покоління, котре прийшло услід за Бенгальським Відродженням. Потяг до малювання дозволяв Рою з дитинства заробляти на життя, виконуючи портрети на замовлення, з фотографії, створюючи театральні декорації. Згодом він познайомився із Абаніндранатом Тагором, став його учнем, але до кінця життя залишався холодним до концепції Бенгальського Відродження.

В ранніх роботах Джаміні Роя, загалом у жанрі пейзажу, відчутне наслідування Жана-Франсуа Мілле. Його живопис відображав неспокойне бажання до різноманітних стилізацій як східного, так і західного мистецтва.

Все більше стверджуючись у власному баченні художньої творчості, Джаміні Рой приходить до пошуку власного стилю. В його роботах відображається новий підхід до живопису, основна ціль якого – визначення експресивної сили лінії. На полотнах Роя з'являються графічні зображення, зорієнтовані на формальні пошуки. Загалом це жінки, вдягнуті в сарі, мадонни, народні танцівниці та домашні тварини, які надалі набувають рис знаку. Тим не менш, потрібен був певний час, аби новий стиль Джаміні Роя став визнаним.

Звичайно, Джаміні Рой не був виключенням у довгому списку художників, у творчості яких знаходили місце відлуння західного мистецтва. Його роботи, за словами мистецтвознавців, мали риси католицької традиції, наслідування Ван Гога, тяжіння до китайської манери та інтерпретації на тему Аджанти. Рой починає копіювати візантійські фрески десь у 1930-х роках. Стимулом стає глибоке внутрішнє відчуття митця: адже він знаходить в них підтвердження власним цілям у мистецтві. На його думку, символічна форма висловлює духовну суть в християнській міфології. Це надихає митця на створення композиції «Три жінки», де усі деталі зводяться до кількох квіток, уся декоративна виразність будується на лініях в манері святих ікон та кольоровій гамі – сине сарі стає символом синього мафорію Богоматері.

Інтерес Джаміні Роя до візантійської традиції – природний. В мистецтві, що стало на службу християнській вірі, художник виокремлює не релігійну віру, а розуміння зв'язку між художньою традицією та її міфологічним багатством, яке бере початок від згуртованості спільноти. Саме таким чином можливо було охарактеризувати «втрачену Індію», яку хотіли повернути не одне покоління митців, починаючи з Раві Варма. Крім того, цей принцип знайшов ту знакову мову, яка допомогла європейцям зрозуміти прагнення індійських митців і взагалі цілі Бенгальського руху.

Серпионова Эсфирь Наумовна

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри ужиткової творчості та методики художнього навчання, Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського

КРЕАТИВНЫЕ ИГРЫ НА ЗАНЯТИЯХ ПО МЕТОДИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБУЧЕНИЯ

Ключевые слова: творческие способности; креативные игры; методика художественного обучения.

Постановка проблемы. Одной из актуальных проблем современной педагогики является выявление и развитие творческого потенциала будущих преподавателей изобразительного искусства. По выводам Л. Руденко, успешное формирование творческих способностей возможно при условии учета пяти компонентной модели этих способностей, а именно: мотивационно – ориентационный, когнитивный, эмоционально-волевой, коммуникативный и рефлексивный компоненты. Именно специфические условия проведения

креативных игр и творческих тренингов в процессе обучения позволяют развить все основные аспекты творческих способностей.

Же. Кауфман, Л. Роуз и Х. Лин подтверждают, что инновационное мышление, как конкретные стратегии креативной деятельности, возможно развивать в процессе художественного обучения и различных обучающих тренингов. Но эти фундаментальные исследования не касаются проблемы разработки необходимых педагогических приемов развития творческих способностей в конкретных профессиональных сферах.

Цель статьи. Выявить взаимосвязь между введением креативных игр на занятиях по методике художественного обучения и активным развитием творческих способностей студентов.

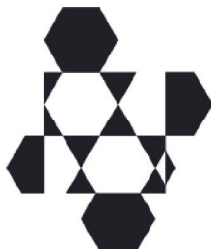
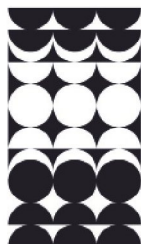
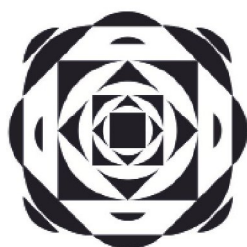
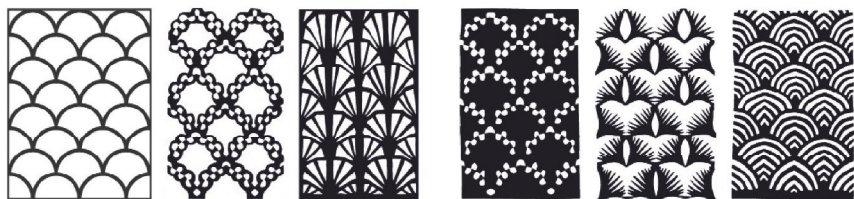
Изложение основного материала. Раскрыть творческий потенциал и воспитать креативную личность возможно далеко не сразу. Начальные этапы воспитания у будущих учителей креативного мышления, формирование готовности к самостоятельному творческому поиску путей самосовершенствования целесообразно проводить под руководством педагога.

Одним из инновационных приемов стимулирования творческой активности студентов, развития их креативного мышления и системного подхода к решению проектных задач является игровой метод. Поэтому креативные тренинги мы предлагаем осуществлять на аудиторных занятиях с помощью специальных развивающих игр.

Для проведения занятий с МХН разработана система разнообразных творческих тренингов, направленных на формирование осознанного креативного мышления и понимание процессов создания художественного образа. Все игры-задания проводятся поэтапно, чтобы студент, прежде чем двигаться далее, имел возможность рассмотреть последствия своей деятельности, выявить недостатки, и сделать необходимые выводы. В процессе игры используются все возможные техники и материалы. Особое внимание уделяется продуктивности и скорости творческого поиска. Студентам ХГФ, как будущим педагогам предлагается создать свои собственные, развивающие игры и разработать методику их внедрения.

Принимая участие в творческих играх, студенты познают пути комбинирования и преобразования первоначальной формы, создают многочисленные варианты композиционного решения, приобретают навыки выхода из сложившихся тупиковых ситуаций, совершенствуют свои умения аргументированной селекции и качественного обогащения выбранного варианта. Постепенно они проходят все уровни творческих способностей (исследовательский, комбинаторный, преобразующий) и приобретают такой опыт креативной деятельности, становятся способными на создание чего-то совершенно нового (изобретательский уровень).

Каждый уровень развития творческих способностей и определенная направленность деятельности порождают качественно новые свойства личности в виде творческих способностей и ценностных ориентаций более высокого уровня.



- Варіації однієї ажурної структури.
- Перетворення площі в ажурний силует.
- Композиція із ідентичних модулів.
- Оживлення геометричних форм.



Выводы. Заняття по МХН проводяться на основі теоретически обоснованної, розробленої і перевіреної на практиці системи творческогo освоєння учеоного матеріалу курсу. Оволодєвая теорією і практикою поіску адекватних рєшєній художєстєвенних задач, в процесє креативних ігр, будуще учителя прывікають творчєски мєслити, смєло і рєшитєльно дєйствовати в нових, необычных ситуаціях. Впослєдствії рєширєтєся дїапазон их креативних устрємлєній, постєпенно они достїгають устійчивих і высокїх рєзултатов в продуктивної художєстєвенної дєятєлности.

Інновационний харакєр прєдлагаємой методикї закєлючаєся в організації учєбно-творческогo процесу на базє принципів дїзайнерської дєятєлности с введєнієм креативних ігр.

Перспєктивї дальнєйшої розробкї темї закєлючаються в поіску і адаптації широкого спектра приємов розвитку творческїх способностей будущїх учителей.

Лїтература:

1. Де Боно Э. Гениально! Инструменты решения креативных задач/ Э. Де Боно. — М.: Альпина. Паблишер, 2015. — 381 с.
2. Коновец С.В. Творческое развитие учителя изобразительного искусства: монография/ С.В. Коновец. – Ровно: Волынские обереги, 2009. -384с.
3. Меерович Марк, Шрагина Лариса. Технология творческого мышления/ Марк Меерович, Лариса Шрагина. — М.: Альпина Паблишер, 2016. — 506 с.

Соколюк Людмила Данилівна

доктор мистецтвознавства, профєсор, ХДАДМ

ГАЛЕРЕЯ ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ В ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ЖУКА

Видатний майстер літературного слова і мистецької форми Михайло Жук (1883 – 1964) є одним з найактивніших діячів художньої культури доби українського національного відродження, розстріляного за сталінських часів. Втім, він не лише зумів залишитись в живих, відійшовши від образотворчості та змінивши її на декоративно-орнаментальну сферу, але й не зрадив своїм ідеалам, до кінця залишався українським митцем, тісно пов'язаним з традиціями свого народу. Мало того, М. Жук зберігав в сімейному архіві створені ним графічні портрети своїх сучасників, однодумців, діячів української культури того яскравого періоду, що було надзвичайно небезпечним в період сталінського терору.

Після смерті М. Жука більшість цих творів потрапила до одеських колекціонерів, і нині вони зберігаються або ж в державних музейних збірках, або ж у приватних зібраннях. Врятовані портрети складають галереї, з одного боку, українських письменників, театральних діячів, з іншого – художників, значна частина яких стали жертвами сталінської винищувальної машини. Відбиваючи мистецькі здобутки доби, коли українська художня культура, спрямована на національне відродження, на європейську інтеграцію, долала периферійність в пошуках сучасного національного стилю, ці галереї пред-

ставників творчої інтелігенції України разом з тим є не просто історичними документами епохи, а й свідченням різноманітності та унікальності її мистецьких здобутків.

Одночасно як митець і літератор М. Жук виступив в часописі «Музагет», задуманому як періодичне видання творчого товариства під однойменною назвою, що виникло в Києві в період боротьби міста проти російської окупації у 1918 – 1919 рр. До «Музагета» увійшло чотирнадцять молодих письменників, об'єднаних жагою революційних змін в українській літературі. Наймолодшому, Володимиру Ярошенку, виповнилось двадцять. М. Жук був найстарший і найдосвідченіший серед них і передував за кількістю вміщених матеріалів. Окрім іншого, він встиг підготувати шість портретів, хоча був налаштований закарбувати усіх членів угруповання. Втім, існування журналу обірвалось. Виконувалися портрети як твори станкової графіки італійським олівцем. Три з них (П. Тичини, Д. Загула і Ю.Меженка) були репродуковані і відтворені в «Музагеті» із застосуванням цинкографії, а три (режисера-реформатора епохального значення Л. Курбаса, літераторів О. Слісаренка і В. Ярошенка, знищених сталінською репресивною машиною) залишились не опублікованими в сімейному архіві М. Жука. Серед жертв сталінізму опинився ще один із згаданих вище музагетівців – ерудит, мовник, літературознавець Дмитро Загул, який вмер в одному із сталінських таборів на Колімі.

Працюючи над галереєю портретів близького йому кола представників тогочасної української творчої інтелігенції – учасників доленосних культурних перетворень, М. Жук, як і митці європейського символізму, переймається ідеєю вираження Душі, незвіданих таємниць духовного світу своїх персонажів. Скориставшись класичною технікою італійського олівця, випробуючи її можливості від наближеної до живописних ефектів мальовничості в портреті ще одного репресованого українського поета Миколи Вороного до лінеарності, що простежується і в портретах музагеївців, до зацікавлення магією тіні, як наприклад, в портреті В. Ярошенка, до використання окремих рис, притаманних кубізму.

Доля Жука складалась так, що йому, народженому в Каховці, доводилось жити і працювати то в Києві, то в Кракові, то в Чернігові, то найдовше в Одесі. З представників чернігівського інтелектуального кола – творців нової української культури, окрім портретів Михайла Коцюбинського, Миколи Хвильового, М. Жук намалював і портрет сина Хвильового – Марка, талановитого поета, знищеного, як і батька, в сталінських таборах. З членів літературної сім'ї Могілянських в Чернігові до наших днів збереглися у виконанні М. Жука батька Михайла Могілянського та сина Дмитра (псевдонім Дмитро Тась), який представляв літературний напрямок під назвою «екзотичний експресіонізм». Зображуючи цвіт української інтелігенції, М. Жук-митець продовжував збагачувати художню мову своїх портретів. Він відійшов від улюбленої техніки свого краківського вчителя – пастелі, використовуючи туш, вугіль, акварель, сангіну в різних комбінаціях, а при зображенні тла все більше включав геометризовані елементи з арсеналу авангардного мистецтва.

Назрівала потреба поширення в народі знання про творців власної української культури, і М. Жук починає звертатись до тиражних технік. Спочатку оволодіває ксилографією, виконавши в ній портрети Т. Шевченка, В. Стефаніка, М. Коцюбинського, Л. Українки. Наступним різновидом тиражованої графіки у творчості М. Жука як мистця стає літографія з її більшою, ніж у ксилографії, свободою авторського виконання, більшими можливостями у використанні різноманітних художніх засобів. У 1925 р. він створює на замовлення кооперативного видавництва «Книгоспілка» у техніці літографії двадцять портретів класиків української літератури – від Г. Сковороди до сучасників. Вісім з них побачили світ, а дванадцять, включаючи на той час живих класиків – О. Кобилянську, В. Стефаніка, О. Олесья, М. Філянського, так і залишились у портфелі видавництва.

У травні 1925 р. М. Жук перебував у столичному Харкові, де працював над серією цих літографій, і зробив ще три станкових портрети тодішніх яскравих майстрів українського слова, виконавши їх у змішаній техніці. Цей триптих склали образи Миколи Хвильового, Володимира Сосюри та Василя Еллана-Блакитного. У них немає глибини складних переживань, а вся глибина внутрішнього стану літературної постаті зосереджена в композиції тла. Вочевидь, тоді ж був створений і виявлений нами в НХМУ портрет талановитого лірика, поета-експериментатора Володимира Поліщука – ще одного з ярликом «ворога народу», як і М. Хвильовий, В. Еллан-Блакитний, що поповнили ряди жертв сталінізму серед української творчої інтелігенції. До речі, самовідданого організатора українського літературного руху Еллана-Блакитного буде засуджено до вищої міри покарання у 1930-і рр., вже після його передчасної смерті.

Контрастом до цих творів сприймається портрет ще однієї жертви сталінського режиму – рідкісного ерудита, поета, перекладача, літературного критика Миколи Зерова. Своїм граничним лаконізмом портрет справляє враження швидкого начерку, хоча є закінченим художнім твором, в якому майстерно схоплені рух, найвиразніші риси моделі. М. Жук продовжує експериментувати в поєднанні різних художніх матеріалів (вугіль, кольоровий олівець, акварель) і додає до них аплікацію – велику червону квітку на грудях, що символізує, вочевидь, полум'я душі поета.

Окрім М. Зерова, дружні стосунки з М. Жуком у Чернігові підтримував С. Єфремов, погрудний портрет якого у вишиванці і діловому костюмі у виконанні М. Жука дійшов до нас тільки відтвореним на листівці, бо зображений на ньому академік і віце-президент ВУАН був заарештований ще у липні 1929 р. як «голова української контрреволюції» у справі міфічної СВУ. З 1928 р. з'являється термін «єфремівщина», яким почало нарикатись будь-яке вільнодумство в українському середовищі.

Переїхавши до Одеси в 1925 р., М. Жук не покидає намірів продовжити галерею портретів української творчої інтелігенції, увічнити не лише видатних майстрів слова, але й митців. Він знову звертається до тиражної графічної техніки – на цей раз офорту у поєднанні з сухою голкою. Історію україн-

ського мистецтва в образах її творців М. Жук розпочинає з Антона Лосенка і закінчує сучасниками, серед яких брати В. і Ф. Кричевські, М. Бойчук, Г. Нарбут, М. Бурачек, Ю. Михайлів, В. Пальмов. Агресивність тла, що оточує ці образи, сприймається як передчуття наближення лихих часів.

Не залишились поза увагою М. Жука і діячі нового українського театру, що народжувався – від Марії Заньковецької і до Леся Курбаса, великого реформатора української сцени.

Соколюк О.В.

магістр, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Наук. керівник кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ Т. В. Павлова

ХАРКІВСЬКІ АВАНГАРДИСТИ КІНЦЯ 1910-Х – 1920-Х РР. В ЕМІГРАЦІЇ

Незважаючи на молодість, члени харківського кубофутуристичного угруповання «Спілка семи» (1916 – 1919), невдовзі після виставки своїх творів у 1917 р. почали користуватись помітним авторитетом в мистецьких колах міста. До цього авангардного творчого об'єднання тоді увійшли В. Бобрицький, В. Дьяков, М. Калмиков, Б. Косарев, М. Міщенко, Г. Цапок, Б. Цибіс. У травні 1918 р. вони демонстрували свої твори на виставці «Союзу мистецтв», що відкрилась в приміщенні Харківського художнього училища, дещо зі своїх творів. У 1919 р. всі члени «Сімки», як назвав групу Б. Косарев, взяли участь у «Збірнику Нового мистецтва». У тому ж році Б. Цибіс разом з М. Калмиковим ілюстрували книгу А. Гастева «Поезія робочого удару».

Одним з організаторів виставок «Сімки» був Володимир Бобрицький. Він виступав у місцевій пресі з публікаціями, присвяченими авангардній платформі нового мистецтва, що починало формуватись у Харкові. Його близькими друзями були близькі за поглядами поети В. Хлебніков та М. Асєєв, літератор Б. Петніков, художники М. Мане-Кац, В. Єрмілов, Б. Косарев, Д. Гордєєв, а також Г. Цапок та Б. Цибіс. В Харкові В. Бобрицький починав працювати як сценограф. Як художник монументально-декоративного розпису, він взяв участь в оформленні Харківського цирку і Будинку акторів, а також працював як художник-графік. В авангардній стилістиці він виконав графічні портрети літератора і митця-символіста М. Волошинова, «батька російського футуризму» Д. Бурлюка (як він себе називав), а також видатного режисера Б. Глаголіна, який розпочинав тоді свою діяльність в українських театрах.

Втім, з проголошенням радянської влади для українського авангарду настали трагічні часи. Троє колишніх членів «Сімки» – В. Бобрицький, М. Калмиков, Б. Цибіс, а також член групи «Три» Мане Кац, поневіряючись Кримом, виїхали до Туреччини. Там вони беруть участь в художніх виставках, що відбуваються там.

Через три роки В. Бобрицький (1898 – 1986) переїжджає до США, оселяється поблизу Нью-Йорка, де входить до кола американського живописця і мецената Роберта Уінтропа Ченлера і зближується з деякими художниками-

емігрантами, зокрема Д. Бурлюком, а також літератором І. Народним, разом з ними у 1925 – 1926 рр. бере участь в оформленні «Альманаха пілігримів», що видавав Ченлер.

Крім того, В. Бобрицький займався сценографією. Але особливої відомості він набув як майстер книжкової і журнальної графіки, роблячи малюнки для журналів «Vanity Fair» і «Vague», ілюструючи дитячі книжки для нью-йоркських видавництв, а також виконавши ілюстрації до семи оповідань для 42-томного видання «Кращі дитячі книжки». В 1949 році він випустив альбом пастелей за мотивами його поїздки по Мексиці. Його рекламні малюнки і графіка репродукувались у всесвітньо відомих журналах, зокрема «Gebrauchsgraphik» (1932 – 1933), що виходив в Німеччині, англійському «The Studio» (1939) та американських «American Artist» (1942 – 1946), «Art News» (1944 – 1945) та ін.

В. Бобрицький був також професійним музикантом і композитором. В 1936 році він заснував і очолив «Нью-Йоркське товариство класичної гітари» (з 1945 р. він його президент), виступав як редактор і головний художник журналу «Guitar Review».

У тому ж 1923 р. інший член «Сімки», який разом з В. Бобрицьким опинився в Стамбулі, Болеслав Цибіс (1895 – 1957) переїхав до Польщі і продовжив навчання у Варшавському училищі красних мистецтв (до цього, як і В. Бобрицький, він навчався у Харківському художньому училищі), а після 1926 р. – ще й в Академії образотворчих мистецтв у Т. Прушковського і В. Скочиліяса. Тут Б. Цибіс увійшов до творчої групи «Братство св. Луки». У Варшаві він працював на заводі кераміки Анджея Войницького та Казимира Чеховського, а також займався живописом, графікою, скульптурою. Спрямувавши свої мистецькі пошуки в авангардне річище нової хвилі, митець створював символіко-сюрреалістичні образи.

У 1930-х рр. Б. Цибіс здійснив подорожі по Італії та Північній Африці, що знайшло відображення в мотивах і стилі його творів цього періоду. Також він брав участь у різноманітних виставках як у Польщі, так і у міжнародних – у Бруклінському музеї в Нью-Йорку (1933), виставці польського мистецтва в Москві (1933), XIX художньому бієннале у Венеції (1934), в Мюнхені (1935), Сан-Франциско (1936), Гельсінкі (1936), Амстердамі (1936).

У 1939 р. митець виїхав у Нью-Йорк з метою оформлення польського павільйону для Всесвітньої виставки, який і підготував до цієї події разом з дружиною. Вони створили дві фрески – «Поляки, які боролись за незалежність Америки» та «Центральний промисловий район і Гдиня». Болеслав став також співавтором картин, створених членами «Братства св. Луки» з нагоди виставки. Початок Другої світової війни змусив його залишитись у США. Оселившись у Трентоні (штат Нью-Джерсі), Б. Цибіс багато подорожує, зображуючи індіанців. Втім, головною сферою творчості митця-емігранта стає художня кераміка. Він заснував свою фабрику «Cordey China Ink» та студію «Cybis Porcelain Art», яка стає всесвітньо відомою як найстаріша

порцелянова студія Америки, скульптури якої – мистецька якість світового рівня. У 1945 р. він брав участь у виставці Інституту мистецтв у Детройті. У 2009 р. його картина «Primavera» експонувалась на виставці «Символ і форма» у Москві.

