

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ



МІЖНАРОДНА
НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ
**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА:
ВИКЛИКИ ХХІ СТОЛІТТЯ**
ПРИСВЯЧЕНА 95-РІЧЧЮ ЗАСНУВАННЯ
ВИЩОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ ХАРКОВА

13 жовтня 2016 р.

Харків 2016

Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття», присвячена 95-річчю заснування вищої художньої школи Харкова // Збірник статей. 13 жовтня 2016 р., ХДАДМ. – Харків, 2016. – 204 с.

(Укр., рос, англ. мов.)

У збірнику представлено матеріали **Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття»**, що пройшла 13 жовтня 2016 р. в ХДАДМ.

Тематика конференції: візуальне мистецтво, сучасна практика; дизайн та проблеми історії, теорії і практики художньо-проектної культури; образотворче мистецтво, декоративне мистецтво та реставрація: проблеми теорії та історії; аудіовізуальні та пластичні мистецтва; соціально-гуманітарні та культурологічні проблеми мистецтвознавства; виконавське мистецтво як синтез візуального та пластичного мистецтва; мистецька освіта: теорія і методика професійної освіти (дизайн, образотворче мистецтво); кіно-, телемистецтво: актуальні проблеми сьогодення.

Збірник розрахований на пошукувачів вчених ступенів і знань, викладачів, науковців, студентів, магістрантів мистецьких спеціальностей.

Пропозиції, відгуки і побажання можна надсилати за адресою:
disput@ksada.edu.ua.

Редакційна колегія:

Даниленко В. Я.	головний редактор, член-кореспондент Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;
Оленіна О. Ю.	доктор мистецтвознавства, доцент;
Мирущенко В. П.	доктор архітектури, професор;
Соколюк Л. Д.	доктор мистецтвознавства, професор;
Бондаренко І. В.	кандидат архітектури, доцент;
Котляр С. О.	кандидат мистецтвознавства, доцент;
Розенфельд М. І.	кандидат архітектури, доцент;
Турчин В. В.	кандидат мистецтвознавства, доцент.

Авакян А.В., студентка

Akademie der Bildenden Künste München (Німеччина)

Трегуб Н.Є., зав. каф. «Дизайн меблів», канд. архітектури, в.о. професора
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ВІДМІННОСТІ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ У МЮНХЕНСЬКІЙ АКАДЕМІЇ ОБРАЗОТВОРЧИХ МИСТЕЦТВ

Академія образотворчих мистецтв у Мюнхені має давню історію: заснована 13.05.1808 р. як державний заклад (школа рисування), потім — Королівська академія образотворчих мистецтв, першим директором якої був керівник академії мистецтв у Дюссельдорфі Йохан Петер фон Лангер. Відомо, що в період з 1852 до 1920 рр. до навчання в академії не допускалися жінки, які могли отримувати освіту тільки в приватних школах. В середині XIX ст. ця академія здобула визнання у багатьох країнах. Тут навчалися такі знаменитості як Василь Кандинський, Пауль Клеє та інші.

У сучасний час на навчання до академії поступає молодь, яка вже має першу спеціальну або вищу освіту та досвід роботи. Майже ніхто не поступає на навчання зразу після закінчення школи, переважно рік-два присвячують пошуку прийнятного для себе напрямку засобами роботи, практики або програм за обміном. Обов'язковою умовою для вступу є мінімум 2 місяці практики за спеціальністю (наприклад, в архітектурних або дизайн-бюро, меблевих фірмах, у теслярських цехах і т.п.). Перед захистом диплому бакалавра вимога залишається такою ж: протягом терміну навчання – мінімум 2 місяці практики за спеціальністю (окрім тієї, що була при вступі). Місяця проходження практики обирають (шукають) самі студенти.

Більша частина навчального часу на факультеті «Дизайн архітектури» або «Внутрішня архітектура» (Innenarchitektur) відводиться на самостійну роботу. В академії існують також факультети «Вільного мистецтва» та «Педагогіки мистецтва». Два дні на тиждень проводяться обов'язкові заняття за розкладом, інші 1-2 дні – консультації з професорами. Структура навчального процесу містить три головних модуля: «Дизайн продукту» (Produktgestaltung), «Дизайн простору (внутрішнього)» (Innenraumgestaltung) та «Дизайн зовнішнього простору (вільного)» (Freiraumgestaltung). У першому семестрі всі три модуля було включено в програму, а з другого семестру і далі кожний раз треба обирати себе один з модулів, за яким в кінці семестру відбувається здача основного семестрового проекту (наприклад, за темами: дизайн житлового приміщення або інтер'єр підприємства громадського харчування, «розкладний» магазин – мала архітектурна форма, сумка). Окрім цього, згідно програми вивчаються такі предмети, як:

- КАД (CAD), де знайомлять з різними програмами. По завершенню семестру - здача проекту (візуалізація своєї кімнати).
- СТАТИКА (Statik) (базова фізика — з метою розуміння, що відбувається з конструкцією при впливі на неї сил і моментів). В кінці семестру по цьому

предмету складається письмова робота (в рамках екзамену 1,5 години).

- БУДІВЕЛЬНІ КОНСТРУКЦІЇ (Baukonstruktion) (ознайомлення з видами конструкцій в архітектурі та будівництві). Виконуються семестрові проекти (наприклад, оглядової вежі або навісу для стоянки велосипедів і т.п.).
- ТЕХНІКА ДЛЯ ДОМУ (Haustechnik) — предмет, на якому вивчається технічне оснащення будівель, що призначене для провітрювання, охолодження, обігріву приміщень, а також оптимальні умови для користувачів. Окрім цього викладається світлотехніка. Форма контролю знань: тест, семестровий проект (на основі проекту за основним модулем), в якому треба зробити розрахунки втрат або виграшу тепла, розрахунки сонцезахисту та теплозахисту, показати розміщення комунікацій для повітрообміну.

В навчальній програмі також є такі дисципліни, як: побудова (виготовлення) макетів з різних матеріалів (Modellbau), історія мистецтв/дизайну, аналог кольорознавства і графіка/презентація (як правильно графічно/візуально подати роботу). Всі проекти виконуються на комп'ютері, ручної графіки дуже мало. Такі предмети як рисунок і живопис у програмі відсутні. Вивчаються такі програми як: Adobe Photoshop, InDesign, Rhinoceros, Vectorworks, Cinema 4D. Інші предмети (філософія, психологія, політологія і т.д.) не вивчаються. Всі предмети мають вузько направлений характер.

Факультет «Внутрішня архітектура» має гарну майстерню. Всі інструменти надаються навчальним закладом. Лобзики, шліф-машинки, шуруповерти, станки для свердлення й різання (дерева, металу, оргскла), циркулярна пилка – всім цим можна користуватися студентам факультету. Також академія має лазерний станок для різання, майстерні по дереву, металу, склу, медіа-майстерні. За необхідністю можна звернутися в будь-яку майстерню за допомогою. Також у факультету є кімната для друку, обладнана двома принтерами для форматів А4 – А3, сканером і плотером для друку великих проектів. За користування цим обладнанням кожний студент здає семестровий внесок (100 євро). Користування пристроями не обмежено, обслуговують себе студенти самі. Витрати на макети за основними модулями професори повертають за умови представлення всіх чеків.

Професорсько-викладацький склад факультету: декілька професорів, доцентів та асистентів. Якщо присутність студента на парі є неможливою за якимось причинами, про це можна повідомити особисто викладачу. Довідок і підтверджень не вимагається, за причиною хвороби — також. Головне — добре захистити в кінці семестру свої роботи та скласти іспити. Але при цьому слід відзначити завжди високий процент присутності студентів на заняттях. Також проводяться навчальні поїздки, організацією яких займаються студенти і, в деяких випадках, викладачі. У ціну навчання такі поїздки не включено.

В групах за програмою бакалавра навчаються приблизно по 15 студентів (термін навчання 3 роки). На програмах магістра (навчання 2 роки) – менше студентів. Загалом на спеціальності навчаються біля 80-100 студентів. До всіх доцентів і викладачів студенти звертаються на «ти», за виключенням професорів. В цілому створюється дуже приємна атмосфера, відсутність

сильного контролю, при цьому – висока свідомість і відповідальність до роботи з боку студентів. Консультації проводяться дуже схожим чином.

За підсумками бакалаврської (магістерської) дипломної роботи студент друкує книжку (формату А-5), де розміщений опис дипломного проекту, процес роботи, фото (5-6 екземплярів).

- P.S. Ані Авакян — випускниця ХДАДМ спеціалізації «Дизайн меблів». У 2014 р. захистила дипломну роботу за освітньо-кваліфікаційним рівнем бакалавра, тема «Дизайн набору меблів для центру дозвілля «Вільний простір дома» по вул. Чернишевського, 63-д, м. Харків» (кер.: Черепанов К.М., Трегуб Н.Є.). Зараз навчається у AdBK München (Німеччина).

Алфьорова З. І.

доктор мистецтвознавства, професор, Харківська державна академія культури

ДИСИПАТИВНІ ЗАСАДИ ПЕРЕТВОРЕНЬ СФЕРИ ВІЗУАЛЬНОГО ТА АУДІОВІЗУАЛЬНОГО: МОРФОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Сучасне мистецтвознавство (насамперед, теорія мистецтва) стикається з низкою проблем, центральною з яких, як нам видається, є проблема морфологічна. Побудова мистецтва як певної системи є ядром вирішення декількох вузлових питань: чи можлива на сьогодні «класична» класифікація видової та жанрової структури мистецтва (а це принципове питання для атрибуції певних художніх форм); які механізми структурують цю морфологію; чи існують «чисті» види, жанри і художні форми, тощо. З відповідями на низку цих питань нерозривно пов'язані наступні: яким понятійно-категоріальним апаратом користуватись при описі й дослідженні кожного елементу морфології, які закони діють у кожній морфологічній системі і чи ці закони універсальні.

Обсяг тез не дозволяє нам навіть торкнутися усіх цих питань. Розглянемо ключеві. Які періоди пережили і переживають морфологічні засади того, що ми зараз називаємо «сферою візуального»?

Відома так звана «класична фаза» розвитку морфології сфери візуального, яка закінчилася на початку модерну, коли були створені суворо ієрархічні морфологічні системи (насамперед система образотворчого мистецтва з доволі герметичними морфологічними елементами видової та жанрової структури).

Доба модерну розпочала «некласичну фазу» розвитку морфології сфери візуального з її деконструкцією смислів та класичних художніх форм, трансгресією та руйнуванням суворої ієрархії в морфологічній системі. Активна гібридизація художнього та нехудожнього, поєднання естетичного та повсякденного призвела до двох протилежних стратегій: синтезу морфологічних елементів та їх диференціації. Деконструкція класичної морфології дійшла до «атомарних» елементів — окремих художніх форм і технік, породивши певні смислові, формотворчі, жанрові та видові гібриди. Окрім цього, зазначені стратегії дозволили співіснування образотворчої морфологічної системи з новітніми «оптичними» морфологіями: фотографічною та кінематографічною.

«Постнекласична» фаза розвитку морфології сфери візуального (синергетична фаза) підсилила зазначені стратегії, реалізувавши їх у мультимедійному середовищі. «Уламки» морфологічних ланцюгів сфери візуального тепер створювали складні гібридні системи ситуативно, оскільки форма та середовище набули однакових ознак під дією синергетичних процесів. Цю динаміку розпочала підсилювати дисипація (нестійкість) цих морфологічних конфігурацій та новітня онтологія: ці морфологічні системи одночасно і централізувалися, і децентралізувалися. Посилення комунікативних ознак в таких морфологічних «багатоскладових» гібридах лише ускладнювало ситуацію (так кінематографічна морфологічна система доповнилася комунікативними елементами і породила телевізійну). Дисипативна система — це система, що коливається, часто досягає «критичних фаз» та змінює вектор або рівень розвитку. В такій системі відчувається високий рівень коливань (флуктуації), а універсальність такої системи зберігається за рахунок ситуативності. Ситуативна універсальність, що є певним аксюмоморном, є найтипівшою рисою сучасної дисипативної культури (мистецтва)

На сьогодні ми спостерігаємо «постсинергетичну» фазу розвитку морфології сфери візуального, фазу в якій дисипативні процеси стають не локальними, а є притаманні усім елементам. Така нестійкість породжує цікавий феномен: явище «морфологічного резонансу», який мистецтвознавці лише мають дослідити. Таким чином, відповідь на поставлені на початку питання і залежить від розуміння того, які фази свого розвитку «переживає» на сьогодні кожна морфологічна ланка «сфери візуального» і що за цим криється.

Альніков Є.М., магістр, зає. лаб. «Дизайн меблів»

Наук. керівник: Трегуб Н.Є., канд. архітектури, професор

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

СУЧАСНИЙ СТАН РОЗВИТКУ ТА ЗАСТОСУВАННЯ ТЕХНОЛОГІЇ 3D-ДРУКУ В УКРАЇНІ НА ПРИКЛАДІ СТАРТАПУ KWAMBIO

Проблема. Технології 3D-друку пов'язують з четвертою промисловою революцією. Стрімкий розвиток технології 3D-друку вимагає вивчення як теоретичних, так і практичних можливостей цієї технології в дизайні та архітектурі.

Актуальність та новизна роботи полягає у встановленні та науковому обґрунтуванні можливостей застосування та перспективи розвитку технології 3D-друку як форми промислового дизайну в Україні.

Український стартап Kwambio, відомий як онлайн-платформа дизайнерських 3D-форм, запустив перше в Україні виробництво 3D-друку повного циклу.

Kwambio заснували Володимир Усов і Дмитро Кривошей у 2014 році. Команда перемогла в конкурсі стартапів на IDCEE - найбільшій ІТ-конференції в Центральній і Східній Європі, а в 2015 році пройшла акселерацію в TechStars Boston.

Kwambio співпрацює з дизайнерами та незалежними студіями (Chen Chen & Kai Williams, byAMT, Andrew Sack, Jim Drain і багатьма іншими), а також уклала партнерські договори з різними компаніями-виробниками. Однак тепер стартап буде пропонувати керамічні та металеві товари власного виробництва в Одесі.

«Ми намагалися працювати з американськими партнерами. Але якість, ціни і терміни виробництва не годилися. Чашка за 100 доларів, яку треба чекати п'ять тижнів... Тому вирішили відкрити власне виробництво. Розробили свої власні матеріали для друку і гарантуємо терміни виробництва в 2-3 рази швидше. Ну і ціна, звичайно, в рази нижче», — пояснив засновник і головний виконавчий директор Kwambio Володимир Усов.

«Наша мета — пропонувати продукцію високої якості за доступними цінами, щоб зробити 3D-друк і виробництво якісних товарів доступними більшості людей і компаній», — сказав він.

Виробництво спеціалізується на керамічних і металевих виробках і працює як з бізнесом, так і з індивідуальними замовленнями. Вже сьогодні можна замовити друк виробів з кераміки, а в листопаді 2016 р. стартує цех з виробництва моделей з бронзи. Особливістю виробництва Kwambio є використання промислових 3D-принтерів в з'єднанні з традиційними технологіями. Після 3D-друку об'єкт необхідно відправити в піч для випалювання — як у традиційному гончарному виробництві, а пізніше керамісти наносять глазур і роблять другий випалювання, як пояснив Олександр Мустафаєв, винахідник першого 3D-принтера в Центральній Європі і головний інженер Kwambio.

Цільова аудиторія проекту широка. Kwambio друкує готові вироби, які можливо купити на сайті, а також приймає замовлення дизайнерів, компаній і звичайних користувачів. Ідею об'єкту можливо подати у вигляді скетчу (на черку) — спеціалісти компанії створюють 3D-модель, порадять оптимальний матеріал, надрукують прототип, внесуть при необхідності правки і надрукують фінальний продукт або серію виробів. Увесь процес займає два тижні, а за 3D-друком вашого об'єкту можливо спостерігати в реальному часі на сайті Kwambio через камеру он-лайн-трансляції.

Запуск власного виробництва команда готувала п'ять місяців. За цей час в Kwambio розробили не тільки особливі способи друку, але й власні матеріали, які дозволили отримати більше 80 видів поверхонь виробів. Матеріал міцний і надійний — надруковані керамічні вироби можна мити в посудомийній машині, використовувати в духовці. Потужностей виробництва достатньо для виробництва більше тисячі виробів в місяць, заповняють в компанії, на сьогодні працює два цеха з 3D-друку кераміки, тому поки що приймаються замовлення на виробництво тільки керамічних виробів. Вартість виробу розраховується індивідуально виходячи з ціни \$0.07 за один квадратний сантиметр для керамічних виробів. Максимальний розмір виробів: 350x350x380 мм, мінімальна товщина стінки/радіус: 3мм.

Андрияка С. О.

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

СУЧАСНА СКУЛЬПТУРНА АРТ-ПРАКТИКА ТА ДИЗАЙН

1. Нова просторова концепція в мистецтві стала адекватною відповіддю тим змінам, які відбуваються в сучасній (в тому числі художній) культурі. Художня культура XXI століття є складною і неоднозначною системою, що містить у собі різноманітні художні напрями, течії, школи, об'єднання і образотворчі форми. Сьогодні в умовах постмодерністичного полістилізму скульптура переживає період найбільших експериментів. Поруч з безліччю нових напрямків, що з'явилися за доби постмодернізму (перформатизм, паблік-арт, ленд-арт, хепенінг тощо) продовжують розвиватися і традиційні види мистецтва. І якщо зміни, що відбулися в живописі виявлено науковцями, то нові тенденції скульптурної арт-практики залишаються поза увагою дослідників. Наразі як традиційні, так і сучасні жанри та напрями мистецтва все частіше звертаються до скульптури. Межі між інсталяцією, скульптурою, живописом, рекламою та навіть дизайном стали досить умовними.

2. Однією з особливостей скульптурної практики XXI століття стало співіснування інноваційного та традиційного. Паралельно ми можемо спостерігати розвиток звичних форм з використанням традиційних матеріалів, виконаних в реалістичній манері та скульптури як спроби самовираження особистості майстра без будь-яких обмежень.

3. Термін «арт-об'єкт» поступово витісняє поняття «скульптура». Так, арт-об'єкт — це зразок мистецтва, створений з різних матеріалів і предметів, який передає творчу ідею митця шляхом візуальної взаємодії з публікою. Арт-об'єкти створюються за використання арсеналу різних видів мистецтва — скульптури, живописних творів, предметів ужиткового мистецтва або промислового дизайну. Останнім часом у сучасній скульптурі та продуктів промислового дизайну спостерігається значна кількість тотожних ознак.

4. Якщо абстрагуватися від об'єкта (тобто скульптури) і зосередитися на роботі скульптора (тобто процесі), то можна виявити дивовижну схожість діяльності скульптора з процесом роботи дизайнера. Наприклад, об'ємна скульптурна форма будується в реальному просторі за законами гармонії, ритму, рівноваги, взаємодії з довколишнім архітектурним або природним середовищем. Об'ємна дизайнерська форма будується в тому ж реальному просторі, за тим же законами композиції. Таким чином, можна впевнено стверджувати, що робочий процес цих фахівців тотожний.

5. Ще однією спільною рисою роботи дизайнера і скульптора є використання однакових матеріалів. Сучасний скульптурний арт-об'єкт майже повністю відмовляється від традиційних бронзи, гіпсу, глини, а створюється за допомоги сучасних матеріалів, таких як: сталеві трубки, металлопрокат, гума тощо. Застосування нових матеріалів зумовлює потребу використання нових технік — зварювання, паяння, фрезерування, свердління, токарної обробки. Всі ці техніки давно відомі промислового дизайну.

5. Такі, навіть незначні, дотичні з промисловим дизайном ознаки сучасної арт-практики дають змогу розглядати деякі скульптурні зразки останніх десятиліть як об'єкти промислового дизайну. А дизайнер, в свою чергу, може виявляти себе як скульптор промисловою формою.

Антоненкова Н.О.

зав. лабораторії кафедри РСМЖ, ХДАДМ

РОЗШАРУВАННЯ РІЗНОЧАСОВОГО ЖИВОПИСУ З РОЗДІЛЯЮЧИМ ШАРОМ ЛАКУ

Починаючи з 20-х років минулого століття, європейські реставратори намагаються подолати проблему, пов'язану з розшаруванням станкового живопису на дерев'яній основі. Їх досвід і успішно здійснені проекти дають можливість говорити про методи, які використовуються при розшаруванні у реставрації в таких видах живопису. Існують три основні типи записаних або переписаних живописних творів на дерев'яній основі, що розрізняються технікою виконання: 1) темпера по темпері; 2) масло по темпері; 3) масло по маслу.

Крім цього особливістю таких пам'ятників є проміжний шар між різночасовими фарбовими шарами. Він може бути різним, таким як: ґрунт (крейдяно-клеївий, гіпсовий, масляний і т.д.), масляний лак, шелак, оліфа або ж проміжний шар може бути зовсім відсутній. Тому вибір методу розшарування повинен ґрунтуватися на індивідуальних особливостях реставруемого пам'ятника.

В світовій практиці існує два основних методи розшарування:

1. Хімічний метод заснований на розм'якшенні верхнього фарбового шару й наступного його переносу;
2. Механічний метод заснований на використанні сили поверхневого натягу суміші високовідсоткових клеїв.

Механічний (сухий) метод не вступає в реакцію з фарбовим шаром і не руйнує його, тому він був обраний для розшарування ікон з переліченими особливостями, а саме: розділяючий шар між різночасовими шарами живопису є лак.

Уперше розшарування двох картин на дерев'яній основі із застосуванням методу, заснованого на стягуванні поверхні за допомогою клею, був застосований в 1976 році в Університеті ім. Коперніка в Турині.

Процедура була основою дипломного проекту Єви Деркач під управлінням доктора Софії Вольневич. Автор проекту не розм'якшував верхній темперний шар картини, як це робиться в інших методах. Верхній шар був відданий за допомогою стягування високовідсотковим клеєм. У тому випадку глітоліновий клей був змішаний з медом і як тепла паста нанесений на нагріту поверхню картини. Носієм була марля. Картина була автоматично віддана із, приблизно, 80%-вою цілісністю.

Метод був дороблений в 1990-х рр. після дипломного проекту Ганни Макач, завершеного в 1991 р. Картина мала ту ж стратегічну послідовність, що й у попередньому проекті. Поверхня картини була оброблена адгезійним ша-



Іл. 1. Загальний вигляд твору до реставрації



Іл. 2. Рентгенографічне дослідження

ром, який складався із суміші глютинового клею й ПВС. Носієм був шифон. Верхній шар картини був автоматично від'єднаний практично повністю навколо всієї поверхні й був переміщений із практично 100%-вим збереженням цілісності.

У 2014 метод був апробований на кафедрі реставрації Харківської державної академії дизайну і мистецтв на прикладі ікони «Св. Іоанн Богослов». Ікона є прикладом двошарового різночасного живопису з проміжним шаром лаку (іл. 1). Розглянутий твір було написано приблизно в кінці XIX - початку XX ст., імовірно, чугуївський майстром. Раніше ікона знаходилася в іконостасі одного з чугуївських храмів.

Техніко-технологічні дослідження твору показали досить гарні збереження як верхнього, так і нижнього барвистих шарів, а також наявність двох проміжних шарів масляного лаку (іл. 2). На основі досліджень був розроблений план реставраційних заходів, в якому одним із пунктів значилося розшарування двох шарів різночасового живопису, і перенесення верхнього шару записів на нову основу.

В першу чергу, живопис було очищено від вторинних утворів, бруду. Усі втрати (отвори, впадини) захищено за допомогою моделіна „Das Pronto”, змішаного з 10% ПВС та силіконовою олією. Також були захищені торці основи від затікання клею та від приєднання до носія.

З метою поліпшення адгезії уся поверхня покривалася бичачою жовчю.

Основа твору нагрівалася до температури 60°C і швидко покривалась першим шаром розігрітої речовини, що складалась з 30% ПВС і 30% глютинового клею у співвідношенні 1:3, після чого перший шар носія (мікалентний папір) миттєво приєднувався до поверхні. При висиханні клею, щоб запобігти появі численних маленьких отворів на його поверхні, необхідно було точно простежити за температурою картини. Після повного висихання поверхні, наносився другий шар клею, а зверху поліестерова тканина. Останнім кроком було нанесення розігрітої клейової суміші на попередньо висушену поверхню.

До наклеювання аркуш мікалентного паперу і поліестерова тканина розтягувались на підрамниках та тільки після цього притискалися до ікони, на поверхню якої нанесений був клей. Клейова суміш наносилась за допомогою пензля. Як тільки гаряча речовина була нанесена, вирівнювались нерівності й повітряні кишені, які знищувались за допомогою проколювання голкою й розтягування фторопластовим шпателем. Наклеювання проводилось від центру до меж твору.



Іл. 3. Процес розшарування

Від'єднання верхнього шару почалось через 18 годин, після того як процедура була завершена (іл. 3). У перебігу цього часу на поверхні картини підтримувалася температура у 40°C. Відшарування почалось з країв твору, і через наступні 20 годин верхній шар живопису був повністю від'єднаний від нижнього шару живопису, при постійному підтримуванні заданої температури.

Зворотна сторона від'єданого живопису очищувалась етиловим спиртом із скипидаром у співвідношенні 1:1. Після цього заходу шар запису монтувався на завчасно підготовлену дошку за допомогою синтетичного адгезиву Beva O.F.371 Solution. Тимчасовий носій (поліестерова тканина), був знятий з поверхні живопису гарячою водою.

Обом зображенням ікони «Св. Іоан Богослов» було надано експозиційний вигляд (іл. 4,5).



Іл. 4. Загальний вигляд верхнього шару живопису після реставрації



Іл. 5. Загальний вигляд нижнього шару живопису після реставрації

Література:

1. Антоненкова Н. А. Особенности исследования иконы «Св. Иоанн Богослов» как объекта реставрации двухслойной разновременной живописи. Всеукр. науч. конференция профессорско-преп. состава и студентов ХГАДИ. Харьков 2014.
2. Кудрявцев Е.В. Техника реставрации картин / Е.В. Кудрявцев. – М.: В. Шевчук, 2002. – 252с., ил.
3. Филатов В.В. Реставрация произведений русской иконописи / под ред. В.В. Филатова. – М.: ПРО-ПРЕСС, 2007. 336с., ил.
4. Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки икононого дела в императорской России / О.Ю. Тарасов – М.: Прогресс – Традиция, 1995 – 187с.
5. Anna Sekowska Easel Painting Separation Treatment Adapting Contraction of Facing Glue. studia i materiały wydziału konserwacji i restauracji dzieł sztuki akademii sztuk pięknych w Krakowiei. Krakow 2007.

Бехта Н. С.

ст. викладач кафедри дизайну, Національний лісотехнічний університет України

ЗНАЧЕННЯ ТА ЗМІСТ ТЕХНІЧНОЇ СКЛАДОВОЇ У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ

Дизайн-проектна діяльність, в результаті якої створюється цілісне гармонійне предметно-просторове середовище життєдіяльності людини. Щоб успішно справлятися з такими завданнями, студент повинен за декілька років навчання оволодіти багажем знань з різних наук. Завдання педагога спрямовані на те, щоб навчити студента-дизайнера інтегрувати одержані знання з різних дисциплін у своїх розробках. Спочатку — проектуючи окремі меблеві вироби, згодом — меблеві набори, інтер'єри. Логічним підсумком є виконання дипломного проекту, який демонструє, чи досягнув студент успіху у своєму формуванні як фахівця-дизайнера.

Успішну підготовку майбутнього дизайнера визначає ряд передумов:

- художня підготовка на основі класичної спадщини, сучасних тенденцій розвитку мистецтва та національних мистецьких традицій і стильових особливостей країни;
- професійно спрямована технічна підготовка.

У професії дизайнера акумулюються знання суміжних професійних галузей – техніки, архітектури, мистецтва — на основі взаємообміну інформацією і технологіями. Підготовка майбутніх дизайнерів до професійної діяльності ґрунтується на власній творчій діяльності студентів, яка має художньо-конструкторський зміст. Вихідним у творчості дизайнера є знання про матеріали, що використовуються, і закони формоутворення, які підкоряються законам механіки, оптики тощо.

Підготовка фахівця-дизайнера на кафедрі дизайну НЛТУ України передбачає отримання ним всебічних технічних знань, які дозволяють зорієнтуватися у виборі матеріалів, конструктивних тонкощах та розумінні основних технологічних процесів при проектуванні виробів чи інтер'єрів.

Процес проектування нерозривно пов'язаний з питаннями конструювання в таких напрямках: створення форми, що гарантує стійкість; математичний розрахунок складних криволінійних форм меблів; застосування

уніфікації; вибір оптимальних параметрів для деталей з врахуванням даних досліджень на міцність тощо. При цьому виникають питання вибору найбільш доцільних матеріалів, які б відповідали дизайну виробу, а також питання, пов'язані з технологією виготовлення.

Спираючись на певний досвід у паралельному викладанні дисциплін «Проектування» та «Конструювання», можемо зазначити, що слід заохочувати студентів до комплексної роботи над проектним образом, опрацьовуючи конструктивні рішення окремих вузлів, механізмів трансформації тощо. Така робота розвиває аналітичне мислення, стимулює студентів до аналізу конструктивних особливостей виробів, сприяє виробленню навиків швидкого ескізного зображення окремих елементів.

Сьогодні в коло професійних обов'язків дизайнера входить володіння комп'ютерною технікою, яке неможливе без відповідної математичної підготовки. Невід'ємною частиною освітнього процесу є реалізація проектних рішень за допомогою інформаційних технологій і комп'ютерної техніки шляхом вивчення циклу офісних і професійних графічних програм. Реалізація цього забезпечується шляхом вивчення дисциплін «Комп'ютерна техніка», «Комп'ютерні графічні системи», «Основи САПР».

Опираючись на багаторічний досвід кафедри дизайну НЛТУ України у підготовці фахівців за освітнім напрямом «Мистецтво», хочемо зазначити, що випускники-дизайнери, які успішно оволоділи технічними та технологічними дисциплінами, що викладаються на кафедрі дизайну та інших кафедрах університету, є більш затребуваними і успішними у професійній діяльності, швидше сягають висот кар'єрного зросту, мають ширшу сферу застосування своїх знань і вмінь.

Билык А. А.

канд. искусствоведения, доцент кафедры «Дизайн»,
Херсонский государственный национальный университет

КУЛЬТУРНО-ГЕНЕТИЧЕСКИЙ МЕТОД В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ

В современном искусствоведении ещё не упорядочен как категориальный аппарат, так и теоретико-методологический корпус исследования. Отсутствие системы специальных методов и подходов зачастую приводит к доминированию дескриптивного метода, размытости научного текста. «О неполноценности методов, использующих только интеллект или только интуицию, свидетельствует нынешнее состояние и теории, и практики искусства. Вытеснение одного метода другим дает неудовлетворительные результаты, так как они выполняют разную работу» [1, с. 4]. Если по изучению вопросов истории можно широко использовать общенаучные методы, то для анализа современного искусства необходимо расширение научно-теоретической базы за счет специальных методов.