Ще один харківський кубофутурист М. Калмиков, який опинився в Туреччині разом з В. Бобрицьким і Б. Цибісом, залишився тут.

До Парижа з Харкова у 1921 р. виїхав Мане-Кац (1894 – 1962). На той час єврейська культура завдяки діяльності єврейських просвітників переживала надзвичайне піднесення, а цей паризький період митця продовжувався більше тридцяти років. У столиці Франції єврейські художники склали окрему течію у французькому мистецтві. Її представників відзначала емоційність, експресивність художнього виразу. Експресіонізм Мане-Каца складався під впливом видатного єврейського митця того часу Хаїма Сугіна, який проживав тоді в Парижі. Втім, Мане-Кац обрав свою лінію. Створені ним образи наділені монументальністю, своєрідним гумором і оптимізмом. У травні 1923 р. в галереї Перс'є відбулась перша персональна виставка молодого митця, яку відвідав Пікассо. Через два роки у цій же галереї відбулась друга виставка митця з України, а засновник кубізму відправив туди одного із знаменитих маршанів, який придбав чотири полотна молодого митця. Через сім років Пікассо зробив олівецевий портрет Мане-Каца з підписом «Мане-Кацу від Пікассо» (1932).

У 1928 р. Мане-Кац відвідав Палестину, загальна атмосфера в житті якої нагадала йому маленьке єврейське містечко на батьківщині, якою була для нього Україна. Його палітра стає яскравішою, багатшою. Він створює численні варіації картини «Біля стіни плачу». А на всесвітній виставці в Парижі його картина «Біля Західної стіни», написана під враженнями від його відвідин Єрусалима, була удостоєна золотої медалі

Розпочавши виставкову діяльність у 1923 р., митець активно продовжував її надалі. У 1927 р. його твори експонувались на Всеукраїнській виставці на честь 10-річчя Жовтня. Персональні виставки Мане-Каца проводились у Нью-Йорку, Монреалі, Тель-Авіві, Брюсселі, Йоганнесбургу, Буенос-Айресі, Лондоні, Мехіко, Женеві тощо В його творчості переважають портрети, жанрові сцени, пейзажі. Експериментував митець і в скульптурі. Значна частина його творів пов'язана з єврейською тематикою (пейзажі Палестини, сюжети, нав'язні юдейською історією та релігійною культурою.. У 1940 – 1945 рр. Мане Кац жив у Нью-Йорку, після чого повернувся до французької столиці, де продовжував творчу і колекціонерську діяльність.. На сьогодні його твори представлені у провідних музеях світу. Свою художню спадщину і колекції митець заповів Ізраїлю, де нині в м. Хайфа знаходиться музей його імені.

Сосницький Юрій Олександрович

*аспірант, Харківський національний університет міського господарства
ім. О.М. Бекетова*

**ІННОВАЦІЙНІ ПРИНЦИПИ ТА ПРИЙОМИ ОРГАНІЗАЦІЇ ОБ'ЄКТІВ РЕКЛАМИ
ПЛОЩІ КОНСТИТУЦІЇ У М.ХАРКІВ**

Проблема організації сучасного рекламного дизайн-середовища міста сьогодні зустрічається дедалі частіше. Різнокольорові штендери, вивіски, білборди, непідпорядковані один одному та мають хаотичний принцип розташування і зовнішнього формування; що саме і спотворює унікальність міського простору, знищуючи естетичну цілісність і візуальну ідентифікацію його функціональності. Це призводить до порушення міської інфраструктури та орієнтації в лоні міста. Окремі ділянки Харкова можуть стати доцільним прикладом цієї проблеми. Так багатофункціональна площа Конституції, з історичною, транспортною, та торговельною зоною, візуально роздрібнена та немає цілісного предметно-просторового середовища, яке б об'єднувало її в унікальний дизайн-простір. Об'єкти реклами повністю перекривають фасади будівель без усялякого співвідношення з їх історичною приналежністю. Для налагодження подібної ситуації необхідно ввести низку принципів та прийомів облаштування територій міста різними видами реклами, які б якомога ліпше синтезувалися з існуючим простором та стали одним з векторів створення власного «дизайн-коду» міста.

За проведеним аналізом, в ході дисертаційного дослідження, запропоновані наступні інноваційні принципи втілення рекламної продукції на Харківських територіях: принцип цитатності; принцип сценарного моделювання середовищної поведінки; принцип неповної форми; принцип брендування; принцип екологічності. Саме за цими положеннями стоїть низка функціональних прийомів щодо новітньої реорганізації рекламного простору. Так, насамперед, пропонується прибрати усю рекламу з території, котра розташована на даний час, і повернути її у переформованому вигляді з урахуванням низки вимог: колористики будинків (на яких вона буде розміщена); габаритів літер рекламних слоганів (згідно з ергономічними характеристиками); екологічного матеріалу виготовлення (метал, дерево, папір, загартоване скло); зменшення кількості однотипної рекламної інформації (зادля зменшення психо-емоційного перенавантаження); якісного розміщення реклами на фасадах будівель (за допомогою спеціального обладнання, яке можна швидко монтувати-демонтувати); унікальності рекламних об'єктів (заради створення цілісного образу території площі); задіяння порожніх чи безфункціональних декоративних ніш на фасадах будівель (зadля розміщення в них рекламних об'єктів); облаштування історичних ділянок простору виключно рекламними тумбами необхідної епохи (замість використання великогабаритних білбордів чи виносних штендерів); розміщення рекламної інформації на прапорах чи маркізах (при помірному вітрі це, візуально, надає простору естетики та динамічності). Саме такими винятковими дизайн-прийомами

можна реорганізувати простір, об'єднавши не тільки усі архітектурні споруди, а й об'єкти в єдине ціле. Також до цієї реорганізації слід задіяти вітрини та простори будинкових приміщень, з перенесенням вуличних виносних рекламних об'єктів з зовні в середину.

Вітрини на даний час у багатьох європейських містах стають ділянкою для втілення багатьох рекламних заходів, з задіянням піщаного напилу чи декоративних форм, з метою залучення уваги глядача. При використанні матового скла, яке гасить тон, можна впроваджувати будь-які кольорові гами рекламної продукції, та це не буде спотворювати зовнішній вигляд вулиці своїм багатим забарвленням. Таким чином, кожен власник магазину зможе втілити будь-які ідеї, простір вулиць буде звільнений від зайвого рекламного облаштування («візуального шуму»), а загальний вигляд вулиці буде естетично збагачений. Ці заходи необхідно втілити в існуючі вітрини, які розташовані на площі Конституції: аптек, лялькового театру, закладів громадського харчування, банків, релігійних установ. Також територію необхідно облаштувати інтерактивними інформаційними об'єктами біля зупинок громадського транспорту. Це підвищило б не тільки інфраструктурну якість простору, а й надало змогу відмовитися від дрібних рекламних листівок на користь цифровому інформаційному табло. Таким чином усі вищезазначені інноваційні заходи стануть фундаментом якісного дизайн-простору міста Харкова, позбавивши його від візуального інформаційного перенавантаження заради побудування креативного інтерактивного середовища.

Сталінська Галина Дмитрівна

*аспірант, викладач кафедри «Дизайн інтер'єра»,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

МЕБЛІ ЯК ІНСТРУМЕНТ СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ВІНТАЖНОГО ІНТЕР'ЄРА

Завдання створення образів минулого, до чого так часто звертаються сучасні дизайнери інтер'єрів, в останні десятиліття переважно пов'язано з темою вінтажної культури. Важливу роль при цьому відіграє наповнення інтер'єру текстилем, освітленням, меблями, побутовими предметами та декором, які створюють відповідний настрій часу і відсилають до тієї чи іншої епохи. Власне, вінтаж, який прийшов у практику середовищного дизайну з інших галузей життєдіяльності людини, таких як виноробство, мода, ювелірне мистецтво тощо, за своєю суттю припускає використання автентичних речей у новому контексті. Але сучасне життя, попити і очікування споживачів, а також дизайнерська практика видозмінили сам підхід до вінтажу. Цей підхід зі сфери взаємодії з оригіналами став перетворюватися у різноманітну «гру з вінтажем» у вигляді імітації, трансформації, стилізації, інтерпретації та інших засобів креативного цитування оригіналів або їх деталей, що цілком вписується в контекст та інструментарій постмодернізму.

Все це можна простежити на прикладі предметів меблів, які відіграють ледве не визначальну роль у створенні вінтажного інтер'єру. Тут важливо

зазначити, що на практиці сучасний дизайнер оперує не тільки використанням автентичних старих предметів в їх первинному вигляді, але й експериментами з самим оригіналом задля створення нового образу. І тут важливою є не стільки наявність або відсутність самого раритетного предмета, який в певному сенсі обмежує дизайнерську думку, скільки певний образ предмета, що представляє вже не тільки певний час, але і ставлення до нього дизайнера. Це, в свою чергу, породжує творчі рефлексії і різні підходи до роботи з меблями для створення вінтажного інтер'єру. У зв'язку з цим слід виділити два окремих напрямки. Перший з них – це використання самого автентичного предмета як артефакту або матеріалу (в разі створення на його основі «нового» артефакту). Другий – всілякі підробки, імітації і стилізація меблів під той чи інший зразок або стиль, що можна назвати «грою з вінтажним образом».

У першому випадку виділяються різні прийоми роботи з артефактом, обумовлені, з одного боку, ступенем його цінності і / або рівнем збереження, а з іншого – завданнями дизайнера. Їх можна вибудувати в одну лінію за ступенем деформації оригіналу, а саме:

- використання предмета меблів в первісному або відреставрованому вигляді, без будь-яких помітних техніко-технологічних і творчих спотворень;
- легке тонування і зміна колірного відтінку дерева зі збереженням його первісної текстури і можливої імітацією штучного старіння;
- кардинальна зміна початкового кольору меблів і текстури поверхні;
- часткова або повна трансформація форми меблів за рахунок деконструкції оригінальної форми: редукування або перекомпонування існуючих об'єктів або додавання форм, об'єктів та деталей декору з інших об'єктів меблів або інших матеріалів. Тут, по суті, створюється новий арт-об'єкт, в якому незмінно присутня та чи інша частина автентичного вінтажного предмета.

У другому випадку сам «предмет з історією» відсутній, та робота дизайнера представляє чисту «гру з вінтажем», метою якої є створення образу вінтажного інтер'єру. Однак тут, при аналізі існуючої дизайнерської практики, ми стикаємося з деякими підходами, які розмивають саме поняття вінтажу. Так, сучасна техніка виготовлення дорогих меблів з масиву дерева «під старовину» з використанням ручного різьблення або лазерного різання і гравіювання навряд чи буде асоціюватися з вінтажем. Однак якщо художньо зістарити меблі шляхом браширування, використання морилки, кракелюра, патини, хімічних засобів обробки деревини та ін., то предмет отримує вже інше, вінтажне звучання, як об'єкт, що асоціюється зі старовиною. Якщо ж підійти до цього процесу радикальніше, у вигляді більш грубого втручання методом створення відколів, брутальної деформації предмета або його принципового фарбування відкритими, далекими від природної колористики порід дерева кольорами, нанесення фактур та ін., то штучно зімітований «вінтажний» предмет вже стає декорацією. Він перетворюється на такий собі сценічний об'єкт, що задає інший, театралізований вимір середовища. Ось тут з'являються пародійні, іронічні, гротескні і інші форми, близькі до сце-

нографії. При цьому вже не важливо, чи залишається предмет функціональним або несе суто декоративне навантаження. Він уже сам задає «градус» цієї гри в «вінтаж», яка може перетворюватися на фарс або інсценування.

Хоча в першому випадку дизайнер прагне осучаснити старий артефакт, а в другому, навпаки, надати новоділу вид старовинного предмета, ми маємо справу з двома сторонами одного творчого процесу впровадження меблів в вінтажний інтер'єр. Сам предмет тут виступає вже не як об'єкт, а як інструмент цього процесу, який застосовується у відповідності з поставленими завданнями.

Інтерес до цієї теми виник в процесі вирішення практичного завдання проектування інтер'єрного простору, що поєднує в собі функції кухні, їдальні і зони вітальні в сучасному дачному будинку. Для привнесення в інтер'єр романтичної атмосфери дерев'яного замиського будинку і духу родинної історії і традицій було вирішено зробити головним «героєм» цієї кімнати старий буфет середини ХХ ст., який належав родині багато десятиліть. Основним тлом, що вигідно підкреслює старовину і автентичність буфета, став білий колір, що покриває дерев'яну обшивку стін і стелі. Підлогове покриття Tarkett дуб антик сірого відтінку обумовлював коригування кольору буфета для його гармонійного, контекстного входження в колористику інтер'єру. Дубовий буфет був відреставрований, включаючи вітражні вставки зі скла, обробленого факетом і з'єднаного свинцевим двотавровим профілем у в дверцятках. Первісне покриття буфету червоним меблевим лаком було знято за допомогою рідких абразивів і кислотних розчинників. Характерний жовтий відтінок масиву дуба було вирішено замінити на колір вибіленого дуба, що краще відповідало основній концепції інтер'єру. Подальша стратегія передбачала три найпоширеніші способи зміни кольору: застосування морилки білого кольору, пігментного поліуретанового або акрилового ґрунту. Оскільки використання морилки загрожувало погіршенням адгезивних властивостей деревини, а білий поліуретан не мав стійкості до пожовтіння, то був обраний третій варіант фарбування напівпрозорим акриловим ґрунтом. Він виразно підкреслює малюнок текстури і не жовтіє. Після нанесення трьох тонких шарів ґрунту поверхню буфета була оброблена безбарвним напівматовим яхтним лаком Tikkurila Unica Super, який зберігав прозорість і не давав жовтого відтінку.

Використання посуду, текстилю та декору у вигляді кришталевої вази, білої ажурної серветки і білої порцелянової статуетки 1960-х рр. відтіняло звучання оновленого дерева, з'єднавши його з білим інтер'єром. Меблі втратили первісну ваговитість та придбали легкість і вишуканість. Здійснена робота є прикладом делікатної і контекстної обробки меблів, в наслідок чого була збережена її автентичність, що й надало інтер'єру вінтажного характеру. Інші, більш радикальні зміни могли б на практиці підтвердити висловлені раніше ідеї про способи трансформації меблів задля створення різних образів вінтажних інтер'єрів.

Таким чином, робота з меблями має великий творчий потенціал для даної галузі середовищного дизайну, яка ще покаже себе в майбутньому.

Станичнов О.О.

аспірант каф. ТІМ, ХДАДМ

ОСОБЛИВОСТІ ОБРАЗУ ЯНГОЛА В ТВОРЧОСТІ Я. МАЛЬЧЕВСЬКОГО

На початку 1900-х років Яцеком Мальчевським була створена група творів, присвячена темі янголів

За християнським вченням при хрещенні людини Богом дається янгол-охоронець, добрий дух, який допомагає і керує в усіх її земних діяннях. За православним і католицьким уявленнями, янгол-охоронець невидимо перебуває при рабі Божому протягом усього його земного існування. Одна з головних задач янгола — збереження життя і спасіння душі підопічного. Янголи заступаються і молять Бога про пом'якшення тягарів буття, увечері і опівночі заступники людини підносяться на небо зі звітом для Бога про справи людей. У їх функції входить духовна настанова християн в їх вірі і відведення душі після смерті на суд Божий, в вічність.[1]

Більшість молитов християнських церков закликають до допомоги янголів-охоронців як найближчих духовних покровителів. Людина не може знати імені свого конкретного янгола-охоронця, і тому шанують їх всіх 21 листопада, як день пам'яті всіх херувимів.[2]

Архангел в перекладі з грецького означає «головний, старший» або «вісник, посланець» і посідає восьме місце з дев'яти в системі янгольської ієрархії, в Біблії згадується лише архангел Михаїл. У православній церкві шанують і відомо вісім архангелів: Михаїл, Гавриїл, Рафаїл, Уриїл, Селафіїл, Іегудіїл, Варахїїл, Іеремїїл.[3]

Найбільш згадувані в біблійних текстах: Михаїл — головний архангел, Гавриїл — вісник Божественних одкровенень (його найчастіше зображували на іконах), Рафаїл — володар думки людини, Уриїл — пануючий над небесними світилами, страж Раю, Іеремїїл — головний по воскресінню з мертвих. Якщо ж згадати іудаїзм, то кожен архангел з'єднаний з однією з планет сонячної системи, католицька ж церква поклоняється тільки трьом архангелам: Михаїлу, Гавриїлу і Рафаїлу.

Як писала мистецтвознавець Л. Тананаєва про творчість Яцека Мальчевського: «Ангели у Мальчевського відносяться до двох типів, які в свою чергу мають багато модифікацій: це ангел-охоронець і архангел Рафаїл, який супроводжує Товія...». [4, с. 181]

Образи ангелів Мальчевського дуже багатогранні: від потужних крилатих створінь до струнких крилатих юнаків.

Твір «Янголе, я піду за тобою» (1901) (іл. 1) показує янгола шестикрилим Серафимом у вінку з квітів на голові, що тримає вівчарську тростину за спиною. Янгол, як фантастичний персонаж, виходить на перший план, домінує в зображенні. Вираз його обличчя не видно, але по переляканому обличчю дитини можна здогадатися про тему їхньої розмови. Невідомо, яка роль цього янгола: чи то це янгол-охоронець, який попереджає маленького пастушка про небезпеку, то чи янгол смерті, який хоче забрати дитину в загробне жит-

тя? Дитя з недовірою і побоюванням дивиться на нього, який раптово виник перед ним.

Дія відбувається на тлі осіннього пейзажу: випалене сонцем за літо поле, блідо-блакитне небо, сільська дорога, на якій стоїть маленький пастушок босими брудними ногами. Горизонт чітко позначений деревами. Кордон між реальним світом і казковою перспективою проходить в середині полотна. Місцезнаходження дитини серед крилатих творинь: низка гусей за ним і ангел перед ним нагадує про середньовічне сприйняття людини, як особистості, що складена з двох половинок. За давньою легендою, людина є середньою ланкою між твариною і ангелом, наполовину — янгол, а наполовину — тварина; цей світогляд знаходить яскраве відображення в цій роботі. В руках маленького пастушка — тоненький прутик, ангел же за спиною тримає тростину, яка сприймається як посох або жезл, характерний для осіб духовного сану. Автор в картині проводить паралель між янголом і людською особою: як людина є пастухом для тваринного світу, так і ангел — пастир для людей.

Символічний характер роботи підтримується неповторною композиційною схемою. Вся побудова заснована на ритмі вертикальних ліній, що йдуть удалину (в перспективу). Основна вертикальна лінія — це тіло янгола, наступна — фігура пастушка, за пастушком шикуються інші елементи у вигляді ліній в постатях гусей. Другий основний елемент, на якому будується композиція, — контрасти: мас (фігури ангела і пастушка), кольору (одяг янгола і поле), тони (гуси і фігура хлопчика).

В традиції польського католицизму, де всі молитви починалися з молитов до янгола-охоронця, Я. Мальчевський створює низку картин з назвою «Янгол і пастушок» (1902, 1903, 1911). Робота 1903 року (іл. 2) привертає увагу глядача яскравим кольоровим рішенням: червона туніка янгола-охоронця, його крила, що міняються різними кольорами, і біле вбрання маленького пастушка, яке особливо яскраво виділяється контрастом на тлі чорного поля.

Янгол — фантастична істота, але написана настільки реалістично, що для глядача він оживає і можна почути його промову до пастушка. У його нерухомій, вертикальній фігурі Мальчевський зміг поєднати динаміку і статику одночасно: спрямованістю складок одягу, лініями крил, які починають рух зверху і підводять до лица янгола та пастушка, рухом руки і тростини, що створюють між собою прямий кут, який ритмічно повторюється в ліктявовому суглобі янгола.

Композиційна схема побудована на ритмі ліній і плям. Ритм ліній повторюється в лініях дороги, в зображенні ближнього і далекого країв поля і пасовища. Ритм плям чітко відстежується в білих і жовтих елементах: білі гуси, біла сорочка дитини і білі частини одягу ангела; жовті плями ритмічно повторюються в пейзажі, в оперенні крил янгола і в солом'яному капелюсі дитини, що передає глядачеві настрій радісної тихої благодаті. [5]

Серед багатьох творів, присвячених темі ангелів, виділяється робота «До слави» (1903) (іл. 3). Головний герой — янгол, небесний посланник в легкій туніці, підсаджує маленького пастушка на своє широке крило, дбайливо



*Янголе, я піду за тобою. Дошка, олія;
34,5х28 см. Національний музей,
Варшава. 1901*



*Янгол та пастушок. Дошка, олія;
40х31,5 см. Національний музей,
Вроцлав. 1903*

притримуючи його рукою. У глядача виникає питання: куди янгол забирає дитину? І відповідь полягає в самій назві.

Вся робота наповнена світлом і яскравими квітами, а композиція проста і багатозначна одночасно. Колористична побудова картини базується на контрастних кольорових відносинах, на домінуючих кольорах — помаранчевому і синьому. Темні, насичені тіні дозволяють реалістично відобразити ангела — безтілесну істоту. Стан готовності до польоту передається розміщенням фігури ангела по діагоналі. Лінія крил херувиму спрямована на композиційний центр — його голову, а точніше, очі янгола. Метричний ряд повторення світлих плям в крилах святого задає рівномірний ритм і надає матеріальності зображенню, даючи глядачеві відчуття, що вони зроблені з металу.

Сюжет цієї картини будується на легенді про доброго янгола, який піклується про дитину і вирішує його проблеми: хвороби, голод, негаразди. Він забирає малюка туди, де не буде небезпеки і загрози. Як правило, на ангела випадає нелегка доля: уберегти відпопичного від поганих вчинків, дурних думок, захистити від неприємностей, застерегти від небезпеки, що загрожують. Для глядача зрозуміло, що янгол забирає маленького пастушка в щасливе життя.

Оцінюючи портрети Я. Мальчевського з міфологічними і біблійними персонажами, можна помітити, що в створенні художніх образів творець прагнув передати свою ідею і свій погляд на міфологічні та біблійні сюжети через нестандартне рішення композиції, кольорову побудову картинної площини і вмілого використання контрастів. У картинах Мальчевського легко вгадується тяжіння до національного стилю Польщі. Специфічне використання кольору і певна стриманість у пошуках біблійних образів, неприбор-

кані почуття в створенні міфологічних героїв є головними рисами робіт Мальчевського.

Комплекс символізму і відповідні йому образотворчі принципи поєднувалися зі старими принципами реалістичного зображення. Але це не руйнувало сюжетну канву, а лише своєрідно модифікувало її.

Всі роботи Мальчевського цією спрямованістю припускали звернення до свідомої і несвідомої сфер людської особистості. Сновидіння, фантазії самого художника були вплетеними в міфологічні та біблійні тексти, і вже перероблені зображувалися на полотнах, а вони в свою чергу впливали на свідомість глядачів. Таким чином, ступінь вираженості символізму в роботах художника залежав від його осягнення і усвідомлення дійсності. І через багато років, століть його картини будуть доносити прихований сенс і особисте його розуміння буття, існування, акумулювати нові ідеї і сприйняття у молодих художників. Я. Мальчевський зробив величезний внесок в розвиток образотворчої культури самої Польщі та в світову культуру.



*До слави. Полотно, олія; 40х31,5
Приватна власність. 1903*

Література:

1. Томаш Важни. Ангели помічники Бога й друзі людини — Львів: Свічадо — 2012. — 127 с.
2. Молитви у важкі хвилини життя [Текст] / Томаш Важни. - Л. : Свічадо, 2011. — 117 с.
3. Черняков І. Т. Михаїл Архангел // Енциклопедія історії України: у 10т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. — К.: Наук. думка, 2009. — Т. 6 : Ла — Мі. — С. 686.
4. Тананаева Л. И. Три лика польського модерна / Л. И. Тананаева. — СПб. : Алетей, 2006. — 206 с.
5. Волков Н. Н. Композиція в живописі / Николай Николаевич Волков. — М. : Искусство, 1977. — 262 с.

Стеценко Катерина Михайлівна

викладач, Черкаський державний технологічний університет

РОЗВИТОК КРЕАТИВНОСТІ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ ОДЯГУ

Зміни, що відбулися в суспільній ідеології в системі цінностей, призвели до пошуку нового концептуального обґрунтування педагогічних умов розвитку креативності як особистісного ресурсу професійної компетентності в підготовці фахівців творчих професій, серед яких і дизайн одягу. Актуальність публікації викликана недостатньою вивченістю креативності в таких

аспектах: в сучасному психолого-педагогічному наповненні своєрідного соціального феномену, характерного для дизайнера одягу; в підтвердженні особистісно-професійної значимості креативності студента; в реалізації практичних педагогічних умов ефективного розвитку креативності в процесі професійної підготовки дизайнерів.

Специфіка професійної компетентності дизайнера включає, як готовність працювати за вже існуючими зразками і затвердженими виробничими схемами відповідно ДСТУ і ГОСТу, так й одночасну направленість на створення нестандартного, оригінального продукту. В сучасних умовах конкретний споживач, роботодавець і масове виробництво – основні замовники оригінального продукту діяльності дизайнера одягу, формують до нього вимоги, які відображають соціально-культурну та історико-регіональну специфіку, та не завжди співпадають зі зразками європейської подіумної моди. В цій ситуації затребуваним й успішним стає той дизайнер, який здатен казуально сприймати дійсність і креативно в ній діяти – на наявному обладнанні і матеріалах створювати модні та стильні речі, демонструючи високий естетичний смак, тонке відчуття міри, оригінальність задуму, відданість регіональним культурно-історичним традиціям.

Проблеми розвитку креативності у студентів розглядають у своїх працях А.В. Морозов, О.С. Пономарьов, О.Г. Романовський, С.М. Пазиніч, О.М. Лагода та інші. Це питання досліджувалось також і автором. Сутність креативної педагогіки полягає у створенні в кожному закладі освіти атмосфери творчості, оскільки креативність визначають як гармонійне поєднання професійної компетенції фахівця, його загальнолюдської і професійної культури, витонченого естетичного смаку [1]. Питання креативності як фактору гуманізації освіти розглядають в своїй статті В.І. Євдокимов та В.В. Луценко, наголошуючи на тому, що одним з напрямів вирішення проблеми є розвиток креативної освіти [2]. При цьому творчість розглядається як пошук неординарних та нестандартних підходів, вивільнення інтелектуальної фантазії, реалізація індивідуальності. Питання формування професійної компетентності піднімає в своїй праці і Ю.П. Шапран, який пропонує концептуальну модель формування професійних компетентностей, яка актуальна і для дизайнерів [3]. Досвід науковців є корисним у створенні спеціального освітнього середовища в підготовці дизайнерів.

Разом з тим, проведений науково-практичний аналіз показав, що успішний розвиток креативності майбутнього дизайнера одягу в процесі його професійного становлення ускладнюється наявністю протиріч між: зростаючою необхідністю суспільства в оригінальних продуктах професійної діяльності фахівців та діючою системою професійної підготовки, в недостатній мірі реалізується потенціал вищої школи з розвитку креативності студентів; орієнтацією нових стандартів освіти на пріоритети творчого становлення фахівця, в існуючій моделі вузівської освіти, направленої на засвоєння стандартних технологічних принципів і способів роботи; масовим характером навчального процесу та необхідністю майбутнього дизай-

нера одягу в розкритті індивідуальності, яка сприяє реалізації креативності як важливої характеристики професійної компетентності сучасного фахівця.

Виникла необхідність подолання виявлених протиріч, що й актуалізувало визначену проблему. Розвиток креативності дизайнерів одягу в освітньому процесі вузу буде більш ефективним, якщо створюються педагогічні ситуації, що включають студентів в спільну проектну творчу діяльність, яка вимагає поетапного засвоєння складних професійних вмінь та вирішення творчих задач. Компетентнісний підхід дозволяє розглядати креативність студентів як індивідуально-особистісну якість, яка допомагає у вирішенні професійних проектних творчих задач, і виступає основою формування професійної, загальнокультурної та соціально-особистісної компетентності фахівця. Специфіка креативності дизайнера одягу визначається сукупністю системотворчих характеристик професійної діяльності, яка включає готовність створювати оригінальні ідеї авторських колекцій (ескіз, макет, модель), розробляти та виконувати оригінальні дизайн-проекти (специфікація вимог, конструювання та технологія виготовлення), створювати презентаційний відеоряд авторської колекції (комплекс рішень подіумної подачі).

На основі аналізу існуючих теорій і практик розвитку креативності і формування професійної компетентності дизайнера одягу можемо говорити про взаємозв'язок понять «креативність» і «професійна компетентність», в якому: перше – індивідуально-особистісний ресурс студента, що розвивається в навчально-професійній, самоосвітній діяльності; друге – залежна результативна характеристика фахівця, що визначає успішність його професійної діяльності. В процесі професійної освіти повинні створюватися педагогічні ситуації, які пропонують єдність аудиторної та позааудиторної роботи й направлені на поетапне засвоєння майбутніми фахівцями більш складних професійних вмінь і вирішень професійних задач в інтерактивно-конкурсній взаємодії (від оволодіння рисунком, його використанням у створенні композиції, розробки проектної ідеї в макетному зразку до конструювання дизайн-проекту в промисловому масштабі).

Педагогічний супровід професійної підготовки повинен включати комплекс методів, засобів і педагогічних технологій індивідуальної і групової роботи, проходити поетапно, та забезпечувати спільне емоційне сприйняття результатів творчої діяльності викладачем і студентом. Формування загально-культурних і професійних компетентностей студента з урахуванням можливостей соціокультурного середовища вузу, міста та регіону здійснюється на основі циклічного використання креативного потенціалу елементів та етапів професійної творчої діяльності дизайнера одягу, включаючи: емоційне переживання ідеї, вираження задуму колекції в ескізах, пошук варіантів вираження задуму колекції в тканинах та кольоровому вирішенні, виготовлення демонстраційного зразка (макету), публічне представлення виготовленого виробу, вдосконалення колекції та планування нової ідеї.

Проведений аналіз дозволяє зробити висновок, що розвиток дизайн-освіти приводить до культурно-історичної логіки звернення до особистісних творчих здібностей майбутніх дизайнерів одягу для розвитку креативної складової

їх професійної компетентності, яка не вичерпується вузькопрофільними рамками. На першому місці стоять такі змістовні особистісні компоненти компетентності дизайнера, як критичність мислення, здатність до аналізу, потреба в самовдосконаленні тощо. Професійна компетентність дизайнера одягу включає таку особистісну якість як креативність, визначає готовність до виконання творчої професійної діяльності, що базується на знаннях виробничих процесів, уміння в умовах приватного або масового виробництва створювати оригінальний, естетичний і функціональний продукт, який відповідає модним дизайнерським тенденціям і напрямкам.

Література:

1. Стеценко К.М. Креативна педагогіка як необхідна умова професійної освіти дизайнерів / К.М. Стеценко // Наука і соціальні проблеми суспільства: освіта, культура, духовність. – Х.: ХНПУ, 2008. – Ч.І. – С. 354-356.
2. Євдокимов В.І. Креативність як фактор гуманізації освіти. [Електронний ресурс] / Євдокимов В.І, Луценко В.В – Режим доступу до ресурсу: <http://conf.vstu.vinnica.ua/humed/2006/txt/06lvvfgo.pdf>.
3. Шапран Ю. Особенности построения концептуальной модели формирования профессиональной компетентности учительских кадров / Ю. Шапран // Сборник научных докладов и публикаций по материалам XII Международной научной конференции на тему: «Современная наука, бизнес и образование» 27-29 июня 2016г. – Добрич (Болгария): изд-во ВУМ, 2016. – 2016. – С. 27–35.

Стешенко С.В.

аспірант, спеціалізація «Мистецтвознавство», ХДАДМ

Наук. керівник: доктор мистецтвознавства, професор Соколюк Л.Д.

РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ХРАМОВИХ РОЗПИСІВ ДОБИ МОДЕРНУ НА ХАРКІВЩИНІ

на межі XIX і XX століть, на хвилі зростаючого включення українського мистецтва у загальноєвропейський культурний контекст, стиль модерн з його особливою увагою до монументального і декоративного знаходив для себе все більше місця в архітектурних проектах українських новобудов. Храмові розписи на Харківщині кінця XIX – початку XX ст. також формувалися під впливом модерну та існували на межі перетину академічного живопису, реалізму і народних традицій художньої творчості.

Мистці, які працювали над розписами у харківських храмах, здебільшого подовжували лінію в сакральному живописі, започатковану В. Васнецовим у Володимирському соборі Києва (1885-1896). Нагадаємо, що В. Васнецов у своїх творах намагався поєднати традиції давньоруського мистецтва із зображальними методами, зрозумілими й звичними для людини XIX ст. «Його прагнення створити високий художній стиль мало важливе значення для поступу мистецтва. На новому етапі розвитку проблема художнього синтезу різних видів мистецтва розв'язувалась із урахуванням досвіду великих епох розквіту і водночас розумінням того, що... при переході до мистецтва нового часу, синтез мистецтв був значною мірою втрачений... Художник уважав

віднайдення втраченої єдності станкового, прикладного і монументального мистецтва своєю життєвою місією» [2, с. 572].

Образи іконостасу домової церкви на честь Нерукотворного Образу Христа Спасителя при Харківському комерційному училищі (1893; не збереглися), виконані вихованцем, а згодом і викладачем Київської рисувальної школи М. Мурашка художником І. Селезньовим, який співпрацював з В. Васнецовим і М. Нестеровим над розписом Володимирського собору. Вони стали одними з перших у Харкові у наслідуванні васнецовської манери іконопису. Монументальні ж розписи церкви (не збереглися), що належали пензлю М. Пестрикова, трактувалися як художні картини духовного змісту з певним збереженням реалістичного підходу. Але й цей майстер зумів вкласти в свої високохудожні твори особистий настрій. Як і у Васнецова, в його розписах було багато руху і експресії, що свідчило про вплив на нього, художника реалістичного напрямку, новітніх віянь у мистецтві [5].

Мотиви васнецовських розписів київського Володимирського собору відчутні і в Благовіщенському соборі Харкова (1901), бо основні іконографічні сюжети стінного живопису, що прикрашають цей храм, завдяки пензлю харківського художника І. Святенка, узяті саме звідтіля, а також частково з Храму Христа Спасителя в Москві. Образи головного іконостасу Благовіщенського собору написані колишнім учнем рисувальної школи М. Раєвської-Іванової — О. Данилевським [1].

Говорячи про художній синтез у сакральному живописі Харкова доби модерну, неможливо залишити поза увагою і Трьохсвятительську церкву (1915). Вельми ошатна і витончена ззовні, споруда храму є ще прекраснішою всередині. Художник О. Сокіл — вихованець Московського училища живопису, скульптури і архітектури (клас В. Серова) та Санкт-Петербурзької академії мистецтв (майстерня І. Рєпіна) — прикрасив храм чудовим настінним і іконостасним живописом. Добре вивчивши давньоруську і візантійську іконографію, мистець зробив не копії, а художнє відтворення старовинних розписів, доповнюючи сміливим насиченим мазком стриману палітру. Чіткість контурів розписів О. Сокола у Трьохсвятительському храмі викликає асоціації з монументальним живописом І. Їжакевича у Трапезному і Всіхсвятському храмах Києво-Печерської лаври. Об'єднує роботи цих майстрів також і композиційне вирішення, яке створює враження максимального наближення до глядача великих і виразних фігур. Разом із тим, помітно вплинули на художню манеру О. Сокола й розписи Володимирського собору в Києві [3].

У схожому напрямі розвивався іконопис тієї доби на всій території Харківського регіону. Наприклад, ікони, виконані В. Маковським для Преображенського храму Спасова Скита під Борками (1894; не збереглися) в реалістичній манері передвижників, також відображали ситуацію у релігійному мистецтві кінця XIX – початку XX ст., коли на зміну духовно-естетичному відображенню положень православної віри прийшла функція ілюстрування, і натуралістичний живопис став прагнути довести істинність догматів точною відповідністю археологічним і побутовим подробицям зображуваного

часу. Своєю оригінальною композицією і реалістичним трактуванням зображуваного твору В. Маковського пробуджували цікавість, насамперед, до сюжетно-емоційної сторони, тож більше виглядали як жанрові роботи.

Шедевром архітектури стилю модерн на Харківщині є Спасо-Преображенська церква, побудована в маєтк Наталівка (нині — с. Володимирівка Краснокутського р-ну) у 1913 р. за проектом архітектора О. Щусєва. Фрагментарно збережені до наших днів розписи цієї церкви дають змогу говорити про те, що сакральна творчість їх автора — О. Савінова являє собою синтез різних стилів і напрямків у монументальному живопису. Сам художник називав свої розписи в Наталівці «практичним вивченням руського та італійського стінопису і техніки силікатного живопису» [4, с. 50]. І дійсно, уважний погляд мистецтвознавця й досі розрізняє на стінах та склепіннях храму риси побаченого Савіновим, з одного боку, в Росії (фрески Ферапонтова монастиря XVI ст., живопис Ярославля другої половини XVII ст.), а з іншого — в Італії, де майстер вивчав мистецтво художників Відродження.

Живописній манері Савінова притаманні: переважання монументального і декоративного начала; чудовий колорит, що вражає гармонійністю барвистих поєднань, побудованих на відношеннях зближених по тону кольорів; відчуття ритму і пластики фігур, а також лінійність, як однією з особливо характерних рис мистецтва доби модерну.

Література:

1. Благовещенский кафедральный собор Харькова [Электронный ресурс] / Православные святые Слобожанщины. — Режим доступа: <http://prssl.tumblr.com/post/754765473/blagoveschenskiy-sobor>.
2. Історія українського мистецтва: у 5 томах. Т. 4: Мистецтво XIX століття [Текст] / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г.Скрипник; ред. тому В. Рубан. — К., 2006. — 760 с.
3. Лизан И. Трехсвятительская церковь в Харькове. Сведения, мысли, информация по истории и архитектуре [Текст] / И. Лизан [и др.]. — Х. : Дизайн Имидж Компания, 1999. — 88 с. : 116 ил.
4. Савинов А.И. Письма, документы, воспоминания [Текст] / Составитель Г.А. Савинов. — Л. : Художник РСФСР, 1983. — 332 с.
5. Церковь Святого и Нерукотворенного Образа Христа Спасителя Харьковского Коммерческого Училища Императора Александра III: Историческая записка с приложением повествования о Нерукотворном Образе [Текст] / Сост. свящ. Иоанн Филевский. — Х.: Типография Зильберберга, 1896. — 68 с.

Сушко Валентина Анатоліївна

доцент кафедри теорії і історії мистецтв, канд. істор. наук, ХДАДМ

С.А. ТАРАНУШЕНКО

ЯК ФУНДАТОР МУЗЕЮ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ХАРКОВІ

С.А.Таранушенко (08.12.1889, м. Лебедин, Сумщина – 13.10.1976, м.Київ) належить до когорти діячів української культури епохи «Розстріляного відродження». Його захопленням була історія української архітектури, проте

виклики, поставлені перед ним часом, набагато розширили це коло, а його наукова відповідальність та відданість істині зробили С.А.Таранушенка багатогранним фахівцем.

Даючи огляд роботи С.А.Таранушенка, слід зауважити, що м. Харків кінця XIX – початку XX ст. був одним з потужних центрів гуманітарних наук, де розроблялися нові наукові напрямки, підходи та методи. Не уявляючи вивчення народної культури без системного наукового опрацювання матеріальних пам'яток, тодішні науковці харківської школи значну увагу приділяли музейництву.

Від 1920 року, коли січні 1920 року була проведена реорганізація всіх харківських музеїв, Стефан Андрійович працював директором республіканського державного музею українського мистецтва. Наприкінці життя Стефан Андрійович згадував: роботу довелося розпочинати на пустому місці – Харківський музей українського мистецтва мав спочатку штат, що складався з директора, прибиральниці та двірника, який водночас був науковим працівником.

Основу фондового зібрання музею українського мистецтва склали відповідні колекції музею красних мистецтв і старожитностей Харківського Імператорського Університету, Харківського єпархіального музею та Житомирського єпархіального дровлехранилища. З колекцій української народної культури були створені відділи: народного малярства, тканин, килимів, кераміки, металопластики, рукописів та стародруків. Надалі музейні фонди поповнювалися завдяки експедиціям. Серед нових надходжень з Харківщини та Полтавщини переважали збірки народного одягу, зразків настінних хатніх розписів, виробів народних умільців. Предметом дослідницьких інтересів працівників музею було гончарство — на Волині та Чигиринщині, килимарство — на Волинському Поліссі. Нагромаджений та систематизований ученими музею великий фактичний матеріал став основою для майбутніх узагальнюючих робіт з різних напрямків народного мистецтва.

Харківський музей українського мистецтва функціонував як академічна установа: при ньому було засновано аспірантуру з українського мистецтва, археології та етнографії, працювали студентські гуртки-семінари. [Скрипник Г.А. Етнографічні музеї України. Становлення і розвиток К.: Наук. Думка, 1989. – С. 166]

Основний напрям діяльності музею становили етнографічні експедиційні дослідження народного монументального культового та світського житлового будівництва. Організація цієї роботи повністю лягла на плечі директора Музею. Стефану Андрійовичу «довелось приділити увагу розробленню наукового методу дослідження пам'яток архітектури». Адже, за новаторською концепцією С.А.Таранушенка, житло є мистецьким твором, продуктом мистецько-архітектурної творчості народу.

Протягом 1920–1923 років вчений обстежив та зафотографував близько 200 старих жител Харкова та його околиць. Результатом цих досліджень ста-

ло видання С.А.Таранушенком низки праць: «Хата по Єлисаветинському пр. у Харкові» (1921 р.), «Старі хати Харкова» (1922 р.), «Пам'ятки мистецтва старої Слобожанщини» (1922 р.) та ін. Особливий інтерес у цих виданнях становлять матеріали про конструкції та характер планування народного житла Слобожанщини. В альбомі «Пам'ятки мистецтва старої Слобожанщини» автором були зібрані не лише фотографії, що характеризували архітектуру краю, а й малярство (іконопис, портретний живопис та парсуну – «Мамаїв»), книжкову графіку рукописів, скульптуру, килимарство, ткацтво та вишивку, кераміку, писанкарство, різьблення по дереву та металообробку.

Впродовж 1921–1922 років науковцем був обстежений та зафотографований Покровський собор Святопокровського чоловічого монастиря. Опублікування результатів польового та архівного дослідження у вигляді монографії було зараховане науково-дослідною катедрою історії української культури автором як дисертація. Після її захисту С.А.Таранушенко був обраний дійсним членом та завідувачем сектором катедри, а також керівником семінару аспірантів.