Теория современного искусства обстоятельно изложена в работах доктора искусствоведения, профессора А. Баканурского, в области театроведения, и профессора В. Мириманова, в области изобразительного искусства. Оба

исследователя выстроили логическую взаимосвязь первобытной культуры, как носителя кода, с исследуемым видом искусством. «Мифологическое мышление действует по законам эстетики постмодернизма: оно не отражает, не описывает окружающий человека мир, а творит его заново, создавая другие, иллюзорные реальности. В этом процессе с максимальной полнотой проявляются творческие игровые потенции человеческой фантазии», — пишет Анатолий Баканурский [2, с. 86–87]. Работы А. Баканурского и В. Мириманова дают представление о динамике и векторе развития современного искусства, морфология которого представляет собой многоуровневую систему содержания и выражения, где структурные элементы вступают в парадигматические отношения. Система взглядов и теоретических положений строится на общей методологии, где магистральным выступает культурно-генетический метод.

Культурно-генетический метод, в отличие от историко-генетического, не нацелен на установление причинно-следственных связей с целью выявления закономерности развития — его задача в раскрытии механизма взаимодействия культур, объяснении природы явления путем обращения к истокам. Например, использование данного метода позволило В. Мириманову вывести акционизм за пределы изобразительного искусства. «Хепенинг, перформанс, эвент, флюксус и иные разновидности акционизма имеют свою собственную — отличную от изобразительной деятельности — генеалогию. Если взглянуть на экшен-арт с точки зрения происхождения — различных в прошлом его доисторических корней, то очевидно, что эта форма игровой деятельности восходит к ритуальным, обрядовым действиям», — отмечает В. Мириманов [2, с. 24]. Различные формы акционизма предполагают участия публики в художественном процессе. Именно в ранних ритуально-зрелищных формах, по утверждению А. Баканурского, участники являлись одновременно зрителями и исполнителями [1, с. 31]. Таким образом, опираясь на вышеизложенный материал, культурно-генетический метод можно отнести к универсальным специализированным методам исследования в области искусствознания.

Литература:

1. Баканурский А. Театр как эскейп: исследовательский очерк. — Херсон: Гринь Д.С., 2015. — 120 с.
2. Мириманов В.Б. Изображение и стиль: Специфика постмодерна. Стилистика 1950 — 1990-х. — М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. — 80 с.

Билык Я., магистр права, магистрант факультета бизнес администрирования
Науч. руководитель: канд. искусствознания Думасенко С.А.

Херсонский государственный университет

ДИЗАЙН КАК ИНСТРУМЕНТ СОЦИАЛЬНОГО МАРКЕТИНГА

Отрасль туризма, как динамическая структура, постоянно прогрессирует и является одной из самых развивающихся областей экономики в мире. Привлечение капитала в туристический бизнес требует применение и разработку современных методов и приёмов. Разрешить вопросы, связанные с притоком туристов, может социальный маркетинг, сфера деятельности которого направлена как на группу людей, так и общество в целом. Мероприятие

по социальному маркетингу включає такі структурні одиниці: дослідження, стратегію і планування.

Інструментом соціального маркетингу виступає дизайн. Общеизвестно, що такі європейські країни, як Франція, Швейцарія, Іспанія і др. весомий приток капітала в державну казну отримали на доходах в сфері туризму. Немалу роль в привлеченні туристів зіграв логотип, розроблений Ж. Миро (відомий художник сюрреаліст) для іспанської туристическої марки. Даний логотип можна розглядати як соціокультурний феномен. Ж. Миро відмовився від традиційної подачі, зробив логотип новаторським, що викликало великий інтерес до самого знаку як артефакту культури.

В сучасній культурі одним з популярних способів привлечення туристів є розвиток в місті «public art». Під public art'ом розуміють вироблення мистецтва або дизайну, створеного художником в публічному просторі, орієнтованого на масового глядача [1]. «Public art» як визначення передбачає об'єкти візуального мистецтва, інтерактивні проекти, дизайн міської середовища, перформанси, інсталяції і будь-які інші художественні форми [2]. Наталя Мусяєнко відзначає, що наявність вироблень public art свідчить про зрілість міста: вони виражають ідентичність громади, її цінності, а також прикрашають пішохідні вулиці, парки, сквери; ці твори демонструють громадську гордість, підтверджують освітню значимість середовища [1]. Як одна з форм візуальної комунікації, public art орієнтований на створення впізнаваних образів (яскравих літературних героїв, героїв анекдотів, кінофільмів тощо).

В Європі вже давно сформувалися традиції «уличного мистецтва». До знакових пам'яток, що забезпечують приток туристів, можна віднести «Русалочку» в Копенгагені (скульптор Едвард Еріксон), «Маннекен Пис» в Брюсселі (скульптор Жером Дюкенуа Старший) і др. В останні десятиліття зовнішній вигляд міст України зміняється, завдяки public art. Вже твори public art передають образ життя міста, є об'єктом для притоку туристів.

Література:

1. Мусяєнко Н. PUBLIC ART і битва за Київ: мистецтво – місто – суспільство..... // ART-КУРСИВ. – 2010. – № 5. – С. 47-54.
2. Єфімова А. Новітні мистецькі практики public art: до питання термінології // Народознавчі зошити. – 2011. – № 6 (102). – С. 1019-1024.

Більдер Н. Т.

ст. викладач кафедри ГД, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ОРГАНІЗАЦІЯ ПРОЕКТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В ДИЗАЙНІ — ШЛЯХ САМОПІЗНАННЯ І САМОРЕАЛІЗАЦІЇ

«Чтобы что-то создать, надо чем-то быть».

«Магия в том, чтобы верить в себя. Если вы можете сделать это, вы можете осуществить все, что угодно».

Йоганн Вольфганг фон Гёте

Підвищення ефективності використання дизайну як інтегральної інноваційної діяльності, обумовлює необхідність, у відповідності із світовими тенденціями професійної освіти й потребами ринку фахівців для високотехноло-

гічних виробництв, впроваджувати сучасні технології дизайн-менеджменту, зокрема, управління проектами і формування навичок організації проектної діяльності в дизайні.

Низка цих проблем безпосередньо пов'язана з проблемами професійного самовизначення, життєвого успіху і само актуалізації.

Успішність професійної діяльності та кар'єри графічного дизайнера, реалізація особистісного потенціалу, конкурентоспроможність неможлива без його готовності до постійного саморозвитку, використання ефективних стратегій самореалізації.

При високій престижності і привабливості професії графічного дизайнера, її вибір пов'язаний з ризиком не одержати визнання своєї творчості. Подолання випробувань, пов'язаних з творчою самореалізацією, ймовірніше в тому випадку, якщо людина готова до усвідомленого та відповідального прийняття соціальних умов діяльності дизайнера, володіє такими суб'єктивними властивостями, як вміння здійснювати вибір на основі самопізнання.

Проектна діяльність як специфічна форма творчості є універсальним засобом розвитку людини. Ми розглядаємо дизайн-діяльності як процес, який на різних рівнях і етапах дозволяє особистості використовувати життєві труднощі як можливість для особистісного зростання.

В останні роки психологи розробляють концепції і поняття про особистісний адаптаційний потенціал; особливий інтерес, в контексті проблеми совладання зі складними ситуаціями, викликає така особистісна характеристика, як життєстійкість [1].

Життєстійкість включає три порівняно автономних компонента: залученість, контроль, прийняття ризику (виклик) [3: 265–274].

У дослідженні П.Г. Вільямс, ДЖ. Вібе і Т.В. Сміт [4: 237–255] показано, що якість «життєстійкості» особистості безпосередньо пов'язане з адаптивними копінг-стратегіями.

«Копінг» — форма поведінки, визначає процес конструктивного пристосування, в результаті якого людина опиняється в стані впоратися з пред'явленими вимогами таким чином, що труднощі долаються, і виникає відчуття зростання власних можливостей, а це, в свою чергу, веде до саморозвитку особистості. [2:237–247].

При вивченні дисципліни «Організація проектної діяльності в дизайні» передбачено проведення практичних занять у формі тренінгів. На початку і наприкінці практичних занять проводиться діагностика рівня самоконтролю поведінки і визначення локусу контролю; адаптованості або дезадаптивності; вимірювання потреби в досягненні мети, рівня самоактуалізації.

В ході практичних занять студенти мають можливість оволодіти навичками особистісного зростання, що сприяє формуванню адаптивних копінг-стратегій.

Література:

1. Александрова Л. А. К концепции жизнестойкости в психологии. //Л.А. Александрова [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://institut.smysl.ru/article/alekseeva.php>, свободный.

2. Lazarus R.S. Coping theory and research: past, present and future // Psychosomatik Medicine. — 1993. -№55. — P.237-247.
3. Maddi, Salvatore R., and Khoshaba, Deborah M. (1994). Hardiness and Mental Health. Journal of Personality Assessment, 1994 Oct, v63 (n2): 265-274.
4. Williams P.G., Wiebe D.J., Smith T.W. Coping processes as mediators of the relationship between Hardiness and health // Journal of Behavioral Medicine. — 1992. — Jun. — Vol. 15. - N 3. — P. 237–255.

Більдер Н.Т.

ст. викладач кафедри СГД, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ВИВЧЕННЯ ПСИХОЛОГІЇ ТВОРЧОСТІ: СВОБОДА ВИБОРУ АБО ВИБІР СВОБОДИ

Η αυτογνωσία είναι αρχή της ανθρώπινης σοφίας
(Самопознание есть начало человеческой мудрости — греч.)

Актуальність психологічних розробок проблем мистецтва і художньої творчості у світі реформування системи художньої освіти України підвищується разом із розвитком у сьогоденні всіх сторін суспільного і духовного життя сучасної людини.

Сучасні наукові підходи при дослідженні творчості як форми людської активності по перетворенню природного буття, вимагають звернення до особистості.

Давньогрецький заклик «пізнай самого себе» залишається актуальним і сьогодні. Якість сучасної мистецької освіти значною мірою залежить від ефективного використання психологічних механізмів взаємодії її суб'єктів, усвідомлення психологічної сутності мистецької діяльності, загальних механізмів творчості, творчих здібностей, особливостей художньо обдарованої особистості.

Проблема розвитку творчих здібностей потребує з'ясування понять творчість та креативність. Якщо подивитися переклади слова *creativity*, у нього є два основних значення — творчість, як процес — креативність, як властивість особистості. Тобто, творчість — процес, що має певну специфіку і призводить до створення нового, а креативність — потенціал, внутрішній ресурс, здібність.

Творчість і креативність — взаємодоповнюючі поняття і одне включає в себе інше, тому що спочатку ми розвиваємо в собі здатність нестандартно мислити, а потім направляємо її на створення нових ідей, рішень і творів.

Виявлено, що творча здатність — креативність — є незалежним від інтелекту фактором і що креативність в мистецтві і в науці має загальні ознаки [2].

На думку В. Ротенберга творчість — це різновид пошукової активності. Ця активність являє собою як би рушійну силу саморозвитку кожного індивіда, адже це потреба у самому процесі постійних змін. Творчість — одна з найбільш природних форм реалізації потреби в пошуку [4].

Безперервну реалізацію потенційних можливостей, здібностей А. Маслоу визначає як самоактуалізацію [3, с.150]

Міхай Чікцентміхайї вважає (*Mihaly Csikszentmihalyi*), що творчість — це соціальний атрибут, і не існує сама по собі — як матерія, як сонячне світло: «Творчество — это то, что мы предписываем объектам, — мы говорим, что это креативно, это творчески». [5]

Відповідно до Закону України від 1 липня 2014 р. №1556-VII «Про вищу освіту», [1] студентам надано можливість самим обирати, які предмети їм цікаво послухати для загального розвитку. У 2016–2017 навчальному році студенти 4 курсу факультетів «Дизайн», «Дизайн середовища» і 3 курсу факультету «Образотворче мистецтво» ХДАДМ із переліку вибіркових дисциплін вільного вибору студента обрали для вивчення дисципліну «Психологія творчості».

Програма дисципліни висвітлює широке коло питань психології творчості, надзавдання курсу — здійснення зв'язків різних видів мистецтва на основі єдиних духовних коренів, як ланок «креатосфери» — сфери духовного розкриття особистості в художній і дизайнерській творчості.

Аналіз наукових праць із психології творчості дозволив окреслити один із шляхів самоактуалізації студентів ХДАДМ: корекційні заходи, спрямовані на підвищення рівня пошукової активності сприятимуть прояву творчих здібностей художньо обдарованої особистості.

Література:

1. Закон України від 1 липня 2014 р. №1556-VII «Про вищу освіту». [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1556-18>.
2. Дружинин В.Н Психология общих способностей /В.Н.Дружинин — СПб: Питер, 2014. — 368 с.
3. Маслоу А.: Мотивация и личность / А. Маслоу; пер. с англ. — М, 2008. — 352 с.
4. Ротенберг В. Творчество как поиск // в кн.: Сельченко К.В. Психология художественного творчества. — Минск, Харвест, 2008. — 480 с.
5. Чикцентміхайї Михайли Поток. Психология оптимального переживания / М. Чикцентміхайї; пер. с англ. — М, «Смысл», 2011. — 464 с.

Близнак М. М.

канд. пед. наук, доцент, Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв

ДО ПИТАННЯ МЕТОДИЧНОЇ СИСТЕМИ НАВЧАННЯ ЕТНОДИЗАЙНУ НА ОСНОВІ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

XXI століття ставить перед державою, суспільством і вищою школою принципове завдання — створення сучасної індустрії освіти. У зв'язку із цим різко загострилася актуальність проблем якості підготовки фахівця на всіх її етапах за кардинально новими науково-педагогічними положеннями. У фокусі освіти виявилася методологічна підготовка студента (випускника) з кожної дисципліни й насамперед — з профільюючих. Особливого значення починають набувати не тільки міцність і глибина, але й затребуваність фундаменту, на якому вибудовується професійна підготовка. Забезпечення фундаментальної підготовки створює рівні можливості для “навчання через все життя”, сприяє творчому розвитку й самореалізації особистості.

Актуальність звернення до проблем національної самоідентифікації обумовлюється розвитком суспільства, його реакцією на зміни у економічній, політичній, демографічній ситуації. У цьому сенсі і дизайн, як одна з форм освоєння людством навколишнього середовища, не стоїть осторонь від розв'язання сучасних соціокультурних проблем. Етнодизайнерський підхід ставить перед художниками прикладного та декоративного мистецтва в якості першочергових завдань пошук українського національного стилю та форми, гуманного ставлення до навколишнього середовища. Це вимагає формування відповідних підходів до культури споживання та побудови її нової структури, що орієнтована на органічний спосіб життя, гармонізацію відносин людини з довкіллям [1].

Серед найважливіших науково-технічних і соціально-економічних проблем сьогодні особливо актуальними є проблеми інформатизації – створення системи ефективного забезпечення своєчасними, вірогідними і вичерпними відомостями і даними всіх суспільно значимих видів людської діяльності, умов для оперативного, ґрунтового і всестороннього аналізу досліджуваних процесів і явищ, прогнозування їх розвитку, передбачення наслідків прийнятих рішень [2]. Їх вирішення невіддільне від вирішення проблем інформатизації системи освіти, яка з одного боку відображає досягнутий рівень науково-технічного і соціально-економічного розвитку суспільства і залежить від нього, а з іншого – суттєво його обумовлює. Разом з тим постають на перший погляд несумісні з інформатизацією та широким використанням всеможливих технічних засобів проблеми гуманітаризації освіти і гуманізації навчального процесу і суспільних відносин взагалі [3].

Використання інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) в діяльності фахівців різного профілю, здійснення оперативної комунікації між ними, використання інформаційних ресурсів для реалізації інтелектуального потенціалу суспільства характеризують рівень інформатизації сучасного суспільства. Інформатизація стосується всіх напрямів розвитку суспільства, спричинює необхідність підвищення рівня володіння засобами ІКТ як окремою людиною, так і групами фахівців, спрямована на створення оптимальних умов для задоволення інформаційних потреб на основі формування і використання інформаційних ресурсів [4].

Сьогоднішній стан підготовки фахівців мистецьких спеціальностей художнього напрямку, і декоративно-прикладного спрямування зокрема, викликає необхідність використання інформаційних (інформаційно-комунікаційних) технологій у процесі навчання (підготовки) кваліфікованого фахівця. У багатьох вищих навчальних закладах вводяться дисципліни з використанням професійно-орієнтованих прикладних програм як факультативи. Однак пануючу в цей час підготовку фахівців, орієнтовану винятково на систему дисциплінарних знань, не можна визнати задовільною. В процесі навчання студентів мистецького профілю необхідно сформувати базу знань широко ерудованого студента, який володіє науковою методологією пошуку й досліджень, у майбутньому мобільного фахівця, здатного виконувати науково-виробничі завдання різних рівнів складності.

Одним із найбільше діючих чинників, що негативно впливають на практичне розв'язання аналізованої проблеми, є недостатній рівень розвитку методичних систем навчання різних дисциплін засобами інформаційних технологій студентів етнодизайнерських спеціальностей – майбутніх випускників вищих навчальних закладів прикладного та декоративного мистецтва. Під методичною системою навчання розумітимемо структуру, компонентами якої є цілі, зміст, методи, форми та засоби навчання, якій притаманна специфіка, що виявляється в процесі розкриття сенсу змісту та виявлення взаємозв'язків між компонентами системи (Пишкало А.М.) [5].

Провідними завданнями створення і функціонування ІКТ-орієнтованої системи навчання інформаційних технологій мають стати: актуалізація свідомого оволодіння засобами ІКТ студентами, формування готовності студентів до застосування ІКТ у майбутній професійній діяльності і самовдосконалення знань у галузі ІКТ [6].

Результати аналізу суперечностей між вимогами інформаційного суспільства та наявним рівнем підготовленості студентів етнодизайнерських спеціальностей до застосування ІКТ свідчать про необхідність перебудови системи їхнього навчання у ВНЗ художнього напрямку, надання їй ознак технологічності в розумінні обов'язковості досягнення наперед запланованого результату – готовності до застосування ІКТ у майбутній професійній діяльності та з метою самовдосконалення.

Діалектичний зв'язок між застосуванням ІКТ у навчанні студентів етнодизайнерських спеціальностей та рівнем відповідності результатів їхнього навчання запитах суспільства може розглядатись як системотвірний чинник навчання інформаційних технологій. Метою впровадження системи навчання інформаційних технологій у ВНЗ художнього напрямку є формування системи ІКТ-компетентностей студентів етнодизайнерських спеціальностей як важливої складової професійної готовності. Система навчання інформаційних технологій відрізняється від систем, розроблених і описаних раніше, що передбачає: інтенсивне застосування засобів і методів ІКТ як об'єктів вивчення, так і засобів навчання; органічне поєднання групових і мережних організаційних форм навчальної діяльності студентів.

Формування готовності студентів до застосування інформаційно-комунікаційних технологій у майбутній професійній діяльності та з метою самовдосконалення (ІТ-готовності) за системою навчання інформаційних технологій має три напрями: використання ІКТ як об'єкту навчання, засобу навчання та засобу навчально-пошукової професійно орієнтованої діяльності. У системі навчання інформаційних технологій рівень знань та попередньої підготовки студента в галузі ІКТ розглядається як сигнальний параметр, тому перебіг процесу навчання для кожного студента залежить від темпу засвоєння ним навчального матеріалу, який, у свою чергу, визначається особистісними характеристиками самого студента.

Запропонована система навчання інформаційних технологій є особистісно зорієнтованою – процес навчання здійснюється в такому темпі, який буде

доступним кожному студентів. Система навчання ІКТ характеризується поєднанням педагогічного управління з ініціативною та самостійністю студентів. Викладач спрямовує навчально-пізнавальну діяльність студентів, одночасно стимулюючи їхню самостійну роботу, впровадження системи навчання інформаційних технологій, спрямовану на розвиток особистості, зокрема на забезпечення активності студентів у навчальному процесі, на їх саморозвиток, сприяє їх гармонійному розвитку та дає змогу ефективно сформулювати належні знання та вміння з ІКТ у студентів – майбутніх фахівців у галузі етнодизайну з різним рівнем здібностей і попередньої підготовки. Згідно з системою навчання інформаційних технологій студенти набувають знань шляхом власних відкриттів; формують свої пізнавальні якості, розвивають продуктивність мислення, самостійно роблять узагальнення, набувають умінь та навичок практичного застосування ІКТ.

Шляхом комплексного використання інформаційно-комунікаційних технологій під час навчання студентів етнодизайнерських спеціальностей у вищих навчальних закладах художнього напрямку можна забезпечити не тільки ефективне управління навчально-пізнавальною діяльністю, яке спирається на науково-психологічні закономірності розвитку мислення студентів та дотримання адекватних вимог до процесу навчання, а й композиційно-проектні завдання, виробничо-технологічні аспекти декоративно-прикладного мистецтва й дизайну.

Література:

1. Антонович С.А. Проблеми теорії дизайну: культурологічний вимір / Становлення і розвиток етнодизайну: український та європейський досвід. Кн. 1: зб. наук. праць / редкол. : гол. ред. М. І. Степаненко, упоряд. і відп. ред. Є. А. Антонович, В. П. Титаренко та ін. – Полтава : Полтавський літератор, 2012. – С.22-29.
2. Близнюк М.М. Застосування інформаційних технологій в освітньому процесі художньо-проектного напрямку // Матеріали III науково-практичної конференції “Проблеми інформатики та комп’ютерної техніки”. – Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. – 27-30 травня 2014 р. – 5 с.
3. Жалдак М.І. Проблеми інформатизації навчального процесу в середніх і вищих навчальних закладах // Комп’ютер в школі та сім’ї – № 3 – 2013 – С. 8-15.
4. Гужвенко Е.И. Координирующая модель методической системы обучения информатике и информационным технологиям. 13.00.02 – теория и методика обучения и воспитания (информатика, уровень высшего профессионального образования). Авт.–т дисс. докт. пед. наук: Учреждение РАО “Институт информатизации образования”.– М., 2010. – 56с.
5. Пышкало А.М. Методическая система обучения геометрии в начальной школе. Авторский доклад по монографии “Методика обучения геометрии в начальных классах”, предст. на соиск. уч. степ. докт. пед. наук.– М., 1975.
6. Карташова Л. А. Система навчання інформаційних технологій студентів гуманітарних спеціальностей у вищих педагогічних навчальних закладах. – На правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02– теорія та методика навчання (технічні дисципліни).– Інститут педагогіки НАПН України.– Київ, 2011.

Бобровський І. В.

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

СТИЛЬ ТА ФУНКЦІЯ У ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРІВ

Ціль і задача роботи полягає у визначенні взаємовідносин художнього стилю та функціонального призначення об'єкту проектування у дизайні інтер'єру та середовища взагалі. Розглянемо на прикладі двох інтер'єрів (Рис.1-2), вирішених у єдиному стилі «Стімпанк», але різних за своїм функціональним призначенням, як у межах одного і того ж стилю вирішуються різні функціональні та естетичні вимоги до об'єкту проектування зі збереженням усіх канонів та характерних властивостей певного стилю.

Одним із головних та першочергових питань у вирішенні проектних задач в дизайні інтер'єрів та простору підприємств торгівлі, є виявлення засобами дизайну, під впливом певного стилю, значимості товару, що продається, тобто, головна увага у дизайні торгівельного інтер'єру приділяється практичній функції підприємства торгівлі — продаж товарів, навіть і у межах властивостей та характеристик певного конкретного стилю.

У рамках канонів стилю, не змінюючи його закономірності характерних властивостей, головний акцент у торговому просторі робиться на вітринах, де експонується товар, що продається. Формоутворюючі засоби та декоративно-конструктивні властивості стилю, за рахунок котрого вирішується проектна задача, допомагають акцентувати увагу покупців на площі вітрин і товару, що експонується в них, не втрачаючи власних, індивідуальних, художньо-образних ознак стилю, зберігаючи своєрідну, притаманну цьому стилю, атмосферу, роблячи вітрину індивідуальною домінантою торгівельного інтер'єру. От же художньо-образний, естетичний аспект у дизайні інтер'єру підприємства торгівлі повністю працює своїми художніми властивостями на виявлення функціонального призначення та змісту цього інтер'єру, тобто підпорядковується функціональному аспекту і стає другорядним у вирішенні проектних задач дизайну інтер'єру та простору підприємства торгівлі.

В дизайні інтер'єрів підприємств громадського харчування, де наряду з функціями харчування не маловажну роль відіграють функції відпочинку і розваг, які все більш стають домінуючими, і потребують, для досягнення максимального результату ефективності закладу, головного, першочергового вирішення художньо-естетичних аспектів через засоби та характерні художньо-конструктивні властивості певного стилю, підпорядковуючи собі функціональний аспект, роблячи його другорядним у вирішенні проектних задач по відношенню до естетичного аспекту.

Відбувається повне занурення у атмосферу відпочинку за допомогою асоціативного образу, що формує та надихає художній стиль засобами об'ємно-просторової образно-асоціативної композиції. В такому інтер'єрі головну, домінуючу роль відіграє естетичний аспект, який стає домінантою інтер'єру підприємства громадського харчування і при цьому повністю враховує вимоги функціонального призначення даного підприємства, не дивлячись на те, що функціональний аспект стає другорядним у вирішенні проектних задач.

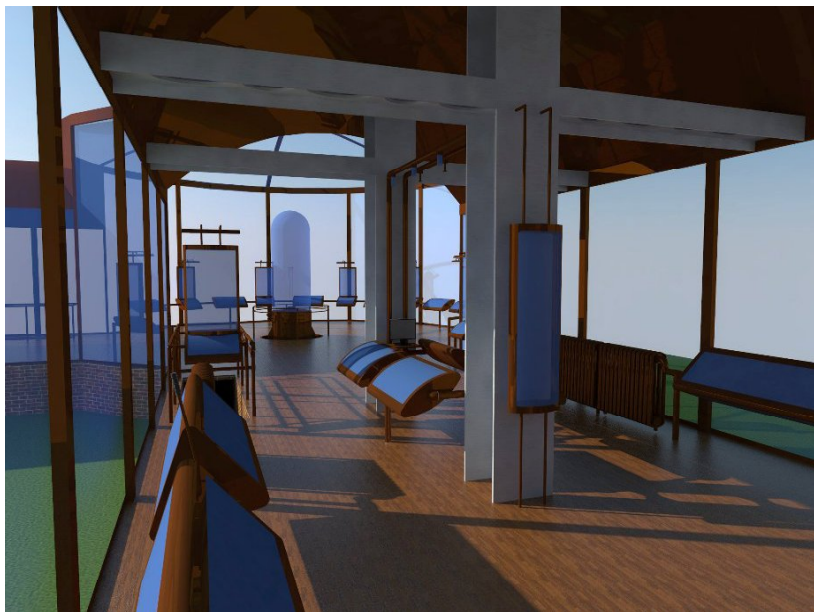


Рис. 1. Сувенірна лавка у стилі «Стімпанк». Автор Ховба Є.



Рис. 2. Сувенірна лавка у стилі «Стімпанк». Автор Ховба Є.



Рис. 3. Кафе у стилі «Стімпанк». Автор Ховба Є.

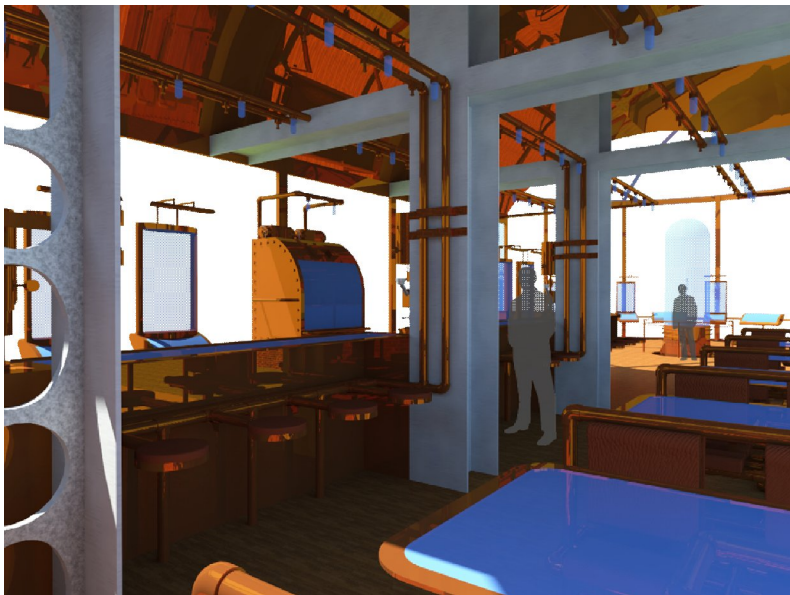


Рис. 4. Кафе у стилі «Стімпанк». Автор Ховба Є.

Змінюючи головну та другорядну роль між стилем рішення інтер'єру та його функціональним призначенням, відповідно до вимог об'єкту проектування, ми досягаємо єдності форми та змісту простору, що проектується, максимальної виразності та раціональності у вирішенні проектних задач за рахунок поєднання та злиття функціонального обладнання з елементами образно-асоціативної композиції художньо-стильового рішення. Це надає інтер'єру іншого, більш значимого звучання і дозволяє трактувати його як простір.

Та головним і найважливішим здобутком такого підходу у дизайні інтер'єру та простору взагалі є отримання гармонії між людиною та штучно створеним оточуючим середовищем.

Бондаренко В.В., професор, декан факультету «Дизайн середовища»
Підлісна О.В., канд. мистецтвознавства, доцент

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ХАРКІВСЬКА ШКОЛА СЕРЕДОВИЩНОГО ДИЗАЙНУ. ВИТОКИ, СУЧАСНИЙ СТАН, МАЙБУТНІ НАПРЯМИ РОЗВИТКУ

Середовищний дизайн, як окрема галузь дизайну, виділився, мабуть, на початку ХІХ сторіччя, коли було запропоноване брендів рішення промислових будівель видатними дизайнерами-промисловиками Вальтером Гропіусом, Пітером Беренсом, Мейєром. Але рішення інтер'єрів та екстер'єрів архітектурних споруд існувало від початку становлення архітектури, тож, можна вважати цей напрям значно старішим. Картина, яка призначена для прикрашання стін певних приміщень вже є часткою наданого інтер'єру, впливає на візуальні характеристики простору та сприйняття його відвідувачем. Отже, художня творчість від початку була елементом рішення внутрішнього середовища.

Історичні харківські споруди, що збереглися до наших днів – Святоозерянська церква Покровського монастиря – пам'ятка архітектури 17 сторіччя, складські приміщення того ж часу, залишки будівель 18 сторіччя, перші заводи та житлові будинки кінця 19 сторіччя, дохідні та громадські будівлі початку 20 сторіччя. Розглядаючи їх внутрішнє оздоблення, розумієш, наскільки вплив середовища на людину залежить від отих неважливих допоміжних до архітектури елементів, які саме і складають середовищний дизайн.

Художні класи Раєвської-Іванової, що започаткували у 1869 році спеціалізовану художню освіту в Харкові, ще не претендували взагалі на поняття «дизайн», але вже мали художньо-промисловий напрям і впливали на творчу атмосферу в місті, викликали подив та захват можливістю змінити буденну сірятину будівель на святкові декоративні розписи. Художнє училище, згодом художній технікум, який пізніше виріс до художнього інституту, також іще не виділяв середовищного напрямку, як окремої галузі дизайну. В 1963 році, коли ХДХІ було реорганізовано на ХХПІ, інститут було переорієнтовано на підготовку фахівців художньо-промислового профілю. Факультет, який сьогодні має назву «Дизайн середовища», спочатку називався «Оздоблення будівель», а з 1965 року — «Інтер'єр і обладнання».

Першим завідувачем кафедри був доцент В. Константинов. Архітектор за профілем підготовки, театральний художник, В.Ф. Константинов розробив серйозну програму з проектування виробничого середовища, яка спиралася на розуміння законів композиції та кольорознавства, розуміння технологічних процесів та останні дослідження радянських науковців у галузі проектування інтер'єрів промислових споруд. До промислових об'єктів додалися інтер'єри вестибюлів та торгівельних підприємств, підприємств громадського харчування... Потім керівником кафедри став доцент Ю. Старостенко, який закінчив Театрально-декораційне відділення, та був спеціалістом у галузі кераміки. Зараз її очолює доцент А. Олексієнко – один з перших випускників кафедри, дизайнер інтер'єру.

Наказом №203 від 24.12.63 р. на факультеті були затверджені дві спеціалізації: оформлення міст, громадських та промислових споруд; оформлення виставок, урочистостей та спектаклів. Перший прийом на нову спеціальність було здійснено в 1963 році. на I курс були зараховані: А. Зубков, А. Крамаренко, Н. Бікулов, П. Тайбер, Г. Корень, В. Черенков, В. Опанасенко, Т. Черні. Студенти, яких було прийнято до ХДХІ в 1962 році, з 1963 — навчалися за навчальним планом нової спеціальності. З 1965 р. студентів уже приймали на факультет «Інтер'єр і обладнання», а в лютому 1970 р. було обрано першого декана. Ним став доцент В. Сиром'ятников.

У підготовку спеціалістів за спеціальністю «Інтер'єр і обладнання» постійно включалися завдання на розробку декоративних і тематичних розписів. Саме тому, згодом, було створено майстерню монументально-декоративного розпису і в 1970 році був перший випуск спеціалістів в цього профілю. Завідував майстернею спочатку професор Є. Єгоров, потім професор О. Хмельницький. Нарешті у 1984 р. було відкрито кафедру монументально-декоративного розпису, завідувачем якої став доцент О. Пронін. Готуючи студентів до проектної діяльності, викладачі велику увагу приділяли практичним вмінням та навичкам, навчали створювати прекрасне своїми руками. Чудові елементи розписів, сграфіто та вітражні композиції й досі прикрашають коридори факультету «Дизайн Середовища».

У зв'язку з тим, що в інституті були високопрофесійні викладацькі кадри в галузі образотворчого мистецтва, інститут докладав багато зусиль до збереження цих традицій та відновлення спеціальностей станкового профілю, випуск яких було тимчасово припинено на початку 1960-х років. Так, з 1974 року в межах нового факультету відновили підготовку фахівців за спеціалізацією «Архітектурно-декоративна пластика». Завідував кафедрою «АДП» — доцент В. Воловик.

У 1988 році було відкрито спеціальності «Станковий живопис» та «Реставрація творів мистецтва». Спочатку фахівців спеціальності «РТМ» готували на кафедрі монументально-декоративного розпису, а потім — на кафедрі живопису. Пізніше було відкрито спеціалізовану кафедру «Реставрація станкового та монументального живопису». в 1993 р. при кафедрі «Інтер'єр і обладнання» було відкрито спеціалізацію «Проектування художньо-декоративних тканин» (пізніше — «Художнє моделювання тка-

нин», зараз «Дизайн тканин»). В 1998 р. відкрито спеціалізацію «Художнє моделювання одягу», (зараз «Дизайн одягу»). Для підвищення фахового рівня цих напрямків в у 2000 р. було створено кафедру «Художнє моделювання тканин та одягу», що об'єднала обидві спеціалізації. В той час кафедру очолювала канд. мистецтвознавства С. Нікулєнко, потім — доцент О. Омєльченко, зараз її очолює професор Г. Тіщенко.

У зв'язку з розвитком меблевого виробництва в Україні та зростанням попиту на дизайнерів цього профілю з 2000 року було відкрито спеціалізацію «Дизайн меблів». А 2004 р. було створено кафедру «Дизайн меблів». Цю кафедру очолила канд. арх., доцент Н. Трегуб. У тому ж 2000 році, у зв'язку зі створенням у ХДАДМ нового факультету «Образотворче мистецтво», три спеціалізації — «Станковий живопис», «Монументальний живопис» та «Станкова і монументальна скульптура», було переведено з факультету «Інтер'єр і обладнання» на новоутворений факультет «Образотворче мистецтво».

Кафедри факультету мають 6 навчальних лабораторій, які містять обладнання для відповідного навчального процесу, комп'ютерну лабораторію. Колишні випускники кафедри стали досвідченими викладачами, не тільки в нашій академії, а й у кількох університетах тхудожньо-дизайнєського профілю, мають своїх послідовників та учнів. На сьогодні досягнення факультету «Дизайн середовища» склалися в цілісну професійну систему підготовки дизайнерів, яку можна визначити як Харківську школу середовищного дизайну. Метою даної статті був намір розглянути проблеми сучасного середовищного дизайну в контексті взаємозв'язку навчального процесу та реальних завдань, які вирішуються саме на прикладі міста Харкова.

Студентами, випускниками та викладачами факультету виконані дизайн-проекти та безпосередньо художні роботи, що гідно представляють свою професійну школу: рішення станцій метрополітену Проспект Гагаріна, Індустріальна, Академіка Барабашова, Архітектора Бекєтова, Олексіївська, Проспект Перемоги; оформлення окремих майданчиків в Екопарку Фельдмана та Центральному міському парку; керамічні та живописні панно, виконані на факультеті «ДС» прикрашають приміщення лікарень, поліклінік, дитячих садків, басейнів.

Основним постулатом сучасного середовищного дизайну є міцний взаємозв'язок форми з функціональністю, забезпечення максимального комфорту поряд із високими естетичними якостями. Якщо красиво - стало бути, ефективно, а якщо елемент пройшов перевірку часом і розвитком, значить він, до того ж, функціональний. Харківський середовищний дизайн неодноразово пройшов таку перевірку і продовжує розвиватися, відповідно вимогам сьогодення, спрямований на підвищення креативності і комфортності міського середовища.

Бондарчук Н. О.

аспірант кафедри теорії і історії мистецтв, ХДАДМ

І.К. АЙВАЗОВСЬКИЙ І А.І. КУЇНДЖІ (ДО ПИТАННЯ ВИТОКІВ ТРАДИЦІЇ «КІММЕРІЙСЬКОГО ПЕЙЗАЖУ»)

Філософія «кіммерійського пейзажу» формувалася на перехресті двох шкіл — І.К. Айвазовського і А.І. Куїнджі, в основу яких було покладено різні системи навчання. Ці імена визначили розвиток «кіммерійського пейзажу» і подарували Криму дві протилежні плеяди своїх учнів і послідовників. Мистецтво зазначених майстрів належить різним епохам. ХІХ століття пройшло під гаслом живопису Айвазовського, а Куїнджі, завдяки глибині своєї творчої натури, зміг поєднати завдання обох століть. Архип Іванович — найталановитіший з учнів Айвазовського, враження від мистецтва якого відбилися на формуванні романтичного погляду Куїнджі на світ. Близькість Куїнджі до представників кіммерійського пейзажного живопису обумовлена, як і Р.Г. Судковського, місцем його народження. Просолоне, безлюдне, навстіж відкрите вітрам Азовське узбережжя поблизу маріупольських степів, де народився і провів своє дитинство А.І. Куїнджі, нагадує землі Кіммерії. А греко-татарське походження майстра і прадавня історія Приазов'я мають з Кримом загальне коріння. Майже у всіх учнях Айвазовського і Куїнджі, а надалі і більшості місцевих художників, тече грецька кров. Стає зрозумілим, що зв'язок кримського мистецтва з класичною традицією обумовлений не тільки прадавньою культурою краю і самою природою, а й генетичним кодом. У цьому вбачаються витоки консерватизму кримського живопису, його несприйняття новітнього модернізму, а надалі і постмодерністських течій.

Завдяки самотності творчої натури постать А.І. Куїнджі стоїть осторонь школи мариністичного живопису Айвазовського. Але ці майстри — немов два рукави «кіммерійського пейзажу». Їх мистецтво при всій начебто відмінності має чимало спільного. Те, що на перший погляд зближує Куїнджі з імпресіоністами, а саме наполегливий пошук нових засобів виразності мінливого емоційного настрою, серійні варіації з моментом, насправді має іншу природу, спільну з творчістю Айвазовського, а надалі і з наступним поколінням «кіммерійців» — орієнтація на вічність моменту, що швидко минає, і прагнення знайти нові художні засоби, відмінні від імпресіоністських. Море, сонце, вогнище, хмари, як втілення земних стихій, займали обох і їх наступників з тією різницею, що Айвазовський віддавав перевагу морю, Куїнджі — хмарам, Богаєвський і Волошин — землі. У 1932 р. учень Айвазовського і Куїнджі Г.О. Калмиков пише серію картин про походження сонячної системи, в основі буття якої вбачається сакральний вогонь. Пошуки Куїнджі спрямовані на відтворення сліпучого сонця при заході. Що стосується неба, то воно, як символ духовної сфери, стало одним з улюблених образів Куїнджі і Волошина, а Богаєвський вбачав у ньому старішого свідка історії людства. Цікаво, що у творах зазначених мистців хмара має схожий малюнок, а кримське небо взагалі один з улюблених мотивів місцевих художників усіх часів.

Романтичне світосприйняття, що виявлялося в любові до монументальних епічних краєвидів, пройнятих місячним сяйвом з виразними ефектами світла і тіні, у відтворенні природних стихій, імпровізаційному методі роботи — не є данина моді, а внутрішня сутність природи цих майстрів, стан їхньої душі, розуміння Всесвіту. Для своїх картин мистці обирали великі формати, відтворюючи широкі простори Півдня та втілюючи заповіти М.В. Гоголя щодо завдань мистецтва у романтиці містично-фантастичного.

Філософія часу другої половини XIX — першої третини XX ст. — це мінливість, непередбачуваність, хибкість. Але в цій несталості І.К. Айвазовський і А.І. Куїнджі шукають опору для вічності. Природні стихії спроможні відобразити це найліпше. До їх відтворення вдаються і інші корифеї «кіммерійського пейзажу» — М.О. Волошин, К.Ф. Богаєвський.

І Айвазовський і Куїнджі мали унікальну зорову пам'ять, жваве творче уявлення. Великоформатні імпровізації Куїнджі стали можливими завдяки багаторічному пошуку нової пластичної мови у невеликому розмірі, а Айвазовський взагалі майже не писав етюдів, спираючись на свої надзвичайні природні дані — спостережливість і феноменальну пам'ять.

Спостережливість Айвазовського виявлялася у будові морської хвилі, її конструкції, масі, кольорі. У Куїнджі — у силі світла у природі, її станів. У його місячному сяйві ще більше правди і ілюзорності. Імпровізаційний метод роботи для себе і учнів Куїнджі аргументував тим, що пам'ять внаслідок розумових і надрозумових процесів перетворює побачене в образи вищого, духовного порядку. І вчив своїх учнів, серед яких кримчани К.Ф. Богаєвський, М.П. Латрі, брати Г.О. і О.О. Калмикови, М.П. Хімона, О.Ф. Гауш приводити картинні задуми до знаку, опрацьовувати та перепрацьовувати враження від природи посередництвом уяви і фантазії до ступеню образ-знак, як категорії вічного. А для цього зуміти у буденному побачити надзвичайне, велике. Ідеал А.І. Куїнджі — природа без прикрас, звільнена від усього зайвого, будь-якої привнесеної деталі — більше, ніж його учнів, цікавить майстра своєю первинною красою.

Пантеїстичний за сутністю живопис Айвазовського і Куїнджі пройнятий епічним духом, відчуттям тлінності людського буття, його перманентності перед могутністю природи, Всесвіту. Це червоною ниткою проходить крізь творчість інших представників «кіммерійського пейзажу» і повною мірою зумовлює мотиви поганства у творах М.М. Казаса, Ж.І. Матрунецького, В.В. Нікулова. Такий пієтет перед природою обумовлений величчю кримського ландшафту, до історичного вітваря якого прямувало не одне покоління творців. Звідси і таємничі, казково-міфотворчі мотиви, які вперше у Криму з'явилися саме у картинах Айвазовського. Ф.М. Достоевський порівнював І.К. Айвазовського з А. Дюма-батьком стверджуючи, що «обыкновенных вещей они вовсе и не пишут...» [1]. У Куїнджі звичайний мотив перетворюється у надзвичайно казковий завдяки потужній енергії світла. Для кримчан — учнів А.І. Куїнджі, тема міфу, чарівного була близька ще з часів навчання. Казковий характер сюжету частіше вбачається у творах мистців сходу і південного заходу півострова (найдавніших поселень Криму).

При всій самотності художньої творчості Куїнджі, його мистецтво, особливо періоду «загворництва» (1882–1910), що пройшов в інтенсивних пошуках гармонічніших, найближчих відповідно природи тонально-кольорових співвідношень, не оминуло загальну тенденцію доби. І в кольорових експресіях цього періоду, і в місячному сяйві елегійних ноктюрнів виразно лунають ноти епохи, а саме неминучість трагічного кінця. Лиховісні тони приреченості чаклунсько-казкової і разом трагічної «Фантастичної сцени» (1890-ті, ДРМ) знаходять продовження в окремих творах К.Ф. Богаєвського, М.О. Волошина, М.М. Казаса. Але найбільшим прибічником драматично-напружених сюжетів виявляється керченський мистець кінця ХХ ст. — В.В. Нікулов.

А.І. Куїнджі подекуди лише натякає на винахідливу лінію, подекуди сміливо нею користується у малюнку сповнених величі образів гігантської хмари чи дерева, прориву проміж дерев, в небо. Він, як і М.О. Волошин, прямує «к метафорическому выражению космической сущности природных явлений» [2]. Часто їх образи сповненні споглядання і тиші, на противагу буревіям І.К. Айвазовського, а мотив пейзажу набуває символічного значення, як частина космічного Всесвіту. У найбільшій мірі схожість майстрів виявляється у декоративних серіях їх заходів сонця. Але світорозуміння М.О. Волошина формувалося окремо від А.І. Куїнджі і його школи.

Краса ночі, що у рівній мірі непокоїла художників-романтиків та мистців епохи Модерн, стала улюбленим сюжетом символізму, передвісником якого у вітчизняному мистецтві виступив Куїнджі. Тенденції символізму та беклінської версії сецесії завезені учнями Куїнджі у Крим з-за кордону. Але кримчани вирішують це завдання по-своєму, у душі місцевого багатонаціонального характеру. Морські та степові ноктюрни з татарськими саклями, дюрбе, стрілами мінаретів та іншими східними мотивами у місячному сяйві кримської ночі — один з облюбованих ними пейзажних сюжетів.

Головна відмінна особливість Айвазовського і Куїнджі в тому, що вони звертались до різних технічних засобів. Мариніст Айвазовський користувався одного разу винайденим та на багатьох роботах опрацьованим авторським прийомом, у той час як Куїнджі не припиняв експериментувати у пошуках нових методів до останніх днів життя. Айвазовський до краєвиду, що відклався в пам'яті, додавав якийсь новий ефект, а Куїнджі повсякчас шукав нові засоби до відтворення станів природи. Внутрішня напруга творів Айвазовського виявляється в сюжеті, мотиві, у Куїнджі — за рахунок підвищення сили кольору, особливо у пізній період. Айвазовський ускладнює задум деталізацією. Куїнджі навпаки — за рахунок узагальнення і спрощення.

Таким чином виявляється уся парадигмальна складність двадцятого століття у порівнянні з попереднім. І Айвазовський, і Куїнджі стали новаторами в мистецтві своєї доби, сформувавши нові типи пейзажу: Куїнджі — «романтически приподнятой пейзажной картины» [2], піднісши пейзаж до Вселенської величі, а марини Айвазовського віддзеркалюють суспільну психологію епохи Олександрівської доби.

Усім багатством композиційних знахідок, образних втілень мотиву, науковим розумінням теорії кольору і світла, методів відображення їх інтенсивності,

лаконічними живописними та декоративними прийомами в передачі настрою, сонячного тепла, а також динамікою і внутрішнім ритмом творів, їх темперментною вільною пластикою, А.І. Куїнджі залюбки ділився зі своїми учнями. Цей досвід був переосмислений, опрацьований і надалі розвинутий кримськими мистцями у новий тип пейзажу, сформований під кутом географічного детермінізму у розумінні концептуальних і декоративних завдань мистецтва.

Таким чином, І.К. Айвазовський визначав розвиток кримського живопису у ХІХ ст., а А.І. Куїнджі, разом з учнями своєї майстерні, не будучи кримським художником у прямому розумінні, зробив вагомий внесок у концепцію подальшої еволюції живопису «кіммерійського пейзажу».

Література:

1. Голдовский Г.Н. Романтический мастер // Иван Константинович Айвазовский. Живопись. Рисунки и акварели: Компакт-диск. Серия «Русские художники» [Электронный ресурс] / Авт. сост. Г. Голдовский, В. Круглов. – Спб.: ГРМ, 2009. – 14 с.: ил. – Режим доступа до ресурсу: www.rusmuseum.ru
2. Шувалова И.Н. Куинджи в Русском музее // Архип Куинджи из собрания Русского музея: Компакт-диск. Серия «Русские художники» [Электронный ресурс]. – Спб.: ГРМ, 2008. – Режим доступа до ресурсу: www.rusmuseum.ru

Босий І. М.

викладач кафедри «Дизайн меблів», ХДАДМ

ПРИНЦИПИ ТА ПРИЙОМИ ТРАНСФОРМАЦІЇ МЕБЛІВ. ЗАГАЛЬНІ АСПЕКТИ

Аналіз історичних прототипів та сучасних прикладів різноманітних меблів-трансформерів дозволив встановити, що перегрупування елементів форми означених дизайн-об'єктів може відбуватись на основі чотирьох принципів:

- **принцип розкладання/складання форми**, що реалізується через впровадження розкладних систем трансформації. Він є одним з перших принципів трансформації меблів та реалізується через **прийоми**: *застосування X-образних конструктивних систем, впровадження розкладних пюїтрів, залучення системи трансформації «книжка»* (об'єкт розподілено на рівні сегменти, що розкладаються відносно центральної осі). Означені прийоми представлені в меблях для сидіння, похідних меблях, ложе-трансформерах, розкладних обідніх та ломберних столах;
- **принцип розсування/стиснення форми**, який втілюється завдяки використанню розсувних систем трансформації. Виявлений принцип трансформації реалізується завдяки **прийомам**: *ковзання всіх елементів конструкції* (по направляючим системам або завдяки застосування кріплень між сегментами конструкції) та *зміщення окремих елементів форми*. Прийом зміщення окремих елементів форми проявився в регульованих мебля-трансформерах, де висування додаткових площин та сегментів спрямоване на зміни габаритних розмірів об'єкту. Проте, найяскравіше розсувні системи трансформації, в яких присутній прийом ковзання всіх елементів конструкції, проявились в конструкціях ширм та розсувних перегородках;

- **принцип сегментарного повороту окремих елементів загальної форми об'єкту.** Даний принцип трансформації втілюється через **прийоми:** *додання до об'єкту додаткових осей обертання та завдяки прийому маятникового коливання окремих елементів форми дизайн-об'єкту;*
- **принцип поєднання/роз'єднання елементів загальної форми об'єкту,** який реалізується через **прийоми:** *приставлення/підставлення складових елементів одне до одного, бічне зчеплення складових елементів форми (назове з'єднання), застосування допоміжних кріплень між складовими елементами та прийом вкладання одного елемента в інший (прийом «матрьошка»).*

Дослідження історичних прототипів меблів-трансформерів дозволяють стверджувати, що принципи розкладання/складання, розсування/стиснення або поєднання/роз'єднання часто ставали основним принципом трансформації форми об'єктів. Означені принципи втілювались у створенні розкладних та розсувних меблів-трансформерів. Комбінація принципу розкладання/складання та розсування/стиснення втілювалась у регульованих меблях-трансформерах. Принцип сегментарного повороту окремих елементів загальної форми об'єкту зустрічається лише у поєднанні з вищезазначеними принципами трансформації та втілюється в регульованих та комбінованих меблях. З цього можна відзначити **види меблів-трансформерів:**

- *розкладні меблі-трансформери,* функціональне застосування котрих можливе лише після трансформації, оскільки в складеному стані такі меблі неможливо використовувати за прямим призначенням;
- *розсувні меблі-трансформери,* форма та експлуатація яких цілковито залежить від трансформаційного процесу;
- *регульовані меблі-трансформери,* конструктивна система котрих спрямована на зміну габаритних розмірів об'єкту. В таких меблях можуть застосовуватись як один принцип трансформації, так і їх комбінації. Функціональне навантаження регульованих меблів-трансформерів не вичерпується процесом трансформації — такі об'єкти можуть експлуатуватись без застосування механізмів трансформації об'єкту (наприклад, стіл залишається столом без збільшення його габаритних розмірів);
- *комбіновані меблі-трансформери,* в яких поєднано одразу декілька функціональних об'єктів. Зміна форми комбінованих меблів реалізується на основі комплексного застосування розкладних, розсувних та поворотних систем трансформації.

Встановлено, що до кінця XIX сторіччя меблі-трансформери будувались на основі принципів розкладання/складання форми, розсування/стиснення форми та сегментарного повороту окремих елементів форм. В об'єктах меблевого мистецтва означені принципи трансформації застосовувались як поодинокі, так і в комбінації одне з одним. Принцип поєднання/роз'єднання елементів загальної форми об'єкту виявлено лише в прикладах меблів-трансформерів, які були створені у XX сторіччі. Це було зумовлено розповсюдженням модульного принципу побудови форми об'єкту, заснованого на прийомах комбінаторики.

Дослідження принципів та прийомів трансформації надало можливі сит виявити основні способи перетворення меблевих об'єктів: трансформація меблів вручну (з часів Стародавнього Єгипту), переміщення елементів загальної структури об'єкту завдяки застосуванню механічних систем (XVII–XX ст.), впровадження пневматичних систем (к. XX ст.) та застосування електронних систем керування (к. XX – п. XXI ст.).

Література:

1. Божко Ю. Г. Архитектура и комбинаторика формообразования / Ю. Г. Божко. — К. : Вища школа, 1991. — 245 с.
2. Ельцов А. В., Скуба Д. В. Алгоритмы и методы трансформации промышленных изделий в дизайне на основе примеров [Текст] / А.В. Ельцов, Д.В. Скуба // Молодой ученый. – 2012. – № 10. – С. 52 – 57.
3. Вергунова Н. С. Принципы трансформации в формообразовании средств передвижения для людей с ограниченными возможностями здоровья : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.07-дизайн / Вергунова Наталья Сергеевна – Харьков, 2015. – 330 с.
4. Канева М. И. Мебель-трансформер. Исторические прототипы интерактивной мебели будущего / Мария Ивановна Канева. — Санкт-Петербург : Издательский дом «Ноосфера СПб», 2007. – 128 с.

Величко В. М.

мистецтвознавець, м. Чернігів

С.П. ЯРЕМИЧ І Ф.Л. ЕРНСТ: ДО ВЗАСМІН У 1920-ТІ РОКИ

Ім'я Степана Петровича Яремича добре відоме історикам мистецтва. Турбуючись питаннями збереження вітчизняної культурної спадщини, цей мистецтвознавець та художній критик, художник і колекціонер, музейник і реставратор активно діяв понад сорок років в художньому житті України та Росії. Велике значення мають мистецтвознавчі дослідження і спогади Яремича, присвячені сучасним йому митцям та художникам минулих епох.

Відомою в художніх колах була і його колекція графічних творів вітчизняних та західноєвропейських майстрів, котру Яремич розпочав створювати у 1892 році на хуторі художника Миколи Ге, значно поповнив у Парижі весною 1904 року, систематизував своє зібрання у Петербурзі і завершив роботу в останній період свого життя, в Ленінграді каталогом творів, що йому належали. Нині ця колекція займає почесне місце серед зібрань графіки Державного Ермітажу та Російського музею в Санкт-Петербурзі.

Окремі аркуші, зокрема твори Тараса Шевченка, як вияв власної волі і особистого бажання, були подаровані Степаном Яремичем молодій Українській державі і надійшли в 1925 році до Всеукраїнського історичного музею імені Т.Г. Шевченка. Саме цей факт знайшов відображення в одній із публікацій Федора Ернста і засвідчив певні взаємостосунки між двома видатними діячами вітчизняної художньої культури на ниві колекціонування і музейної справи.

Федір Ернст зокрема повідомив: “Року 1925 відомий український художник в Ленінграді С.П. Яремич, скориставшись перебуванням у Ленінграді Д.М. Щербаківського, передав через нього в дарунок нашому музею цілу

дорогоцінну збірку акварелів та рисунків українських художників, в тім числі — шевченків рисунок олівцем – портрет В.О. Закревської, 1843 року подвійний портрет І.М. Сошенка й А. Заболотського пензля П. Заболотського академічних років, й, нарешті дорогоцінний альбом “Souvenir d’Orenburg 1842–1851”, що належав відомому, безпосередньому начальству Шевченковому, генерал-губернаторові Оренбурзького краю В.О. Обручову”.

Це не єдиний факт передачі на батьківщину художніх творів із боку Яремича, для якого питання вивчення і збереження сучасних мистецьких творів і пам’яток старовини було одним із головних, навіть більш важливим, ніж власна творчість. Зокрема, у 1908 році Яремич проявив себе як колекціонер, котрий відзначився своїми пожертвами до Київського художньо – промислового і наукового музею. Дві ікони, що належали йому “Дерево життя», «Деїсус», виявлені Яремичем під час перебування у лаврі, знайшли своє місце у музеї і збережені до нашого часу. Завдяки дослідженням І.О. Ходак стало відомо, що передані Яремичем ікони “Дерево життя» та «Деїсус», на щастя збереглися і прикрашають нині зібрання Національного художнього музею та Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

В персональному фонді Яремича, що зберігається в архіві Державного Ермітажу, віднайдений цікавий документ — лист Андрія Вінницького, на той час директора Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Г.Шевченка від 10 грудня 1924 року до Степана Яремича з пропозицією «зайняти посаду директора Ханенківського музею у Києві». Те, що саме до Яремича, як визнаного пам’яткоохоронця і музейника, звернулись кияни, було не випадково. З біографії Яремича відомо, що в цей період він знаходився поза межами України. Яремич працював вченим хранителем відділу гравюр і малюнків в Ермітажі, раніше був обраний членом ради цього ж музею, а також членом художньої ради Російського музею і членом Державного музейного фонду.

Чому Яремич не скористався цим запрошенням, як було підкреслено в листі, від імені всіх трудівників «на культурній ниві», не використав можливість повернутися на батьківщину, як це зробив раніше Георгій Нарбут? Можливо, він передбачав трагічну долю музею П.П. Потоцького, критично ставлячись загалом до дій у сфері культури радянської влади. Можливо, Яремич не мав бажання і стимулу кидати свої обов’язки і налагоджені зв’язки. Людині у 55 років важко змінювати сталий образ життя, залишати місце постійної роботи, розривати стосунки із старими друзями і колегами. До того ж, він не міг виїхати із Ленінграду, попри інерцію і не тільки в силу посадових обов’язків по Державному Ермітажу.

Яремич опікувався на той час квартирою свого товариша Олександра Бенуа. На його матеріальну відповідальність були покладені мистецькі твори Бенуа, інших вітчизняних та західно-європейських майстрів, що знаходилися в петроградській квартирі художника. Яремич погодився зберігати також архів і бібліотеку видатного вченого, нарешті меблі і всю обстановку своєрідного музею-квартири, яку змушений був покинути його власник разом із сім’єю, емігрувавши за кордон. Тому, відмовившись від пропозиції очолити музей західного і східного мистецтва подружжя Ханенків у Києві, попри не-

гативні вісті зі своєї батьківщини про втрати і загибель пам'яток історії та культури, Яремич вирішив активно співпрацювати із українськими музеями, як вчений і колекціонер, художник і музейний працівник, шляхом листування та заочною участю у спільних музейних і видавничих проєктах. Велику роль у цій справі й зіграв другий, після Д.М. Щербаківського, київський культурний діяч Ф.Л. Ернст, з яким також почав активно співробітничати Степан Яремич.

Перша зустріч Яремича із Ернстом, ймовірно відбулася в липні – серпні 1922 року під час поїздки останнього до Петрограду, на посмертну виставку творів Георгія Нарбута у Російському музеї. Головною метою його відвідань був виступ на конференції виставки із доповіддю «Г.І. Нарбут на Україні». У Петрограді, як звітував Ернст, він «одвідав видатніших тамошніх збирачів української старовини з метою зав'язування з ними стосунків і з'ясування, оскільки можливо являється перевезення... збірок до України... В.О. Щавинського, С.М. Тройницького (директора Ермітажу), С.П. Яремича (консерватора Ермітажу)»⁷. Зустрічі із земляками, все побачене справило велике враження на Ернста. Через два роки у листі до Яремича він згадував: «Я никогда не забуду тех минут, которые провёл у Вас, у В.А. Щавинского и у П.П. Потоцкого, и ту любовь к родине, с которой Вы собираете «Украини́с'у». Дай только Бог, чтобы труды эти не пропали даром, и чтобы всё это собранное действительно попало в украинские музеи.

На жаль, тривога Ернстова була не безпідставною. Яремич щиро відгукнувся на його прохання не забувати українських музеїв і надсилати найбільш цікаві для України речі. Із листування Яремича 1925 року з українськими музеями стало відомо, що, крім згаданих вже творів відомий колекціонер передав у Всеукраїнський історичний музей два стародруки Києво-Печерської лаври, один з яких був із гравюрами Г. Левицького, підручник Києво-Могилянської духовної академії, Синопис 1768 року, дві книги з описом Києво-Печерської лаври, що вийшли друком у 1805 і 1817 роках.