З 1924 по 1931 р. він очолює експедиційне вивчення традиційного та сучасного житла Сумщини, Поділля та Волинського Полісся. Їхня насиченість та географія надзвичайні: “1920—1922 рр.— Харків і його околиці; 1923 — Кременчуцький та Золотоніський повіти на Полтавщині; 1924 — Кам'янецьчина, Вінниччина, Житомирщина, Київщина; 1925 — Лебедин; 1926 — Миргород, Лубни, Прилуки, Тростянець, Чернігів, Полтава; 1927 — Слобожанщина і Полтавщина; 1928 — Полтавщина, Сумщина, Чернігівщина; 1929 — Полтавщина і Сумщина; 1930 — Кам'янецьчина; 1931 — Полісся; 1932 — Чернігівщина; 1933 — Донбас”.

Стефану Андрійовичу довелося стати новатором й у виставковій та експозиційній практиці представлення мистецтва музейними засобами: «нам доводилося не лише самим створювати кістяк – схему історичного процесу в музейній експозиції, її розділах, але й розкривати той процес розвитку українського мистецтва на конкретних пам'ятках».

Тодішня наукова робота була водночас і популяризаторською. З 1922 по 1929 р. виходять друком статті та розвідки: про кустарні українські художні вироби (1922 р.), про нові матеріали до історії української мініатюри (1923 р.), про дерев'яне монументальне народне будівництво Галичини XVI — XVIII ст. (1923 р.), нарис історії українських килимів (1924 р.) про брашівське Євангеліє (1926 р.), про творчість Г.Нарбута (1927 р.), П.Мартиновича (1931 р.) та В.Касіяна (1931 р.), про “Полуботчищину” сорочку (1927 р.), про ранні до-академічні портрети Т.Г.Шевченка (1928 р.), про українські писанки як пам'ятки народного мистецтва (1929 р.), про стінні розписи хат на Уманщині (1929 р.), про радянську книжкову графіку і розвиток книжкової графіки на Україні XVII — XVIII ст. (1929 р.). У 1928 р. з'являється узагальнююча праця вченого «Мистецтво Слобожанщини XVII — XVIII ст.». Того ж року вийшло з друку дослідження седнівської церкви XVIII ст. — лизогубівської кам'яниці. Крім того, огляд історії музею, каталоги музейних виставок та річні звіти про роботу закладу. І нині про таку популяризацію роботи може

лишень мріяти переважна більшість усіх українських музеїв. З іншого боку, доведення до широкого загалу результатів своєї праці, надання можливості науковцям-немузейникам прознайомитися з музейними фондами, оприлюднення результатів виставкової роботи та атрибуції нових надходжень доводить високий рівень музейної науки, прекрасне розуміння її особливостей.

Так, саме С.А.Таранушенко у статті про народне писанкарство наголосив на необхідності вивчати народне мистецтво у комплексі культурно-мистецьких особливостей: тобто разом із символікою, колористикою, орнаментикою і вишивки, і ткацтва, і гончарства та настінного розпису, притаманного як окремому осередку, так і регіону в цілому.

Однак, 14 жовтня 1933 р. професор Стефан Андрійович Таранушенко був заарештований органами ДПУ у справі «російсько-українського фашистського блоку».

16 жовтня 1933 року були ліквідовані Музей українського мистецтва та Харківський державний художньо-історичний музей (кол. Музей Слобідської України ім. Г.С.Сковороди), художні фонди цих музеїв були передані до Всеукраїнської картинної галереї, історичні та етнографічні — до Соціального музею ім. Артема. Колективи були звільнені — вірогідно, тому, що все одно ними вже опікувалася радянська пенітенціарна система. Вивчення української культури в музейних установах стало “небажаною” справою, а музеї — одним з “рубевіжів” ідеологічного фронту.

Терехов М.О.

аспірант кафедри РСМЖ, ХДАДМ

МЕТОДИКА ХІМІЧНОГО РОЗШАРУВАННЯ РІЗНОЧАСОВОГО ЖИВОПІСУ З ПРОМІЖНИМ ШАРОМ ГРУНТУ

Твори мистецтва у час свого побутування найчастіше поновлювалися. Як правило, поновлення відбувалось фрагментально, но іноді поверх одного зображення писалось інше. При дослідженні та реставрації такі творів з різночасовим живописом виникає питання о збереженні обох зображень. Дослідження яке дозволить виявити причини їх поновлень, це досить актуально у наш час, тому що вводиться у науковий обіг нові твори мистецтва.

На кафедру реставрації станкового і монументального живопису ХДАДМ надійшла з приватної колекції у 2016 році ікона «Вибрані Святі», 63x47 см., дошка, олія. Основа ікони складалась з трьох дошок, які у процесі побутування деформувалися у місцях їх склейки. Мали місце ураження основи біологічними шкідниками. Все це спотворювало загальний вигляд твору та погрожувало подальшим руйнуванням основи.

Ікона у процесі побутування набула не експозиційного стану, про що свідчили чисельні осипи фарбового шару, потемніле лакове покриття, яке було щільно вкрите пиловим забрудненням.

Під час візуального дослідження ікони виявлено, що у місцях осипу верхнього живопису є нижній, більш ранній шар олійного живопису. За ре-



1. «Вибрані Святі» кін 19 ст. Видял
лицьової сторони ікони до реставрації
Приватна збірка, м. Харків. Фото:
Терехов М.О.



2. Фрагмент знімка рентгена ікони
«Вибрані Святі» кін 19 ст. Приватна
збірка, м. Харків. Фото: Терехов М.О.

зультатами мікроскопічних досліджень була розроблена поширена схема даної ікони: нижній шар живопису вкритий тонким шаром лаку, який з часом вкрився пиловими та грибокковими забрудненнями. Далі між верхнім живописом та лаковою плівкою, у місцях втрат, а саме між постаттю Св. Муч. Марини та Муч. Устима виявлено тонкий шар олійного ґрунту. Верхній живопис також вкрито щільними пиловими забрудненнями. На знімку, зробленому під мікроскопом, добре видно, що мілкосітчатий кракелюр, присутній однаково на усіх шарах ікони та повторює волокна деревини, свідчить що кракелюрна сітка має походження від основи.

За допомогою рентгенографічного дослідження було підтверджено, що ікона «Троє обраних Святих» є пізнішим записом попередньо написаної ікони «Микола Чудотворець». Також, судячи з аналізу зображення на рентгеновському знімку, зроблено висновки про те, що нижній живопис багатшаровий. Майстри іконописці використовували фарби на основі свинцю та інших метало-вмістовних пігментів. На знімку добре помітно над зображенням святого напис: «Святитель Христов Миколай». Також на знімку виявлено частини одягу святого, яка виконана також фарбами з пігментами, які містять свинець. Також на рентгеновському знімку помітно, що по периметру кожної з трьох дошок основи ікони забито цвяхи, які скріплюють їх між собою, шпуга прикріплена також за допомогою цвяхів, що зумовило незадовільний стан збереженості основи.



3. Частина верхнього живопису на тимчасовій основі після розширування. Реставратори: Шишко Д.А., Терехов М.О. Фото: Терехов М.О.



4. Ікона після розширування верхнього живопису. Реставратори: Шишко Д.А., Терехов М.О. Фото: Терехов М.О.

У ході дослідження виконана пробна розчистка до нижнього зображення. Розчистка була проведена за допомогою компресу з діметилсульфаксиду, час експозиції компресу до розм'якшування фарбового шару приблизно 10 хвилин. Це дало змогу підтвердити висновки рентгенографічного дослідження про задовільний стан нижнього живопису. Ікона виконана на професійному рівні, про що свідчать виразність та виконання тонких складних деталей. По колористичному строю живопису, що відкрився, та манері його формоутворення, нижнє зображення можливо попередньо атрибутувати як пам'ятку іконопису Чернігівського Полісся, час створення якої можливо належить до першої половини 19 ст. [6]

На Реставраційній раді каф. РСМЖ ХДАДМ було прийнято рішення про відшарування верхнього зображення хімічним методом з використанням плівки з полівінілбутиралю (ПВБ). Для розшарування різночасового олійного живопису з проміжним шаром ґрунту сприяли такі фактори:

- наявність лакової плівки між нижнім зображенням та записом;
- наявність проміжного шару масляного ґрунту між зображеннями;
- задовільний стан збереженості нижнього живопису.

Відшарування запису

Основні вимоги до матеріалів, які використовувалися в даній роботі: зворотність, пластичність, нейтральність по відношенню до матеріалів твору. Грунт олійний, тому використано 60% розчин етилового спирту у воді. Він має хорошу проникаючу здатність, уповільнене випаровування, досить добре розм'якшує грунт. Експериментально визначено час експозиції компресу, яка склала 40-50 хвилин, залежно від товщини і щільності верхнього живописного шару. Запропонований метод розшарування дає можливість відшарувувати запис як в цілому, так і фрагментарно. Застосовано 10%-й розчин ПВБ з обов'язковим додаванням пластифікатора, в якості якого запропоновано 5%-й розчин дібутилфтолат у спирті. Цей склад не розчиняється у воді, розчинний в спирту, має гарну адгезію, пластичний, має хорошу проникаючу здатність. Клей такого складу найбільш зручний при монтуванні записів, в зв'язку з значно кращими адгезивними якостями, ніж, наприклад, глютинових клеїв, які досить жорсткі для склеювання двох шарів ґрунту і дають усадку. [1]

На розм'якшений розчинниками шар запису наклали заздалегідь заготовлену пластифіковану плівку ПВБ товщиною не більш 1 мм. Нижня поверхня частково розчинялася етиловим спиртом, за рахунок чого вона приклеювалась до поверхні відокремлюваного шару живопису. Розчинник утримувався під плівкою близько однієї години. Шар запису протягом цього часу зберігав свою здатність до відшарування. Отже, розмір ділянки відшарування, не перевищував 2х3 см. Усі наступні фрагменти розм'якшувались і потім закріплювались плівкою ПВБ з невеликим заходом один на одного 2х3 мм. Відшарування запису виконувалось фрагментарно, спочатку живопис на фоні зображення потім і самі святі. Таким способом, поступово, було відшаровано ділянка за ділянкою пізній запис з зображенням трьох святих. Оброблену розчинником і ПВБ ділянку запису поступово відокремлювали скальпелем, розрізаючи проміжний шар ґрунту, не зачіпаючи нижнього шару зображення. [1]

Після відшарування запис закріплювався на розм'якшений етиловим спиртом верхній шар плівки ПВБ на тимчасовій основі (поліетиленовій плівці, яка була розтягнута на реставраційний підрамник). Поліетилен має хорошу адгезію і з'єднується з плівкою ПВБ. Додатково відшарований фрагмент запису з тильного боку просочувався слабким (3%) розчином осетрового клею та залишався для подальшого висихання при кімнатній температурі. [6]

Зараз ікона знаходиться на етапі відшарування верхнього зображення.

Література:

1. Антоненкова Н.О. Розробка методики реставрації творів живопису із складними багатшаровими записами : учебное пособие.
2. Алексеева М. Н. Реставрация произведений станковой масляной живописи / Алексеева М. Н. – М.: Искусство, 1977. – 170 с.
3. Алешин А. Б. История реставрации станковой масляной живописи в России в XIX-XX вв // Реставрация памятников истории и искусства в России в XIX-XX веках. История, проблемы: учебное пособие / А. Б. Алешин — М.: Искусство, 2008. — 265 с.

4. Бирштейн В. Я. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи: учебное пособие / В.Я. Бирштейн – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 392 с.
5. Горин И. П., Черкасова З. В. Реставрация произведений станковой масляной живописи: учебное пособие / Горин И. П., Черкасова З. В. - М.: Искусство, 1977. – 223 с.
6. Терехов М.О. Розробка методики хімічного розширення різночасового о живопису з проміжним шаром ґрунту: учебное пособие.

Тищенко Г.В.

профессор кафедры «ДТО», ХГАДИ

ВОЗРОЖДЕНИЕ СВЯТЫНИ

В Харьковском государственном художественном институте 1959/1960 учебный год ознаменовался началом строительства нового учебного корпуса (ныне корпус № 2). Строительство велось на месте разобранной в 1930-е годы храма Рождества Богородицы (арх. А.И. Бекетов). Церковное подворье занимало территорию до угла Немецкой улицы (ныне Пушкинская) (рис. 1).

На месте строительства в процессе земельных работ часто находили элементы одежды священнослужителей, предметы культа, т.к. вокруг храма было значительное число захоронений. Студентов привлекали эти находки, и они стремились помогать строителям.

Другим местом постоянной работы студентов было городское кладбище на ул. Пушкинской. Кладбище было закрыто, а обилие интересных памятников — усыпальниц, своеобразных надгробий — становилось объектами зарисовок и этюдов.

В один из таких походов под обломками развалин одного из склепов они обнаружили мраморную скульптуру женщины с молитвенно сложенными руками. Она поразила их своей красотой (рис. 2). Эта скульптура была спрятана на кладбище во времена гонений в стране на религию и церковь.



Рис. 1



Рис. 2, 3

Студенты вытащили ее, очистили от грязи и решили перенести в помещение института. Это была непростая задача, т.к. скульптура весила достаточно много. Никто из сотрудников вуза не воспринял ее как культовое произведение. В стенах института находились гипсовые копии фигур античной скульптуры, Венеры Милосской, Аполлона Бельведерского и др.

В институте находку окончательно отмыли и перед всеми предстал образ женщины, стоящей на полумесяце. Скульптуру показали директору института Михаилу Александровичу Шапошникову. Только благодаря его стараниям скульптура Пресвятой Девы Марии чудом была сохранена в стенах нынешней Харьковской государственной академии дизайна и искусств.

Эта реликвия римско-католического собора Успения Богородицы г. Харькова кочевала по институту, пока не нашла свое место в музее, где простояла пятнадцать лет.

15 сентября 1999 г. в праздник Скорбящей Божией Матери, по истечении более 50 лет скитаний, скульптура вернулась в храм Успения Богородицы.

Дева Мария выполнена из голубого мрамора итальянскими мастерами в XIX веке и украшает главный алтарь Кафедрального римо-католического храма Успения Богородицы. Дева Мария стоит на земном шаре, попирая

ногами змея, олицетворяюшем дьявола, а под ее ногами — месяц. В сосредоточенной молитве она заступает за весь мир (рис. 3).

В настоящее время эта скульптура значится как Пресвятая Дева Мария Харьковская и хранит наш город от мора, голода, огня и войны.

Філатова М. І.

аспірант кафедри теорії і історії мистецтв, ХДАДМ

Науковий керівник Соколюк Л.Д., доктор мистецтвознавства, професор

КОЛЕКЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПОЛІТИЧНОЇ КАРИКАТУРИ З ФОНДІВ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ: ІСТОРІЯ ПОБУТУВАННЯ, ВИСТАВКОВІ ПРОЕКТИ ТА ЗНАЧЕННЯ ПОЛІТИЧНОЇ КАРИКАТУРИ У СУЧАСНОМУ СВІТІ

У фондах Харківського художнього музею зберігається унікальна колекція європейської сатиричної графіки кін. XVIII – поч. XIX ст. (270 од.). Найбільш чисельним та цікавим є зібрання французької та англійської карикатури. Історія побутування колекції карикатури з фондів музею ховає в собі безліч загадок. Справа в тому, що велика частина музейної документації загинула під час Другої світової війни. Однак відомо, що в цей період харківська колекція європейської карикатури знаходилась в Новосибірську і, згідно з відповідними актами 1944 р., була повернута до фондів свого колишнього зберігання. Сьогодні можна припустити, що вона була придбана у другій половині XIX ст. на одному із зарубіжних аукціонів відомим колекціонером, випускником Харківського університету Аркадієм Миколайовичем Алфьоровим (1814 – 1872).

Кожен мистецький жанр заслуговує на те, щоб присвячувати йому окремі виставки. Карикатура – це особливий жанр образотворчого мистецтва, що, поєднуючи реальне і фантастичне, використовуючи засоби сатири й гумору, гротеска, шаржу, художньої гіперболи, змушує людей сміятися вже протягом багатьох століть. Перебільшуючи, висміюючи спосіб життя, характер, звички, поведінку і багато іншого, художники загострювали увагу на проблемах, що хвилювали сучасне їм суспільство.

У 2014 році в Харківському художньому музеї відкрилася перша у Харкові масштабна виставка робіт англійських художників кін. XVIII – поч. XIX ст., які заклали основи жанру карикатури. У 2016 році відбулася презентація виставки французької антинаполеонівської карикатури поч. XIX ст. В цілому колекція європейської карикатури з фондів художнього музею, яку вперше так повно було представлено широкій публіці, стала справжнім відкриттям для шанувальників мистецтва, розкривши нову сторінку високохудожніх скарбів музейної збірки, демонстрація якої була небажаною з ідеологічних мотивів попередніх державних режимів і дочекалась свого часу, коли сьогоденній глядач може побачити і зрозуміти, яким повинно бути справжнє мистецтво карикатури і що нині відбувається з жанром, здатним не тільки розсмішити, але і робити переворот у суспільній свідомості.

У ХХІ столітті, коли карикатура знову стає затребуваним явищем культурного життя і все частіше постає у центрі суспільної уваги, прийшов час звернутися до витоків жанру. Розквіт політичної карикатури як жанру, зазвичай, пов'язується з періодами крупних суспільних конфліктів, з епохами найбільшої активності народних мас. Стрімкий розвиток і розквіт карикатури припадає на кін. ХVІІІ – поч. ХІХ ст. – бурхливу епоху соціальних потрясінь, революцій та військових конфліктів. Час правління британських монархів Георга ІІІ та Георга ІV, тобто 1760-і – 1830-і рр., прийнято вважати «золотим століттям» англійської карикатури. Англійська карикатура не тільки смішила і розважала. Вона була то зла, то добродушна, то захоплена, то цинічна, але завжди – дотепна. Більшість відбитків з колекції музею пов'язані з історією Росії. Це сатиричні естампи. головними героями яких є О. Суворов, Павло І, Катерина ІІ, Олександр І та Микола І. Створені видатними майстрами цього жанру: Дж. Гілреєм, Іс. Крукшенком, Дж. Крукшенком, Дж. Коузом, У.Хітом та ін., – ці сатиричні аркуші тоді не піддавалися цензурі і з'являлися в найперші дні після того, як «цікаві» новини досягали берегів Туманного Альбіону. Карикатура була потужним політичним зняряддям країни: вона не просто смішила, вона зачіпала, драгувала, впливала на громадську думку. Жодна епоха не була так повно представлена в карикатурах, як епоха Наполеона Бонапарта. Наполеона І обсіпали стрілами англійські, італійські, німецькі, російські та навіть французькі карикатуристи. Сатиричні аркуші часів наполеонівських воєн були настільки поширеним явищем, що по них можна мало не вибудувувати хронологію подій. Роботи з музейної збірки виконані відомими французькими (Жанті, Готьє, Дюбуа, Шарон) та англійськими (Гілрей, Ельмс, Крукшенк, Уільямс) карикатуристами. Французькі майстри завжди намагалися передати портретну схожість, на відміну від своїх британських колег, зосереджених на висміюванні манер, характеру і особливо зовнішнього вигляду імператора.

Незважаючи на свій ігровий характер, деяку простоту і композиційну лаконічність (нічого зайвого, що могло б відвернути глядача від предмета зображення), карикатура все ж таки – справа серйозна. В першу чергу мова йде про технологію її виробництва, критичну спрямованість і масову розповсюдженість. Наприклад, в Англії у ХVІІІ ст. великі видавничі будинки у вітринах виставляли на загальний огляд щоденні карикатури, виконані уважними художниками. Перехожі, таким чином, отримували у простій доступній формі необхідні відомості про події в місті та країні. У цьому сенсі якщо порівняти карикатуру з іншими способами передачі інформації як візуального, так і будь-якого іншого характеру, то особлива публіцистична сила та інформаційна привабливість саме карикатури цілком зрозуміла. Не випадково свого часу в СРСР з'явилося карикатурне гасло – «гумор для неписьменних», який підкреслював універсальні можливості карикатури у передачі інформації через зображення «без слів». Відомості, передані зображеннями, були зрозумілі широким масам людей різного рівня освіти і матеріального достатку.

Карикатурні війни, які стали однією з відповідей на найгостріші проблеми сьогодення, велися і в минулі століття. З давніх давен карикатура служить методом самоствердження, переваги над кривдником. Недарма її порівнюють зі зброєю, а художників-карикатуристів – з бійцями, снайперами. У цих порівняннях вірно і точно відбилася характерна риса сатиричної графіки як певного і своєрідного жанру образотворчого мистецтва. Політичний гумор давно став частиною нашого повсякденного життя. Кожна резонансна подія у владних колах миттєво породжує безліч анекдотів та карикатур. Чому народу так подобається сміятися над своїми обранцями і владою?! Відповідь очевидна: гумор, сатира, сарказм допомагають українцям пережити нинішні потрясіння, викликані агресією північного сусіда, економічними проблемами та хронічною нестабільністю.

Хабарова Ірина Миколаївна, *ст. викладач каф. дизайну;*

Лагода Оксана Миколаївна, *канд. мист., доцент, професор каф. дизайну
Черкаський державний технологічний університет*

ІННОВАЦІЇ ЯК ПОКАЗНИК ДИЗАЙНУ В ЖИТТЄДІЯЛЬНОСТІ ЛЮДИНИ ХХІ СТ.