Також Яремич передав у дарунок музею план Києво-Межигірської фаянсової фабрики, зроблений архітектором Кедріним, заголовний лист до книги «Ученицы Смольного монастыря I выпуска в портретах Д. Левицкого», гравюрний портрет Т.Г. Шевченка з часопису «Сын Отечества» за 1862 рік та інші матеріали. Від Яремича надійшли і його власні художні твори «Олена» та «Шевченкова могила» в 1925 році. Де нині перебувають названі речі, поки що не відомо. Принаймні, до 1941 року подаровані Яремичем експонати, зокрема графічні портрети, знаходились у Державному музеї українського образотворчого мистецтва, за свідченням В.В. Рубан.

Після відвідин північної культурної столиці Федір Ернст вирішив організувати посмертну виставку творів Георгія Нарбута у Всеукраїнському історичному музеї ім. Т.Г. Шевченка, в Києві. Розгорталися події навколо бажання прислужитися пам'яті геніального митця у двох напрямках: організації і проведення масштабної виставки творів художника і з друком каталогу та упорядкування і видання збірника спогадів і досліджень київських та петроградських авторів про Г.І. Нарбута. Степан Яремич був поінформований і дав

згоду на участь у збірнику, для якого він спеціально написав статтю «Місце Нарбута в українському мистецтві». На жаль, ініціатор збірника Федір Ерст і його автори не побачили друкованим тираж цього видання, що готувався понад десять років, але, в решті-решт, був знищений радянською владою.

Вискварка Я. М.

аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ДО ПИТАННЯ ФОРМУВАННЯ ВПЛИВУ ПОЛІТИЧНОЇ РЕКЛАМИ НА СУБ'ЄКТ СПРИЙНЯТТЯ ЗАСОБАМИ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

Арсенал політичної реклами, як і реклами комерційної, виключно багатоманітний, її види і форми практично незчисленні. Особливо він значно поповнився в ХХ столітті, завдяки науковому прогресу, новим комунікаційним технологіям, появі телефону, радіо, телебачення, комп'ютерної техніки, мережі Internet. Процес формування засобів художньої виразності для втілення політичного образу є складовою міжгалузевого процесу і тісно пов'язаний з вираженням політичних ідей, цінностей, принципів які проголошує політичне спрямування. Вони є важливими засобами комунікації, засвідчують певну політичну позицію, несуть смислове навантаження, емоційне сприйняття, мобілізують електорат.

По суті, політичні вибори можна порівнювати з продажем якогось товару. Як стверджує Т. Іваненко, дизайн реклами — це поєднання маркетингу й творчості. При цьому головне завдання полягає в залученні уваги, мета — у переконанні купити саме *це* [2, с. 69]. Кандидат (або партія) пропонується виборцям, і робиться все, щоб виборці обрали саме цього кандидата (або партію). І саме тут основним чинником формування думки виборців є реклама, а саме – реклама політична.

Серед дослідників сутності рекламних технологій та їх застосування в політичній рекламі слід відзначити таких авторів, як Е. Єгорова-Гантман, Г. Почепцов, С. Лісовський, М. Лісовська, Г. Алмонд, Г. Ашин, В. Бебик, М. Варій, М. Головатий, А. Дейман, О. Зернецька, Л. Климанська, Р. Ривз, О. Соловійов, Д. Яковлев та ін. Дослідженню насамперед комунікативного дизайну і його проблемам як самостійної галузі художнього проектування присвячено низку праць вітчизняних і зарубіжних науковців, серед них: В. Косів, А. Кудрявцев, О. Бондар, Е. Черневич, Ю. Лотман, К. Ньюарк, В. Даниленко, В. Лесняк, А. Макарова, О. Гладун та ін.

М. Лісовська у своєму дисертаційному дослідженні «Партійна символіка у виборчому процесі України» стверджує, «що для успішного функціонування партійного бренду необхідно дотримуватися єдиного політичного дизайну. Єдиний політичний дизайн — це така організація політичного простору, при якій всі елементи діючого в ньому політичного суб'єкта знаходяться в гармонії: ідеї, цінності, повідомлення, візуальний образ, логотип і основні кольори» [3, с. 25].

Створення візуального образу в політичній рекламі важливе не тільки з точки зору донесення цього образу до аудиторії, але з точки зору сили пси-

хологічного впливу. На сприйняття образу впливає цілий ряд засобів графічного дизайну, починаючи із композиції і закінчуючи кольоровим рішенням, а також урахування психологічних механізмів зору, пам'яті, уваги. Наприклад, акцентування уваги досягається використанням *знакових девіацій* — графічних порушень: поворот букв у словах, застосування безлічі гарнітур в одному написі, предмети, що замінюють букву тощо [2, с. 25]. Подібні засоби впливають на ритм рекламного повідомлення, який є одним з найголовніших візуальних засобів впливу на людську свідомість. В своїй праці «Політична реклама: форма а не уніформа» Е. Єгорова-Гантман стверджує, «що елементи дизайну візуального образу повинні комбінуватися таким чином, щоб контролювати рух погляду. Вони створюють своєрідний ритм цих рухів» [1, 105 с.]. Для найкращого сприйняття і запам'ятовування, візуальний образ в політичній рекламі повинен мати чітку послідовність елементів і бути достим простим. (Рис. 1).

Якщо образ перевантажений елементами, то це викликає додаткову зорову напругу і фрустрацію усіх, на кого він повинен справляти враження.

Засобом в негативній рекламі є створення візуального образу противника, переобтяженого деталями і непослідовного, що змушує роздратовувати людей при його прочитанні [1, с. 106].

До яскравого прикладу порушення візуального ритму можна віднести білборд «Stop-корупція!» політичної партії «Солідарність», (Рис. 2.) де інформацію подано дещо хаотично, без особливого врахування ієрархії елементів, кеглю і кольору шрифтових повідомлень.

Колір є одним з найвпливовіших засобів впливу в візуальній ідентифікації партій і політичній рекламі. Він привертає додаткову увагу до образу за рахунок сильнішої стимуляції зорового нерва за принципом контрасту. Контраст особливо важливий для залучення уваги до певних частин реклами, до окремих слів. При цьому кольори мають бути «чистими». Психологами виявлено, що контрастні кольори привертають увагу, а гармонійні викликають інтерес [4].

При виборі кольору в політичній рекламі керуються наступними критеріями: колір повинен



Рис.1. Білборд політичної партії «УкРОП»



Рис.2. Білборд політичної партії «Солідарність»

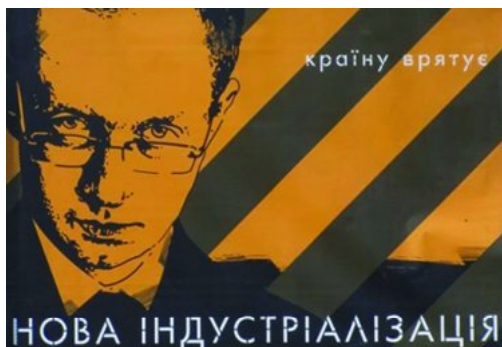


Рис.3. Білборд політичної партії
«Народний фронт»

гічних партій. У Європі синій – колір консерваторів, червоний – лібералів. Кожен колір і колірне сполучення має певну цінність з художньої точки зору. Також важливе психологічне сприйняття кольору. Як, наприклад, білборд політичної партії «Народний фронт» (Рис. 3.) який виконано на світло-коричневому тлі темними кольорами.

Отже, дизайн візуальної політичної реклами підпорядкований одній меті – залучити й утримати увагу глядача.

Література:

1. Егорова-Гантман Е.В.. «Политическая реклама: форма, а не униформа» / Е.В. Егорова-Гантман — М.: Центр политического консультирования «Никколо М», 1999. — 240 с
2. Іваненко Т. О. До питання візуалізації рекламної інформації. – Всеукраїнська науково-практична конференція «Матеріально-художня культура: проблеми теорії та практики», 13–14 травня 2010 р. – Х.: ХДАДМ. – 2010. – С. 69–70.
3. Лісовська М.М. «Партійна символіка у виборчому процесі України» / М.М. Лісовська, Луцьк – 2015. – 189 с
4. Лисенко М. Психологічні маркери візуальної політичної реклами: [Електронний ресурс] / М. Лисенко – режим доступу http://politiko.ua/groups/talk_

Гаврилів Г. М.

аспірант, Львівська національна академія мистецтв

НЕФОРМАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ЗІБРАННЯ НА ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ ЯК РІЗНОВИДИ ФОРМ МИСТЕЦЬКИХ ТОВАРИСТВ

Богема завжди облюбовувала собі неординарні місця для спільного творчого співперебування, співтворіння, співжиття. Старі заводи та сквоти, художні майстерні та квартири, клуби та кав'ярні — ось ті середовища, де гуртувалися митці.

До прикладу, на початку ХХ століття в Парижі засновано «Вулик» — фаланстер на 140 ательє-студій, що здавалися в оренду за символічну плату митцям, серед яких — Фернан Леже, Марк Шагал, Осип Цадкін та Олександр Архипенко. Або ж «Пливуча пральня» — колишня фабрика піаніно на Монмартрі, яка здавалася під гуртожиток та майстерні починаючим худож-

привертати увагу до реклами, сприяти виникненню інтересу, посилювати запам'ятовування візуального образу в політичній рекламі і, нарешті, колір повинен збігатися за своїм значенням зі стратегічною ідеєю реклами.

Часто відбувається непорозуміння між ідеологічною і психологічною інтерпретацією кольору. Червоний – колір «червоних», комуністів, зелений – колір «зелених», екологічних

никам, і звідки походять Пабло Пікассо та Амедео Модільяні. Чи майстерня по вул. Шато, №54, яку орендував Жак Превєр з товаришами, і де проходили психоделічні «засідання» сюрреалістів на чолі з Анрі Бретоном.

На теренах України в ХХ столітті набули популярності божемні зібрання в помешканнях авторитетних представників мистецького життя. Популярним було перемиське помешкання львівських сестер-мисткинь Олени та Ольги Кульчицьких, що перетворилося на культурний осередок, де обговорювалися творчі задуми та всі поважні почини в культурно-громадському житті міста. В міжвоєнний період у Львові існував «Качиний діл» — підвал на віллі Дмитра і Асі Левицьких по вул. Котляревського, 41, що виконував функцію літературно-мистецького клубу: тут збиралася члени групи «РУБ» (ідеолог Б.-І. Антонич) — «новаківці» Степан Луцик, Андрій Малюца, Іванна Нижник, Роман Чорній, Володимир Гаврилюк та Володимир Ласовський.

Окреме явище в історії мистецтва — «квартирні товариства» — неофіційні локації неформального «дисидентського» та «альтернативного» мистецтва, що набули популярності в Радянському Союзі в 1960-1980-их роках.

Ностальгічні зібрання мистецької божими відбувалися у Львові в 1960-1970-их роках — в мешканні засновників товариства *Artés* подружжя Романа та Маргітт-Райх Сельських; в майстерні Ярослави Музики, де ще зберігався дух сходи митців кола АНУМу; мешканні Григорія Смольського, до якого вся львівська мистецька еліта сходилася задля ознайомлення з довоєнною приватною школою Олекси Новаківського; а також тривали групові відвідини вище згаданої квартири Леопольда Левицького, що несла в собі ремінісценції «Краківської групи». Життя вирувало при майстернях та помешканнях Івана Севери та Галини Захар'яевич, а пізніше — Карла Звіринського, Володимира Патики тощо. Практика квартирних «тусовок» продовжуватиметься у Львові і в пострадянський період: квартира художника Юрія Коха на вул. І. Франка протягом кінця 1980-их років буде місцем зборів художників, поетів та авторів.

Абсолютно інше ідеологічне навантаження мали «квартирні товариства» на Півдні та Лівобережжі — тут карбувався новий «художній андеграунд» та ініціативи мистецького руху нонконформізму. Першим осередком виставок в Одесі стала кімната в «комуні», де мешкав Олександр Ануфрієв: протягом майже усіх 1960-х тут постійно експонувалися нові роботи О. Ануфрієва, влаштовувалися невеличкі персональні виставки майбутніх членів товариства «Мамай» та їх друзів. В Одесі збиралися в помешканнях та майстернях майбутніх «мамаїв» Олександра Ануфрієва, Валерія Басанця, Людмили Ястреб, Юрія Єгорова та інших.

В 1960-х рр. своєрідна андеграундна літературно-художня спільнота за участі художників Вагріча Бахчаняна і Ірини Савінової та письменника Едуарда Лімонова існувала в Харкові. Вона проводила квартирні виставки та літературні читання, найвідоміша з яких одноденна виставка в одному з дворів по вул. Сумській, пізніше названа «Під аркою» (1965р.).

Серед ранніх квартирних виставок у Києві відома експозиція графіка Анатолія Превиша в квартирі художниці Наталії Туркії (1964 р.) та письмен-

ника Леоніда Конихова на Смородиновському узвозі. На початку 1970-их окрема міні-спільнота за участю Бориса Плаксія, Іван Марчука, Федора Тетянич та Миколи Малишка практикувала зібрання та одноденні виставки-дискусії в своїх квартирах. Інше коло мистецького андеграунду — група «Нью Бенд», члени якої — Микола Тригуб, Вудон Баклицький та Володимир Борозинець – творили та експонувалися в приміщеннях закинутого цегельного заводу та заводу «Більшовик» (1964 р.).

Власне, тут слід наголосити на ще одному неординарному місці співжиття митців — сквотах — занедбаних та вільних приміщеннях, що заселялися митцями самовільно та облаштовувалися під майстерні, виставковий простір, «тусовки» богемного середовища. Сквоти прийшли в Україну наприкінці 1980-их років з «капіталістичних» Європи та Америки, зокрема, відомі берлінський “Тахелес”, копенгагенська «Християнія», лондонський «РемпАРТ», паризька легалізована арт-комуна Бато Лавуар на вул.Ріволі та вільнюська арт-республіка «Ужупіс». В Росії маємо приклади скотів у Банному, Трьохпрудному та Фурманському провулках в Москві. В Україні суттєвий виразний вплив на сучасне мистецтво чинили київські «Паризька комуна» та сквот на вул. Олегівській.

Перший сквот існував на вул. Леніна (1989-1990і рр.), потім митці переїхали в занедбаний будинок на вул. Михайлівській, 18а (стара назва — вулиця Паризької Комуни), що скоро перетворилася з місця життя та праці митців на популярне місце соціального спілкування (1990-1995рр.). На «Паркомі» жила частина «тусовки»: Олег Голосій, Валерія Трубіна, Олександр Гнилицький, Василь Цаголов, Юрій Соломко, Леонід Вартиванов, Олександр Клименко, Дмитро Кавсан, наїжджали Олександр Ройтбурд та Сергій Ануфрієв. Поряд, у дореволюційному будинку на вул.Софіївській, була «резиденція» художників Арсена Савадова, Георгія Сенченка, Іллі Ісупова та Іллі Чічкана, і неподалік на вул. Іринської — майстерні художників Кирила Проценка, Максима Мамсікова, Тетяни Галочкиної, Павла Керестея. Спільно вони творили Київське «Сохо» і в історії українського мистецтва фігурують як «художники Паризької комуни».

Паралельно молоді митці Ігор Коновалов, Анатолій Варваров, Володимир Падун, Едуард Потапенко, Володимир Заїченко та Сергій Корнієвський окупували будинок на вул. Олегівській на горі Щекавиця. В 1993-1996-ому рр. тут жило близько 15-20 митців. Ядро митців — В. Падун, Е. Потапенко та І. Коновалов — з часом створили групу «Холодний ВЕЛ».

Подібним симбіозом сквоту-вулика став напіваварійний будинок на вул. Бр.Рогатинців, 10 у м. Львові, що з ранніх 2000-их використовується для творчих потреб друзів власника: в історії мешканців будинку — архітектурне бюро Громів, помешкання-майстерня фотографа Сергія Михалківа, художня майстерня Остапа Лозинського, Соломії Ковтун, Уляни Нищук-Борисяк та Івана Борисяка, майстерня художників Петра Сметани і Віктора Гая; а внизу будівля працює паб «Корзо» — постійне місце творчих зустрічей «ремісничої» львівської богемі.

Власне, ще одні місця «кристалізації» неформальних мистецьких кіл – точки на «кавах» та «вині». «Мамаї» згадують, як збиралися на каву в пооди-

ноких кав'ярнях, відвідували «винарні». Члени львівського неформального товариства «Шлях» проводили вечори в т.зв. «блукаючих кав'ярнях», одна з яких розташовувалася на вул. М.Костомарова і мала кодову назву «Псяча буда». Наприкінці 1990-их старше покоління львівської богеми (Юрій Бойко, Володимир Лобода) збиралося в кав'ярні «Квітка» на пл. Ринок, молодше — в кнайпі «Вавілон» та клубі «Лялька», організованих ЦСМ «Дзига».

Підсумовуючи, зазначимо, що територіальне співперебування, співтворіння, співжиття давало митцям можливість більшого духовного єднання, обміну думками, експонування, формуванню цілих мистецьких товариств, середовищ, ба навіть концепцій нового українського мистецтва.

Галонська О.І.

канд.мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ, ХДАДМ

ЖИВОПИСНІСТЬ КІНОКАРТИН ПІТЕРА ГРІНУЕЙ

Пітер Гринуей режисер, перетворюючий кіно у сплав мистецтв, основами якого є живопис, література і театр, режисер, який дозволяє мистецтву перетікати в реальне (в контексті фільму) життя. Кожен фільм режисера, чи повнометражний ігровий, чи короткометражний документальний, потрібно переглядати по кілька разів, з кожним переглядом відкриваючи для себе нові підтексти і цікаві дрібниці. У творчості Гринуей музика, живопис, хореографія, робота костюмерів, декораторів та акторів сплітаються в єдиний вузол, створюючи багатоплановий кінематографічний твір. Тому його картинами захоплюються як і досвідчені кіномани так і «першовідкривачі» — кожен знаходить в його фільмах власну нішу.

За своєю першою освітою Пітер Гринуей художник. Незважаючи на те, що живопис залишається в його творчості на другому плані, саме за законами цього мистецтва він знімає свої фільми, перетворюючи їх по суті в рухомі картини. Його кінематографічний стиль бере початки саме з живопису. «Я не можу назвати себе в повній мірі режисером — скоріше «гібридом», мене більше цікавить живопис і література ... мені цікаво передавати ідеї живописними картинами, візуальними засобами», — говорить про себе художник.

Гринуей малював з дитинства. Під час велопрогулянок він завжди возив з собою олівці і папір аби в будь-який момент намалювати пейзажі, які йому сподобалися. За цим заняттям він проводив і велику частину часу на канікулах у бабусі, де малював гори і кар'єри Уельсу. Тому не дивно, що у своїх ранніх кінострічках Пітер використовує свої малюнки. Так, одна з короткометражок режисера «Прогулянка через «Ейч»: реінкарнація орнітолога» («A Walk Through H: The Reincarnation of an Ornithologist») стала свого роду прогулянкою по його картинах і малюнках.

Часто в ігрових стрічках режисера акцент робиться саме на образотвірній складовій. Сюжет зводиться до умовної й гротескної послідовності подій, які поєднують картини і малюнки. Таким чином, режисер змушує глядача акцентувати увагу на візуальній складовій фільму, адже буквально кожен

його кадр побудований перш за все, за законами живопису, а не відповідно до граматики кіномови.

Позиціонуючи себе як знавець історії образотворчого мистецтва, уже в першій короткометражній кінокартині «Смерть настрою» («Death of Sentiment»), Пітер цитує картину «Офелія» прерафаеліта Джона Еверетта Мілле.

У стрічці «Темниці Нічної Варти» Грінуей перетворює сюжет хрестомагійно картини Рембрандта в закручений детектив. Існує версія, що один з персонажів картини був убитий під час її написання, однак в історичних документах міститься досить суперечлива інформація за даним фактом. Щоб відшукати вбивцю, режисер оживляє це полотно, запропонувавши свою оригінальну трактовку «Нічної варти». Подібний прийом він використовує і в фільмі «Рембрандт, я звинувачую».

Власну інтерпретацію шедеврів живопису Грінуей створив і в серії мультимедійних інсталяцій «Переосмислення дев'яти класичних творів живопису». Працюючи над циклом цих робіт, режисер будує діалог між класичною живописом і кінематографом. Тому не дивно, що саме художники стають головними героями його фільмів. В їх рисах неважко розрізнити самого Грінуея (фільми «Контракт рисувальника», «Живіт архітектора», «Інтимний щоденник» та ін.).

Грінуей сміливо експериментує як в кіно, так і в живописі, звертаючись до різних технік (колаж, масляний живопис, графіка, інсталяція), використовує різноманітні напрямки (абстракція, мінімалізм, тощо). Загалом кінематограф Пітера Грінуея – це штучно створений простір, який дозволяє режисерові здійснювати сміливі візуальні експерименти. Використовуючи метод реконструкції, він відштовхується від картини як образу і її сюжету як тексту, а потім стирає кордони між кіно — живописом і театром, занурюючи глядача в абстрактний, візуально насичений простір.

Галушка О. О.

к.т.н., доцент кафедри ІТД, ХДАДМ

КОНЦЕПЦІЯ ДИЗАЙН-ЕКОЛОГІЧНОЇ ЕКСПЕРТИЗИ ОБ'ЄКТІВ ЖИТТЄДІЯЛЬНОСТІ ЛЮДИНИ

Тема стосується покращення якості об'єктів життєдіяльності людини (ОЖЛ) в умовах сучасної глобальної екологічної кризи. Питання оцінювання екологічності ОЖЛ є актуальним, в тому числі і для дизайнерів.

Аналіз публікацій і розгляд основних Державних стандартів України групи ISO-14000 «Управління екологією довкілля», а також групи «Дизайн і ергономіка» не надають достатньої інформації щодо методів оцінювання екологічних характеристик ОЖЛ. Без такого оцінювання неможливо проводити експертизу таких об'єктів.

Метою дослідження є розробка концепції дизайн-екологічної експертизи ОЖЛ. Взагалі, в основі будь-якої експертизи має бути обґрунтований перелік характеристик якості об'єкта та методологія їх оцінювання. Кваліметрія як наука, що вивчає методи кількісної оцінки якості об'єктів, надає нам

таку методологію. В цій науковій галузі визначені основні показники якості, принципи їх формування, математичні моделі обчислювання тощо [1]. Важливим фактом є затвердження першочергової практичної задачі в методиці оцінювання якості об'єктів, а саме — побудова так званого «дерева» показників властивостей (далі — просто «дерево») [2]. «Дерево» формує розгалужену ієрархічну сукупність показників властивостей об'єкта від складних комплексних властивостей 0-го рівня до самих простих (одиничних) n-го рівня. На кожному рівні показники властивостей одержують чисельні характеристики, це дозволяє одержати кількісну оцінку якості об'єкта. На основі такої методики була розроблена концепція методики дизайн-екологічного оцінювання промислових виробів [3].

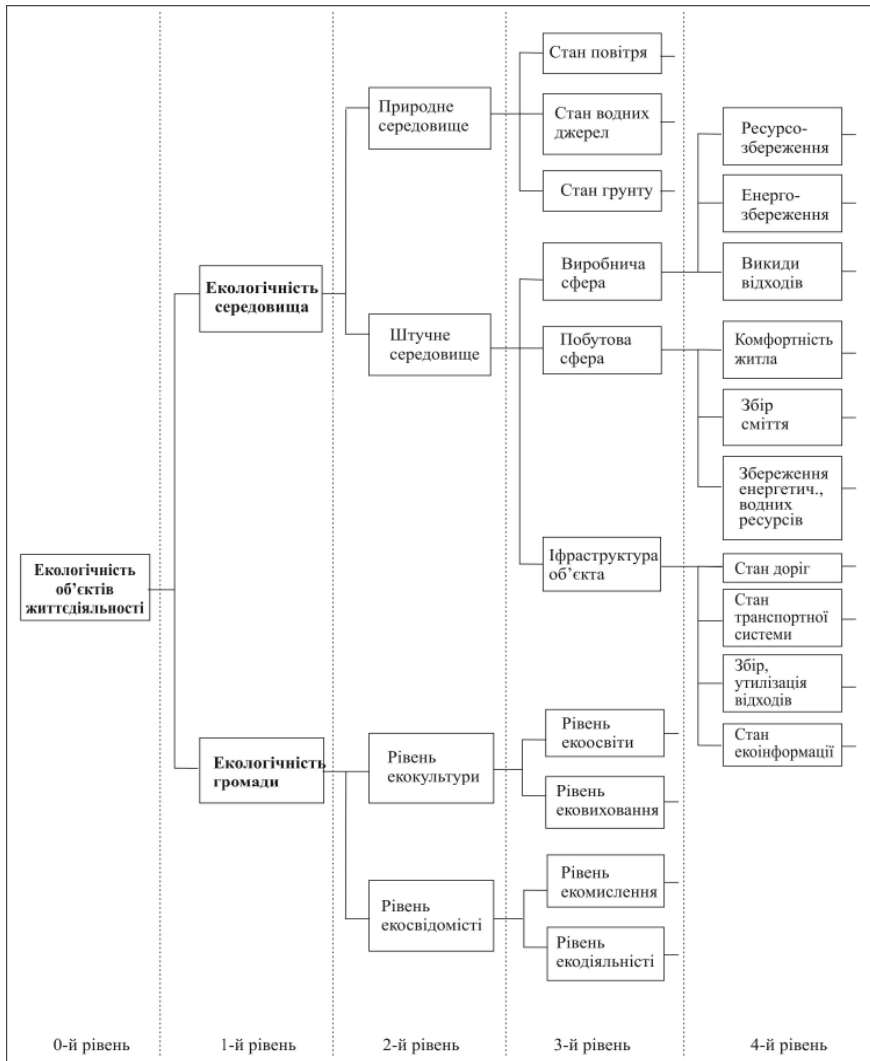
При розробці концепції дизайн-екологічної експертизи ОЖЛ треба врахувати наступне. За визначенням [4] ОЖЛ входять в систему «людина — середовище життєдіяльності» (СЛСЖ). Елементами СЛСЖ є окремі предмети, технічні засоби, об'єкти, штучне і природне середовище, а також людина (грумада). Тобто СЛСЖ — надзвичайно складна система. Головне в цій системі — створення середовища комфортного для людини і екологічно чистого при всіх видах життєдіяльності: виробництво, побут, суспільна, культурна і екологічна діяльність тощо. З урахуванням вимог СЛСЖ та теорії і практики кваліметрії суть концепції дизайн-екологічної експертизи ОЖЛ полягає в наступному:

- ОЖЛ має відповідати вимогам СЛСЖ;
- теоретичною базою методології є кваліметрія;
- в практичній діяльності треба керуватися принципами, правилами і методами кваліметрії;
- першочерговою задачею є побудова «дерева» показників екологічних властивостей ОЖЛ.

Розроблена 4-х-рівнева структура такого «дерева», яка наведена в таблиці:

- 0-й рівень відповідає загальній комплексній характеристиці «Екологічність ОЖЛ»;
- 1-й рівень розгалужується на два комплексних показника «Екологічність середовища» і «Екологічність громади»;
- 2-й рівень, на цьому рівні показник «Екологічність середовища» розбивається на два комплексних показника «Екологічність природного і штучного середовища», відповідно «Екологічність громади» — на «Рівень екокультури і екоосвідомості»;
- 3-й рівень, комплексний показник «Екологічність природного середовища» характеризується трьома основними одиночними показниками «Стан повітря, водних джерел і ґрунту», а більш складний комплексний показник «Екологічність штучного середовища» переходить в наступні комплексні показники «Екологічність виробничої і побутової сфери та інфраструктури об'єкта», в свою чергу показник «Рівень екокультури» характеризується одиночними показниками «Рівень екоосвіти і ековиховання», а «Рівень екоосвідомості» — одиночними показниками «Рівень екомислення і екодіяльності»;

Проект «дерева» показників екологічних властивостей об'єктів життєдіяльності людини



- 4-й рівень містить тільки одиничні показники, комплексний показник 3-го рівня «Екологічність виробничої сфери» переходить в одиничні показники «Викиди відходів, енергозбереження та ресурсозбереження», аналогічно «Екологічність побутової сфери» — в показники «Комфортність житла, збір сміття, збереження енергії і води», в свою чергу «Екологічність інфраструктури» — в показник «Стан доріг, транспортної системи, збору і утилізації відходів та стан екологічної інформації».

Отже, згідно розробленої концепції запропонована розгалужена ієрархічна система показників екологічної якості ОЖЛ. Це надає можливість проводити послідовне оцінювання екологічних показників об'єктів від одиничних 3-го і 4-го рівнів до загальної кінцевої екологічної характеристики 0-го рівня та проводити об'єктивну експертизу ОЖЛ.

Література:

1. Азгальдов Г.Г. О квалитетрии. – М.: Изд-во стандартов, 1973. – 172 с.
2. Азгальдов Г.Г. Количественная оценка качества продукции. – М.: Знание, 1986. – 167 с.
3. Галушка О.О. Концепція методики дизайн-екологічного оцінювання промислових виробів // VII Міжнародний форум «Дизайн-освіта 2013». Мат-ли Міжнародної наук.-практ. Конф. – Х.: ХДАДМ, 2013. – С. 12-18.
4. Голобородько В.М. Ергономіка для дизайнерів. — Х.: ХДАДМ, 2012. – 378 с.

Ганоцька О. В.

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри графічного дизайну,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

**СКУЛЬПТУРНИЙ ПІДХІД У ФОРМОУТВОРЕННІ
ПРИ СТВОРЕННІ ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВОЇ АСОЦІАТИВНОЇ КОМПОЗИЦІЇ**

Формоутворення є однією з вирішальних стадій у творчості дизайнера, оскільки в ньому закріплюються як функціональні характеристики об'єкту так і його образне рішення. З середини ХХ століття у формоутворенні переважали прямокутні форми, у 1980-тих роках дизайнери надавали перевагу біонічним формам, пізніше, у 1990-тих роках, з'являється інтерес до екологічно-біонічних та кристалічних форм. Наприкінці ХХ століття настав період передиху перед народженням принципово нових для сприйняття людським розумом форм. На початку ХХІ століття у формоутворенні переважають тенденції до ідеальної проробки простих геометричних форм, заснованих на поглибленому аналізі конструкції природних кристалів.

При вивченні дисципліни «Формоутворення» на першому курсі студенти виконують певну низку завдань пов'язаних з ефективним втіленням в образній формі головної ідеї майбутньої форми, яка у перспективі може стати упаковкою або пакувальним комплексом. Виконання практичних завдань на початковому етапі навчання спрямовані на розвиток об'ємно-просторового мислення студентів, вміння використовувати певний арсенал художніх засобів на об'ємних формах, при цьому необхідно ретельно дотримуватись усіх головних законів композиції.