Однією з прикметних характеристик дизайну початку ХХІ ст. вважається інноваційність. Цей термін вживається у самих різних контекстах – інноваційні процеси, інноваційні технології, інноваційні методи тощо, що обумовлює необхідність з'ясувати, що саме слід розуміти у кожному окремому випадку.

Інноватика – галузь знань, яка охоплює питання методології та організації інноваційної діяльності. Насамперед – новітні засоби регулювання і розвитку психофізіологічних, психологічних і педагогічних процесів, здатних бути адекватними в складній суспільній ситуації, спрямованих на задоволення потреб людства в умовах глобалізаційних і кризових ризиків розвитку. У площині соціально-гуманітарних проблем сучасності найбільше опрацьовані інноваційні технології освітніх процесів, оскільки вони безпосередньо пов'язані з формуванням нових знань та нового досвіду, які можуть поширюватися надалі в різних інших сферах життєдіяльності людини, зокрема і в дизайні. Вважається, що на шляху освоєння інноваційних технологій будь-який суб'єкт діяльності вирішує ряд проблем різного характеру, зокрема:

- психофізіологічних, які включають силу/слабкість нервової системи, властивості темпераменту, вегетативні реакції організму індивідуума;
- психологічних, пов'язаних з формуванням креативності, толерантності, емпатії, емоційної стійкості, авторитетності та інших якостей соціально зрілої особистості, відкритої новому досвіду;
- педагогічних проблем, що виявляються, перш за все, у використанні інформаційно-комунікативних технологій в процесах навчання, в застосуванні активних методів і прийомів навчання, у формуванні інноваційних професійно важливих якостей.

Головною метою інноваційних технологій навчання вважається підготовка людини до життя в світі, що постійно змінюється, орієнтованого на потенційні можливості людства та їх реалізацію у вирішенні життєво важливих проблем, здатності перетворення творчості (креативу) в норму і форму існування людини. Усі подібні перетворення базуються на концепті «нового» (новітнього) уміння, знання, досвіду. Тому інновація (англ. – нововведення) – це впровадження нових форм, способів і вмінь, соціально-економічне нововведення до тих пір, поки воно ще не стало масовим, тобто серійним.

В галузі техніки, технології, організації праці та управління інновація – це нововведення, яке засноване на використанні досягнень науки та передового досвіду і забезпечує якісне підвищення ефективності виробничої системи або якості самої продукції. Втім, інновація – це лише ті нововведення, які істотно підвищують та кардинально змінюють ефективність діючих систем, це інвестування в розробку отриманих нових знань, інноваційних ідей і оновлення сфери життєдіяльності людини. Воно включає і технології, і окремі вироби (продукти), і організаційні форми існування соціуму такі як освіта, управління, організація праці, обслуговування, наука, інформатизація й інше.

Наступний етап нововведень передбачає процес втілення (або виробництва) вище згаданого з обов'язковим і фіксованим отриманням певної додаткової цінності – прибутку, лідерства, пріоритетності, якісних переваг, креативності, докорінного покращення, прогресу. З наведеного вище вимальовується певна схема: інвестиції – розробка – процес впровадження – отримання якісного покращення. Її осмислення призводить до висновку, що інвестиції є обов'язковою умовою, своєрідним технічним завданням і орієнтиром в подальших діях. Якісне покращення – це і мотивація інноваційного процесу в цілому, і його результат. Інші дві ланки обумовлюють технології (пошук, винахід, технічні й технологічні умови, знаряддя, обладнання тощо, матеріальні продукти і самі процеси). Таким чином, інновації з одного боку обумовлюють інвестиції в економіку, що забезпечує істотну зміну техніки і технологій. З іншого боку – означає нову техніку та технології, що є результатом досягнень НТП. Завдяки цьому інновації умовно поділяються на «продуктові» та «процесні». Перші орієнтовані на створення абсолютно нового продукту, втілення якого змінює існуючі виробництва, або забезпечують вдосконалення існуючого продукту, яке суттєво впливає на якість виробництва та його результати. Процесні інновації забезпечують опанування новими технологіями і способами виробництва, а також забезпечують вдосконалення існуючих технологій і способів виробництва, запровадження нової техніки, обладнання, змін в організації самого виробництва.

Існує також розподіл інновацій за ступенем їх новизни:

- принципово нові продукти (технології, послуги), до яких відсутні аналоги у світовій практиці. Це оригінальні ексклюзивні зразки, з яких роблять своєрідні «інновації-імітації» як копії, що характеризуються ринковою новизною або новою сферою застосування;
- відносно нові продукти (технології, послуги), які витісняють, оновлюють, заміщують, доповнюють або покращують існуючі зразки;

- інновації порівняльної новизни, які мають аналоги у світі за окремими параметрами й характеристиками;
- нововведення-вдосконалення, які обумовлюють покращення, заміщення, доповнення й т.п. існуючих продуктів (технологій, послуг).

Будь-які інновації пов'язуються з оптимізацією виробництва, аутсорсингом, маркетингом, диверсифікацією – розробкою нових ідей і нових напрямів. З огляду на це, дизайн, в принципі, слід вважати інноваційною діяльністю.

Безпосередньо до дизайну одягу інноваційним слід вважати організацію та розвиток індустрії моди, як нової форми реалізації потреб людини щодо одягу. Бізнес-інновації в моді відбуваються в організації і розподілі праці, в сегментації ринків збуту модних товарів, в організації виробництва, в маркетингових процесах, рекламі, в організації показів, закупівель і продажу дизайнерських речей. Індустрія моди може вважатися також потужним інвестором у технології створення інноваційних продуктів – текстильних тканих і нетканих матеріалів, технологій їх виготовлення й удосконалення, надання особливих якостей. Так, завдяки інноваційним технологіям сучасні натуральні матеріали вдосконалені на рівні мікронів так, що не брудняться, відштовхують вологу або висихають за короткий час, дихають. Нова розробка компанії Outlier – 4-way stretch – це одяг, що тягнеться у будь-якому напрямку, повторюючи обриси тіла. Звичайно, для дизайнерів – це нові можливості пошуку формоутворень костюма.

Окремий потужний сегмент інновацій в індустрії моди становлять технології виготовлення одягу, які включають як технології проектування та моделювання (САПР), так і технології розкрою і пошиття моделей. В сучасному світі вже нікого не здивуєш комп'ютеризацією процесів, віртуальними примірочними і 3Д-манекенами або технологіями спаювання чи склеювання деталей одягу, виготовлення його на 3Д-принтерах. Усі ці процеси в сучасних умовах розвиваються надзвичайно інтенсивно. А тому потребують ретельного аналізу і вивчення.

Якість одягу – це свого роду якість нашого життя, тому з професійної точки зору для дизайнерів одягу – це нові, ще незнані можливості інновацій формоутворення. Історичний і хронологічний аналіз впровадження нововведень в індустрії моди ХХ століття, вплив їх наслідків на принципи формоутворення модного костюма, зміна функцій окремих елементів одягу, систематизація інновацій у цій сфері дизайну та виявлення перспектив їх розвитку становлять науковий інтерес і тематику подальших досліджень.

Література:

1. Борисов А.В. Большой энциклопедический словарь / А.В. Борисов. – М. : Книжный мир, 2003. – 395 с.
2. Маслов А.А., Макарова Т.Л. Инновационные технологии в дизайне современного костюма: Материалы тезисов докладов 67-ой внутри вузовской научной студенческой конференции «Молодые ученые – инновационному развитию общества (МИР-2015)». Часть 5 «Дизайн изделий легкой и текстильной промышленности», 2015. – М. : ФГБОУ ВПО «МГУДТ», 2015. – С. 44-47.

3. Болдырева Л.М. Инновации в методах проектирования женской одежды // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2016. – Т. 15. – С. 1556–1560. – URL: <http://e-koncept.ru/2016/96230.htm>.

Хлестова Анастасія Володимирівна

аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ВИСТАВКОВИЙ ПРОСТІР СУЧАСНОГО ЛЬВОВА

Кінець ХХ – початок ХХІ ст. ознаменувався гострими та суперечливими дискусіями щодо визначення природи та форм виявлення сучасного мистецтва; концептуальних засад існування актуальних мистецьких творів, культурологічних та художніх факторів, які активно впливають на актуальне мистецтво. Дослідники – мистецтвознавці, культурологи – в ході обміну думками дійшли висновків, що сучасне мистецтво відображає найгостріші тенденції культурного та соціального життя людини та суспільства, по відношенню до яких воно є рухливою, багатопаровою, такою, яка акумулює досі незнаний суспільний досвід силою.

Розвиток мистецького Львова відрізняється від розвитку мистецтва інших міст України. Це пов'язане з декількома важливими факторами: по-перше – це історія існування міста як такого. Західна Україна вступила до складу Радянського союзу у 1939, а фактично у 1944 році, значно пізніше, ніж решта країни. Це зумовило розвиток андеграундного мистецтва. Крім того, мистецтво Львова більш тісно пов'язане з мистецтвом Польщі, що теж впливає на художні процеси у регіоні.

Для розуміння розвитку виставкового простору Львова треба, по-перше, згадати мистецьке об'єднання «Дзига» - організацію митців, громадських діячів, підприємців. Це об'єднання було засноване в 1993 році в результаті поєднання середовища громадських діячів Студенського руху періоду здобуття Україною незалежності («Студентське братство» 1989 - 1993), середовища авангардного мистецтва («Шлях» 1989 – 1992) та музикантів тогочасного андеграунду Львова («Клуб шанувальників чаю», «Мертвий Півень», фестиваль андеграунду «ВиВих»). У березні 1997 року в колишньому монастирі Домініканів відкрилась галерея сучасного мистецтва «Дзига», яка стала фізичним центром їхніх художніх ініціатив. Важливо відмітити, що створенням простору галереї займалися саме художники, а директором став Владко Кауфман – художник, перформансист, автор інсталяцій. Простір галереї прагне до «білого кубу», але через те, що знаходиться на першому поверсі колишнього монастиря, має специфічну архітектуру, що додає йому особливостей, які, звичайно, впливають на експонування творів мистецтва у галереї.

У той же час, що на мистецькій сцені Львова з'явилась «Дзига», в місті функціонувало інше мистецьке об'єднання – Фонд Мазоха. Воно було засноване 9 квітня 1991 року Романом Віктюком, Ігорем Подольчаком та Ігорем Дюричем у Львові. Творчість об'єднання націлена на акціонізм та мистецтво взаємодії.

Для нашої теми дуже важливим є один з проєктів Фонду Мазоха, а саме – «Мистецтво в космосі» 1993 року. Протягом проєкту художники організували виставку офортів Ігоря Подольчака на російській орбітальній станції «Мир». Проєкт було зареєстровано на відео. Ця акція ставить питання існування твору мистецтва поза контекстом. Як ми бачимо, простір, який було обрано не є виставковим та існує зі своїм власним планом розвитку та своїми завданнями. Створюючи виставку у цьому просторі Фонд Мазоха перепрограмує його і наділяє новим змістом.

Важливим в дослідженні сучасного виставкового простору та рефлексією на цю тему є діяльність «Відкритої групи» - мистецького об'єднання, яке було засновано у Львові в 2012 році. До його складу входять Юрій Білей (Ужгород), Антон Варга (Ужгород), Павло Ковач (Ужгород), Євген Самборський (Івано-Франківськ) та Станіслав Туріна (Макіївка, Донецька область), але, як зрозуміло із назви, склад «Відкритої групи» постійно змінюється.

Об'єднання працює з самою ідеєю галереї, розглядаючи її у низці проєктів, загальна назва яких «Відкриті галереї». У процесі побудови тимчасових галерей, тобто місць, які повинні виконувати роль галерей, але знаходяться у публічному просторі, митці намагаються актуалізувати мистецький дискурс та поставити під питання саме існування галереї як кураторського та комерційного простору.

Самі учасники «Відкритої групи» так говорять про свій проєкт: «Створення відкритих галерей - символ, що створює межі, ніби хоче зловити невпіймане, зловити пустоту, паралельно ставлячи питання про існування галереї без художника, художника без галереї».

Цей візуальний проєкт надихається спробами «матеріалізації» «неможливого» в мистецтві через застосування нових форматів. Головною метою проєкту є реалізація та трансформація. Спроба і досвід створення нового простору, виокремлення певної протяжності життя. Проєкт «Відкрита галерея» реалізується на територіях відомих, малознаних і тих, що знаходяться поза контекстом українського мистецького середовища».

Прикладами «Відкритих галерей» є Галерея два (викопана в землі), Галерея Тиса (покинутий цех цементного заводу), Галерея на Арсенальній площі (конструкція з дерев'яних палок на Арсенальній площі у Львові), Галерея з видом на ліс (крейдові контури галереї, намальовані в лісі), Галерея 550 кв. метрів (окреслений ниткою коридор в полі), Галерея на відрізку дороги (межі галереї на відрізку дороги визначаються дорожними знаками). Всі ці проєкти були присвячені не стільки пошуку простору для експонування робіт, скільки для розмови про галерею, як самостійний арт-об'єкт. У такому випадку важливим був акт відкриття галереї, а не її існування чи функціонування.

Наступним важливим моментом для аналізу виставкового простору Львова та його розвитку є інший проєкт «Відкритої групи» - «Ключі від галереї». Його було створене художниками спеціально для Музичі Christmas Art Fair в Дніпропетровську 2012 року. Цього разу галереєю став покинутий

будинок в горах на Закарпатті. Художникам вдалося випадково відкрити його своїм власним ключем, який і став основою для проекту. Будинок перетворився на виставковий простір коли учасники «Відкритої групи» створили там свою виставку, на якій експонувався один твір від кожного й, від'їжджаючи, замкнули будинок на ключ. Важливою частиною проекту стало те, що потім було зроблено шість копій ключа та карти проїзду до галереї. Таким чином, митці поставили питання доступності мистецтва у галереї та існування галереї, яка була відкрита лише для шести людей, які отримали ключ.

Таким чином, ми бачимо, що виставковий простір у Львові розвивався від класичного «білого кубу» до альтернативного та публічного. Можна зробити висновок, що художники Львову зробили внесок у розвиток самого поняття про виставковий простір та розуміння цього поняття як художнім світом, так і широким загалом.

Література:

1. Авраменко О. Сучасне мистецтво: Наук. зб. / О. Авраменко. – Вип. 4. – 2011. – 256 с.
2. Романенко Г. Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір. Монографія / Г. Романенко, В. Шейко. – К.: Ін-т культурології АМУ, 2008. – 208 с.
3. Сидоренко В. Сучасне українське мистецтво / В. Сидоренко // Мистецькі обрії '98: Альманах. – К.: ВВП “Компас”, 1999. – С. 32 – 37.
4. Сидоренко В. Формування інституцій сучасного мистецтва. Досвід останніх десятиріч / В. Сидоренко // Міжнародна науково-практична конференція: CONTEMPORARY ART – Нові території. Збірка доповідей. – К.: EIDOS, 2006. – С. 233 – 249.
5. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авторських зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуального мистецтва України ХХ-ХХІ століть / В. Сидоренко; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К.: ВХ[студіо], 2008. — 188с.:іл..
6. Склярєнко Г. Сучасне мистецтво в умовах постколоніальної культури: українська версія / Г. Склярєнко // Сучасне мистецтво: Зб. наук. пр. – Вип. 1. – К.: Арка, 2004. – С. 83 – 96.
7. Соловійов О. «Нова хвиля» в українському мистецтві 90-х рр. ХХ ст. та її трансформація / О. Соловійов // Сучасне мистецтво: Зб. наук. пр. – Вип. 1. – К.: Арка, 2004. – С. 34 – 47.
8. Федина. Є. В. Керівництво виставковими проектами / Є. В. Федина // Образотворче мистецтво. – 2001. – № 1. – С.28–29.

Хоменко Катерина Олександрівна

викладач, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ВИТОКИ ПОРТРЕТНОГО МИСТЕЦТВА СЛОБОЖАНЩИНИ В АСПЕКТІ ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ-ІКОНОПИСЦІВ

Значна частка портретів, що вийшли з іконописних майстерень залишаються безіменними, адже майстри-іконописці, як правило, не підписували портретні твори так само як й ікони. Для дослідження портретного мистецтва іконописців залишаються гучні імена зачинателів шкіл, або ж біографія

іконописця у контексті світського мистецтва потрапляє на сторінки мистецтвознавчих досліджень разом з іменами великих учнів. Так, першими кроками на шляху великого портретиста В.Л. Боровиковського, стало навчання в батька іконописця Луки Боровика, братів й дядьків [1,с.24], учнем Борисівської іконописної школи був Д.І. Безперчий [3,с.4], а початок творчої освіти І.Є. Рєпіна зв'язують із школою військових топографів м. Чугуєва, де він надбав «перші професійні навички»[3,с.4].

З кінця XVIII століття заможне міщанство прагне виразити своє походження на дворянський стан й починає прикрашати свої маєтки портретами, та не маючи змоги користуватись послугами нечисленних професійних художників чи дорогих закордонних портретистів міщани користувались послугами місцевих майстрів, в тому числі іконописців. Виходячи зі спостережень Г.К. Лукомського, щодо, вже, нажаль, майже повністю втрачених пам'яток, до провінційних майстрів звертались також й дворяни, й не хтуючи рівнем живопису розміщували твори у сімейних портретних галереях. Тож для кінця XVIII - другої половини XIX ст. характерне проникнення іконописної традиції в портрет через замовлення портретів у іконописців, але в той самий час для зразків навчання в іконописних майстернях використовувались академічні зразки. Репрезентативність й «картинність» поз святих, вибагливість складок одягу, холодна кольорова гама, скупість декору виражали саме академічний напрямок й були притаманні тодішній іконі [7,с.44]. Для даного періоду, це характерний вплив світського мистецтва на сакральне.

Іконописні центри Слобожанщини були зосереджені у сл. Борисівка, м. Чугуві, м. Харкові, іконопис також викладався у Харківському колегіумі [7, с.5]. Л.Д. Соколюк в дослідженні освітніх художніх центрів відмічає іконописні центри Борисівки, як одні з перших освітніх центрів для художників на території Слобідської України [6,с. 23].

В процесі дослідження було винайдено раніше недосліджені імена, серед яких сім'я іконописців Ігнатєвих із сл. Борисівська.

Згадки про іконописця Ігнатєва можна знайти у праці І.Г.Охріменко (с.м.т. Борисівка), публікації В.В. Шуліки (2007) (м. Харків) курського дослідника І.А.Припачкіна (2009) (м. Курськ) [5], де розглядається достовірність факту участі Ігнатєва (Омельяненко) імовірно випускника Академії мистецтв у становленні іконопису у Борисівці. Не дивлячись на відсутність достовірних даних щодо «першого» з Ігнатєвих, діяльність його нащадків підтверджується як документально так і візуальним матеріалом.

І.А. Припачкін наводить витяг з прохання кріпосного графа Д.Н.Шереметьєва 1856 року, щодо Павла Ігнатєва із проханням відпустити його на волю, адже той бажає вступити й навчатися у Петербурзькій академії мистецтв. Відомо, що батько Павла Ігнатєва Іван Васильович носив ім'я «Маляр» [5, с.35] Ці документи разом із візуальним матеріалом можуть слугувати основою встановлення сімейних зв'язків Ігнатєвих та структурування їх творчої спадщини.

У Борисівському історико-краєзнавчому музеї (далі – БІКМ) зберігаються парні портрети руки П.І.Ігнат'єва, досліджені І.Г.Охріменко. Наявність ініціалів «П.І.» дозволяє допустити, що П.І. Ігнат'єв був тим самим сином Івана Васильовича Павлом, що отримав вільну й дозвіл на навчання в Академії. До того ж дослідження портретів підтвердило можливість їх створення у середині XIX століття, а задокументований вік Павла Ігнат'єва співпадає із вірогідністю створення ним портретів до передбачуваної поїздки в Петербург.

Дані пам'ятки створено на полотнах ідентичного розміру, вони мають схожу композицію й колорит. Фігури зображених розгорнуто у три чверті, жіночий – вправо, чоловічий – вліво, що підтверджує панданий характер портретів.

Костюм портретованих розкриває еkleктику стилів, превалуючу на Слобожанщині у XIX ст., якщо одяг чоловіка, характерний для гардеробу російських міщан 40-50 років XIX ст. – темно-коричневий сюртук, на шиї чорна краватка-шарф, то жіночий портрет поєднує англійську сукню, російську шаль, розповсюджену у 40-х роках та традиційний український очіпок.

Обидва портрети сповна символів. Псалтир, що тримає чоловік в руках має чітко прочитуваний напис 40 Псалма Давида «Блаженъ розумѣвай на нища й оубога, въ день лють избавить его Господь: Господь Господь да сохранитъ его, и живить его, и да оублажить его на земли, и да не предасть его въ» що в загальному сенсі трактується як настанова допомагати жебракам. Псалтир, як символ можна трактувати як релігійну відданість зображуваного, а текст, у якому йдеться про допомогу бідним і знедоленим – про можливу меценатську діяльність міщанина, яку він забажав підкреслити.

Символіка у жіночому образі окрім обручок та очіпку призначені вказати на сімейний стан, включає зображення предмету в руці, який важко ідентифікувати, через погану збереженість твору. Але якщо припустити, що це скатертину, то трактувати її можна як символ гостинності, якщо зображено сувій – то це може означати важливу для родини переписку.

Портрети написані по імприматурі. Для написання обличчя використовувалась техніка лесування, фігури м'яко вписуються в фон, обличчя виходять контрастною світлою плямою. Домінування конструктивної основи у побудові деталей обличчя більше прослідковується у жіночому портреті, чоловічий портрет – більш реалістичний через анатомічну побудову деталей. Тим не менш обидва портрети тяжіють до іконопису.

Достеменно відомий факт використання копій картин та гравюр Європейських майстрів у навчанні слобожанськими майстрами в освітніх й прикладних аналогізуючих цілях. Не виключенням є й П.І. Ігнат'єв, окрім портретів якого у фондах БІКМ нами була віднайдена вольна копія з роботи Рафаеля Санті «Святе сімейство (Мадонна з безбородим Йосипом)». Загальна композиція твору у варіації П.І.Ігнат'єва майже зберігається, але зникають католицькі німби, а на голові Мадонни замість русявого волосся з'являється синьо-зелена туніка або очіпок, виконана тим самим кольором, що автор ви-

користав для зображення очіпку у мішанки в пандані. Даний твір розкриває асиміляцію західного мистецтва у провінційну слобожанську свідомість. Автор копії адаптує деталі католицького сюжету у свій православний світ, не сприймаючи твір Рафаеля сакральним, й не претендуючи на релігійне вживання копії, П.І.Інгатьєв використовує тільки естетичну портретну складову – навчаючись, відтворюючи прийоми, композицію й колорит.

У БІКМ зберігається портрет руки Івана Васильовича Ігнат'єва, що зображує його іншого сина, також художника, на що вказує образ зображуваного із палітрою в руці. В музейній документації портрет зафіксовано із дописом «Ігнат'єв Андрей Иванович – живописец. В возрасте 20 лет. Портрет исполнен его отцом – Игнат'євым Иваном Васильевичем.» «Портрет Ігнат'єва А.І.» виконаний на дошці невеликого розміру. Дослідження показали, виконання живопису одразу по проклеєній дошці, без використання левкасу, що відповідає техніко-технологічній традиції виконання борисівських ікон. Напівфігуру чоловіка розміщено у три чверті вправо, освітлення – бокове зліва. Анатомію обличчя дещо деформовано – ніс надто витягнутий, очі підкреслюються на кшталт іконних зображень, тим не менш перспективу автор враховує. Техніка зображення близька до техніки В.Л. Боровиковського, живописні шари тонкі, лесувальні, тіні - прозорі, м'які, побудова живописних шарів основана на принципі білильних перших шарів із поступовим нарощенням кольору, загальний колорит твору теплий. Фігура м'яко вписується в середовище, що не характерно для провінційних майстрів й дає змогу припустити наявність в автора професійної художньої освіти або професійного вчителя та копійну практику.

Більш дослідженою є творчість чугуївських майстрів іконопису й портрету – Бунакових. Іван Михайлович Бунаков був одним з перших вчителів І.Ю.Рєпіна до якого майбутнього великого живописця було відправлено на навчання, як до «кращого чугуївського майстра»[2, с.37]. Серед дослідженої й атрибутованої спадщини художника «Портрет З.Ф.Шеврєневої», «Портрет Поспєєвої» та «Портрет О.О. Поспєєва» (зібрання ХХМ). Ці портрети зображують осіб купецького стану й за даними дослідниці творчості І.Ю. Рєпіна О.Й. Денисенко хронологічно відносяться до «періоду розквіту творчості художника» - 50-м рокам ХІХ ст. Дослідник чугуївського краю В.Д. Берлін відносить портрети подружжя Івана Івановича та Зінаїди Федорівни Шеврєневих руці «старших Бунакових» - Михайлу Павловичу (1794-1879) й Івану Павловичу (1806-1877).

В.Д. Берлін робить припущення що невідомий чоловічий портрет з фондів ХХМ (ЖРУ 1673) є портретом Олексія Олексійовича Поспєєва й він разом з портретом Євдокії Петрівни Поспєєвої складають пандан. В атрибуції останнього портрету дослідник спирається на світліну чоловіка, що йому вдалось віднайти. [2,с.14] В процесі порівняльного аналізу було визначено, що за стилістикою портрети дійсно близькі. Портрети виконано на полотнах ідентичного розміру – 64x50 см. Композиційно фігури займають однакову масу простору на полотні, розташування й пластика фігур також подібні

одне до одного, невідомий чоловік так само як й Є.П. Поспеева однією рукою спирається на кут столу, прикрашений мереживною скатертиною, фігури зображено майже в анфас, голови розгорнуто трохи більше, постаті розгорнуто одне до одного, що може підтверджувати припущення про парний характер портретів. Схожість відчувається також у перспективі побудови очей, характері підкреслення верхніх повік, зображенні рук. За живописним підходом портрети також дуже схожі – у напівтонах автор або автори використовують теплий зелений колір, загалом тінь має теплий характер; тіні - напівпрозорі, лєсувальні, м'які; світла мають більш покривний характер. На нашу думку, за результатами порівняльного аналізу портрети можна класифікувати як пандан.

Ще одним чугуєвським майстром був І.І. Данильченко, що за даними В.Д. Берліна живопису навчався в свого діда Івана Яковича Данильченко й окрім розписів у Покровському соборі в Чугуєві та фрески у Преображенському соборі, ікон [7,с.165] залишив й портрети, що зображують міщан А.І.Заховаєва та М.Кропивницького. Не дивлячись на відсутність академічної освіти художник майстерно володіє навичками передачі матеріальності зображуваних об'єктів й якісно відрізняється від багатьох міщанських художників. Портрет А.І. Заховаєва відображає гарне знання анатомії й особливостей використання кольору задля створення ілюзії об'єму форми. Художник нівелює неважливі деталі, акцентуючи увагу тільки на обличчі постаті, одяг, краї форми, тло – м'яко списуються. Палітра творів більше походить на Петербурзьку «сріблясту палітру». Міщанський характер видає статичність поз портретованих, обмеженість кольору у зображенні одягу й тла.

Висновки. Наприкінці XVIII століття виникає дивне коло взаємовпливів світського й сакрального мистецтва Слобожанщини – іконописці вивчали академічні європейські зразки для написання ікон, а потім ті ж самі художники-іконописці, зазвичай не маючи академічної освіти, писали замовні портрети. В цих портретах закономірно прослідковуються значні впливи іконописних зображень й водночас прагнення відтворити деталі, що вказували б на особливості певної особистості. В портретах застосовувався набір атрибутів, характерний для всіх міщанських портретів доби - очіпок, Євангеліє, обручка, тощо, несуть символічне навантаження.

За статичністю поз, колоритом, побудовою малюнку, технологічною структурою портрети виконані іконописцями можна поєднати в один портретний тип, та все ж в цьому жанрі відбувається розкриття неповторності авторського стилю й анонімі автори здобувають ім'я.

Література:

1. Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18-19 веков/ Т.В. Алексеева. – М.: Искусство, 1975. – 421 с.
2. Берлин В. Д. В поисках чугуевского художественного наследия / В. Д. Берлин. – Харьков: Тарбут Лаам, 2007. – 58 с.
3. Денисенко О. И. Произведения И. Е. Репина в Харьковском художественном музее// Галерея искусств № 15-16 авг. 2008. – 32 с.

4. Охрименко, И. Г. Очерки истории Борисовского района / И.Г Охрименко. -- Т 3. – [Борисовка]: Очерки истории Борисовского района: [машинописная копия рукописи] // Личный архив И.Г Охрименко.
5. Припачкин И. А. Иконописные слободы Борисовки / И. А. Припачкин. – Курск: Полстар, 2009. – 232 с.
6. Соколюк Л. Д. К истории художественной жизни Харькова. Эволюция Харьковской художественной школы во второй половине 18 - начале 20 века : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.04 / Соколюк Людмила Данилівна – Харків, 1986. – 166 с.
7. Шуліка В.В. Церковний живопис Слобожанщини: дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Шуліка Вячеслав Вікторович – Харків, 2010. – 192 с.

Цяо Шубей

аспирант, Харьковская государственная академия дизайна и искусств

ТЕНДЕНЦИИ В ПРОЕКТИРОВАНИИ ДЕТСКОГО ИГРОВОГО ПРОСТРАНСТВА В КИТАЕ

Игровые детские площадки исторически не являются характерным явлением для градостроительства Китая. Отдельные детские элементы (простые качели, песочницы, ручные карусели), как правило, располагавшиеся возле жилого дома, за последние годы претерпели значительные изменения, превратившись в игровое детское пространство с разнообразным функциональным наполнением. Мегалополисы Китая практически не отличаются в данном аспекте от прочих районов мира. Города, построенные изначально таким образом, что внутри районов города нет пространства для отдыха, выносят таковые в специальную парковую зону. При этом планировочные решения парковых зон сегодня включают не просто релаксационные пространства и природные заповедники, но и широкий спектр специализированных платных услуг для отдыха: парки аттракционов, гидропарки, прокатные пункты, обслуживающие их отели, кафе и торговые точки, игровой бизнес и другие составляющие данной отрасли. Детские игровые пространства также закладываются в планировку мегалополиса как часть его новой инфраструктуры со своими композиционными закономерностями и особенностями дизайнерских решений.

Сегодня в проектировании игрового детского пространства в Китае можно выделить две тенденции. Первая из них связана с особенностью китайского градостроительства с древнейших времён, для которого характерной является прямоугольная планировка с выделенным в центре «главным городом» - не просто местом проживания аристократии, но и пространством привлечения больших масс народа для совместного действия, будь то празднество, скорбь по умершему императору, публичная казнь или представление новых законов нового правителя («Внутренний город», «Пурпурный город», «Императорский город» в эпоху династии Мин). Именно такой принцип просматривается в планировке современных кварталов китайских мегалополисов: город в городе, внешнее ограничение прямоугольными стенами, внутренне

пространство – место скопления жителей, многофункциональная общественная рекреация. При этом сама рекреация остается ни за кем не закрепленной, становится местом для кратковременных, но важных видов активности, таких как музыка, утренняя гимнастика, фестивали, инсталляции и другое. В этом пространстве жителей всегда ждет нечто новое и неожиданное.

Прямоугольная планировка с внутрирайонным центром становится характерной чертой и при проектировании современного детского игрового пространства. С одной стороны, она обеспечивает безопасность и защищенность детей такого «микрорайона» от вредных внешних воздействий – транспорта, загрязнённости, десоциализированных элементов. А с другой стороны такое решение обеспечивает детям самостоятельное творческое физическое и интеллектуальное развитие за счёт функционального, образно-обоснованного дизайнерского решения.

Вторая тенденция связана с созданием рекреационных пространств, сходных по признакам с Нью-Йоркским Хайнлайном, как, например, большие парковые зоны на юге Китая. В вынесенных в специальные районы зеленых зонах не просто обустраивается комфортное организованное пространство под детские игровые аттракционы, но создается целая индустрия развлечений с местным колоритом. Один из существенных недостатков такого решения – отдаленность самой парковой зоны и высокая стоимость её посещения. При этом композиция, дизайнерское решение строится на чётком зонировании, использовании рельефа и местных природных особенностей, достопримечательностей и нормативов.

Чуйко Олег Дмитриевич

канд. мистецтвознавства, доцент, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

КУЛЬТУРОТВОРЧА РОЛЬ ТОРГОВЕЛЬНО-ЕКОНОМІЧНИХ ЗВ'ЯЗКІВ ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОЇ РУСІ ЗІ СХОДОМ

Тема міжнародних відносин княжого періоду різнобічно висвітлювалася в науковій літературі, передусім на базі писемних джерел, однак досі недостатньо опрацьований науковцями значний археологічний матеріал дозволяє окреслити, або й з'ясувати кілька важливих проблемних питань. Це, зокрема – характер взаємодії європейського та азійського культурних світів на території України-Русі, своєрідність форми етнокультурного синтезу в мистецтві на рівні іконографії, стилістики, адаптування запозичених мотивів, походження першовірця.

Актуальність теми «Давньоруська культура і Схід» зумовлена як географічною ситуацією порубіжжя, так і системою міжнародних (доволі плідних і тривких) контактів давньоруської держави, зокрема, часів Галицько-Волинського князівства, що потребує наукового осмислення й висвітлення. Вже на етапі формування Київської держави налагоджуються і міцнішають зв'язки галицько-волинських земель зі Сходом. Здебільшого вони здійснюються через

посередництво Візантії, яка, як відомо, підтримувала давні політико-економічні зв'язки зі східними державами, передовсім із Сасанідським Іраном. Крім того, зі сходу на захід через Херсонес (Давньоруський Корсунь) переправлялися художні вироби з Вірменії, яка перебувала в ареалі культурного впливу Візантії. Культурна діяльність численних вірменської та караїмської громад на території Галицько-Волинського князівства також є важливим чинником у системі міжнародних, зокрема, східних контактів Галицько-Волинської держави.

Істотний вплив на культуру Галицько-Волинської держави мало понад сторічне сусідство із Золотою Ордою, що не лише дозволяло князям вести незалежну зовнішню політику стосовно агресивних зазіхань західних сусідів, завдяки спільним військовим походам із золотоординцями. У цей період галицько-волинські міста брали участь у трансконтинентальній торгівлі, обсяги якої помітно зросли. У головних руських містах постали факторії купців: східних (вірмен) та західних (німців), які виконували роль посередників між Сходом і Заходом. Культурний вплив Сходу позначився насамперед на значних політичних і торгових центрах Галицько-Волинської Русі, найголовнішими з яких у XI–XIV століттях були Володимир, Галич, Перемишль, Звенигород, Теребовля, Лучеськ, Белз, а з кінця XIII століття – Львів.

У X–XIII століттях Галицька і Волинська земля увійшли в систему економічних зв'язків Давньокиївської держави. Одним із важливих її напрямків були країни арабського Сходу (території, які входили до складу Арабського халіфату і ті землі, що зазнали суттєвого впливу арабської культури – Персія і Середня Азія). Із входженням в останній чверті X століття території Прикарпаття і Волині до складу Київської Русі тут почали діяти важливі сухопутні і водні шляхи, з'єднували країни арабського Сходу з Європою.

На території Прикарпаття й Західної Волині, які входили тоді до Галицького та Волинського князівств а згодом – до Галицько-Волинської держави, археологами виявлено речі, що засвідчують наявність налагоджених економічних зв'язків з країнами арабського Сходу. Це, зокрема, вироби з кольорового скла, кольорових металів, кераміка, монети. Багато предметів східного походження зберігається в археологічній збірці “Київська Русь” Львівського історичного музею. Їх можна класифікувати за кількома групами: предмети побуту, озброєння та спорядження вершника, нумізматики.

В історії зв'язків Східної Європи з Близьким і Середнім Сходом виокремлюється два періоди: VIII–X століття і XI–перша половина XIII століття. Вони розрізняються як за інтенсивністю обміну (IX–X століття іноді називають “арабським періодом” східноєвропейської торгівлі), так і за списком предметів, які найчастіше перебували в обігу (на першому етапі переважало монетне срібло, нерідко призначене для обміну). Спочатку головними водними артеріями торгівлі були Волга, Дон, Донець, а згодом, при збереженні волзької комунікації, більшого значення набув дніпровський шлях, при цьому зросла роль посередництва Константинополя і малоазійських пристаней.

Поява матеріальних форм східної культури та їх побутування в Давньому Галичі залежали не лише від безпосередніх контактів з її носіями. Місто

Херсонес (Корсунь) мав давні й міцні зв'язки зі Сходом і слугував воротами азійських впливів на Русь, будучи важливим середньовічним портом на Чорному морі.

Початок східної торгівлі припадає на перше століття панування династії Аббасидів. Разом із становленням Багдадського халіфату як феодальної держави розвивається і його економіка. У середовищі мусульманських вельмож високо цінувалося дороге хутро, особливо соболів і чорно-бурих лисиць. Еквівалентом в торгівлі слугувало монетне і речове срібло (твори східної тореветики різних епох, ювелірні вироби). Зростало надходження аббасидських (в IX ст.) і сасанідських (в X ст.) дирхемів.

Через величезні відстані і небезпеки в дорозі переважала не безпосередня, а поетапна торгівля зі Сходом. Купецькі каравани здійснювали подорож, що складалася з обмежених відрізків шляху від одного місцевого торгу до іншого. Основними посередниками в торгівлі зі Східною Європою виступали міста південного Прикаспію і Хазарський каганат зі столицею Утілю в усті Волги, де купці-руси виступали партнерами харезмійських, аланських, перських купців. Основний торговий шлях пролягав через Волзьку Булгарію. Із Булгара східні купці проникали аж до Балтійського моря, Праги й Угорської рівнини, а також до Києва, звідки, згідно з твердженнями арабських авторів, в мусульманські регіони вивозили хутра і мечі.

У другій половині XIV століття Крим з Кафою помітно зближуються з Литовсько-Руською державою. Відомо що, коли король Вітовт висував вимогу аби щоб Кафа визнала його зверхність. Завоювання Вітовта сприяли відновленню давніх шляхів до Криму, відбулося створення зони політичної стабільності у Північному Причорномор'ї.

У старій слов'янській знаті, що феодалізувалася, суттєво зросли естетичні запити, прагнення до зовнішньої розкоші. Давньоруські князі започаткували звичай обдаровувати дружинників дорогою зброєю і прикрасами. У побуті розширився асортимент предметів розкоші (монетне срібло, бенкетний посуд, карбовані накладки до поясів і кінської зброї, намиста, підвіски й сережки, прикрашені зерню і сканню, шовки та прянощі).

Зв'язки давньогалицької держави з країнами Азії, охоплюючи переважно сферу економіки і політики, інспірували формування певної стилістики і в художній творчості. Проте вплив мусульманського Сходу на духовну культуру Галицько-Волинської Русі і на створення нової системи культурних пріоритетів в християнському світі був незначним через відсутність релігійних контактів.

Культурні контакти з Візантією, тюрськими кочівниками, Персією, країнами Близького Сходу та іншими східними територіями суттєво збагачували давньоруську культуру, привносили в неї нові мотиви, форми, орнаментику, технологічні засоби, сприяли формуванню смаків, моди, побутового середовища. Завдяки акумулюванню закордонного досвіду, зокрема досягнень Сходу, культура княжої доби не лише досягла високого рівня цивілізаційного поступу, але й змогла відродити архаїчні образи язичницької міфоло-

гії, що зберігали живучість саме в східному мистецтві, надавши їм нового актуального смислу. Прикладом є тератологічні зображення на керамічних плитках Стародавнього Галича, а також в галицькій та володимиро-суздальській білокам'яній різьбі, що мають безсумнівно, східне походження, проте на давньоруських теренах набули значення важливих ідеологічно-релігійних і державних символів.

Галицько-волинські землі, найдовше зберігаючи державну цілісність і незалежність, змогли зберегти авторитетне становище у сфері художньої творчості й міського ремесла, інтегруючись як у європейський, так і в східний культурний простір.

Шипова М., студент 3 курсу, «Издательство и полиграфия»

Бокарева Ю.С., ст. преподаватель, кафедра МСТ

Дейнеко Ж.В., д.т.н., доцент, кафедра МСТ

Харьковский национальный университет радиоэлектроники

ШРИФТОВОЙ ДИЗАЙН В СОВРЕМЕННОМ ПЛАКАТЕ

В настоящее время плакат является одним из основных видов графического дизайна. Чаще всего разнообразные виды плакатной графики можно заметить на улицах города и в основном это рекламный вид. Внимание потребителя обычно привлекает яркая качественная фотография или графический рисунок. Но существуют факторы, благодаря которым можно вызвать интерес у потребителя к плакату по средствам шрифтового дизайна. Конечно, это отдельный вид плакатной графики и на сегодняшний день с ним работают с меньшим интересом, это связано с большей трудоемкостью работы.

Шрифтовой плакат – это явление искусства, возникающее на стыке жанров шрифта и плаката, уникальное благодаря скрытому в нём противоречию. Под плакатом, как таковым, принято понимать иллюстративную крупноформатную композицию агитационного или информационного содержания с минимумом текста (шрифта). Будучи шрифтовым, плакат как бы теряет одно из своих характерных качеств – иллюстративность.

Главная задача шрифтового плаката – заинтересовать потребителя. Такой вид графического дизайна открывает почти безграничные возможности для игры со шрифтами, в нем возможно реализовать практически все нестандартные идеи [1].

Целью данной работы является анализ современной плакатной графики с точки зрения композиционных особенностей.

Шрифтовой плакат лишен всякого украшения и зрительно воздействует на человека гармонической слаженностью всей композиции, характером рисунка букв, его органической связью с содержанием, цветовым строем, ритмом. Работа над плакатом выдвигает следующие основные требования: согласованность всех элементов композиции, зависимость рисунка букв от содержания текста, ритм, стилевое единство шрифтов в плакате, акцентировка в шрифтовой композиции.

Основные требования, предъявляемые к работе над шрифтом в плакате:

- четкость, ясность, простота графических форм;
- органическая связь рисунка букв с содержанием текста, образность шрифта;
- зависимость рисунка букв от техники их исполнения;
- ритм;
- цветовая гармония;
- стилевое единство шрифтов в плакате;
- смысловая акцентировка в шрифтовой композиции;
- целостность, композиционная слаженность всего построения.

Содержание текста, несомненно, важно, в плакатной графике, но первая задача – привлечь внимание зрителя. При этом если страдает удобочитаемость, это компенсируется визуальным восприятием, тем более, что сначала охватывается взглядом весь объем плаката, форма, и только потом прочитывается вся информация. Для того чтобы взгляд «зацепился» за плакат, типографическое воплощение слова и его смысл должны быть согласованы. Например, слово «красный» можно набрать красным цветом, можно переворачивать или переставлять местами буквы, менять кегль, применять другие визуальные эффекты.