З метою поступового переходу до створення об'ємно-просторових композицій на початковій стадії навчання використовуються прості геометричні об'ємні форми (куб, циліндр, призма, піраміда, конус). Виконуються завдання на організацію композиційного центру об'єму, візуальну трансформацію форми, на контрастне сполучення двох основ у межах однієї форми, а також створення асоціативної форми-образу з розробкою пластичного і графічного рішення обраної тематики.

Знання, вміння і навички, якими оперує студент, вивчаючи основи з дисципліни формоутворення є дуже важливими і основоположними для по-

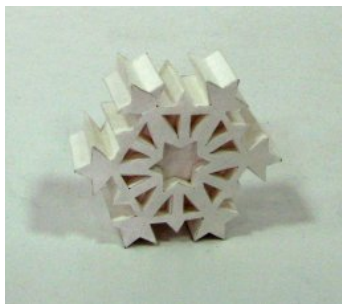


Рис. 1. Автор Богатирьова С., 2014



Рис. 2. Автор Дмитренко А., 2014

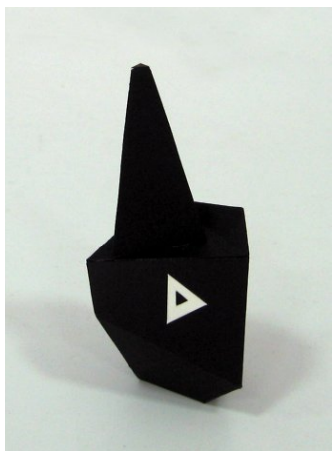


Рис. 3. Автор Чініль А., 2014

дальшої роботи у макетуванні і моделюванні упаковки. Оскільки, приймаючи рішення про створення упаковки автор часто недооцінює роль форми упаковки, проте форма може стати більш сильним візуальним інструментом, ніж графічне рішення, оскільки вона впливає на споживача не тільки візуально, а й тактильно.

Особливості образного мислення дизайнера залежать від конкретного історичного типу мистецтва, він мислить категоріями художнього напрямку, художнього стилю та професійної школи. Закономірності формоутворення носять іманентний характер, тобто внутрішньо притаманні певному явищу. У проєктній культурі так само як і у художній творчості прийнято розрізняти два протилежних, але взаємопов'язаних між собою способи формоутворення – це формоскладання та формовіднімання. Теоретично різницю цих способів вперше сформулював в епоху Відродження відомий Мікеланджело: «Я маю на увазі під скульптурою то мистецтво, яке здійснюється в силу віднімання; мистецтво ж яке здійснюється шляхом додавання — подібно живопису». Однак ці відмінності йдуть далі розмежування скульптурного та живописного підходів у формоутворенні. Загальновідомим є вислів Мікеланджело: «мармур приховує у собі скульптуру, митцю залишається лише побачити її, та відсікти зайве», тобто мова йде про основоположний принцип у формоутворенні, який називають формовіднімання (від лат. *in-divisio* — розподіл), або скульптурний підхід.

Цікаво простежити за процесом від появи ідеї до повного втілення задуму студентами при виконанні завдання на створення форми-образу (парфумерний флакон): форми спочатку з'являються в ескізах на папері, вони ескізують, шукають силуети, форми, подібно скульпторам з загальної маси ніби висікають зайве, шукаючи потрібну геометрію, проробляючи усі деталі. У формоутворенні переважають прості геометричні поверхні, стиль предмету, що проєктується повинен поєдну-

вати комбінацію простої геометрії з м'якими скульптурними переходами між об'ємами. Сьогодні у формоутворенні спостерігаються свіжі ідеї та концепції, що підтримують на високому рівні естетику форми (рис. 1-3).

Ринковий досвід показує, що за рахунок виготовлення більш привабливої та якісної форми речі, можна підвищити обсяги продажу товарів. В умовах швидкого темпу розвитку сучасної проектно-культури є очевидним, що вона дуже потребує молодих талановитих кадрів, які готові привнести інноваційний підхід у роботі з новою формою.

Гончаренко В. М.

дикладач ПЦК «Дизайн», Запорізький електротехнічний коледж ЗНТУ

МИСТЕЦТВО — УМОВА ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ З ДИЗАЙНУ

Актуальність дослідження зумовлена не лише освітніми потребами сучасного соціуму, адже високий рівень сформованої естетичної культури, естетичні смаки мають бути притаманні людям будь-яких професій, зокрема майбутнім дизайнерам.

Виховання естетичної культури, розвиток художньо-естетичного смаку виступає важливою передумовою формування гармонійно розвиненої особистості. Смак як суспільна норма прекрасного, як відображення системи естетичних цінностей виступає, з одного боку, як спосіб регуляції естетичної діяльності людини і, з іншого, як спосіб творчого самовираження і художнього пізнання світу.

Відзначимо, що проблема естетичного виховання і художньої творчості, мистецької освіти, дизайну знайшли відображення у працях В. Кагана, Н. Креденець, Л. Масол, М. Лещенко, Н. Нікітіної, В. Орлова, О. Отич, Г. Петрової, О. Сухачова та інших.

Складний і суперечливий процес формування естетичного смаку майбутніх дизайнерів включає розвиток здібностей художнього сприйняття явищ мистецтва і дійсності, навичок естетичної оцінки і суджень формування системи особистісних критеріїв студентів не тільки в сфері художньо-естетичної діяльності, а й у структурі ціннісних уподобань людини. Саме такі ціннісні уподобання характеризують світосприйняття і світовідчуття особистості.

Вибір системи методик дослідження естетичного смаку майбутніх фахівців з дизайну визначається відповідними науковими підходами. Підхід, орієнтований виключно на природничо-наукову методологію, тяжіє до нівелювання особливого в особистості, передбачає єдину міру, стандартизацію досліджуваного феномена.

Вивчення і визначення рівня сформованості естетичного смаку майбутніх дизайнерів проводилось за наступними напрямками: вивчення якості естетичних уподобань студентів; визначення спектру їх смакових уподобань в галузі мистецтва (література, музика, образотворче мистецтво); виявлення вмінь розрізняти естетичні категорії, диференціювати утилітарні і художні якості творів; наявність почуття композиційної побудови творчих робіт,

образності і виразності використовуваних мовних засобів, самостійності та оригінальності, відсутність штампу.

Таким чином, ми вважаємо, що цілеспрямована і систематична робота в даному напрямі створює психолого-педагогічні умови для розвитку усвідомленого з метою сталого особистого вибору творів мистецтва, а також почуттів, переживань, думок, які супроводжують сприйняття, для вироблення аргументованої думки з приводу конкретного вибору, який в ідеалі має ґрунтуватися на власних уявленнях про сенс побаченого, а також надбання вміння розуміти індивідуальність і неповторність творів мистецтва.

Саме мистецтво «вимагає уяви, фантазії, розвиває здатність і бажання перетворити слово в живий пластичний образ. По справжньому освічена інтелектуальна людина формується, в першу чергу, завдяки мистецтву (С. Герасимов), автори мистецтва являють собою вічні моральні і естетичні цінності, освоєння яких є основа та шлях духовного становлення й розвитку особистості майбутнього фахівця-дизайнера, його естетичної грамотності та художнього смаку.

Отже, смак виступає виразом духовного багатства людини, його індивідуально-неповторного і соціально значущого особистісного буття. Виховуючи в собі здатність тонко відчувати природу, світ іншої людини, розуміти цілі і сенс сучасності, звертаючись до класичного мистецької спадщини, людина неминуче збагачує свій духовний потенціал, розвиває естетичний смак (С. Герасимов).

Діденко Т. І.

доцент кафедри дизайну, Інституту журналістики та масової комунікації,
Класичний приватний університет, м. Запоріжжя

ПРОЯВ ПАЛІМПСЕСТУ В ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРУ НА ПРИКЛАДІ СТИЛЮ СТІМПАНКУ

Явище палімпсесту — це мало відоме явище для широкого колу. Сам термін походить від грецької мови — *palin* — знову и *psaio* — стираю. Енциклопедичний словник визначає поняття «палімпсест» як давню рукопис, яка написана на писемному матеріалі (головним чином пергаменті) після того, як з нього стертий попередній текст. Ця техніка в більшості застосовувалася тому, що папірус (а поз ніше папір) був не дешевим, тому з метою економії його використовували дворазово. Однак не завжди таке очищення виявлялося достатньо акуратним, тому старий текст рукопису змішувався з новим. З часом поняття «палімпсест» вийшло за межі його первісного розуміння. Свій прояв воно знайшло в літературній сфері, географії, архітектурі, живопису, медицині, і, звісно, в дизайні інтер'єрів.

Отже, прояв цього явища можна спостерігати у будь-якому процесі, що заснований на альтернативності його розвитку. У цьому сенсі, стімпанк як один із сучасних стилів дизайну інтер'єрів не є виключенням.

Для того, щоб підтвердити тезу про розгляд стилю стімпанка як палімпсесту, слід спочатку визначити саме поняття «стімпанк». Стімпанк

виник як особливий жанр альтернативної історії, який здобув велику популярність у наш час. Як і найменування спорідненого жанру, слово «стімпанк» («steampunk») походить від поняття «панк» (що має декілька значень: в одному випадку означає прагнення до саморуйнування, а в іншому, що буває частіше, означає бунтарство і незалежність від будь-яких обмежень) і «стім» (що означає «пара»). Внаслідок цього, іноді можна зустріти термін «паропанк», який є синонімом стімпанку.

Вперше термін «стімпанк» був ужитий Кевіном Джетером в 1987 р., який запропонував розробити відповідний збірний термін для літературних фантазій на Вікторіанську тему і назвати його стімпанком. З часом стімпанк став самодостатнім жанром зі своїми специфічними рисами. Сьогодні спостерігається тенденція виходу стімпанка за межі літературного жанру та його поширення в масовій культурі. Естетика стімпанка стала проникати в живопис, графіку, скульптуру, музику, кінематограф, стиль одягу, стиль інтер'єрів та ін. Деякі дослідники вважають, що таким чином відбувається оформлення стімпанка в окрему субкультуру зі своїм світоглядом, стилістикою, естетикою. Головною рисою стилю «стімпанк» є поєднання двох реальностей: сучасного світу і Вікторіанської епохи – епохи Англії другої половини XIX століття. Причому ця взаємодія великих часових пластів виглядає як палімпсест, де проявляються елементи двох світів. При цьому їх взаємодія настільки тісна, що важко визначити, який пласт є новим, а який старим. У такому випадку важливим є як кожний шар окремо, так і їхній синтез.

Розглядаючи феномен стімпанка, важливо знати, до чого тяжіє його естетика, на чому вона базується і звідки беруться ідеї. Вікторіанська епоха охоплює 64 роки (1837–1901 рр.) — час правління королеви Вікторії. Назвемо лише деякі особливості Вікторіанської епохи, які заклали специфічні риси одного з пластів стімпанка. З одного боку — це період активного розвитку науки і техніки («вік пари»), перемоги техніки над природою, змін у структурі суспільства та розширення спектру соціальних ролей, успішної колоніальної політики, зміцнення громадянської позиції та громадського підйому. З іншого боку – це період безробіття, повстання невдоволених народних мас, вульгарності, занепаду моралі, практицизму і матеріалізму. Стімпанк почерпнув ці та багато інших тенденцій, що характерні для XIX століття.

Особливе сприйняття індустріального світу Вікторіанської Англії і його творинь стало основою і в дизайні інтер'єрів в стилі стімпанк. Для такої стилістики інтер'єру особливо важливого значення має втілення ідеї «парової епопеї» XIX століття. Характерною рисою таких проектів є використання різних механізмів, шестерень, металевих деталей та іншого, у результаті чого інтер'єр наповнюється втіленням механістичної складової духу Вікторіанської епохи.

Перш ніж розробити проект дизайну певного інтер'єру, дизайнер повинен осмислити та реконструювати історичну дійсність Вікторіанської епохи на підставі ознайомлення з тими джерелами, які описують цю історичну. У такій ситуації дизайнер втілює у своєму проекті суб'єктивне бачення об'єктивної історичної дійсності. Причому, проблема альтернативності в су-

часному дизайні стімпанку як прояву палімпсесту ставить перед дизайнером вирішення завдання «Що було б, якщо б сучасні технології виникли в XIX столітті?».

Дух Вікторіанської доби в сучасному дизайні інтер'єру передається за допомогою реконструкції окремих об'єктів (предметів чи їх елементів), інтерпретації минулого та стилізації. Суть реконструкції полягає у відтворенні справжніх об'єктів минулої епохи. Наприклад, у межах використання стилю стімпанк в інтер'єрі деякі його елементи можуть виготовлятися згідно креслень і схем XIX століття із матеріалів, які використовувалися в ту історичну добу. Інтерпретація минулого більш розповсюджена, адже є елементом фантазії, суб'єктивного погляду дизайнера на світ Вікторіанської доби, що дозволяє створювати унікальний інтер'єр, де в єдиному просторі поєднується дві епохи – і сучасність, і Англія XIX ст. Однак найбільшою популярністю користується стилізація, яка обумовлюється точною трактовкою минулого, дозволяє взяти окремі елементи, що необхідні для створення стилю інтер'єра, дає можливість об'єднати їх з творчим концептуальним задумом дизайнера. Творчий підхід дизайнера дозволяє в межах стімпанківського палімпсесту стилізувати реальні сучасні речі, змінювати їх зовнішній вигляд під образ речі з XIX століття, в результаті чого народжується якісно новий продукт, що уособлює ідею палімпсесту як нашарування. Важливо, що така річ не втрачає своєї функціональності, а тому дух минулого нібито проявляється крізь сучасність.

Отже, обравши в якості джерела натхнення Вікторіанську добу, естетика стімпанківського палімпсесту у всіх можливих альтернативних варіаціях дозволяє дизайнеру шукати нові інтерпретації втілення ідей цього стилю в сучасний дизайн інтер'єру.

Долуда А. О.

канд. техн. наук, зав.кафедри РСМЖ, ХДАДМ

СУДОВІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ

При виконанні судових мистецтвознавчих експертиз, де об'єктами досліджень є твори живопису, перед вирішенням будь яких питань, поставлених слідством, необхідно визначити справжність (автентичність, оригінальність) твору. Від цього залежить вибір методики і результати подальших досліджень. Отже питання, яке в класичному мистецтвознавстві називається атрибуцією, в судовій мистецтвознавчій експертизі є водночас попереднім і головним.

Живопис є одним із найпоширеніших предметів антикваріату і в Україні стає об'єктами правопорушень не тільки кримінальних справ за статтями про крадіжки, шахрайство навіть вбивство, а і цивільних - про розподіл майна, компенсації витрат, повернення боргів т.і.

Кожен із матеріалів живописного твору має свій склад, устрій та особливості, що позначається на їх властивостях, і, зокрема, фарбового шару, як найбільш визначальної ознаки. Основа впливає на стан збереженості

та особливо на формоутворення кракелюру, який дає важливу та суттєву інформативність в експертних дослідженнях творів живопису. Критерії різновиду кракелюру дають додаткову інформацію, що дає можливість дати висновок про автентичність (справжність) твору.

Кракелюр на неавтентичні твори з метою видати їх за автентичні утворюють шляхом механічного впливу, що досить легко розпізнати, або шляхом порушення технології живопису. В такому разі необхідно встановити мету цих порушень – чи не навмисні ці дії. Для цього слід брати до уваги результати дослідження стану збереженості всіх структурних складових об'єкту, як наприклад, пилове забруднення загальне (основи - дошки або полотна з підрамником) та в середині кракелюрів, відповідність вживаних по часу виготовлення матеріалів і т. п.

Отже, кракелюр є однією із ознак автентичності (справжності) творів живопису. Дослідження його виконується за допомогою мікроскопу типу МБС при збільшенні від 3 до 100 крат.

Наступною не менш важливою ознакою при визначенні автентичності твору живопису є технологія нанесення підпису зазвичай відомого автора, який повинен по часу нанесення співпадати з часом створення, на що вказує наявність кракелюру спільного з усіма складовими живопису – ґрунту, фарбового та захисного шару і підпису. На неавтентичних творах фарба в підпису затікає в кракелюр, що досить легко помітити при дослідженні в мікроскопі. Іноді перед нанесенням з метою попередити затікання фарби в кракелюр на місці нанесення підпису наносять лак, але при мікроскопічному дослідженні підпис виглядає як такий, що висить в просторі. Трапляються випадки, коли підпис виконують дуже рідкою фарбою (іноді навіть аквареллю або клеєвою), щоб запобігти заповненню нею кракелюра (розчинники висихають, а мілкодисперсні барвники малопомітні). До того ж ще й наносять товстий шар захисної плівки. Це також помітно в мікроскопі. Крім того, необхідно поверхню дослідити в ультрафіолетових променях, що дозволить встановити втручання в структуру твору. Іноді, щоб запобігти розпізнаванню втручання в структуру твору, його покривають лаком з додаванням люмінофорів. Таким чином, відповідність технології нанесення підпису досліджується за допомогою мікроскопа та джерела ультрафіолетового діапазону довжини хвиль.

Відповідність почерка авторському в підпису є однією з найважливіших ознак автентичності твору, яка визначається за методиками судових почеркознавчих досліджень відповідними фахівцями та виконується як комплексна мистецтвознавча та почеркознавча експертиза.

Наступною ознакою і однією з найважливіших ознак при дослідженні автентичності (справжності) живописного твору є відповідність хімічного складу барвникових пігментів та їх походження часу вживаності та часу створення твору, яка визначається за методиками судових хімічних досліджень відповідними фахівцями та виконується як комплексна мистецтвознавча та хімічна експертиза.

Важливою ознакою автентичності твору є художні особливості, що визначаються показниками та критеріями відповідності досліджуваного твору

творам автора, підпис якого стоїть на картині. До таких показників можливо належати:

- стиль та особливості живопису за напрямками – футуризм, реалізм, імпресіонізм, кубізм, фовізм, сюрреалізм іт.д.;
- сюжет та зміст зображення;
- спосіб зображення — характерні художні та технічні прийоми;
- загальний художній рівень виконання твору;
- характер будування зображеної композиції;
- використання матеріалів – основи (розмір, матеріал, устрій) та живопису (різновид та колір фарб);
- характер та послідовність нанесення фарбових шарів для формування кінцевого зображення, що визначаються рентгенографічним дослідженням твору;
- характерні прийоми в підготовчій стадії живописного зображення — рисунок, прорісі, підмальовок, що визначаються дослідженням в інфрачервоному діапазоні довжини хвиль;
- особливості відтворення задуму в процесі написання твору — зміни композиції або сюжету аж до змісту, що визначаються рентгенографічним дослідженням твору;
- кольористичне вирішення твору;
- техніка та спосіб нанесення живописних шарів — лесування, пуантель, ала прима, пастозне т.і; — шпатель, мастихін, пензлі за різновидом по розміру та матеріалом т.і.

Після цього складається висновок за ознакою відповідності художніх особливостей. Слід зауважити, що ця ознака за деякими критеріями не є категоричною за своїм впливом на висновок внаслідок їх варіативності, але в сукупності з іншими ознаками або при розходженні по більшості критеріїв можливо дійти до негативного висновку.

Характерною ознакою при дослідженні автентичності твору є його стан, за яким можливо припускати час виготовлення. Умови побутування твору завжди накладають відбиток на його стан в результаті не тільки механічного впливу, але і природних фізико-хімічних процесів, що призводять до старіння та руйнації всіх структурних складових твору. Візуально це помітно на характерній зміні кольору основи та прозорості захисної плівки, наявності кракелюру. Крім того, наявність попередніх реставраційних втручань за своїми наслідками та характером можливі вказувати на їх імітацію.

Візуальним дослідженням стану твору можливо отримати суттєву інформацію, яка вплине на висновок про автентичність твору живопису, але необхідно при цьому чітко диференціювати ушкодження навмисні з метою збільшити час існування твору та природні, що з'явилися в процесі побутування.

Перелічені ознаки автентичності (справжності) дають план дій тим, хто бажає видати неавтентичний твір живопису за автентичний, тобто зробити підробок, але слід зазначити, що виконані дослідження в повному обсягу та з застосуванням відповідних методів і обладнання майже виключають таку можливість. На антикварному ринку доволі часто зустрічаються неавтентичні твори, але виявляються вони тому, що в одному творі майже неможливо ви-

тримати всі ознаки автентичності, а в кращому випадку співпадіння ознак є частковим, а їх виявлення в значній мірі залежить як від методологічного та технічного забезпечення, так і фаховою підготовкою та досвідом виконавця досліджень.

Дудка С.-Р. О.

аспірантка кафедри «Інтер'єр та обладнання», ХДАДМ

ПИТАННЯ «ОБРАЗУ» В ІНТЕР'ЄРНОМУ ДИЗАЙНІ

На сьогоднішній день, в Україні інтер'єр — одне з динамічно розвиваючихся напрямків професійної діяльності в області дизайну. Сьогодні в суспільстві склався досить високий попит на розробку і створення нових інтер'єрних об'єктів (інтер'єрів кафе і ресторанів, квартир та офісів, магазинів і т. д.). Організація їх простору повинна задовольняти вимогам доцільності, надійності, зручності, з одного боку, та цілісності художнього враження — з іншого.

Поняття художній образ як форма відтворення, тлумачення та освоєння життя шляхом створення естетичного впливу об'єктів, що мають безпосереднє відношення до мистецтва інтер'єру. У гносеологічному аспекті художній образ є вимисел, а в естетичному — організм, в якому немає випадкового або зайвого і який справляє враження краси саме в силу досконалої єдності і кінцевої осмисленості своїх частин.

Інтер'єр, виділяючи аспекти художнього образу, причетний відразу до багатьох сфер пізнання і буття, які мають відношення до внутрішньо сутнісних проблем дизайну. Він тісно пов'язаний із змістом його об'єктів. Так, зокрема, шуканий зміст інтер'єрних об'єктів в значній мірі визначається тими образами, які виникають у свідомості дизайнера як духовний матеріал естетичного вираження. Внаслідок сказаного, образ можна розглядати як результат уяви і, разом з тим, внутрішній предмет зображення.

Образність об'єктів дизайну будується на основі узагальненого, опосередкованого відображення закономірностей життя, конструкції речі, способу її виробництва. Засоби виразності, до яких вдається дизайнер, народжують ряди асоціацій, а не аналогію з чимось конкретним. Образ об'єкта дизайну не відсилає нас до певних явищ дійсності, що лежить поза дизайну, а несе в собі досить складну, а іноді і не однозначну метафору.

Дизайн створює особливу зорову форму, «візуальну мову» (В. Гропіус). Мова стає знаками пропорції, оптичної ілюзії, відносини світла та тіні, пустоти та обсягів, кольору та масштабу. Людина, як істота соціальна, не тільки сприймає інтер'єр як функціонально організований простір, але і розуміє, осмислює його. Інтер'єр для неї не тільки середовище, а й знаки, які є необхідною умовою її спілкування з іншими людьми. Всяка культурна єдність, усяка соціальна система є системою знаків, бо всяка річ, починаючи від власного тіла людини, його рухів та звуків і закінчуючи будь-яким відрізком світу, може бути принциповою річчю соціальною, річчю виразною, тобто не тільки річчю, але і знаком, носієм сенсу.

Зовнішнім вираженням художнього змісту є форма твору. Поняття «форма» в широкому сенсі змикається з поняттям мови. Розглядаючи проблему образу в інтер'єрному дизайні вважається доцільним виділення двох його складових: ідеї як внутрішнього змістовного компонента, і форми як сукупності приведених до єдності виражальних засобів.

Аналіз спеціальної літератури та практики роботи сучасних інтер'єр-дизайнерів дозволяє виділити наступні елементи форми інтер'єру:

- планувальна і об'ємна організація внутрішнього простору приміщення або низки приміщень;
- просторова форма і декор огорожі (об'ємно-пластичне або декоративне рішення стін, підлоги, стелі; форма і декор віконних і дверних прорізів);
- особливості та організація системи освітлення;
- кількість, особливості форми і декору меблів, обладнання;
- роль і характер предметів декоративно-прикладного мистецтва, використання предметів образотворчого мистецтва та творів декоративно-монументального мистецтва;
- особливості колірної рішення інтер'єру;
- основні матеріали, використовувані в інтер'єрі.

Виразними засобами інтер'єру є симетрія або асиметрія, пропорційність елементів, ритм, масштабні співвідношення з людиною. Ці кошти є основою мови і архітектури, вони прийшли в інтер'єр саме з архітектури. Якщо ж розглядати специфіку формування проектно-художнього образу в дизайні інтер'єру. Виділені вище елементи його форми дозволяють реалізувати авторську ідею.

У рамках аналізу основних стилів в оформленні предметно-просторового середовища різних будівлях і спорудах (готика, бароко, класицизм, модерн та ін.) можна сказати, що елементи форми інтер'єру стають елементами особливого зорового мови, доведеного до досконалості. Сучасний інтер'єр-дизайнер постійно стикається із завданням пошуку форми, що володіє певним асоціативним значенням. При цьому образ «суворої урочистості», асоціації «порядку» і «дисципліни» затребуваний сьогодні в інтер'єрах кабінетів керівників різного рівня і адміністративних будівлях, а асоціації на рівні «благородної гармонії», «доброго смаку», «доброго виховання» залучають користувача інтер'єрів приватних квартир і котеджів. Ліричний настрій в інтер'єрі ресторанів хотіли б створити деякі з їхніх власників, а «пишна урочистість» і сьогодні доречна в інтер'єрі палацу одруження. Таким чином систематизація історичного досвіду використання доданків форми як засоби вирішення подібних завдань має своєю метою розглянути можливість ефективного та обгрунтованого використання цих значень при проектуванні сучасних інтер'єрних об'єктів.

Дудник М. Г.

ст. преподаватель каф. «Дизайн»,
Запорожский национальный технический университет

К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В ДИЗАЙНЕ ОБЪЕКТОВ

Существует мнение, что процесс творчества непознаваем, однако исследования в области активизации творческого мышления, обосновывают возможность целенаправленного генерирования идей. Это исследования Б. И. Клубикова «Методы активизации творческого поиска в дизайне» (педагогический и проектно-практический аспект), которые носят как теоретический характер, так и экспериментально-практический, исследования и разработка концепции и инструментов латерального мышления Э. де Боно, особым вкладом которого есть мысль о творчестве как об одной из необходимых характеристик самоорганизующихся информационных систем; исследования «Организационно-деятельностной игры как новой формы организации коллективной мыследеятельности» Г. П. Щедровицкого, носящие характер интеллектуальных методологических игр и многие другие.

На сегодняшний день, в век информационных технологий появляются качественно новые подходы к процессу проектирования. Виртуальное проектирование и, в частности, возможности использования искусственного интеллекта создают предпосылки для развития новых направлений в дизайне.

Возникают вопросы в педагогической и профессиональной плоскости, связанные с границами применения интеллектуальных систем, а именно: «Не разучит ли искусственный интеллект думать и творить дизайнера?», «Какова эмоциональная составляющая продукта проектирования искусственным интеллектом, так или иначе присутствующая в результатах проектирования дизайнера?»

Новые направления в искусстве такие как фрактальное, генеративное, параметрическое, дигитальное искусство, а также интерактивные технологии успешно занимают свои позиции в современном пространстве дизайна. Примерами реального воплощения можно назвать параметрическую архитектуру Захи Хадид, потрясающие своей конфигурацией примеры параметрической мебели, использование фрактальной геометрии для построения виртуальной реальности природных форм в фильмах фэнтези и не только.

Эти виды цифрового искусства построены на использовании математических расчетов для визуального отображения объектов при помощи программного обеспечения, и такие подходы иллюстрируют возможности современных технологий и создают тенденции усиления интеллектуального потенциала дизайнера в проектной деятельности.

В данном случае можно наблюдать феномен NBIC конвергенции, когда прорывы в одной области технологий связаны с достижениями в других областях. Наиболее развитая сфера информационно-коммуникационных технологий на данный момент чаще всего предоставляет инструменты для развития других. Так в частности, взаимодействие между когнитивными науками

и информационными технологиями носит двусторонний синергетический, и что интересно, взаимоусиливающийся характер. С одной стороны, информационные технологии используются для компьютерной симуляции генерирования форм промышленных объектов, облегчая работу дизайнера. С другой стороны, идет развитие в области создания искусственного интеллекта, как перспективного направления информационных технологий.

В этом же направлении идет работа по созданию автоматизированной системы генерирования концептов дизайн-объектов имеющей в своей основе метод проектно-образной ассоциации. Разработка ведется на базе кафедр «Дизайн» и «Программные средства» и направлена на решение задач проектирования промышленных объектов.

Программа построена на использовании цвето-символьной информации, являющейся результатом перевода вербальных понятий в визуальные изображения, тем самым внося семантическую составляющую в процесс создания форм. Процесс построен на выборе пользователем определенных слов-определений, характеризующих ту или иную форму. Эти слова программа переводит в так называемые семантические примитивы — символы и цвет. Затем программа комбинаторно генерирует плоскостные композиции. Пользователь имеет возможность редактирования композиции и сравнения результатов. Решением пользователя наиболее удачные моделируются в трехмерном изображении.

Средствами компьютерного моделирования решается проблема проектирования в предметном дизайне. В данном случае безусловное руководство принадлежит пользователю, а автоматизированная система решает проблему проектирования в дизайне, в свою очередь, методы дизайна закладывают основы моделирования искусственного интеллекта, способного генерировать десятки объемно-пространственных структур в помощь проектировщику. Программа дает возможность расширить спектр формальных композиционных решений, обладая методом семантического перевода слов в форму, что учитывает комплекс факторов человеческой природы, а именно внесение психологической и эмоциональной составляющей в процесс создания дизайн-объекта. Количество комбинаторных решений композиций является мотивирующим фактором для рождения концептуальной идеи дизайн-формы. Автоматизированная система, может рассматриваться как инструмент генерирования дизайн-идей, обладающий рядом позитивных характеристик:

- автоматизация процесса ведет к оптимизации проектирования;
- идет качественный и количественный рост комбинаторных композиционных решений;
- создается возможность усиления интеллектуального потенциала дизайнера путем слияния усилий проектной деятельности и компьютерного программирования;
- появляется возможность получения большого количества объемно-пространственных структур, наделенных семантическими характеристиками.

Работа дизайнера автоматизируется, формируя новый взгляд на проектирование дизайн-объектов. Описанный инструмент проектирования решает проблему генерирования концептуальных идей, для наиболее целесообраз-

ной и продуктивной организации проектной работы как по учебной линии дизайна, так и в реальной практике.

Подытоживая, можно сказать, что на данном этапе развития информационных технологий, искусственный интеллект рассматривается как инструмент в руках специалиста, а эмоциональная составляющая может быть максимально активной составляющей в процессе создания дизайн-объектов.

Ефанова С. Р.

художник-реставратор высшей категории произведений керамики и стекла, сотрудник харьковского филиала Национального научно-исследовательского реставрационного центра Украины

КНИГА «ВАЛЕНТИНА И НИКОЛАЙ ТРЕГУБОВЫ» ИЗ СЕРИИ «МАСТЕРА УКРАИНСКОГО ФАРФОРА И ФАЯНСА» — ВЕСОМЫЙ ВКЛАД В РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Двадцать пять лет становления молодой Украины — совсем небольшой срок для возможности осознать себя, осознать свой путь и свои истоки, вспомнить тех замечательных людей, которые за порогом начала новой государственности уже вносили свой вклад в становление и развитие нашей страны, и опереться на их достижения. Много у нас еще не получается, за многое еще и не брались, многое только-только делает свои первые шаги, но тем не менее Украины имеет огромный позитивный ресурс — наша страна богата уникальными людьми с великим творческим потенциалом, мастерами с большой буквы, энтузиастами и подвижниками, что составляет нашу гордость и дает надежду на неминуемое возрождение и восхождение на высокий уровень развития.

В культурной жизни Украины произошло знаковое событие — вышла интереснейшая уникальная книга о жизни и творческом наследии талантливейших мастеров Коростенского фарфорового завода, художников-фарфористов Валентины и Николая Трегубовых. Рассматривая эту книгу, так полно отобразившую весь творческий путь это талантливой семьи художников, включающую уникальные фотографии их фарфоровых произведений и бесценные материалы о их насыщенной профессиональной деятельности, понимаешь, что держишь в руках не просто роскошное иллюстрированное издание. Выход этой книги является серьезным событием для украинской культуры и открытием целого мира национальной художественной фарфоровой пластики.

Фарфоровая пластика и высокохудожественная фарфоровая посуда всегда занимают свое почетное место в экспозициях любого музея, этот вид искусства никого не оставляет равнодушным и доступен практически каждому простому человеку. В каждом доме обязательно имеются маленькие фарфоровые фигурки, вазы, расписные чайные и кофейные сервизы, которые украшают быт, приносят тепло и уют, радость от созерцания красивого. Они так плотно вошли в наш дом, что иногда мы даже не задумываемся, насколько эти привычные произведения искусства, созданные руками наших талантливых соотечественников, важны для нас, привнося в повседневную жизни

позитив и эстетическое удовольствие. И только тогда, когда что-то бьется, мы понимаем, что теряем частичку красоты, которая всегда была с нами и мягким светом бело-голубого фарфора согревала нам душу.

Как правило, простой человек, приобретающий фарфоровое изделие, в лучшем случае может определить по марке завод-изготовитель, и на этом его познание о произведении заканчивается. Но за каждой красивой работой стоит автор – талантливый мастер, художник и творец, вложивший в нее свой талант, свой мир, свою вселенную. И такую вселенную внутреннего мира мастеров и открыли для нас в своей книге «Валентина и Николай Трегубовы» из серии «Мастера Украинского фарфора и фаянса» не менее талантливые искусствоведы-подвижники культурного наследия Украины Людмила Карпинская-Романюк и Валерий Завершинский.

Мне, как художнику-реставратору, всю свою профессиональную деятельность посвятившему работе с музейными памятниками и изделиями из фарфора и керамики, трудно переоценить эту книгу, поистине фундаментальный труд, в полной мере собравший и проиллюстрировавший уникальные творческие и просто серийные работы одних из самых ярких и талантливых мастеров современной Украины — художников-фарфористов Трегубовых.

Я очень хорошо знаю современную трагическую ситуацию с отечественными керамическими заводами, и также знаю, что документированием, архивированием или каталогизацией их продукции практически «никто и никогда» (как это было написано в рецензии коллекционера Андрея Кушнира) не занимался. Поэтому эта книга, как и сама серия «Мастера отечественного фарфора и фаянса», — неопенимый и очень нужный значимый вклад в изучение культурного наследия нашей страны, который поможет как профессионалам – музейным работникам, искусствоведам, культурологам, реставраторам и коллекционерам, — так и простому человеку, далекому от этого мира, но желающему знать и понимать ценность красивой вещи, которая находится у него дома, располагать информацией о ее создателях.

Хочу обозначить важность и своевременность этой книги, в первую очередь, как реставратор, более 30 лет работающий с музейными коллекциями Украины. Одним из самых важных моментов в реставрационном деле при работе с изделиями из керамики, фарфора, фаянса — это наличие каталогизации керамической продукции по заводам, авторам, времени. Керамика в большинстве случаев — предмет серийного производства, и поэтому у реставратора имеется уникальная возможность восстановить произведение по его аналогу — фарфоровому изделию — или хотя бы по качественной иллюстрации, фотографии. И тогда получается сохранить и донести для наших потомков как можно больше интереснейших произведений прошлого и настоящего времени.

Каждый музей имеет в своих коллекциях собрания фарфоровой пластики отечественных и зарубежных заводов, вышедшие из рук различных мастеров. Музеи гордятся этими коллекциями, составляют постоянную экспозицию, тематические выставки. Но не всегда коллекции выглядят так, как бы хотелось, потому что в запасниках зачастую находятся произведения в разрушенном состоянии, имеющие утраты, и эти произведения невозможно

восстановить без аналогов. Так они и продолжают лежать мертвым грузом на полках фондов, пока реставратор случайно в каком-то другом музее не увидит аналогичное изделие или ему повезет еще больше, и он найдет иллюстрацию в каком-либо альбоме. И лишь тогда появляется возможность работы по восстановлению.

Именно поэтому книга, и сама серия «Мастера отечественного фарфора и фаянса», – это тот уникальный клад информации, который откроет большую возможность сохранить в веках, помнить, знать и дальше изучать наследие большой эпохи искусства фарфорового производства XX – начала XXI века на территории нашей страны.

Огромное спасибо авторам книги — Людмиле Карпинской-Романюк и Валерию Завершинскому за их большую подвижническую и уникальную профессиональную искусствоведческую работу по возрождению памяти об отечественных мастерах-фарфористах, особенно теперь, когда в новой, рождающейся Украине не осталось ни одного работающего фарфорового завода и искусство фарфоровой продукции постепенно утрачивает своих талантливых отечественных мастеров.

Через мои руки проходили многие замечательные произведения европейских, восточных и российских мастеров, и тем более ценно понимание, что наша земля также богата талантливейшими мастерами и полна их прекрасными произведениями фарфорового искусства. Но также есть и грустное понимание, что мы еще очень мало знаем о наших украинских мастерах и практически не видим их талантливых работ! Даже я с удивлением для себя отметила, что до этой книги знала и видела меньше половины работ Трегубовых. Можно сказать, я для себя заново открыла весь объем уникального творческого наследия и величину художественного таланта этих мастеров. Благодаря этой книге, я смогла увидеть пути становления художников, развитие их творческих исканий, их задумки и воплощения, работы в разных керамических материалах, виртуозное владение живописным, графическим и скульптурным мастерством.

Авторами проделана большая и, не побоюсь этого слова, титаническая работа по сбору информации, ее систематизации, искусствоведческому осмыслению и научной обработке, а главное – профессиональной подаче огромного объема иллюстративного материала, который еще более увеличивает ценность и важность этого труда. В книге опубликована подборка более 600 произведений из фарфора, в которое входит значительное количество ранее неизвестных работ. Они публикуются впервые и вводятся в научный, искусствоведческий оборот.

Каждый фарфоровый предмет имеет полное описание и каталожные данные, включающие в себя точные параметрические данные, время изготовления.

Фотографии сделаны качественно, с применением профессиональной аппаратуры, студийного освещения, на нейтральном фоне. Прослеживается большая и кропотливая работа по фотофиксации полной коллекции фарфоровых произведений мастеров Валентины и Николая Трегубовых, которая

проводилась и в музее Коростенского фарфорового завода, и в личных собраниях семьи Трегубовых, и в частных коллекциях. Во многих случаях в книге подается несколько ракурсов одного произведения, что дает возможность полного осмотра и изучения объемных керамических изделий.

В книге представлен полный каталог-резюме произведений Валентины и Николая Трегубовых, находящихся как в домашнем собрании художников-фарфористов, так и в коллекциях музеев, частных собраниях, и также тех работ, местонахождение которых неизвестно, но они были выполнены этими авторами и упоминаются в архивных источниках, каталогах выставок, в литературе. Материал каталога систематизирован по годам и тематическому принципу. Возможно, это позволит в дальнейшем правильно атрибутировать неизвестные произведения, хранящиеся в фондах музеев.

Авторы еще больше расширили профессиональные рамки этой книги, поместив каталог работ других мастеров Коростенского фарфорового завода и полный каталог клейм Коростенского фарфорового завода начиная с 1921 года по 2005 год и далее.

Некоторую лирическую и вдохновенно-теплую нотку внесли в книгу иллюстрации личных творческих работ Николая и Валентины Трегубовых, выполненные в технике масляной живописи, акварели, пастели. Эти работы позволили увидеть многогранность большого творческого пути художников-фарфористов, оценить их мастерство, их желание жить и развиваться в искусстве.

Уверена, эта книга займет свое почетное место в музейных библиотеках и книжных собраниях искусствоведов, потому что она очень важна для профессиональной деятельности работников культуры.

Этот труд для вас – искусствоведы, коллекционеры, творческие люди и почитатели декоративно-прикладного искусства. Я хочу еще раз поздравить авторов с публикацией интересной, профессионально составленной, наполненной уникальным материалом книги, в которой так нуждаются наша украинская культура, наши современники и последующие поколения.

Єфіменко А. І.

викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаський національний університет ім. Б. Хмельницького

ЕКОЛОГІЧНИЙ ДИЗАЙН НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ СУСПІЛЬСТВА

Дизайн-проекування охоплює фактично все предметно-просторове середовище людини, об'єднує в собі і науково-технічний підхід, і художньо-образну, філософську складову. Дизайнери відкривають для суспільства нові форми, конструкції і технології, виховують смак та організують життєвий простір.

Міра свободи людини, межа її прав по відношенню до природи – ядро екологічної культури. Чим більше людина усвідомлює себе суб'єктом природи, розуміє свою відповідальність за збереження життя на планеті, відповідає можливостям природи у задоволенні своїх потреб, влилась в природу, її цикли та ритми, тим більший рівень екологічної культури [2, с.4].

Попередити можливі наслідки, мінімізувати ризики при проектуванні предметного середовища не лише для людини, спільноти, а й для самої природи головна мета та результат професійної діяльності дизайнера. Дизайнер фактично є посередником між людиною і предметом, людиною і середовищем, людиною і машиною, людиною і людиною, людиною і суспільством. Згадаймо, що 80 відсотків інформації про світ ми сприймаємо візуально і, якщо можна зменшити звук або не торкатися до неприємних поверхонь, то нікуди не дітися від форми, кольору, образів, заданої композиції навколишнього простору. Візуальна мова не вимагає перекладу, зрозумілої на підсвідомому рівні. Відчуття символіки форми і знаків, кольору закладено в людині генетично. Візуальне середовище найсильнішим чином впливає на фізіологічний, психологічний, емоційний стан людини не залежно від його бажання. Людина змушена підлаштовуватись під навколишнє середовище, адаптуватись в ній і цей процес може розкрити індивідуума або придушити його.

Гострота екологічної ситуації призвела до загального розуміння необхідності формування нової екологічної свідомості. Сучасна економіка не бачить природи. В будь-якій книзі природа оцінюється за собівартістю її раціонального використання. Нагальні потреби, прагнення впровадити нове, дорожче продати, отримати більший зиск призводять до того, що створюються нові вироби, конструкції, технології. Із таким мисленням часто зникає бачення наслідків діяльності людини. Тільки на базі природничих та гуманітарних наук, у тому числі й соціальних, можливо зрозуміти, як поєднати економіку із екологією.

За останні десятиліття проблеми екології людини, екологічної культури виступили на перший план. Пріоритетним напрямком вирішення природоохоронної проблеми стала ідея органічного включення створених людиною продуктів у навколишнє середовище, тобто екологічного підходу в проектній культурі. Напрямок «зеленого», «сталого» або екологічного дизайну, що зародився в другій половині ХХ століття — це спроба гармонізації відносин «людина — природа» і внесення в них відповідальності з боку людини. В. М. Голобородько, О. В. Бойчук, В. О. Свірко, А. Л. Рубцов у своїй науковій статті «Екологічний дизайн: генеза стратегії» підкреслили, що «проблематика, яку сьогодні окреслює термін «екологічний дизайн» стикається з різними сферами виробництва і наукового знання, — починаючи з промислового дизайну, архітектури та прикладної екології, закінчуючи сучасними дослідженнями у галузі філософії, медицини, психології, соціології та педагогіки» [1].

Сфера екологічного дизайну охоплює всі ступені виробничо-споживчої системи, а на ряду із економічними, технологічними, соціальними аспектами зачіпає також художньо-естетичні, філософсько-естетичні і психологічні проблеми. Сучасні дизайнерські проекти мають базуватись на результатах екологічних, соціальних, економічних та гуманітарних дослідженнях. Дизайнерськими відділами більшості компаній, під впливом ряду законодавчих актів та суспільної думки, створюються програми переходу виробництва на більш високий ступінь екологічної доцільності. «Зелені проекти» мають успіх на ринку попиту. Сучасні екологічні вирішення — це не лише переосмислення

функціональності, появи нових матеріалів, які дозволяють створювати більш легкі та економічні конструкції, але і поява нових, більш ширших уявлень про проектну діяльність та її роль у збереженні планети. В Європі купівля екологічного продукту стає принциповою позицією для більшості споживачів. Компанії переходять на виробництво енергозберігаючих приладів, або товарів, яким притаманні риси «зеленого» продукту, продукту екологічного дизайну.

Екологічний дизайн, на сьогоднішній день, розуміють не лише як сферу творчої проектної діяльності, а як особливу естетичну концепцію образу життя людини, якій небайдужий стан навколишнього середовища. Дизайн як форма проектної культури об'єднує науково-технічні, функціональні і художньо-образні підходи. Під функцією дизайнери розуміють не лише утилітарний і технічний сенс будь-якого процесу, речі, явлення, але й емоційно-образне, суспільний зміст та цінність отриманого продукту, його участь в інтелектуальному житті, культурі, в духовній складовій нашої свідомості. В цілому, ця соціальна складова і місія екологічного дизайну є найбільш важливою, оскільки без соціального попиту немає необхідності у проектуванні та втіленні будь-якого дизайн-об'єкту, в тому числі й екологічного. Вивчення основ екологічного дизайну дозволить сформувати ціннісні уявлення про вигідну взаємодію оточуючого середовища та людини, а також ознайомитись із принципами екологічного дизайну, які слід використовувати при проектуванні архітектурного середовища та об'єктів дизайну.

Література:

1. Голобородько В. М., Бойчук О. В., Свірко В. О., Рубцов А. Л. Екологічний дизайн: генеза стратегії / В. М. Голобородько, О. В. Бойчук, В. О. Свірко, А. Л. Рубцов // Вісник ХДАДМ. – 2015. – № 7. – С. 15–19.
2. Панкіна М. В., Захарова С. В. Экологический дизайн: учебное пособие / М. В. Панкіна, С. В. Захарова – Бийск: Изд. дом «Бия», 2011. – 186 с.

Жук А. І.

мол. наук. співробітник, Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького

ДО ПИТАННЯ АТРИБУЦІЇ РИСУНКУ БЕНЕДЕТТО ЛУТІ «ДІВА МАРІЯ НАСТАНОВЛЯЄ РЕЛІГІЙНИЙ ОРДЕН» ЗІ ЗБІРКИ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ НАУКОВОЇ БІБЛІОТЕКИ ІМ. В. СТЕФАНИКА

Серед творів графіки у збірці Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка зберігається рисунок [інв. № 32969], авторство якого приписують провідному живописцю кінця XVII — початку XVIII ст. флорентійсько-римської школи Бенедетто Луті (1666–1724). Сюжет у фондовій книзі збірки був визначений як [La Madona che instituisce un Ordine de'Religiosi], що дослівно можна перекласти як «Діва Марія настановляє релігійний орден». На рисунку зображена свята, яка вказує групі молодих людей на церкву; в лівому нижньому куті розміщена оголена фігура чоловіка — найвірогідніше, алегорія Єресі.

Є очевидним, що цей матеріал був не належним чином опрацьований, і відповідно виникають сумніви щодо атрибуції авторства і сюжету. Спершу треба звернутися до питання авторства. Скоріш за все, наявна атрибуція була

здійснена на основі двох записів: в правому нижньому куті – підпис від руки [Benedetto Lutti invenit], а також текст в таблиці на паспорті: [Benedetto Lutti La Madona che instituisce un Ordine de' Religiosi] — очевидно так попередньо була визначена назва роботи.

Незважаючи на те, що Ліоне Пасколи — близький друг та біограф Луті — не подав жодних згадок про цю роботу, чи аналогічний сюжет, він у своєму інвентарному описі згадує живописне полотно: «... Картина на полотні, яка представляє Віру та Єресь, і інші фігури ...» [1, 82]. Скоріш за все, те саме полотно було внесено 1724 року у інвентарний опис колекції Луті: «... Картина на полотні яка представляє Єресь, розтоптану Правосуддям ...» [1, 94]. На превеликий жаль, ця картина Луті не була ідентифікована, і її місцезнаходження наразі невідоме. Проте задокументовані факти дають підставу стверджувати, що Луті розробляв тему «Тріумфу Віри над Єресю».

Окрім наведених писемних згадок, між відомими на сьогоднішній день живописними творами Луті не було знайдено відповідників цього сюжету. Отже, рисунок міг бути ескізом до гравюри: адже Луті, поряд зі станковим та монументальним живописом, займався також розробкою ескізів до гравюр.

Серед граверів, які співпрацювали з ним, слід окремо згадати Бенуа Фаржа. Саме цей гравер 1707 року виконав гравюру за вищезгаданою композицією. На гравюрі є два підписи: перший — це ім'я гравера [Benedictus Fariat Sculp. Romae Super. Perm. an. 1707], другий — [Benedictus Luti Inven. et delin.]. Проте, така відповідність змісту підписів на гравюрі і на рисунку будить підозру, що рисунок міг бути виконаним як копія з гравюри іншим автором.

Ще одним аргументом, який міг би свідчити про хибне визначення авторства, є сегнатура на рисунку — підпис [Benedetto Lutti]. Є дивним, що на інших рисунках та листах Луті не було знайдено подібної форми написання його прізвища з використанням подвоєння літер [-tt-]; скоріш за все, підпис був виконаний пізніше, і не рукою Луті. Зазвичай ті підписані рисунки, які були без застережень атрибутовані як роботи Луті і задокументовані в інвентарних книгах, мали підпис іншого типу. До прикладу: рисунок «Алегорія возведення кардинала диякона Оддоне Колонна на папський престол як папи Мартина V», виконаний у 1700 р., подається 1722 року в інвентарному описі збірки рисунків флорентійського колекціонера Франческо Марії Нікколо Габбурі як «... Рисунок з рамою довжиною в один лікоть /1.3/, виконаний пером і аквареллю. Належить руці Бенедетто Луті флорентійцю, учню Карло Маратти, який представляє Возведення папи Мартина V на престол Св. Петра. Рисунок закінчений та доведений до довершеності, зроблений тим же Луті для плафону галереї палацу Колонна в Римі ...» [2,528] та підписаний [Benedetto Luti fece in Roma]. Інші приклади – рисунок «Папа Пій V і посол короля Польщі», який був виконаний у 1712 р. з авторським підписом [Benedetto Luti]; пастельний рисунок «Студія хлопчика в синьому жакеті», який підписаний [Roma 1717 Caval. Benedetto Luti fece]; або «Студія голови апостола», виконана 1712 року з сегнатурою [Roma 1712 Benedetto Luti fece].

Зрештою, в колекції Халкхем Холу зберігається рисунок, який однозначно належить авторству Луті і презентує варіант цієї ж композиції. Це старан-

но викінчена студія, і нема сумніву, що гравюра була виконана саме за нею. На це вказує манера виконання – гострі чіткі контури, добре промодельовані фігури і використання замість нових клаптях паперу, які в основному відносяться до постаті Марії та до фігури, що стоїть на сходах з правого боку. Проте є одна важлива відмінність від львівського рисунку: композиція подана у дзеркальному відображенні. Скоріш за все, та обставина, що відбиток з пластини буде в дзеркальному відображенні, була врахована Луті під час роботи.

Рисунок був зроблений саме в той час, коли кардинал Франческо Албані (згодом папа Клемент XI) патрунував культ Св. Брігіди Шведської. Він розпочав реставрацію церкви Св. Брігіди на площі Фернезе та замовив розписи, пов'язані з іконографією її життя, римському живописцю Бяджо Пуччіні. Саме цю будівлю Луті розмістив на задньому плані (її фасад можна легко ідентифікувати). Свята, яка сидить на хмарі та вказує правою рукою на церкву, скоріш за все Св. Брігіда Шведська, про що свідчать її традиційні атрибути — посох пільгрима, торбина та відкрита книга (інше атрибуція вказує, що це була зображена алегорія Віри). Перед нею група молодих каноніків, які, можна припустити, є шведськими паломниками. Під хмарою компонується чоловіча фігура, що лежить — персоніфікація Єреси — на що знову ж таки вказують атрибути (змія, що кусає, та книга).

Таким чином, авторство рисунку «Діва Марія настановляє релігійний орден» зі збірки Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника слід віднести анонімому послідовнику Бенедетто Луті. Відповідно сюжет варто переназвати як «Св. Брігіда Шведська». Щодо року створення рисунку, то він однозначно був виконаний після 1707 р.

Література:

1. Borsoi M. La collezione di Benedtto Luti//Studi sul Settecento Romano. Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico. – 2010 – vol. 25. – P. 65 -118.
2. Campori G. Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc., dal secolo XV al secolo XIX. – Modena, C. Vincenzi. – 1870. – 712 p.

Журавльов С.

Полтавський національний технічний університет ім. Ю. Кондратюка

КЕРАМІЧНИЙ ПРАКТИКУМ НА БУКОВИНІ

Влітку цього року відбувся міжнародний творчий практикум художньої кераміки Буковина — 2016 на базі туристичного комплексу «Берег любові» в селі Бобівці Сторожинецького району Чернівецької області. Практикум зібрав керамістів з України, Польщі, Німеччини, Румунії, Чехії і Білорусі, за сприяння чернівецького мецената Олексія Бурбака та активної участі організатора Наталії Богомаз і куратора Тетяни Зіненко.

Хочу почати зі слів одного з учасників керамічного практикуму «Буковина-2016», який вперше взяв участь у такому мистецькому заході: «Я думав, що я можу нового побачити на цьому практикумі, що мені там робити і навіщо мені туди їхати. Який у цьому сенс?» І потім цей художник каже: «Я зрозумів, що дуже мало знав про глину і кераміку взагалі». Особисто я

побачив своїми очима, а не на «ютубі», як можна працювати з матеріалом і з точки зору технології, техніки і з художньої, творчої сторони. Працюючи в команді, одержав великий об'єм інформації, яку ще потрібно «переварити» і використати в своїй практичній діяльності.

Ще такий дуже важливий момент таких мистецьких проєктів, це те, що не всі художники-керамісти мають в своїх майстернях мають такі технічні і матеріальні можливості, щоб втілити свої творчі ідеї, задуми в реальність, маю на увазі наявність якісного матеріалу (гончарна глина, шамотна маса, поливи, барвники, а також достатньо великої муфельної електропечі, печі для випалу «раку» та дров'яного випалу.

Можливість працювати пліч-о-пліч з творчими особистостями на мій погляд, з цим погодились майже всі художники одностайно, це велике благо для художника-кераміста, просто є потреба «вийти зі своєї сфери», «кімнатки» на якийсь час і трішки «провітритись», щоб дещо зі сторони подивитись на себе і свою працю, а також показати свої здобутки, поділитись своїм досвідом з іншими майстрами. Не бути «скупим лицарем», як це було в часи середньовічних цехових братств, а відкритися для обміну і здорової конкуренції. Це все на користь і індивідуально кожному художнику, і в цілому для кераміки України та взагалі кераміки, як мистецтва.

Творчий процес відбувається у кожного індивідуально, але спрацьовує ефект «індукції», коли праця одного майстра якимось опосередкованим шляхом впливає на думки чи навіть працю іншого, бажає він того чи ні.

А кераміка — це сплав техніки, технології, розуміння і відчуття матеріалу. Також не можна відкидати елемент неочікуваності, випадковості, «случай бог изобретатель», який в кераміці особливо часто присутній.

Обмін інформацією відбувається незалежно від думок про нього. Та ще коли збирається 10-15 майстрів в одному місті. Під одним дахом, і працюють на протязі тривалого часу. Обмін проходить і на побутовому рівні (екскурсії, поїздки, обіди. круглі столи за філіжанкою кави чи ароматного чаю). Завантаження, розвантаження печей. Випали — це взагалі колективна, командна праця. Майстри розкриваються і діляться навіть тим, про що не говорять навіть своїм близьким і це допомагає порозумінню в такому «різнокольоровому» колективі навіть на такий короткий термін, як 20 днів.

Важливою для мене була інформація від наших колег керамістів з Німеччини і Польщі про функціонування студії кераміки в Європі, популяризацію мистецтва серед дітей і пенсіонерів. Румунські колеги розповіли про організацію і показали зразки виробництва невеличких підприємств художнього скла і кераміки.

По закінченні практикуму між художниками зав'язалися дружні, товариські стосунки. Кожен залюбки готовий прийняти один одного в своїй гостинній оселі. Хоч і живуть в різних країнах. Це вже велика справа для налагодження міжнародних стосунків для України, для Європейської спільноти і нашої інтеграції в Європу. Все це прискорює процес глобалізації і в той же час краще розуміти культури інших країн. Переоцінити значення таких міжнародних творчих стосунків між творчими особистостями не можливо.

По закінченні практикуму кераміки «Буковина 2016» відбувся вернісаж у столиці буковинського краю місті Чернівці галереї «Sweet art». Всі бажаючі мали змогу подивитись роботи митців і поспілкуватись з ними особисто. Художники залишили по 2–3 керамічні твори організаторам-спонсорам, чим започаткували колекцію музею сучасної кераміки у Чернівцях. Це внесок не тільки в культуру Буковини, а й всієї України та чудовий приклад для меценатів інших регіонів нашої країни.

Загайська Д. Л.

аспірант, кафедра історії та теорії культури,
Львівська національна академія мистецтв

СПІВВІДНОШЕННЯ СИМВОЛУ ТА МЕТАФОРИ, АЛЕГОРІЇ, ОБРАЗУ, ЗНАКУ ЯК ЗАСОБІВ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ

Аналіз поняття символу, яке співвідносимо з метафорою, алегорією, образом та знаком, дозволяє розглянути ці поняття як частину художньо-образного мислення. Найчастіше поняття художнього символу спільно з іншими засобами художньої виразності зустрічаємо в літературно-теоретичних дослідженнях. Проте, важливим також залишається їх вивчення у візуальному мистецтві у формі образів. Заради досягнення максимальної виразності ідеї мистецтво творить власну художню дійсність саме завдяки образності. Такі засоби художньої виразності як метафора, знак, алегорія є своєрідними проявами художнього символу та супроводжують розвиток мистецтва протягом багатьох століть. Багатофункціональність та спектр поширення поняття символу в науці сприяє багатогалузевому його дослідженню, коли у фокус потрапляють не лише функції символу, але й контексти його існування. Зокрема, культурологічний, соціологічний, семантичний, семіотичний, психологічний, антропологічний, мистецтвознавчий теоретично-практичні підходи до розуміння засобів художньої виразності в мистецькому творі, що були напрацьовані на межі XIX–XX століття. Вони дають поштовх до подальшого вивчення поняття символічного як загально-суспільної проблеми. Вивченням поняття символічного займалися психоаналітики З. Фрейд та К.Г. Юнг, структуралісти М. Фуко, Дж. Лакан, Ф де Сюсюр, Р. Барт, Р.О. Якобсон, С. Трубецькой, дослідник семіотики Ч.С. Пірс. В мистецтвознавчих дослідженнях символічного зустрічаємо в працях К. Малевича та В. Кандинського. Серед сучасних дослідників символічного в різних галузях слід виділити таких як К. Гірц, Ц. Тодоров, В. Топоров, М. Мамардашвілі та О. Пятигорський. Також варто виділити праці таких відомих радянських вчених, як О. Лосєв, Ю. Лотман, С/ Аверинцев, вірменський філософ і мовознавець К. Свасьян. Серед українських виділяємо праці мовознавців таких як, М. Максимовича, О. Потєбні, М. Костомарова.

Коли говоримо про виразність в мистецтві, то варто виділити такі засоби, як метафора, знак, образ та алегорія, які породжують нове звучання мистецького твору та виступають певними художніми прийомами в творчості. Вона дозволяють створювати нові значення та розуміння мистецького твору

та можуть виступати проявами художнього символу. Зазвичай їх прийнято вважати лінгвістичними засобами художньої виразності, так званими тропами, які допомагають переносити ознаки одного предмета, дії, явища на інші. Проте, вони також є актуальними для візуального мистецтва, передаючи у закодованій формі певні непізнані ідеї у формі зображення. Символ практично неможливо вивчати окремо від цих понять, оскільки всі вони так чи інакше взаємопов'язані. В сучасній науковій думці немає уніфікованого підходу щодо розуміння символу, його природи, структури та кваліфікації. Важливу роль у вивченні поняття символу відіграє співставлення його з іншими категоріями в мистецтві, як складової художньої творчості та його функцій.

В процесі співвідношення поняття символу та алегорії, відмічаємо, що в алегорії образ зазвичай більш буквальный, що буквально «ілюструє» певну абстраговану ідею у формі образу. Зазвичай алегорія раціональна та однозначна за своїм змістом, в той час як ідея символу є багатозначною та глибоко емоційною. Тоді як символ зливає в одній формі образ та ідею. Поняття алегорії найчастіше зустрічається в літературі, проте, також відмічаємо присутність даного засобу у візуальному мистецтві. Метафора, як засіб художньої виразності, співвідносить в собі нашарування досвіду попередніх поколінь. Її прийнято вважати вербальним феноменом, завдяки прямому вживанню значень, та заміною їх на переносні. Проте, перші образи, що формувалися з абстрактних понять, які несли інформацію про світ були невербальними. Принцип дії метафори – співвідношення загальноприйнятих асоціацій, принципів та уявлень, що містяться в тому чи іншому предметі культури. Саме в метафорі вони зливаються в один образ, тому ми сприймаємо один об'єкт через призму іншого. Своєрідні зіткнення смислів у метафорі породжують новий зміст, що формує цілісне значення. Отже тут і виявляється основна відмінність метафори від образу і символу.