Достоинством шрифтового плаката является нестандартное преподнесение той или иной информации в отличие от плаката, основанного на фотографии или графическом рисунке. Если акцент сделать на представлении текста в художественном виде, то плакат будет оригинальным, тем самым вызовет большой интерес к нему. С помощью шрифтового оформления можно создать рекламу динамического характера [2]. Благодаря правильному дизайну, динамике текста можно передать с помощью работы с элементами типографики: кеглем, интерлиньяжем, линиями, кернингом или обводкой букв.

Шрифтовой плакат лишен всякого украшения и зрительно воздействует на человека гармонической слаженностью всей композиции, характером рисунка букв, его органической связью с содержанием, цветовым строем, ритмом.

У дизайнеров есть всего одна возможность привлечь внимание зрителя, поэтому плакат должен «цеплять». Добиться этого можно при помощи контрастных элементов. Особенно популярны сегодня в графических работах всевозможные графические акценты: такие знаковые элементы, как тире, стрелки, восклицательный или вопросительный знаки. Эти символы универсальны и многозначны. Они также по-своему озвучивают текст, заставляют прочесть его. С помощью графических акцентов и символов сразу выделяется основное в той или иной рекламе слово.

Таким образом, можно сказать, что шрифтовые плакаты могут быть не менее интересные, чем изобразительные или комбинированные плакаты. Применяя различные визуальные эффекты можно создать шрифтовой плакат, который будет выделяться своей оригинальностью и нестандартностью на фоне других. В зависимости от используемого шрифта можно создать динамику композиции или сделать акцент на определенном слове или фразе. Правильно подобранный

шрифт чотко может передать смысл или фактуру задуманного. В соответствии с требованиями времени и новыми технологиями, шрифты постоянно видоизменяются, тем самым позволяя автору создавать композиции, основой которых является именно шрифт.

Литература.

1. Глинтерник, Э.М. Графический дизайн как художественно-коммуникативная система и средство рекламы / Э.М. Глинтерник. – СПб: Петербургский институт печати, 2002. – 136 с.
2. Шевченко, В.Я. Композиция плаката / В.Я. Шевченко. – Харьков: Колорит, 2004. – 123 с.

Шуліка В.В.

доцент, доктор філософії, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ІКОНИ СВ. МИКОЛАЯ В ІКОНОСТАСАХ СЛОБОЖАНЩИНИ XVII СТОЛІТТЯ

Ікони св.Миколая в Слобожанських іконостасах XVII ст. розташовувались в намісних ярусах. Ця традиція була доволі поширена на теренах Сумського та, ймовірно, Острогозького полків. Якщо храм не був присвячений саме св. Миколаю, ікони розміщували зліва від образу Богородиці. Саме така іконографічна програма містилась в іконостасі Михайлівського храму с.Бездрик (Сумський полк), про який маємо найбільш повне уявлення з слобожанських пам'яток XVII ст. [10:202]. В інших Слобідських полках така традиція виявлена не була. Так, в іконостасі з Харківського полку із сл. Дворічний Кут (близько 1680) четвертою іконою намісного ярусу був образ Трьох Святителів [8:95].

Нажаль, про іконографію іконостасних ікон св. Миколая на Слобожанщині другої половини XVII ст., маємо відомості лише завдяки двом пам'яткам. Це ікона св. Миколая із Свято-Миколаївського Білогірського Горнальського монастиря та образ св. Миколая з Лебединської Михайлівської пустині. Як виглядала ікона св. Миколая в іконостасі с.Бездрик невідомо. Ікони з Горнальського та Лебединського монастирів були виконані в 70-80-ті рр. XVII ст.

Чудотворний образ св.Миколая з Горнальського монастиря (зараз Курська обл. РФ), відомий за монастирський виданням 1912 р. [1:3], не зберігся та не досліджувався до нашого часу. Він мав розміри по висоті 1 аршин 7 вершків, по ширині 13 вершків (1.02 X 0.58 м.). Згідно монастирського переказу, ікона була перенесена з Дивногірського Успенського монастиря, який знаходився в межах Острогозького полку (зараз Воронежська обл. РФ). Близько 1672 р. Дивногірський монастир був зруйнований кримськими татарами. Частина ченців, які врятувались під час навали, заснували печерний монастир біля сл. Горналь в Сумському полку, та перенесли із собою шановану ікону св.Миколая. Після побудови в Горнальському монастирі церков, ікона була поставлена в іконостасі Миколаївського приділу Преображенського собору, на зиму переносилась у теплий Покровський храм [1:21]. Монастир був закритий радянською владою у 1922 р., хоча частина ченців таємно мешкала

у печерах до 1937 р., зберігаючи монастирські святині. Ікона була втрачена, ймовірно, після 1937 р., коли чернече життя в Білогірському монастирі остаточно припинилось [4]. Нажаль це й всі історичні відомості про цю ікону, але важливим є те, що ікона була написана до 1672 р. та те, що містилась в іконостасі, в намісному ярусі. Чорно-біла фотографія не дає інформації про кольорову гамму ікони, але дає уявлення про іконографічні та стилістичні особливості пам'ятки, однієї з найбільш ранніх пам'яток Слобожанського іконопису.

На іконі розміщене поясне зображення святого, в фелоні, із закритим Євангелієм. Святитель іменословно благословляє. На грудях св.Миколая наперсний хрест, на голові митра. На рівні шиї, по сторонам від святителя, зображене Нікейське чудо (невеличкі поясні зображення Христа з Євангелієм, та Богоматері з омофором). Складно профільоване рельєфне, ймовірно, золоте тло ікони було вкрито маньєристичним орнаментом, який складається з бандельверків, соняшників, лілей, аканту. Німби випуклі, не декоровані, оточені рельєфною каймою.

Лебединська ікона св. Миколая була створена у 1680-1685 рр., вже після Горнальського образу, та, ймовірно, містилась в іконостасі монастирського храму. Після 1724 р. для ікони був створений кіот, на якому у клеймах були написані сцени із життя святого [9:80,81,220]. Дошка ікони має прямокутну форму з закругленням верхньої частини. Як і на Горнальському образі, св.Миколая зображено іменословно благословляючим правою рукою, з закритим Євангелієм в лівій руці. На святителі одягнута блакитна фелона, білий омофор, голова святителя не покрита. На рівні шиї св.Миколая розміщені поясні зображення Христа з Євангелієм та Богородиці з омофором (Нікейське чудо). Золоте тло ікони врито високим рельєфним орнаментом, який складається з стеблу та листів аканту, які перетинаються подібно бандельверкам, між акантами зображені плоди гранату та виноградні грона. Також в декорі тла присутній мотив страпворка. Вільні від ліпленого орнаменту, частини іконного тла вкрити гравійованими горизонтальними смужками.

Хоча ця ікона неодноразово згадувалась в наукових публікаціях [3;7;9], вона не отримала чіткої іконографічної трактовки в працях науковців.

Найдавнішою українською іконою св.Миколая є чудотворна київська ікона, яка до 1943 р. знаходилась у Київському Софійському соборі, відома як «Микола Мокрий» [2]. Ікона отримала виняткове шанування наприкінці XI ст. (1089 г.) та стала прототипом для низькі київських та новгородських ікон. На час першої наукової реставрації цієї пам'ятки у 1882 р., яка була виконана проф. А.В.Праховим [5:541], ікона була вкрита численними нашаруваннями. Згідно Н.Кондакова, А.Прахов не до кінця видалив пізні перемалювання [3:406-407]. Повне розкриття ікони було виконане лише в 20-ті рр. XX ст. реставраторами Всеукраїнського музейного містечка (м.Київ). Датування ікони визвало суперечки серед науковців. Так, Н.Кондаков атрибутував цю ікону XV ст., фахівці музейного містечка – XIV ст. [3:407], а П.Жолтовський – XVI ст. [6:24]. Ікона св. Миколая «Мокрого» містила поясне зображення

святителя із закритим Євангелієм. Голова святителя не покрита. Св.Миколай був одягнений в зелену (згідно П.Жолтовському – блакитну [6:24]) фелону. На тлі ікони зображене Нікейське чудо. Слід зазначити, що зображення св.Миколая в блакитній чи зеленій фелоні зустрічається не часто, тому, дослідники іконографії святителя пов'язують такі зображення саме з іконою «Миколи Мокрого» [3;5]. Суперечки науковців що до кольору фелоні могли бути викликаними через зміни кольору ікони внаслідок розкриття пам'ятки реставраторами [3:407]. Але слід ще врахувати природне пожовтіння лакової плівки, що могло спричинити зміну кольоровою гамою твору, перетворив блакитний колір на зелений.

Обидві слобожанські ікони XVII ст. за іконографією наслідують Київський протограф, але мають і відмінності. Так, на іконі з Михайлівського монастиря зображення Богородиці та Христа подані дзеркально по відношенню до протографа, а св. Миколай на іконі з Горнальського монастиря зображений у митрі. Але, загальна композиція, блакитна фелона святителя та тринадцяте клеймо іконного кіоту Лебединської ікони, де зображене «чудо про дитину» (з Київського придання про «Миколу Мокрого») дає підставу вважати, що протографом була саме київська ікона.

Порівнюючи ікони з Лебедину та Горналю, з великою часткою ймовірності можна стверджувати, що обидві пам'ятки були створені майстрами однієї іконописно-іконостасної майстерні, яка працювала в Сумському та Острогозькому полках в 1670-1680-ті рр. Підтвердженням цієї гіпотези є, перш за все, декоративне вбрання ікон. Різниця в трактуванні ликів та облачення могла бути викликана пізнішими перемалюваннями саме Горнальської ікони, яку зараз не можна дослідити через її втрату. Теж може стосуватись й митри на голові святителя в Горнальському образі. Через невисоку якість фотовідбитку, надзвичайно важко встановити, чи є ця митра частиною фарбового шару, чи є металеву (вотивною) накладкою, яка могла бути пожертвою благочестивого прочанина. Такі металеві (зазвичай срібні) митри-вотиви були виявлені автором дослідження на інших слобожанських іконах, зокрема на іконі св. Миколая першої половини XVIII ст. з сл.Вільшани (Харківський полк). Металева митра вільшанської ікони, згідно з клеймами, була виготовлена в Москві в другій половині XVIII ст. і не була частиною ікони на час її створення. Також срібні накладні венці були на іконах намісного ярусу в іконостасі с. Бездрик (СП), про що свідчить П.Фомін [10:202].

Повертаючись до спільних рис Горнальської та Лебединської ікон, слід звернути увагу на зображення кодексів та наперсних хрестів. Ці деталі ікон були виконані рельєфно. Обкладинки обох кодексів прикрашає імітована «металева» накладка у вигляді квадрофолію та фігурні кутові накладки. Кодекси зображено дещо в різних ракурсах, але вони подібні за пластикою. Якщо Горнальська ікона і мала перемалювання, то рельєфне виконання декору кодексу зберегло його образну структуру, яка могла чітко прочитуватись скрізь шар нової фарби. Наперсні хрести на ланцюжках також виконані на обох іконах подібно. Рельєфно виконаний хрест латинської форми

з випуклою каймою імітує коштовний ювелірний витвір, подібний в обох пам'ятках за пропорціями та виконанням.

Література:

1. Белогорская-Николаевская пустынь и ея святыни. – Курск: Епархиальная типография, 1912. – 23с.
2. Білокінь, С. Київська ікона Св. Миколи Мокрого на американському континенті /С. Білокінь [електронний ресурс] //Портал Сергій Білокінь історик України. Персональний сайт – Електронні данні 06.10.2017. – Режим доступу: <http://www.s-bilokin.name/Church/StNicolasWetIcon.html> - вільний. Зогол. з екрану. – Мова українська (з Інтернету).
3. Верещагина, Н.В. Чудотворный образ Николы Мокрого в восточнославянской культурной традиции /Н.В.Верещагина //Правило веры и образ кротости... Образ свт. Николая архиепископа Мирликийского в Византийской и Славянской агиографии, гимнографии и иконографии. – М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004. – С. 403 – 412.
4. Горнальский Свято-Николаевский Белогорский мужской монастырь [электронный ресурс] – Электронные данные 03.05.2017. – Режим доступа: <http://www.gornal.rghod.ru/aboutmonastir> - свободный. Зогол. с экрана. – Язык русский (из Интернета)
5. Жишкович, В.І. Святий Миколай Мирлікійський в українському іконописі ХІ – ХV століть /В.І. Жишкович //Українська культура: з нових досліджень. Збірник наукових статей на пошану С.П. Павлюка з нагоди його 60-ліття. – Л.: Інститут народознавства НАН України, 2007. – С. 540 – 554.
6. Жолтовський, П.М. Український живопис ХVІІ – ХVІІІ ст. /П.М. Жолтовський. – К.: Наукова думка, 1978. – 327 с.
7. Паньок, Т.В. Слобожанська ікона ХVІІ – початку ХІХ ст. /Т.В.Паньок. – Х.: Іванова, 2008. – 280 с.
8. Таранушенко, С.А. Иконография украинских иконостасов /С.А.Таранушенко. – Х.: ХЧМГУ, 2011. – 163 с.
9. Український іконопис ХІІ – ХІХ ст. з колекції НХМУ: альбом /передм. А.Мельник, авт. ст. Л.Членова. – Хмельницький: Галерея, К.: Артания Нова, 2005. – 256с.
10. Фомин, П.Г. Церковные древности села Бездрик, Сумского уезда /П.Г. Фомин //Фомин, П.Г. Церковные древности Харьковского края – Х.: ХЧМГУ, 2011. – С.196-208.

Щербина Елла Борисівна

*доцент кафедри українознавства,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

НА ШЛЯХУ ТРАНСФОРМАЦІЇ

Для гармонійного існування всіх видів мистецтва, його оновлення і подальшого прогресу важливим є звернення до національних витоків.

За радянських часів відтворення національних почуттів, національної ідеї, гідності було поза межами системи, вважалося забороненим, таким, що руйнувало основи радянщини. У цей період термін «націоналізм» набував означень «буржуазний», «обмежений», тобто ворожий, шкідливий.

Проблема національного у мистецтві розглядалася звужено, неповноцінно і, зазвичай, дозволялася у вигляді зацікавлення історією, фольклорними традиціями, народним мистецтвом.

У 60-ті роки ХХ ст. став відчутним крок до національної форми. Цей підхід можна вважати революційним, тому що, крім пошуків авторської манери, змінюється весь традиційний образно-стилістичний ряд.

У цей час з'являється новий напрям, нонконформізм, що являє собою художній напрям, альтернативний офіційному радянському мистецтву.

Особливостями вияву нонконформізму в Україні стало тяжіння до національного мистецтва з його основними концептами національного героя, ідеї, ментальності та ін.. Така тенденція мала загальний характер для українських митців, а регіональні особливості цього мистецтва бачимо на Київщині, Сумщині, Закарпатті і, звичайно, на Слобожанщині.

В умовах монотонного існування соцреалізму як єдино «правильного» методу для радянського митця, фактично скорочувалися межі власної творчої території. Мистецтво було формою свідомості, що претендувало на одностайне виявлення життєвої правди.

«Слухняних» митців мотивували виїзними декадами в різних республіках колишнього Союзу, держзамовленням у фондах, закупівлею творів музеями, галереями, приватними колекціями. Та не всі митці задовольнялися вимогами «офіційного» мистецтва. Ті, хто, виламуючись із закоснілої системи, намагався себе знайти в інших напрямках творчості, що активно розвивалися в країнах Західної Європи, США, Канади, не залучалися до Спілки художників і фактично не мали жодної підтримки влаштовувати персональні виставки і отримувати замовлення у художньому фонді.

Іхні творчі пошуки, експерименти засуджувалися всіма засобами мас-медіа і офіційними колами радянського мистецтва. Частина з них змушена була емігрувати (Вілен Барський, Володимир Стрельников), інша — брала участь у дисидентському русі, що був у 60-ті роки тісно пов'язаний з відродженням національної ідеї. Доля таких митців була трагічною: засудження, ув'язнення (О. Заливаха), вбивство при нез'ясованих обставинах (А. Горська).

Соцреалізм, як вважає Г.Скляренко, послуговувався концептуальними ідеями авангарду: змінити життя мистецтвом, підпорядкувати його єдиному художньому проекту, що повинен охопити всі сфери людського існування і перетворити особу на виконавця певної суспільної ролі [1].

За думкою тієї ж авторки, соцреалізм можна розглядати як вітчизняну версію сюрреалізму, оскільки сюрреалістична «віра в могутність мрії набула в радянському суспільстві загального характеру» [1:74].

І, дійсно, зображення пишних ланів і щасливих колгоспників, роздавання нагород переможцям соціалістичних змагань не мали нічого спільного з долями тисяч людей, засуджених до ув'язнення в радянських концтаборах, заклятих у тяжкій роботі і проблемному житті з безкінечним дефіцитом необхідних товарів.

Шлях набуття частиною творів «офіційних» художників сюрреалістичного змісту в межах соцреалізму — це тяжкий, трагічний період в розвитку мистецтва, коли унеможливується творчий підйом художника, коли він стає заручником режиму.

У більшості випадків твори офіційного мистецтва характеризувалися адинамізмом, застиглістю, бо пульсуючим нервом у творі повинна виступати авторська інтерпретація дійсності, майстерність її відтворення, а не фальшива ідеалістична ідея, яка підмінює життя.

Щоб працювати в цю епоху і мати можливість виставляти свої твори, художник мусив працювати в режимі «декалькоманії», тобто копіювати об'єкт, якого насправді не існувало [1:75].

У 10-ті рр. ХХІ ст. творча ситуація почала змінюватися. Зокрема, національна форма і національний зміст починають гармонізуватися і отримувати цілісність структури на противагу радянській формулі «мистецтво, національне за формою, інтернаціональне за змістом». По суті інтернаціоналізм розмивав зміст національного, нівелював його. Митці змушені були працювати у межах «шаблонної етнізованої форми», одним із виявів якої є так звана «шароварна» атрибутика.

Саме такі підходи гальмували розвиток українського мистецтва, яке мало відтворити розвиток постмодерністського суспільства.

Сучасна мистецька практика свідчить про бажання художників долучитися до повнокровного загальноєвропейського світового культурного простору, що надає широкі можливості самовираження.

Література:

1. Скляренко Г. На берегах. Нотатки до українського мистецтва ХХ століття // Збірник статей. – К.: Софія, 2007. 336 с.

Щиголєв В.С.

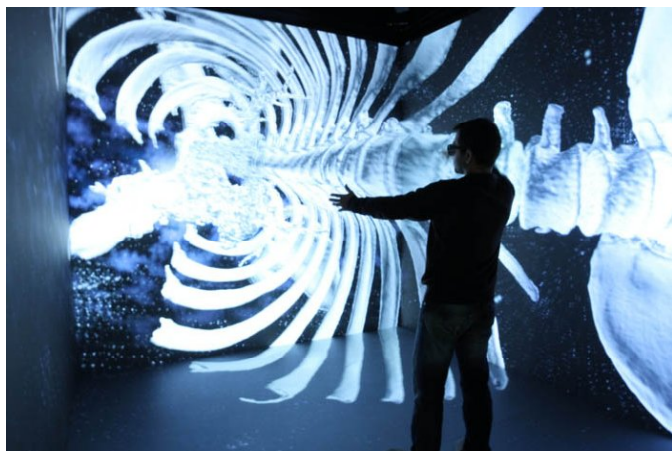
аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

МУЛЬТИМЕДІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ, КОМП'ЮТЕРНА ВІРТУАЛЬНА ТА ДОПОВНЕНА РЕАЛЬНОСТЬ

Синтезовану комп'ютером, сенсорно сприйняту середу, в якій відбувається інтерактивна людино-комп'ютерна взаємодія, називають комп'ютерною віртуальною реальністю. Це середовище має графічні, акустичні, пластичні та інші властивості, в неї можна проникати, міняти її зсередини, спостерігати трансформації і відчувати при цьому реальні відчуття. В її основі лежать технології мультимедіа, засновані на формалізованому цифровому кодуванні інформації різних типів і відтворенні цих кодів спеціальною апаратурою.

Іншими словами, комп'ютерно мультимедійний вплив формується в результаті синтезу різних типів сигналів: в загальному випадку візуального та звукового. Техногенна специфіка мультимедіа - можливість прямого і зворотного перетворення електричних імпульсів в «аналогові» способи передачі інформації, адекватні людському способу сприйняття. Арсенал мультимедіа дозволяє створювати екранні полісенсорно сприймаючі об'єкти, забезпечуючи комплексний вплив на людину. Можливість взаємодії з комп'ютером в режимі реального часу дозволяє інтерактивно керувати цими об'єктами, включаючи їх в складну тканину дій і взаємопов'язаних подій. Об'єкти,

*Зображення
системи Cave
Automatic Virtual
Environment*



що існують тільки на екрані, реагують на дії людини і впливають, в свою чергу, на його органи почуттів. Як зазначає В.М. Муніпов, емоційне сприйняття мультимедійних середовищ багаторазово посилюється, оскільки «... людина взаємодіючи з образами на екрані, долає почуття недовіри, а створене видовище набуває характеру реальності» [2:69]. Відтворення руху і трансформації об'єктів, комп'ютерний звук, освітлення і т.д. створюють ілюзію «паралельного життя».