Образ це відправна точка як для метафори так і для символу. Лише в метафорі увага концентрується на значенні, а в символі — на формі. У формі образу відбивається загальний досвід контакту з реальною дійсністю та індивідуальною сутністю людини. Мистецтво, яке відіграє важливу роль у соціокультурному розвитку людства та відповідає сутнісним потребам людини за допомогою засобів художньої виразності, що формуються за категоріями естетики, є завершенням символічної трансформації досвіду, зовнішнім її проявом, спільно з мовою та ритуалом. Образність є важливим способом психічного сприйняття та розуміння світу людиною, є частиною мови, культури та мистецтва. Образне мислення притаманне для людей творчих професій, та відбувається за допомогою образних уявлень. Такий спосіб сприйняття дозволяє набагато повніше відобразити характеристику предметів, ситуації, дії та їх властивості. За допомогою окремих образів формується цілісний образ світу, а символізація є тим механізмом в культурній пам'яті, що зберігає цілісність хронологічного шару культури та виконує функцію культурної єдності. Символ можна назвати розгорнутим знаком, який є важливим інструментом духовної частини культури, а символічність та здатність до творення та транслювання символів є однією з ключових характеристик людської сутності. Су-

купність всіх знакових способів вербальної та невербальної комунікації, за допомогою яких передається важлива інформація є складовими знакової системи культури. Поняття символу і знаку часто ототожнюються. Значення поняття символічного часто вживається, як синонім знаковості. Проте, ще дослідник лінгвістично-комунікаційного підходу в семіотичі Ф. Сюзсюр протиставляє символи конвенціональним (умовним) знакам, підкреслюючи їх іконічність, та вважає, що мовний знак є реальним об'єктом у мисленні мовців, який набуває конкретного значення у системі мови.

В підсумку зазначимо, що на основі теоретико-методологічних засад дослідження було проведено аналіз співвідношення поняття символу із іншими видами художньої виразності, що є важливими складовими образності та індивідуального світобачення в мистецтві. Художньо-образне мислення формує людський світогляд, а символ виступає своєрідним ключем до вивчення природи людини – творить нові та переосмислює вже існуючі структури. На сьогодні поняття алегорії та метафори, переважно, є складовими лінгвістичних досліджень та характеризують виражальні засоби мови у сучасній науці. Проте, вони залишаються актуальними, також, з точки зору візуального мистецтва.

Література:

1. Аверинцев С. С. София-Логос / С. С. Аверинцев. – К. : Дух і Літера, 2001. – 912 с. – (друге доповнене).
2. Гірц К. Інтерпретація культур. Пер. з англ. / К. Гірц. – К. : Дух і літера, 2001. – 542 с.
3. Мамардашвили М. К. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке / М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1997. – 224 с.
4. Рикер П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение. / П. Рикер // Теория метафори: Сборник. / П. Рикер. – М. : «Прогресс», 1990. – С. 416–435.
5. Тодоров Ц. Теории символа. / Ц. Тодоров. — М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. — 408 с.
6. Топоров В. М. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. / В. М. Топоров. – М. : Изд. группа «Прогресс-Культура», 1995. – 624 с.

Закалюжная Л. В.

ст.преподаватель кафедры «ГД», ХГАДИ

РАЗВИТИЕ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА В 50-Е — 60-Е ГОДЫ В СССР НА ПРИМЕРЕ КОЛЛЕКЦИИ МИЛЛЕР

В Харькове в июле прошел проект «Квартира Миллер». Обычная квартира стала на месяц музеем советского быта. Обстановка бережно сохранялась фактически с послевоенных времен, когда обитатели только заселились.

Коллекцию Миллер, среди прочего, составляет интересная подборка журналов, газет, открыток, марок, конвертов. Так же сохранилась косметическая упаковка, канцелярская, парфюмерная, пищевая, упаковка для различных предметов быта. На представленных примерах можно отследить довольно большой пласт истории развития графического дизайна, а точнее, промышленной графики, как это было принято тогда называть. В доме Мил-

леров тщательно сберегались вещи, которые принадлежат к военным и послевоенным годам, по большей части ко времени так называемой «хрущевской оттепели», но есть и более поздние — от 70-х до 90-х годов XX века. В коллекцию входят в основном советские объекты графического дизайна, но также имеются и немецкие, французские, польские, иранские.

В Советском союзе в 50-е годы на производство упаковки затрачивались значительные ресурсы: качественная плотная бумага, краска, часто использовалось тиснение золотой фольгой. Принадлежащая к этому времени коробка, даже не содержит в графике названия продукта, реквизитных данных. Она выполнена с тиснением, в ярких цветах, с использованием позолоты. Единственная надпись на ее боковых панелях — «Сказка о царе Салтане» и небольшой знак парфюмерной фабрики «Заря».

В советском графическом дизайне прослеживается так называемое «идеологическое направление». Политическая символика — звезды, венки, знамена, изображение серпа и молота, обилие красного цвета, кремлевские башни — появляется в изобилии на многих объектах графического дизайна. Политизированы и сами названия брендов. Используются в иллюстрации жанровые сценки и сюжеты из трудовой жизни рабочих и крестьян.

Для 60-х годов характерно заметное снижение качества печати и материалов. На пищевых упаковках, отпечатанных флексографическим способом, хорошо заметны эти особенности: плохое совмещение печатных форм, неровности прокраски. Это время художественной модели развития графического дизайна в СССР. В графике использовались рисованные иллюстрации, рукописные и рисованные шрифты. Чтобы избежать ухудшения рисунка после печати, дизайнеры рассчитывали формы и контуры пятен и линий в эскизах так, что при совмещении печатных форм для разных цветов, сдвигка не бросалась в глаза. Лиссеровочные краски печатаются под рисующими, темными, и захватывают чуть большую область, таким образом, перекрываются несовпадающие места и смещение становится не столь заметным. Начиная с 70-х годов, при оформлении упаковки более активно используется фотография.

Сравнивая советские и немецкие упаковки, можно увидеть разницу в отношении к бренду — в его подаче, компоновке. Так, на упаковке для акварельных красок известной немецкой фирмы «Pelikan» 40-х годов знак представлен крупно, заметно, броско. Это единственное изображение на лицевой части кроме пары декоративных полос. У жестяной коробки красок предположительно была бандероль или картонажная упаковка, которая не сохранилась. В подобных советских упаковках товарный знак, как правило, изображался мелко и сзади, вместе с реквизитной информацией. Он был еле заметен. Это очень характерный подход для советского времени. Отсутствие конкуренции, монополия государства на выпуск товаров потребления не способствовали активному развитию графического дизайна. В графике не было необходимости делать акцент на бренде, рекламировать фирму-производителя. Даже на этикетках русской и московской особой водки 70-х годов, которые выпускали разные производители — полтавский и харьковский заводы, единственным еле различимым отличием было маленькое изображе-

ние знака и небольшая подпись: харьковское п/о спиртовой и ликеро-водочной промышленности и соответственно, полтавское. Хотя, нужно сказать, что начало 60-х годов как раз было временем развития именно товарного знака. Большой государственный заказ на разработку товарных знаков для предприятий выполнялся дизайнерами-графиками вполне в духе того времени и на высоком уровне. Лаконичные, цельные и образные, знаки, выполненные в 60-е годы, составляют золотую коллекцию промышленной графики в советском союзе.

Интересна подборка грампластинок апрелевского завода. Просуществовал он с 1910 до 1964 года, когда вошел в объединение «Мелодия». На конвертах для пластинок, выпущенных в 50-е годы, содержится либо минимум графики, напечатанной, как правило, в один цвет, либо это просто белые конверты с округлым отверстием, в котором видно этикетку на грампластинке. Более поздние же упаковки исполнены качественно, полнокрасочной печатью, с использованием рисованной графики, позднее — фотографии.

Отдельного внимания и экспонирования заслуживают собранные открытки и конверты, а так же почтовые марки, которые так же отображают дух эпохи и особенности развития графического дизайнера в советское время.

Захарова С. Г.

канд. наук з держ. управління, доцент, Класичний приватний університет

ГЕНЕЗА ІДЕЇ ФОРМУВАННЯ У БАКАЛАВРІВ З ДИЗАЙНУ ГОТОВНОСТІ ДО ЕКОЛОГІЗАЦІЇ МАЙБУТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Екологічна ситуація в сучасному світі загалом й Україні зокрема вимагає активізації пошуку нових шляхів і підходів до професійної підготовки майбутніх дизайнерів, чия подальша фахова діяльність безпосередньо пов'язана з проблемою екологічної безпеки людини.

Запорукою безпечного й здорового майбутнього людства є постійний розвиток, зорієнтований на ефективне розв'язання проблем збереження навколишнього середовища для майбутніх поколінь. Цей розвиток має екологічне підґрунтя, що полягає в розумінні законів природи й основних вимог, які визначаються ними, й у формуванні екологічної свідомості майбутніх фахівців, професійна діяльність яких буде пов'язана з використанням не лише природних, а й штучно виготовлених за новітніми виробничими технологіями.

Виклики часу, надзвичайні ситуації техногенного характеру й постійні зміни в природі вимагають не лише професійно компетентних, креативних, конкурентоспроможних, а й екологічно свідомих дизайнерів, які, створюючи комфортні та гарні речі, водночас піклуватимуться і 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.

У системі професійної підготовки майбутніх дизайнерів сьогодні спостерігаються певні суперечності між станом підготовки фахівців з дизайну та суспільною потребою в посиленні екологічної безпеки всіх сфер

життєдіяльності суспільства, що детермінує потребу в теоретичній та практичній підготовці студентів-дизайнерів до екологізації майбутньої професійної діяльності в умовах технологізації багатьох видів діяльності. Це посилює актуальність теми наукової розвідки, метою якої є визначення змісту екологізації професійної освіти майбутніх дизайнерів у вищій школі; розкриття дефініцій понять “екологічна культура” й “екологізація”; відстеження генези ідеї формування у бакалаврів з дизайну готовності до екологізації під час професійної підготовки; висвітлення наукових підходів до проблеми екологізації фахової освіти студентів-дизайнерів.

Виховання громадян з високим рівнем екологічних знань, екологічної свідомості й культури на основі нових критеріїв оцінювання взаємовідносин людського суспільства й природи повинно стати одним із головних важелів у вирішенні надзвичайно гострих екологічних і соціально-економічних проблем сучасної України.

Екологізація є новим явищем у професійній підготовці майбутніх дизайнерів, але надзвичайно своєчасним з огляду на загострення екологічної кризи й інтенсивне наростання загрози життю всього людства. Відтак актуалізується потреба обґрунтування сутності екологізації, виокремлення основних її компонентів.

У науковому світі наразі широко розповсюджені поняття, що є дотичними до терміна “екологізація”: “екологізація виробництва”, “екологізація діяльності”, “екологізація мислення”, “екологізація освіти”, “екологізація світогляду”, “екологізація свідомості” тощо.

Загалом під екологізацією розуміють поширення екологічних принципів та підходів на виробничі процеси, всі сфери суспільної діяльності, на природничі й гуманітарні науки та соціальні явища; процеси, пов’язані з оптимізацією та гармонізацією відносин між суспільством і природою, та змінами, що виникають у духовній і матеріальній сферах життя в умовах екологічної кризи, яка наразі має загрозливу тенденцію до глобалізації.

Екологізація освіти повинна бути органічною складовою системи освіти загалом. У цьому випадку, екологічна освіта виступає як підсистема загальної системи неперервної освіти. Як результатом, неперервна екологічна освіта має бути цілісним системним об’єктом, з багаторівневою ієрархічною структурою; цілями та завданнями навчання, виховання і розвитку; засобами і організаційними формами навчально-виховного процесу; змістом загальної та змістом професійної освіти. Організація системи екологізації освіти в Україні потребує корінних змін. Проблеми екології не стали важливим елементом державної стратегії і політики. Екоосвіта не стала невід’ємною складовою загальної системи освіти і виховання. Екокультура населення знаходиться на низькому рівні. Процес екологізації треба з’єднати з гуманітаризацією.

На підставі аналізу наукових досліджень ми розглядаємо екологізацію професійної підготовки майбутніх дизайнерів як новий підхід до виховання й освіти, у процесі якого відбувається наповнення екологічною складовою змісту виховання в процесі навчання й інтеграція екологічних компонентів у всі навчальні дисципліни. Цей підхід ми розцінюємо як необхідну умову для оптимізації й гармонізації взаємин суспільства й природи, формування

екологічної культури, екологічного світогляду в усіх верств населення, а у дизайнерів – особливо.

Найхарактернішими тенденціями розвитку теорії й практики екологізації освіти майбутніх дизайнерів на сучасному етапі є такі:

- 1) підвищення ролі екологічної освіти у розв'язанні сучасних екологічних проблем, а також у цілісному процесі формування особистості нового тисячоліття;
- 2) посилення ролі міжнародної співпраці в сфері екологічної освіти і виховання;
- 3) забезпечення єдності навчання, виховної роботи, суспільно-корисної діяльності молоді щодо збереження навколишнього середовища;
- 4) введення у зміст професійної підготовки курсів екологічного спрямування;
- 5) посилення ціннісних аспектів змісту екологічної освіти;
- 6) екологізація навчального змісту дисциплін;
- 7) використання в процесі екологічної освіти елементів системного підходу, методів моделювання й історизму;
- 8) диференціація й індивідуалізація еколого-виховних впливів на особистість;
- 9) впровадження в практику нових форм екологічної освіти студентів (міждисциплінарні заняття, рольові й сюжетні ігри, прийоми імітації й ігрового моделювання, студентські конференції, експедиції з дослідження рідного краю, рольові практикуми та семінари).

Екологічні проблеми, можна вирішити з допомогою екологічно компетентних фахівців усіх сфер людської діяльності, у тому числі й дизайнерів.

Студенти-дизайнери у процесі майбутньої професійної діяльності повинні вирішувати фахові завдання та проблеми в умовах екологічних негараздів, що посилює необхідність формування у випускників дизайнерських спеціальностей умінь встановлювати оптимальні взаємини з природою з позицій підтримки й екологічної безпеки. З цього випливає потреба в розробленні заходів, спрямованих на підготовку майбутніх дизайнерів готовності до екологізації професійної діяльності, що дасть змогу сформувати не лише творчу, а й екологічно компетентну особистість, здатну до переоцінювання ціннісного ставлення до природи й до матеріальних і культурних потреб людини, задоволення яких пов'язано з використанням природного й екологічно безпечного штучного матеріалів.

Одним з головних факторів підвищення ефективності екологічної освіти майбутніх дизайнерів є активне впровадження нових форм і методів навчання: загальної комп'ютеризації навчального процесу, введення комп'ютерних, імітаційних та рольових ігор, різних видів моделювання екологічних процесів чи ситуацій, проведення екскурсій на екологічні об'єкти, практичних, лабораторних робіт, активний розвиток неформальної екологічної освіти із залученням провідних учених-екологів, митців, літераторів, створення сучасних творчо-екологічних лабораторій тощо.

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

Сьогодні, з огляду на загострення екологічної кризи, особливо актуалізується необхідність розробки науково-теоретичної бази формування в майбутніх дизайнерів готовності до екологізації майбутньої професійної діяльності відповідно до пріоритетів здоров'язбережних технологій.

Ісмайлова М. С.

аспірант кафедри «Графічний дизайн», ХДАДМ

УМОВИ ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНО-ОБРАЗНОЇ МОВИ ТИПОГРАФІКИ У ДИЗАЙНІ ПОЛІГРАФІЧНОЇ РЕКЛАМНОЇ ПРОДУКЦІЇ ПЕРІОДУ РАНЬОГО МОДЕРНІЗМУ

Ранній модернізм сформувався у 1910-ті рр. і особливо інтенсивно розвивався в міжвоєнне двадцятиріччя. Модернізм формувався в умовах соціально-історичної кризи небачених масштабів, апогеєм якої стала Перша світова війна. Ця атмосфера посилювала відчуття безпідставності ліберально-гуманістичних принципів життя, якими існувало ХІХ ст.

Початок ХХ ст. був періодом бурхливих змін на європейському континенті. Технологічні нововведення радикально змінили людську свідомість. Торжество науки, людського інтелекту, машинна революція, епоха соціальних змін і потрясінь склали загальну характеристику періоду раннього модернізму. Перша світова війна, революція 1917 р. в Росії надзвичайно занепокоїли людей, поставивши під загрозу їх світорозуміння. Сучасне суспільство, формуючи високі ідеали любові до людини, рівності, свободи, демократії, одночасно породило спрощене розуміння цих цінностей.

Характеризуючи епоху раннього модернізму американський дизайнер-графік, мистецтвознавець Ф. Меггс констатує, що, початок ХХ ст. ознаменувався виникненням радикальних політичних, соціальних, культурних та економічних змін [5]. Рухи в мистецтві початку ХХ ст. яскраво відображали соціальні настрої суспільства. За ствердженням шотландського вченого, мистецтвознавця Д. Хопкінса, у цей період у культурному плані визначалися принципово нові, «модерністські» погляди на світ [3].

У графічному дизайні періоду раннього модернізму змінилися методи і підходи до проєктування поліграфічних видань, у яких як у дзеркалі відбивалися революційні ідеї епохи. Ранній модернізм відрізнявся прагненням художнього обґрунтування власної концепції людського досвіду. в образотворчому мистецтві з'явилися ряд рухів і об'єднань художників, для яких було характерно новаторство, розробка нової художньої мови, пошук нових художніх матеріалів і засобів, новий спосіб діалогу художника з глядачем. Даному періоду дає яскраву характеристику російський дослідник В. Турчин у своїй роботі «По лабіринтам авангарду»: «Строкате сузір'я шкіл, груп, напрямів і течій, які спалахували в художніх столицях світу, приголомшувє каскадом фантастичних фарб, фрагментами пластичних формул, гротеско-

вою гостротою образів. Кожний прояв авангарду виступає в багатій оправі естетичних, політичних і соціальних доктрин. Відголосок лютих суперечок, теоретичних дискусій і скандалів супроводжує будь-який виступ авангардистських художників, будь то публікація маніфесту, демонстрація твору або відкриття виставки.... Створюється враження якогось хаосу, обумовленого швидкою зміною смаків...» [2: 5].

На початку ХХ ст. представники графічного дизайну шукали шлях до свідомості масового споживача. Художня умовність в найрізноманітніших її проявах домінувала в цей час, мистецтво усвідомлювалося як потужний засіб руйнування стереотипів. За ствердженням російського дизайнера-графіка С. Серова: «Графічний дизайн завжди знаходився в авангарді проектної культури, він є «частиною швидкого реагування», здатний в силу своєї іманентної мобільності першим вбирати і реалізовувати нові ідеї і віяння» [1: 3]. Функціоналізм, експеримент, раціональність, умовність — основні епітети типографіки періоду раннього модернізму.

Характеризуючи умови змінення принципів типографіки на початку ХХ ст. німецький типограф, дизайнер, викладач Я. Чихольд у 1928 р. у книзі «Нова типографіка» пише: «стара типографіка за своїм інтелектуальним змістом, і за формою була пристосована для колишнього читача, якому вистачало часу спокійно і вдумливо читати рядок за рядком. У той час функціональність була не так важлива» [4: 67]. Я. Чихольд стверджує, що «типографіка звільняється від колишніх формалістичних зовнішніх явищ, від псевдотрадиційних, давно застарілих схем. <...> Сьогодні неможливо, та і не потрібно намагатися наслідувати друкарським шедеврам колишніх століть, відповідним своїй епосі. У нашому часі є зовсім інші засоби і високо-розвинена техніка, що вимагає інших, нових форм» [4: 67].

Типовим ознаками візуально-образної мови типографіки в поліграфічній рекламній продукції періоду раннього модернізму слід визначити: принцип геометричної побудови композиції; схематизацію (спрощення) зображення; принцип асиметричного розташування композиції; використання контрастного варіювання кеглю шрифтового набору; використання гротескових шрифтів.

Принципи типографіки в поліграфічній рекламній продукції періоду раннього модернізму були для свого часу новаторськими і створили переворот у мистецтві друкарського набору.

Література:

1. Серов С. И. Гармония классической типографики / С. И. Серов. — М.: Линия График, 2003. — 32 с.: ил.
2. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. — М.: Изд-во МГУ, 1993. — 248 с.
3. Хопкинс Д. Дадаизм и сюрреализм. Очень краткое введение / Д. Хопкинс; пер. с англ. А. А. Крымоваю — М.: АСТ: Астрель, 2009. — 224 с.
4. 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.
5. Meggs P. B. A History of Graphic Design / Philip B. Meggs. — N. Y.: John Wiley & Sons, Inc., 1998. — 592 p.

Ковальчук Е. В.

канд/ искусствоведения, доцент, ведущий науч/ сотрудник, Институт проблем современного искусства Академии искусств Украины, г. Киев

ДИЗАЙН КОСТЮМА «ГАЛАНТНОГО ВЕКА» В СЦЕНОГРАФИИ И КИНОИСКУССТВЕ XX ВЕКА

Интерес к костюмированной исторической тематике в визуальных видах искусств на протяжении всего XX века всегда был достаточно высок. В последние десятилетия нарастает заинтересованность не только к историческим кинофильмам и сериалам, но и к тематике фэнтези, бьющей рейтинги зрительских просмотров, завоевывая экраны и премии. Громадную роль в образной интерпретации подобного продукта играет тонкая стилизация художником того или иного типа исторического костюма и отработка определенного интерьерно-пространственного континуума.

Амплитуда творческих ответов искусств XX века достаточно широка. Желаям прикоснуться и постичь тонкие нюансы, составляющие основу красивой жизни и галантных отношений с их изысканность, театральностью, умением жить легко, не драматизируя, XVIII век предоставит широчайшую возможность к очередной попытке расшифровать слова Талейрана «кто не жил до 1789 года, тот не знает всей сладости жизни». И тогда работа творческого коллектива, увлеченного считыванием контекстов исторического бытийствования персонажей, обязательно проляжет через тонкости костюма, детали интерьера, изучения нюансов галантного поведения героев того периода, когда женщина и любовь к ней стояли в центре существования, провоцируя практически из ничего интригу, театральность и умение жить красиво. Напротив, любителей изучения подводных течений психологических характеристик и социальных аспектов развития истории XVIII век привлечет трагическим финалом, тем, что неумолимо вызревало в недрах этой роскошной и рафинированной культуры и что, в конце концов, безжалостно отсечет ее красоту.

Весомым аргументом европейской исторической сцены XVIII века является мода, которая разворачивает свое бытийное существование гораздо сложнее и глубинней, чем это кажется историкам костюма. Через костюм представлены не только социальные аспекты самопрезентации высшего слоя общества, в нем много скрытых деталей и пружин, которые несут мощнейшую информацию о нравственных, скрыто психологических, религиозных и иных предпочтениях их владельцев. В этом костюме есть своя философия полноценного развития и своя подтекстовая драматургия.

По-настоящему «галантный век» (фр. *Fêtes galantes*) проявит себя тогда, когда эта торжественная игра XVII века истает, чтобы вывести на первый план беззаботность, утонченность, элегантность, чистое и незамутненное удовольствие радости жизни, сексуальность, рафинированность. Самой историей будет заложена широчайшая программа текстов и подтекстов костюма XVIII века, что позволит будущим поколениям художников, кинематографистов, режиссеров выбирать свое «звучание» в роскошном материале,

презентующем сияние последнего аристократического блеска с предчувствием заложенной в нем финальной трагедии.

Семантика слова галант — двойственна: «согласно старой куртуазной традиции, оно адресовано человеку учтивому, обходительному, любезному, связывалось с благородством и порядочностью; вместе с тем, к нему прибегали, когда речь шла о героях и героинях любовных приключений (в разговорной практике — ухажер, волокита; *la fame gallant* — женщина легкого поведения). Впрочем, слово могло употребляться и в значительно более широком смысле к концу XVII века вырабатывается своеобразное понятие галантности, обозначающую не только узкую сферу утонченного любовного поведения, но, шире, стиль и образ жизни, основанный на приятном искусстве быть приятным» [1, с. 54].

Галантным считался человек, чьи манеры, речь и костюм были безукоризненны. Этими смыслами было наполнено практически все: в живописи (благодаря А. Ватто) проявил себя жанр — «галантной живописи», на театральных подмостках игрались «галантные балеты» и даже первый европейский модный журнал «Галантный Меркурий».

Суть галантного века (фр. *Fêtes galantes*) это не только совершенство костюма, безукоризненность манер. Современники говорили, что «словом „галантный“ называют все то, что есть наиболее искусного и изысканного, рафинированного и духовного в искусствах; так называется то неуловимое (*je ne sais quoi*), что составляет цвет и блеск вещей. Галантность есть не только в прекрасных стихах, изящной словесности и в красивых выражениях т. е. в произведениях чистого духа; ее можно найти в оружии и в мебели, в упражнениях и в играх, в удовольствиях и в играх — я имею ввиду удовольствия светлых умов и наслаждения прекрасно мудрых» [1, с. 54]. Передача этой тонкой, едва уловимой великолепной галантности станет одним из условий успеха зрительского образа в кино и на театральной сцене.

Костюм на сцене, а тем более на экране — это всегда тончайшая стилизация исторического силуэта и экстраполяция его образных нюансов в качества главных характеристик персонажа, его привычек, предпочтений, раскодирования скрываемых и нескрываемых недостатков. Это всегда тончайшая работа мастера, предполагающая обработку громадного исторического материала и выработку своего образно-психологического алгоритма, который и создает неповторимую образность того или иного художественного продукта.

Знание всех этих деталей и тонкостей составляют большой процент успеха фильмов, созданных на материале XVIII века. Камера не прощает небрежности. Художник в кино стремится выстроить костюмный образ вдохновенно и качественно, опираясь на фундаментальное знание исторического материала и свою способность адаптировать его к условиям новой образной интерпретации, что нередко приводило к получению международных премий в области костюма: «Мария Антуанетта», реж. В.С.Ван Дайк, худ. Адриан, США, 1938 г.; «Опасные связи», реж. С. Фрирз, худ. по кост. Д. Эчисон, премия «Оскар», США, 1988г.; «Вальмон» реж. М. Форман, худ. по кост. Т.Пиштет, премия «Сезар», Франция-Великобритания, 1989 г.; «Мария-Ан-

туанетта», реж. С. Коппола, худ. по кост. Милена Канонеро, премия «Оскар», США, 2006 и др.

Понятно, что XVIII век способен проявить себя в веке XX не только в прекрасных костюмированных киновариантах, ведь интерес к пьесам П.О. Бомарше не иссякнет никогда и плут Фигаро будет актуален в любой в период. Зритель всегда будет заинтригован сказочной карнавальностью персонажей К. Гоцци и К. Гольдони или милыми сюжетными переодеваниями персонажей «Ночи ошибок» О. Гольдсмита и т.д.

Если кадр в кино часто требует тщательной отработки костюмной образности, то костюм на театральной сцене всегда более условен и свободен в своих интерпретациях. Его игровой эксклюзив, предложенный художником, является составляющей частью сценографического решения пространства и развитием тех идей, которые задаются режиссером.

Амплитуда театральных разработок подобного материала обширна и разнообразна. В истории театра представлены глубинно-реалистические поиски К. Станиславского («Женитьба Фигаро», худ. А. Головин, МХАТ, 1927 г.); решительные эксперименты авангардно-конструктивистского направления в музыкальном и драматическом театре 1920-х гг. («Принцесса Турандот», реж. Е. Вахтангов, худ. И. Нивинский, 1922 г.; «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева, худ. А. Хвостенко-Хвостов, Харьковская опера, 1926 г.); разнообразие исследований действенной сценографии и ее костюмной образности в театре 1960–90-х гг.: («Женитьба Фигаро», реж. В. Плучек, худ. по костюмам В. Зайцев, 1969 г.; «Женитьба Фигаро», реж. Марк Захаров, худ. по костюмам В. Комолова, 1993 г.) и др. Рокайльный материал XVIII в. всегда открыт для новых исследований и экспериментов.

Литература:

1. Якимович А.К. Об истоках и природе искусства Вагто // Западноевропейская художественная культура XVIII века. – М.: 1980. – 250 с.

Корнєв А. Ю.

канд. мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ПЕРСПЕКТИВИ ГАЛЕРЕЙНОГО РУХУ В ХАРКОВІ НА ПОЧАТКУ 2000-Х

На початку 2000-х років галерейне життя в Харкові починає динамічно розвиватися з об'єктивних причин, до яких слід віднести, перш за все, економічні. Саме завдяки тому, що в цей період відбувається певне зростання матеріального базису суспільства, починають виникати приватні галереї, які практикують різні напрямки і форми роботи. Також прояви цікавості до мистецтва стають частиною іміджу так званого істеблішменту на місцевому рівні. Нарешті, не слід забувати про подальше «продукування» творчих кадрів відповідними харківськими вишами, більша розкутість творчості на основі особистого знайомства молодого покоління з європейськими сучасними мистецькими зразками також вплинула на галерейні процеси.

Якщо брати до уваги форму власності, класифікацію харківських галерей треба все ж таки розпочати з закладів державного підпорядкування.

Так міська художня галерея ім. С. Васильківського у творчому середовищі давно фігурує як «Муніципалка», ніби підкреслюючи її статус. Також до міського підпорядкування належить галерея «Бузок», яка знаходиться у будівлі ХНАТОБ. Приміщення, яке колись належало театру було відчужено у комунальну власність і на місці «театральної» галереї «Маєстро», фактично постав інший заклад, означений «Бузок». Навіть назва нової галереї апелює до ініціативи окремих міських високопосадовців, а саме кінофестивалю «Харківський бузок». У свою чергу, до обласного підпорядкування належить галерея «Мистецтво Слобожанщини».

Однак тільки форма власності не дає підстав до якоїсь певної характеристики форм діяльності наведених галерей. Виявляється, що напрями діяльності залежать від «ролі особистості».

Саме завдяки директору Тетяні Тумасян Муніципальна галерея стала одним з перших «майданчиків» сучасного мистецтва в Харкові, а започатковане «Муніципалкою» бієнале сучасного мистецтва «NonStopMedia» перетворилося на справжній фестиваль, відтепер у талановитій харківській молоді з'явився власний «трамплін», що виводить за межі міста і країни, спонукає виборювати свій шлях у європейській мистецькій спільноті. Під керівництвом Віри Лагутиної галерея «Мистецтво Слобожанщини» перетворилося на багатофункціональну територію, на якій знаходиться місце для різноманітних культурно-мистецьких заходів. Хоча, до очевидного позитиву слід додати й окремі негативні моменти, наприклад, певну обмеженість творчого простору для керівництва цих галерей, виходячи саме з проблеми підпорядкування. Ще більше це позначилося на діяльності галереї «Бузок».

З певними пересторогами до державної форми можна також віднести виставкові майданчики ХДАДМ: мистецтвознавчий центр «Академія», виставкова зала «Музею історії ХДАДМ», а також новоутворений (2016 р.) «ХудпромLoft». Усі вони, більшою мірою «обслуговують» насичене мистецьке «внутрішнє» життя цього творчого вишу, хоча формально є відкритими для всіх мешканців міста.

У приватному галерейному секторі ситуація ще більш різноманітна і складна. Тому запропонований нами подальший розподіл на групи залишається умовним, відповідно тій «межовій» ситуації, в якій знаходиться в Україні діяльність приватних осіб та установ у царині мистецтва.