Найбільш потужними «віртуальними» системами в даний час є проєкційні системи віртуальної реальності класу CAVE (Cave Automatic Virtual Environment) [Зображення 1]. Ріх розробка почалася в 90-х роках в університеті штату Іллінойс. Сучасна система CAVE створює повноцінний тривимірний інтерактивний віртуальний світ у високій роздільній здатності: 6,7 мегапікселів з частотою оновлення до 30 кадрів в секунду. Суперкомп'ютери SiliconGraphics або кластерні технології графічних станцій PC управляють проєкторами цієї системи візуалізації. В якості дисплея використовуються спеціальні окуляри. Системи спостереження фіксують всі рухи людини, щоб відповідним чином змінювати навколишні його зображення. Системи Cave використовуються в наукових дослідженнях в хімії, фізики, геології та ін. Зокрема, при візуалізації біологічних молекул, моделюванні погоди, в океанографії та метеорології, в анатомії для візуалізації даних, отриманих з електронного мікроскопа і в інших проєктах. Система застосовується в промисловості при проєктуванні складних конструкцій (General Motors - перша фірма, яка створила у себе CAVE для проєктування інтер'єру автомобіля і приладової дошки), а також при підготовці фахівців. Проєкційні системи віртуальної реальності будуються різними компаніями, наприклад Varco, Vtco, Vez-tek. Але все ж ядром проєкційних систем віртуальної і доповненої реальності є так звані інструментарії VR і IR [Зображення 2], які дозволяють реалізовувати багатоканальну графіку в реальному часі, наприклад система Avango Фраунгоферовського інституту медіа комунікацій [1].

В останні 5-10 років інтенсивно розвиваються системи так званої розширеної і змішаної реальності {Augmented Reality і Mixed Reality). В цьому випадку комп'ютерні дані накладаються на об'єкти реального світу. Так, хірург може робити операцію на головному мозку, користуючись в реальному часі даними комп'ютерної томографії, накладеними поверх зображення реального головного мозку за допомогою спеціального напівпрозорого дисплея або шолома. Або, наприклад, пілот бачить згенеровані комп'ютером карти польоту через щиток шолома або на дисплеях в кабіні.

Проводяться також дослідження систем віртуальної реальності ще одного різновиду, близькою за функціональними ознаками до виду Augmented / Mixed Reality, але в якій реальна і віртуальна середовища впливають на різні органи чуття. Як приклад можна привести шолом-дисплеїну систему, на монітори якої виводиться бінокулярне зображення віртуального середовища, з високою точністю копіює реальне, і крім цього, має високоточну координатну прив'язку до реального середовища. Оператор, оснащений такою системою, зможе пересуватися, наприклад, всередині приміщень в повній темряві, при задимленні, керуючись цілком штучним зображенням середовища, і одночасним впливом реального середовища на інші органи чуття.

Розробляються віртуальні музеї. Наприклад, мультимедійний проект «Ермітаж. Мистецтво Західної Європи» - своєрідна художня енциклопедія, творчо інтерпретує історію західноєвропейського мистецтва на прикладі колекції Державного Ермітажу. В основі проекту, розробленого компанією Інтерсофт, комп'ютерна технологія «Quick Time VR» [Зображення 3], яка дозволяє пересувати зображення з плоского двовимірного простору в тривимірне. Це дає глядачеві можливість за допомогою комп'ютера і миші «занурюватися» в віртуальний світ: переміщатися по віртуальному Ермітажу, наближати «висячі на стінах» картини, робити панорамні огляди.



Інструментарії VR



Технологія «Quick Time VR»

Віртуальний музей може бути не тільки копією реального музею. У ньому можна організувати будь-яку виставку, використовуючи фонди всіх музеїв світу. Такий додаток для планування виставок, розміщення експонатів, підбору засобів виставкового дизайну і освітлення було розроблено у Фраунгоферском інституті медіа комунікацій док. Герардом Ейкелем. Для знайомства з культурно-історичною спадщиною світу експонати віртуального музею представлені в натуральному, в тому числі в тривимірному, вигляді.

Комп'ютеризація проектування відкрила його нову область дизайну - розробку віртуальних середовищ, затребуваних в промисловій, освітній, дозвільній та інших сферах життя суспільства. При цьому унікальні можливості комп'ютерної віртуальної реальності змушують шукати нові ідеї, що розширюють простір дизайн-діяльності. Розвиток мультимедійного проектування зазнає певних труднощів, пов'язаних з тим, що проектування у віртуальному середовищі вимагає розвиненої логіки і впевнених знань в області цифрових технологій.

Література:

1. Кондрагъев И. Технология - виртуальная, результат — реальный // Computerworld, 1997, М.: № 35.
2. Мунипов В.М., Зинченко В.П. Эргономика: человекоориентированное проектирование техники, программных средств и среды. М.: Логос, 2001. — 356 с.
3. Hannah G.G. Rowena Reed Kostellow and the structure of visual relationships / by Gail Greet Hannah Publisher, Date: New York: Princeton Architectural Press, - 2002.
4. Maeda John. MAEDA@MED1A. Thames & Hudson, 2000. 464 p.
5. Martens B. (ed.) Full-scale Modeling in the Age of Virtual Reality// Proceeding of 6-th European Full-Scale Modeling Association Conference.— Viena, 1996-140 p.

З М І С Т

ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ПІДГОТОВКИ ВИКЛАДАЧІВ З ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ДИЗАЙНУ: СУЧАСНІСТЬ І ПЕРСПЕКТИВИ

Даниленко В.Я., Гончар О.В. Дизайн-освіта в сучасному комунікативному просторі: компетентнісний підхід	3
Betül Uslu Özkan. The Uniqueness of the Handmade in the Post-Digital Era	7
Mehmet Koştumoğlu. Digital Photography and Artistic Creativity	10
Hacı Yakup Öztuna. Johannes Itten's approach in the basic design course at the Bauhaus	12
Aleksandra Sojak-Borodo. The Faculty of Fine Arts at Nicolaus Copernicus University in Toruń: an overview	16
Алфьорова З.І. Сучасні проблеми впровадження освіти за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництва» в Україні	19
Базиліук Е.В. Спеціальність «Дизайн»: проблеми вступу та навчання на магістерському рівні	22
Божко Т.О. Полівізуальне кодування інформації як основа діяльності фахівців з графічного дизайну.	24
Бондаренко В.В. Международные связи в процессе подготовки дизайнеров	28
Величко Н.В. Педагогічні аспекти проектування дитячої навчальної книги з інтерактивними тривимірними елементами	31
Говорун А.В. Необхідність впровадження технології дизайн мислення як складової професійної мистецької освіти	33
Дроздова І.П., Малогулко О.П. Соціокультурологічна парадигма мовленнєвої комунікації студентів – майбутніх фахівців творчих професій	35
Дядюх-Богатко Н.І. Дизайн – розрив у підготовці кадрів та потреб ринку	38
Єрмакова Т.С. Формування емпатії як невід'ємного чинника розвитку фахівця	41
Журавльова Н. Методичні й технічні особливості начерку у навчальній програмі дисципліни «Спецрисунок»	43
Захарова С.Г. Моделювання екологічно орієнтованого освітнього середовища в процесі підготовки майбутніх дизайнерів.	45
Ivanova A.A. Art-pedagogy as an integral part of art-specialists training	47
Кісіль М.В. Неформальна освіта в галузі дизайну одягу: сучасні тенденції та орієнтири	50
Косюк В.Р. Структурно-функціональна модель розвитку творчих художніх здібностей майбутніх дизайнерів у процесі навчання	52
Кузнецова В.М. Дизайн-мислення як інноваційна технологія у контексті вищої мистецької освіти	53
Кулінка Ю.С. Скетчинг у формуванні дизайнерської культури майбутніх учителів трудового навчання та технологій	57
Кучер С.Л. Використання методології дизайн-мислення при виконанні творчих проектів майбутніми вчителями технологій	60
Лагода О.М. Формування нової методології навчання в дизайнерській освіті	62
Літковець О. Майстер-клас як форма підготовки майбутніх фахівців з дизайну	64
Майстренко-Вакулєнко Ю. Сучасні вимоги до виконання завдань з дисципліни «Рисунок» (Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, спеціальність «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», освітній рівень магістр)	67
Максимлюк І.В. Авторський підхід в педагогічній діяльності Богдана Губалія	69
Маркович М.Й. Співпраця із виробництвом запорука успішної підготовки майбутніх фахівців дизайну	71
Наконечна Л.В. Альтернативи академічній мистецькій освіті: проблема приватних ініціатив.	73
Паньок Т. В. Минуле, сучасність, перспективи: проблеми розвитку дизайн-освіти.	75
Петрашина С.С. Социальная среда как педагогический фактор: влияние визуального образа на человека	78

Поддубко К.В. До питання викладання мистецьких дисциплін	79
Потапенко А.М. Проектний образ у навчанні дизайн-проектуванню	81
Романенко Н.Г., Малород Г.В. Педагогіка і дизайн-освіта	83
Руденченко А.А. Теорія і практика навчання етнодизайну студентів у вищих мистецьких навчальних закладах	86
Сергєєва Н.В. Дизайн в освіті	89
Удріс Н.С. Творчість та групова взаємодія студентів у вивченні дизайну рекламної продукції	91
Целуйко Ф.В. Проблема дистанційного навчання графічним комп'ютерним програмам у системі дизайн-освіти.	94
Чадаєва К.Ю. Постать педагога в системі вищої освіти	96
Черкєсова І.Г. Шрифт як засіб формування професійних компетентностей викладача дизайну	97
Чуєва О.В. Дизайн-освітні програми: поєднання та застосування в проектних розробках усталених підходів і практик з нестандартними засобами впливу	99
Чуйко О.Д. Збереження і адаптація традицій Київської Русі в ікономалярстві отців студитів першої половини ХХ століття	101
Чурсін О.В. Семестрові перегляди з живопису та їх роль у процесі навчання студентів-заочників.	103
Шевєрницька Н.М. Важливість впровадження інноваційних технологій у навчальному процесі сучасної вищої школи	105
Янковська Л.Є., Родак К.О. Критерії оцінювання проектних завдань у процесі навчання творчим дисциплінам	107

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА: ВИКЛИКИ ХХІ СТОЛІТТЯ

Ömer Durmaz. Development of Contemporary Turkish Graphic Design	110
Артеменко М.П., Берник А.Д. Архітектурний крій в сучасному одязі як один із засобів популяризації культурної спадщини	117
Артеменко М.П, Золотарьова Л. П. Костюмована хода в рамках театральних фестивалів на Україні	119
Белічко Н.Ю. Графічні алегорії Костянтина Калиновича.	122
Бобровський І.В. Проектно-художній образ як категорія дизайну	123
Борисенко О.М. Передумови становлення промислового дизайну Галичини	124
Будяк В.В. Поняття «стиль» і «стилістика» в дизайні одягу	126
Вакуленко О.В. Візуально-комунікативний вплив зображення на користувача.	128
Ван Чжаохуй. Проблемы формирования экспозиций в художественных музеях	131
Ван Минь. Мотив путешествия по Великому Шелковому пути в росписях пещер Дуньхуана	133
Васіна О. В., Гайдук Д. А. Дизайн антропоморфних роботів: аспект взаємодії	136
Векленко О.А. Володимир Побєдін – людина, художник, педагог (28.04.1918 - 9.09.2006р.) (до 100-річчя з дня народження).	138
Вергунова Н.С. 3D-печать как один из факторов, способствующих симбиотической трансформации архитектуры и дизайна	141
Винничук М.С., Видолоб Д.В. Визначення гармонійних членувань ювелірних виробів на основі принципів пропорціонування	143
Вовк О.В., Кузнецова В.С. Технології цифрового скульптинга в світе сучасних тенденцій	146
Вовк О.В., Черемський Р.А. Рекомендації щодо створення інфографіки для сучасного навчального видання	148
Ганоцька О.В. Сучасний дизайн упаковки: популярні тенденції.	150
Ген Чиж Жун. Вплив європейських та американських художників на розвиток китайського жіночого портрету у 1970-80-х рр. (загальні тенденції та прямі запозичення)	153

Головчанська Є.О. Розробка експертних систем в дизайні одягу на прикладі блузок жіночих	156
Горбатенко Л.П. «Кольорознавство» як базова навчальна дисципліна для всіх напрямків дизайну та графіки	158
Гупало Ю.С. Аналіз поняття «національна модель графічного дизайну» в умовах сучасного розвитку державності України	159
Гурдина В.В. Естетика старення как один из главных трендов в дизайне одежды	162
Єршомка Д.В. Паблік-арт як сучасна візуальна практика взаємодії між мистецтвом і суспільством	165
Єременко І.І. Візуальні практики і дизайн одягу	166
Залевська О.Ю. Український плакат: до питань розвитку візуально-пластичної мови українського плакату (20-ті-70-ті рр.)	168
Іваненко Т.О. Графічний дизайн як засіб розвитку комунікативної діяльності	171
Ісмайлова М.С. Візуально-образна мова типографіки в дизайні поліграфічної рекламної продукції	173
Каменецька Ю.В. Елементи міфології в екслібрисах Руслана Виговського	174
Кіс-Федорук О. Павло Ковжун і мистецький процес в Галичині (1920-і – 1930-і рр.)	176
Кісіль М.В. Розвиток фактурного формоутворення в сучасному дизайні одягу	179
Клімова Л.М. Формування навичок швидкого орієнтування у засобах створення зображень в комп'ютерних програмах графічного пакету	180
Кобейси Хишам. Ливанский жилой интерьер в III тысячелетии	182
Комина М.М. , Дейнеко Ж.В., Бокарева Ю.С. Сходство и плагиат в графическом дизайне	184
Корнєв А.Ю. Мистецьке об'єднання «Деграж»	187
Корниец Н., Бокарева Ю.С. Художественная графика как основная составляющая современной печатной рекламы	189
Косів В.М. Трикутник як національний символ у графічному дизайні УРСР та діаспори 1945—1989 рр. Контексти семантичних перетворень	191
Котляр Є.О. Мала батьківщина на Святій землі: наукова спадщина Данили Щербаківського в новій синагозі тальненських хасидів в Єрусалимі (до 140-річчя до дня народження вченого)	193
Кохан Н.М. Контекстный и мифопоэтический принципы ленд-арта как основа реализации художественно-коммуникативных функций в ландшафтном дизайне	194
Кривуц С. В., Лещенко Т.І. Інноваційний підхід формування дизайну предметно-просторового середовища в творчості японського дизайнера Токуджина Йошіюка	199
Крижанівський О.А. Італійський акцент в історії культури України першої половини XVI ст.	202
Кротова Т.Ф. Архетипи класичного костюма	205
Кулешов Р.Н. Новые медиа: постсимволическая форма коммуникации	207
Лазарєва Т.П. Розвиток емальєрства на Запоріжжі	209
Лі Хань. Історичний китайський костюм в сучасному кінематографі Китаю: культурні змісти та функціональність використання	211
Мазніченко О.В., Кугай Т.А., Осадча А.М. Характерні риси трьох шкіл дизайну України: Київської, Харківської, Львівської	213
Малик Т.В. Обзор современных тенденций развития текстиля для интерьера	217
Мархайчук Н.В., Усенко Н.О. Молоді художники Харкова в проектах PinchukArtCentre	219
Matveyeva Ju. Transferring the names of symbols of heaven into the terminology of the liturgical textiles	225
Мельничук Л.Ю. Пам'яткоохоронна діяльність мистецтвознавців Слобожанщини	226
Метельницька Д.Г. Ліричні краєвиди А. Петрицького в контексті вітчизняного пейзажного живопису (1920-1930-ті роки)	229
Микула В.О., Якимчук О.В. Декоративна комбінаторика в костюмі бідермаєра як засіб вираження жіночності в образах Вікторіанської епохи	231

Міненко О.А. Антична мода: світова практика у контексті перукарського мистецтва . . .	234
Міхєєва Л.В. Основні компоненти ідентифікації музичних колективів	236
Мосендз О.О. Основні типи українського костюма в образотворчому мистецтві України кінця ХІХ – початку ХХ століття	238
Мудаліге О.І. Іконописні символи козацької доби в храмах м. Охтирки (Сумська обл.)	241
Мудаліге О.І. Друкована графіка Японії Кінця ХХ ст. (з колекції Асоціації дизайнерів-графіків «4-й Блок»)	243
Обуховська Л.В. Модель формування поліфункціональних малих архітектурних форм	245
Ожога-Масловська А.В. Раку-кераміка в мистецтві сучасних українських гончарів . . .	247
Олексієнко А.М. Сучасні тенденції у дизайні тематичних парків (з досвіду курсового проектування на кафедрі «Дизайн інтер'єру» ХДАДМ) . . .	249
Оленіна О.Ю. Мистецтво в проблематиці американського наукового дискурсу . . .	252
Осадча О.А. Образ-парадигма храму в творчості українських митців 2000-х – 2010-х рр. . .	254
Осадча О.А. Проблеми вітчизняного сакрального мистецтва у контексті його відродження	257
Осадча О.А. Спростування сталих стереотипів щодо принципів створення художньої мови в іконопису візантійської традиції.	259
Осадчий В.В. Історичні періоди розвитку мистецького життя м. Кременчука.	262
Павельчук І.А. Витоки народної тематики у творчості Ф. Кричевського (до проблем поширення постімпресіонізму в образотворчому мистецтві України ХХ ст.)	265
Павлов А. Є. Графічний дизайн і молодіжні субкультури: проблеми вивчення, теоретичні підходи	269
Павлова Т.В. Мульти-арт об'єднання «Панорама» в Харькове (1987-1991) как инновационная инфраструктура современного украинского искусства . . .	270
Пантус Н.М. Методика проектування графічних комплексів	272
Пасічник В.О. Конструювання як важлива складова підготовки дизайнера одягу . . .	273
Пашкевич К.Л. Тектоніка як формотворчий аспект в дизайні одягу	274
Первишева І.Б. Принципи монтажності в умовах дисипативної художньої культури . .	276
Пилипчук О. Д. Определение основных критериев восприятия зрителем художественно-декоративной формы в интерьерем пространстве	278
Підлісна О.В. Дизайнерські інновації у пристосуванні колишніх територій промислових підприємств до загальнономіського середовища Харькова	280
Повшик С.Я. Суть трансформаційної функції технічного рисунку	283
Погребняк Е.А. Художественный витраж в современном искусстве и дизайне	285
Позднякова-Кирбят'єва Е.Г., Сілявіна Ю.С. Роль ландшафтного та паркового дизайну в створенні реабілітаційного парку на о. Хортиця	288
Пономаренко М.В. Золото в живопису: сакралізація художнього простору в портретних композиціях	290
Попова І.І. Сучасні меблі-трансформери: технологічний процес та естетичний аспект	292
Попович К.М. Літографії українських художників першої третини ХХ ст.: основні стилі та напрями	293
Прокоф'єв Є.О. Рисунок – відображення думки як головний аспект психологічних відношень у соціумі	296
Рашевська А. Козацька тема в художніх творах з колекції Дніпропетровського історичного музею ім. Д.І. Яворницького	299
Рибалко С.Б. Костюм у театральній традиції ногау.	302
Руденко В. В. Модерністський рух в образотворчому мистецтві Індії ХХ ст.	305
Серпионова Э.Н. Креативные игры на занятиях по методике художественного обучения . .	307
Соколюк Л.Д. Галерея діячів українського національного відродження в творчості Михайла Жука	310

Соколюк О.В. Харківські авангардисти кінця 1910-х – 1920-х рр. в еміграції	313
Сосницький Ю.О. Інноваційні принципи та прийоми організації об'єктів реклами площі конституції у м.Харків	316
Сталінська Г.Д. Меблі як інструмент створення образу вінтажного інтер'єра	317
Станичнов О.О. Особливості образу янгола в творчості Я. Мальчевського	320
Стеценко К.М. Розвиток креативності майбутніх дизайнерів одягу	323
Стещенко С.В. Регіональні особливості храмових розписів доби модерну на Харківщині	326
Сушко В.А. С.А. Таранушенко як фундатор Музею українського мистецтва в Харкові	328
Терехов М.О. Методика хімічного розшарування різночасового живопису з проміжним шаром ґрунту	331
Тищенко Г.В. Возрождение Святыни	335
Філатова М. І. Колекція європейської політичної карикатури з фондів Харківського художнього музею: історія побутування, виставкові проекти та значення політичної карикатури у сучасному світі	337
Хабарова І.М., Лагода О.М. Інновації як показник дизайну в життєдіяльності людини ХХІ ст.	339
Хлестова А.В. Виставковий простір сучасного Львова.	342
Хоменко К.О. Витоки портретного мистецтва Слобожанщини в аспекті творчості художників-іконописців	344
Цяо Шубей. Тенденції в проектуванні дитячого игрового пространства в Китає	349
Чуйко О.Д. Культуротворча роль торговельно-економічних зв'язків Галицько-Волинської Русі зі Сходом.	350
Шипова М., Бокарева Ю.С., Дейнеко Ж.В. Шрифтовой дизайн в современном плакате	353
Шуліка В.В. Ікони Св. Миколая в іконостасах Слобожанщини ХVІІ століття	355
Щербина Е.Б. На шляху трансформації	359
Щигольєв В.С. Мультимедійні технології, комп'ютерна віртуальна та доповнена реальність	360

Збірник матеріалів

Міжнародних науково-методичних конференцій «Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи» та «Актуальні питання мистецтвознавства: виклики ХХІ століття»

м. Харків, 9-12 жовтня 2017 року

Свідоцтво про внесення до держ. реєстру суб'єкта видав. справи ДК №860 від 20.03.2002р.

Оригінал-макет підготовлено в редакційно-видавничому відділі ХДАДМ
Комп'ютерна верстка: Мастерова Ю.Р.
Редактор: Кригіна О.

Підп. до друку 28.10.2017. Формат 60x80 1/16.
Папір: друк. Друк: ризограф. Ум. друк. арк. 23.00.
Тираж 200 прим.

ХДАДМ, Харківська державна академія дизайну і мистецтв
Україна, 61002, Харків-2, вул. Мистецтв, 8.