Отже до «іміджевих» установ можна віднести галереї «АВЕК», «Гостиная на Дворянской», частково «NovaTanya», «My gallery». «Додатковими» за суттю, хоча з постійною виставковою програмою є кав'ярні-галереї «Бариста» і «Ampersand food&art». Галереями «для душі» можна визнати наступні: «АС», «Костюринський провулок», Workshop Art Center. Формою, яка ближче до поняття «нішевої», є галерея «COME IN».

Складність з фінансуванням та фактичним виживанням галерейних установ в Харкові, призводить до появи «гібридних» ситуацій. Так один з найвідоміших «майданчиків» не тільки в Харкові але й за його межами є ЦСМ «ЄрміловЦентр». Формально він знаходиться на балансі Національного університету ім. В. Н. Каразіна, а отже й належить цій державній установі,

однак фактично фінансується з різних джерел і веде (у більшості випадків) власну виставкову політику. Нещодавно (2015 р.) університет відкрив ще й «Галерею ім. Г. Семірадського», що дозволяє розмірковувати про «іміджевий» характер галерейної діяльності, як стратегічної або тактичної стратегії розвитку найуспішнішого вишу в регіоні.

Найвразливішими, з точки зору розвитку та форми власності, виявляються галереї, створені їх власниками «для душі», тобто як реалізоване на практиці хобі. На момент написання цих тез галерея «Костюринський провулок», що встигла відмітити своє п'ятиріччя, припинила існування, така ж тенденція у Workshop Art Center, галереї, яка до того ж була створена у «спальному районі», досить віддаленому від центра міста. І, навпаки, найбільш стабільними залишаються «державні» галереї. При цьому, абсолютною пусткою є ніша громадських (спільнокоштных) галерей з певними програмами та концептами, осередків міських «субкультур», тощо.

Харківський потенціал, в цьому плані, залишається нереалізованим. Виходячи з світового досвіду, звісно наскільки дозволить політично-економічна ситуація в нашій країні, слід очікувати подальшої появи і розвитку галерей змішаної форми фінансування та підпорядкування

Корнєв А. Ю., канд. мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ

Тарасов В. В., кандидат історичних наук, доцент

кафедра теорії і історії мистецтв, ХДАДМ

ВИЗУАЛЬНІ ОБРАЗИ «НЕЗНАЙОМОЇ» ІСТОРІЇ: ТВОРЧИСТЬ «ПЕРЕМІЩЕНИХ ОСІБ» 1946-1947 РР.

Журнальний самвидавний проект поета та інженера Владислава Елліса і художника Володимира Одіокова відноситься до надзвичайного складного післявоєнного часу (1945-1947 рр.) та є цікавим для дослідження із декількох точок зору.

По-перше, йдеться про культуру т.зв. переміщених осіб, або ДіПі (похідне від англ. «Displaced persons», DP). Саме так згідно із міжнародною термінологією з 1944 по 1952 р. називали біженців, репатріантів та «остербайтерів», які опинилися у Німеччині на час її окупації союзниками по антигітлерівській коаліції. «Переміщені особи» концентрувалися у таборах, які упорядковувала та забезпечувала спеціальна міжнародна організація – ЮНРРА (англ. UNRRA – United Nations Relief and Rehabilitation Administration / Адміністрація Об'єднаних Націй з питань допомоги та відновлення). Своєрідна табірна культура, з її характерними рисами міжнаціональних зв'язків, пошуків ідентичності та елементарного виживання – є вкрай цінним матеріалом для дослідження історії та культури післявоєнного часу. Як нам вдалося встановити, В. Елліс та В. Одіоков перебували у таборі у м. Пазінг (передмістя Мюнхену).

По-друге, матеріали самвидавного журналу, що мав назву «ДіПініада», та у проаналізованій нами частині виходив упродовж 1946 року, розкривають найбільш складні та найменш дослідженні сторінки повоєнної часу – історію

повсякденності. Тематика поезії В. Елліса та художньої сатири В. Одінокова відтворюють обставини табірного побуту, розкривають «таємниці» місцевого комунікаційного «фольклору» та, в цілому, змальовують достатньо яскраву та цільну картину «світу ДіПі», із його радощами (продукти, сигарети, спілкування, творчість), або проблемами (нескінченні анкети, комісії та загроза примусової репатріації до СРСР із перспективою потрапити до ГУЛАГу).

По-третє, табірна історія В. Елліса та В. Одінокова має надзвичайно цінну контекстуальність. Окремі теми, що похапцем зачеплені у «ДіПінаді», дозволяють істотно якісніше описати побутові та повсякденні практики взаємовідносин місцевого німецького населення із біженцями, американської окупаційної адміністрації із колишніми в'язнями німецьких концтаборів і т.п. Іншими словами, проаналізувати увесь той складний вузол протиріч та взаємин, який становить основний зміст подій 1945-1947 рр.

Насамкінець, контекст «ДіПінади» розгортається у сторону історії повоєнної еміграції (т.зв. «другої хвилі», для росіян, або «третьої» — для українців). В США, куди потрапили обидва наших герої напр. 1940-х — на початку 1950-х рр., В. Елліс став відомим інженером та поетом (приміром, брав участь у космічній програмі «Аполло» та впродовж 1960-х — 1970-х рр. увійшов в усі головні поетичні емігрантські антології), а В. Одіноков працював разом із М. Шагалом у Метрополітен-Опері як керівник сценографічного відділу.

Отже, спочатку про сюжети, які є головними «формуотворюючими» компонентами у житті ДіПі і, відповідно, потрапляють до рукописного журналу Елліса-Одінокова. На перший погляд, вони досить різноманітні, адже й самим авторам було цікаво подавати розмаїття епізодів, персонажів, таким чином охоплюючи усі сторони табірного життя і, водночас, маючи змогу творчо «грати» з цим строкатим матеріалом. Однак, досліджуючи сюжети більш глибоко, натрапляєш на одну важливу домінанту. Самі автори є людьми дії, які вижили в складних умовах війни та німецького полону, не в останню чергу завдяки власній життєздатності, тому їх не лякають тимчасові, як вони вважають, перешкоди для нових широких перспектив в країнах Європи або Америки.

Оця діяльна натура і «жага до життя» у всіх проявах і є основою ідейною домінантою як створення журналу так і його змістовного поетичного та візуального наповнення. При цьому Одіноков-художник не тільки ілюструє гумористичні, а часом й сатиричні вірші свого приятеля Елліса, але й виступає співавтором, пропонуючи власні візуальні рішення для якихось тривіальних табірних сюжетів. Таким є, зокрема, «прорив» в ідальню, який у призначений для вживання їжі час, мабуть щоденно робили особливо нетерплячі «діпійці». Двері ідальні у малюнку Одінокова, стають ніби «пилососом», який «усмоктує» в себе гурт людей, чоловіків та жінок. Ці постаті шаржовано умовні, проте надзвичайно динамічні, і весь малюнок - рух та експресія, що дуже поживляє короткій віршований опис банальної повсякденної ситуації.

Важливо, що Одіноков, як видно, намагався при цьому не відходити від наміченої стилістичної єдності кожного «випуску» журналу, що дозволяє нині збирати в певні групи окремі розрізнені листи, які зберігалися в архіві В. Елліса. У деяких випадках це площинні фігури, які лише позначають описану в текстах ситуацію, в інших злегка шаржовані але впізнавані

портрети реальних персонажів. До таких, наприклад, відноситься портрет табірної «мами». Судячи з текстів це жінка, що працювала в їдальні, скоріше за все, поварихою або подавальницею, отже фактично годувала «діпійців». Або портрет «іншого», американця, працівника UNRRA, але виконаний у тій самій портретно-позитивній манері, що і малюнок «мами».

Відмітимо також, що автори рукописного, фактично «настінного» журналу, судячи з всього, серйозно відносилися до його публічності. Навіть сатиричні пасажі «прикрашені» доброзичливою життєлюбною іронією, відсутня якась грубість чи скабрезність, хоча цілий ряд сюжетів стосується кохання між «діпійцями» та «діпійками», а можливо (як свідчать два сюжети) й на стороні. Однією з важливих тем, у зв'язку з цим, є народження нового життя і поява маленьких «діпінят». Перемога життя над смертю у всіх його проявах, найбільш цікавить і хвилює цих людей, які залишилися неушкодженими у вирі страшної війни.

Таким чином, матеріалі «ДіПініади» є вкрай цінним історичним джерелом для цілого ряду сюжетів та проблематик. Проте сам характер його походження (табірне середовище «переміщених осіб» упродовж 1946-1947 рр.) робить журнал важливою сторінкою повсякденної історії цього часу. Сорок один лист настінного альманаху, що зберігся в архіві сина В. Елліса — професора Станіслава Елліса, містить чималий дослідницький потенціал та є репрезентативним джерелом для дослідження історії побуту, практик комунікації та культурних стереотипів покоління «переміщених осіб».

Косюк В. Р.

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

РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ХУДОЖНІХ ЗДІБНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ У ПРОЦЕСІ ВИКЛАДАННЯ КУРСУ «УКРАЇНСЬКИЙ ДИЗАЙН». МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ

Сьогодні дизайн займає чільне місце не тільки в світовій системі мистецтв, але й в промисловості, будівництві, медицині, екології та інших галузях людської діяльності. Таким чином, надзвичайна затребуваність фахівців з дизайну відповідає на виклики сучасного стану світової економіки. Україна не стоїть осторонь загальних світових тенденцій, тому підготовка майбутніх дизайнерів в сучасній вузівській освіті країни набула надзвичайного поширення. На шляху самовизначення і творення національної школи дизайну першочерговим завданням є вивчення спадщини та витоків українського дизайну як невід'ємної частини світової культури.

Наукові розвідки з тематики становлення та сучасного стану дизайну в Україні вели такі видатні українські та іноземні фахівці як: А.В. Бойчук, М.М. Будзар, Г.Є. Гребенюк, О.М. Голубець, В.Я. Даниленко, Т.В. Кара-Васильєва, Е.Ф. Ковтун, В.С. Немцова, Т. Павлова, Є.Ю. Сідоріна, І.Є. Сіроткіна, В.Ф. Сидоренко, В. Сусак, А.Г. Устінов, І. Чубаров, С.О. Хан-Магомєдов, Р.Т. Шмагало та інші.

Аналіз доробок наведених вище авторів та інших матеріалів по цій та дотичних до неї темах виявив наявність достатньої кількості ґрунтовних теоретичних праць. Незатребуваність такого обсягу матеріалу по українському дизайну в системі вишів які займаються підготовкою майбутніх дизайнерів та відсутності цілісного, методично розробленого, окремого курсу, який би містив не лише історичну інформацію про становлення дизайну в Україні, але й теоретичний аналіз робіт митців з точки зору композиції, кольорознавства, формотворення – спонукала на створення комплексного курсу «Український дизайн».

Курс складається з лекційної та практичної частин. Лекційна частина являє собою лекційний курс по витокам та становленню українського дизайну на тлі суспільно-історичних подій, його місці в суспільно-промисловій культурі країни. Практична частина це семінари та практичні роботи по копіюванню, або створенню власних композицій за мотивами творів видатних митців українського дизайну та українського авангарду, що передували його становленню.

Впровадженню курсу «Український дизайн» на кафедрі дизайну Класичного приватного університету передувала кропітка та плідна робота викладачів і студентів. У рамках підготовки до впровадження курсу був проведений «Всеукраїнський студентський конкурс дизайн-концептів перспективного гвинтокрила, приурочений до 70-річчя ДП «Івченко-Прогрес», конкурс був проведений кафедрою дизайну Класичного приватного університету спільно з ДП «Івченко-Прогрес» за підтримки АО «Мотор Січ» та СО «Запорізький вектор».

Також студенти різних курсів кафедри дизайну в позаурочний час виконували об'ємно-просторові композиції за мотивами контррельєфів В.Є. Татліна. В 2016 році робота студента першого курсу Умарова Рустама «Вільна реконструкція башти Татліна» брала участь у Міжнародному дизайн-форумі «PROdesign», що проводився на базі Херсонського національного технічного університету і в номінації «PROidea» виборола диплом 2-го ступеню.

Отримані результати свідчать про правильність обраного напрямку на впровадження такого курсу в учбовий процес вишів, які займаються підготовкою майбутніх дизайнерів.

Викладання запропонованого курсу «Український дизайн», на нашу думку, стимулює процес розвитку творчих художніх здібностей майбутніх дизайнерів у напрямку самовизначення та фіксації національної складової, що безумовно знайде свій прояв у майбутніх творчих проєктах.

Котляр Є. О.

доцент, канд. мистецтвознавства, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

СТРАТЕГІЇ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПРЕЗЕНТАЦІЇ СИНАГОГАЛЬНОГО МАЛЯРСТВА В УКРАЇНІ: ДОСЯГНЕННЯ, ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ

Синагогальний стінопис в Україні привернув увагу дослідників та єврейських інституцій лише в останнє десятиліття. Аж до середини 2000-х рр. єврейські громади здебільшого турбувала реституція колишніх синагог та їх реконструкція під нові потреби. Існуючий на сьогодні досвід у галузі

збереження розписів синагог демонструє різноманітні стратегії з урахуванням індивідуального статусу кожної пам'ятки. Фактично, щоразу ми маємо складний компроміс між бажанням виявити, зберегти й оновити старий живопис, де є певні досягнення, проблеми, а незрідка й негативні наслідки. Серед апробованих стратегій слід визначити:

1. Комплексна реконструкція синагоги з частковим оновленням та реставрацією стінопису. Цей підхід ілюструє «Щекавицька» синагога у Києві (2003). Первісні розписи датовані серединою ХХ ст. Метою реконструкції було бажання відтворити нереалізований початковий задум архітектора, зберегти артефакти, що мають художню та історичну цінність при радикальному оновленні дизайну та інтер'єрного декору. Із старого живопису були збережені та відреставровані лише живописні вставки із знаками Зодіаку. Друга, поновлена частина стінопису вписалася в інший за колористикою інтер'єр. Капітальна реконструкція була зумовлена необхідністю змінити статус синагоги як резиденції головного рабина України, і, відповідно, Головної синагоги Києва.

2. Репрезентація старого живопису в оновленому вигляді. Цей підхід показує діюча синагога «Цорі Гілад» у Львові. До 2006 р. – часу останнього ремонту, тут залишався декор 1930-х рр., який не мав значних втрат, щоб відмовитися від традиційних методів реставрації. Мета реконструкції полягала в оновленні молитовного залу для комфорту сучасної громади. Тому поряд з ремонтом приміщення, заміною меблів, освітлення та іншого обладнання, керівництво громади оновило й стінопис задля збереження історичності та надання інтер'єру презентабельності. В наслідок цього автентичний живопис було знищено: його просто переписали, змінили частково втрачені сюжети і написи, використовуючи при цьому іншу малярську манеру. Вочевидь, що керівництву громади було простіше переписати старі сюжети, ніж витратити зусилля для кропіткої та дорогавартісної реставрації, яка, до того ж, не була б настільки ефектна, як новий живопис.

3. Консервація стінопису при капітальній реконструкції будівлі. Цей підхід демонструє реконструкція фортечної синагоги XVI–XVII ст. у Сатанові (Хмельницька обл.), яка здійснюється з 2013 р. Збережені фрагменти стінопису, ймовірно, датуються межею XIX–XX ст. Метою реконструкції було зміцнення та оновлення окремих частин будівлі зі збереженням та консервацією автентичних фрагментів мурованої кладки, різьблення та малярства для подальшого використання будівлі в якості музею. Фрагменти живопису, що збереглися на віконних укосах, було законсервовано та окреслено прямокутними полями. Разом з іншими старими елементами їх відтінили частково оштукатуреними і вибіленими стінами, що підкреслило архітектоніку будівлі та простору синагоги. В цьому впізнається досвід реконструкції польських божниць. Хоча до методу збереження стінописних фрагментів питань немає, вони виникають при вигляді інших новоділів.

4. Розкриття та зміцнення стінописного шару. Єдиний приклад такого роду – випадок з розкритими з під шарів тиньку (2009 р.) розписами занедбаної синагоги у Новоселиці, Чернівецька обл. (1919–1920-х рр.).

Метою розчищення живопису від пізніших нашарувань було бажання найшорше відкрити дивом збережену унікальну пам'ятку. Але стінопис залишився незахищеним, оскільки верхній крейдяний шар захищав його від руйнувань довгі десятиліття. Дискусії про подальше експонування розписів не призвели до практичного результату. Нині живопис знаходиться у критичному стані, його окремі фрагменти назавжди втрачені.

Вищевказані підходи віддзеркалюють комплекс проблем збереження стінопису, пов'язаних зі станом, статусом та приналежністю синагогальної будівлі. Коли вона використовується як синагога, громада незрідка воліє мати комфортний та оновлений молитовний простір, ніж автентичну пам'ятку зі слідами руйнування. Якщо будівля у занедбаному стані, то виникає питання щодо її подальшої експлуатації та перепрофілювання під культурний заклад, тим більше, якщо вона знаходиться у приватній власності. Не вирішивши цю проблему з Новоселицької синагогою, ми відкрили цю пам'ятку для наукового дискурсу, але втрачаємо її як артефакт. Нарешті, якщо синагога знаходиться у введєнні громади, а віцілий стінопис не був зіпсований раніше (синагога в Хусті, Закарпаття), то потрібно опікуватися нею, координуючи зусилля по збереженню живопису з власниками будівлі і керівництвом громади. У будь-якому випадку, є важливим, створити окремий реєстр подібних пам'яток, вписати їх в міжнародний проект і спільно дбати про їх збереження.

Проблеми повернути автентичному стінопису, як і в цілому синагогальній будівлі належний вигляд пам'ятки у сучасних українських реаліях пов'язані з низкою обставин. По-перше, це різкий демографічний спад єврейського населення та його соціальної активності, особливо в невеликих містах, що не дозволяє фінансувати подібні роботи і експлуатувати оновлені будівлі. По-друге, без міжнародної підтримки складно перепрофілювати діяльність таких будівель під міські музеї, як це зроблено, наприклад, у Польщі. В цілому, сумно констатуємо, що все ще існуючі артефакти здебільшого приречені на зникнення. Це змушує шукати інші засоби збереження цього явища в нашій культурній традиції, думати про його перенесення на інший, більш надійний носій пам'яті, шукати різні форми музеєфікації та презентації цієї спадщини. В цьому напрямку теж є деякий досвід:

- 1. Створення моделей інтер'єрів старих божниць з розписами для єврейських музеїв.** Цей підхід демонструють дві відомих репліки розписів дерев'яних божниць першої половини XVIII ст. з використанням відтворених дерев'яних конструкцій (копії розписів стелі синагоги в Ходорові, Музей діаспори, Тель-Авів, 1977; копії розписів склепіння і біми синагоги у Гвіздеці, Музей історії польських євреїв Полін, Варшава, 2013-2014).
- 2. Використання мотивів синагогальних розписів у нових об'єктах єврейської громади.** Цей підхід показує шляхи творчого переосмислення цієї традиції для музеїв (Музей «Пам'ять єврейського народу та Голокост в Україні», Центр «Ткума», Дніпро, 2011–2012), культурних центрів (кафе «Штетл», ЕКЦ «Бейт Дан», Харків, 2002) і синагог (Суми, 2005).
- 3. Виставкові проекти і 2-D реконструкції.** Даний підхід дає можливість відобразити матеріали, дослідження, гіпотези та реконструкції синаго-

гального малярства. Це демонструє проект «Які гарні намети твої, Яків... Настінні розписи синагог Буковини» (2015-2016), який був присвячений дослідженню восьми синагог Буковини: по чотири на територіях сучасної Румунії та України. По кожному з об'єктів було складено комплект зі схемою програми розписів, фотореконструкції та описом окремих сюжетів. Узагальнюючі статті в каталозі представили регіональну специфіку цієї традиції. Розробка 2-D реконструкцій іконографічної програми та фоторазверток дозволила уявити збережені комплекси розписів, а у деяких випадках також реконструювати частину втраченого стінопису.

4. Мультимедійні 3-D презентації (перспективна форма). На підставі створення реплік інтер'єрів синагог з розписами та 2-D реконструкцій, а також використання сучасних мультимедійних технологій уявляється можливим створення 3-D презентацій з інтерактивною навігацією. Це передбачає накладення на архітектурні моделі стінописних розгортки таким чином, щоб живопис міг рухатися слід за камерою, з можливістю інформаційної навігації по окремих сюжетах та мотивах.

Робота над виставковими та мультимедійними презентаціями можуть об'єднати зусилля світової професійної спільноти і стати більш надійною формою фіксації та презентації втраченої спадщини для майбутніх поколінь.

Кулешов Р. Н.

канд. наук культурології, докторант,
Харьковская государственная академия дизайна и искусств

ЦИФРОВОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА

Возникшая благодаря компьютерным технологиям информационная эстетика цифрового искусства становится, в настоящее время, базисом формирования принципиально новой постклассической художественной парадигмы. Знаковая для постмодернизма ситуация культурного кризиса переходного периода содержит в себе инновационные тенденции, способствующие его преодолению: виртуальная реальность, являясь важной составляющей развития постмодернистской эстетики, в тоже время становится фактором, позволяющим привести современное изобразительное искусство к полистилистическому единству на новом качественном уровне.

Коммуникационные Интернет технологии смыкаются с цифровым искусством в новой художественной парадигме электронной виртуалистики. В этом контексте можно говорить о появлении нового вида современного искусства – художественной виртуальной реальности, позволяющей, при взаимодействии с ней, задействовать всю сферу рецептивной чувственности человека. Одной из базисных характеристик изобразительного искусства постклассического периода становится интерактивность как художественно-коммуникативное полисубъектное взаимодействие. Интерактивность дает возможность воздействовать на становление произведения путем активного соавторства, формируя новый тип эстетического сознания.

Другой важной чертой новой типологии является возвращение классического художественного языка, ставшее возможным благодаря интеграции науки и искусства и возникновению трансдисциплинарной области научного искусства («science art»). Привнося в интуитивную природу художественного высказывания критериальную строгость научного дискурсивного мышления, научное искусство, воплощенное в пространстве цифровой виртуальной эстетики, воплощает характерные для классического художественного языка принципы рациональности. Принципиальная теоретическая новизна связана здесь с необходимостью создания новой методологической искусствоведческой стратегии анализа цифрового искусства, адекватной по отношению к актуальной художественной парадигме. Это, в свою очередь, обуславливает необходимость разработки нового понятийного аппарата, соответствующего основным концептам эстетики интерактивной виртуальности.

На наш взгляд, стремление цифрового виртуального искусства исключить разрушающий иллюзию присутствия барьер между арт объектом и средой, в которую он вписан, является предельным развитием такого эстетического принципа, как «мимесис». Мимесис, или «подражание», было ключевым понятием эстетической концепции Аристотеля. По Аристотелю, склонность к подражанию с одной стороны и способность находить в подражании удовольствие с другой присущи людям от природы. Объекты, способы и средства подражания определяют различия между искусствами. Например, драма — это подражание в динамике, изображение лиц действующих. Однако А.Ф. Лосев в работе «История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика» уточняет, что перевод термина «мимесис» как «подражание» — не точен, и более близким по смыслу является слово «воспроизведение». Здесь также следует обозначить, что виртуальная симуляция реальности не есть стремление к изобразительному реализму. Речь здесь идет об эмпирике чувственного опыта (успешно воспроизводимого системами виртуальной реальности, например тренажерами авиационных полетов) и картезианском способе постижения, когда объекты виртуального мира наделены непосредственным символическим значением.

В этом смысле виртуальная симуляция реальности удовлетворяет главному принципу воспроизведения реальности, а именно — высокой степени достоверности воспринимаемых образов. Собственно, как пишет А.Ф. Лосев далее, искусство, по Аристотелю, также не есть подражание просто окружающему нас «реальному» миру; многие допускали эту ошибку, «привлекая Аристотеля для подтверждения реализма, натурализма и подобных направлений в искусстве. Но допустимо ли это с точки зрения Аристотеля? Кто хоть немного вчитывался в Аристотеля, а не вчитывал себя самого в Аристотеля, тот должен сказать, что для Аристотеля это совершенно недопустимо. «...» Аристотель яснейшим образом формулирует предмет художественного произведения как такой, который в бытийном отношении нейтрален и о котором еще нельзя сказать определенно ни «да», ни «нет». Когда излагатели Аристотеля утверждают, что Аристотель имеет в виду подражание «существующему», «окружающей среде», «реальному бытию», «фактической действитель-

ности», то, сколько бы ни нагромождать подобного рода определений, они все зачеркиваются сразу же, одной фундаментальной концепцией Аристотеля, а именно концепцией нейтральной в бытийном смысле области. Если напирать на предмет подражания, то этим предметом подражания оказывается у Аристотеля только бытийно-нейтральная область. Искусство, по Аристотелю, есть подражание именно такой области и творческое воспроизведение вовсе не того, что есть или было, но того, что могло бы быть с точки зрения вероятности или необходимости».

Аристотель не пользуется понятием «виртуальность», появившимся, (особенно в значении, близком современному), много позже, но его концепция мимесиса, как мы видим, связана с виртуальностью весьма непосредственным образом. Воспроизведение «реального» в цифровом виртуальном искусстве доходит до своего предела, поскольку оно основывается даже не на имитации, а на симуляции, посредством работы с психологическими законами восприятия. Поэтому реализм самого изображения здесь вовсе не обязательен — он складывается одновременно из физиологических требований и когнитивной интерпретации. Здесь можно провести еще одну любопытную параллель — в эпоху Ренессанса мимесис Аристотеля вновь стал основным понятием теории искусств, в первую очередь, среди живописцев. И цифровое виртуальное искусство, как вид изобразительного искусства, оказалась еще более близко интерпретации концепции мимесиса, принадлежащей итальянскому ученому и теоретику искусства Леону Баттиста Альберти: искусство более подражает законам природы, чем её внешнему виду. К тому же, и во время Возрождения научные знания (в частности, в области медицины и анатомии) применялись в изобразительном искусстве — как основа мастерства в передаче тела.

Таким образом, цифровое виртуальное искусство, как вид изобразительного искусства, восходит к античной и ренессансной концепции мимесиса, воплощая ее в виртуальной реальности с помощью художественной стратегии симуляции. Виртуальная реальность, по мере своего развития и концептуализации, демонстрирует потенциал преодоления постмодернистского культурного кризиса. И хотя, по всей видимости, виртуальной реальности еще далеко до того, чтобы сформироваться в более-менее «окончательном» варианте, уже на этой промежуточной стадии становится очевидной как ее определяющая роль в формировании новых стилистических принципов в искусстве, так и принадлежность дискурсивным основаниям, лежащим за пределами постмодернистского искусства и философии.

Эти черты современной культуры, будучи явно выраженными не только в изобразительном искусстве, но и в общем культурно-информационном ландшафте эпохи, позволяют нам говорить о новом периоде эстетического развития. В то же время, актуализируя основные тенденции современного искусства, отметим, что виртуализация арт-практик несет в себе очевидное стремление культуры вернуться к классическому художественному языку.

Кучерук О., студент магістратури

Якимчук О., к. т. н., доцент кафедри дизайну

Херсонський національний технічний університет

МОДНІ ТЕНДЕНЦІЇ ВИКОРИСТАННЯ ДЕКОРАТИВНИХ ФАКТУР У ФОРМУВАННІ ЖІНОЧНИХ ОБРАЗІВ

Текстильна фактура є однією із домінуючих компонент створення жіночого образу разом з геометричною формою та колористичним рішенням одягу. Використовуючи концепцію аналізу характеру декоративних фактур в контексті орнаментально-інспіративного мотиву [1], було проаналізовано ряд моделей одягу провідних світових дизайнерів як стимулятора тенденцій до створення жіночних образів: Dolce & Gabbana, Valentino, Zuhair Murad, Simone Rocha, Delpozo, Claire Pettibone, Missoni. Досліджуваний варіативний ряд моделей характеризується різноманітністю використовуваних текстильних фактур.

Для кожного із 7 дизайнерів та модних будинків було обрано трендові моделі, які проаналізовано за наступними композиційно-проектними характеристиками фактури: мотив (геометричний, рослинний, зооморфний, антропоморфний), техніка виконання (вишивка, аплікація, витинанка, мереживо, оригамі тощо), характер поверхні (гладкий, рельєфний, барельєфний, ажурний), структурна організація елементів форми (лінійна, сітчаста, композиційно-замкнена), акцентованість фактури у виробі.

Визначені концепцією аналізу типи мотивів зустрічаються майже у всіх дизайнерів, крім Delpozo та Claire Pettibone, для яких не характерне використання антропоморфних та геоморфних мотивів.

В результаті дослідження визначено, що найчастіше зустрічається рельєфний характер поверхні декоративних текстильних фактур, рідше гладкий і дуже рідко – ажурний. Щодо технік виконання фактур, то найпоширенішими є вишивка та аплікація, рідше – фактури, отримані за рахунок ткацтва, дуже рідко – друк, майже не зустрічаються гільйоширування, бахрома, оборки, в'язання, розпис.

Для більшості моделей характерна композиційна та сітчаста структурна організація елементів форми декоративних текстильних фактур, рідше – лінійна.

В основній масі фактури зацентровані по всій площині виробу, рідше – в його нижній частині, майже не зустрічаються у верху та по центру. Для жіночних образів дану тенденцію можна пояснити використанням довгих силуетів суконь, для яких гармонійним вирішенням форми є зосередження основної маси фактурних елементів внизу об'єкту.

Визначено, що в моделях провідних дизайнерів найчастіше зустрічається рельєфний характер поверхні декоративних текстильних фактур, рідше гладкий і дуже рідко – ажурний. Найпоширенішими є вишивка та аплікація, рідше – фактури, отримані за рахунок ткацтва. Характерна композиційна та сітчаста структурна організація елементів форми. Фактури в основному зацентровані по всій площині виробу, рідше – в його нижній частині.

Література:

1. Якимчук О.В. Формування концепції аналізу текстильних декоративних фактур у жіночому одязі / О.В. Якимчук, О.В. Кучерук // Аркадія. Мистецтвознавчий та культурологічний журнал. – 2016. – № 1. – С. 133–138.

Кюнцлі Р. В.

канд. філол. наук, доцент кафедри дизайну архітектурного середовища,
Львівський національний аграрний університет

ГАРМОНІЯ ТРАДИЦІЙ (УНІКАЛЬНОГО) І НОВАТОРСТВА(УНІВЕРСАЛЬНОГО) У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНСЬКОГО СЕЛА

У формуванні культурно-мистецького простору держави вирішальну роль відіграє співвідношення унікального та універсального (унікально-універсальні співвідношення), де унікальне – традиційне, універсальне – космополітичне. У нових соціально-економічних умовах втрата гармонійності співвідношення унікального та універсального зумовлює руйнування культурно-мистецького простору та погіршення якості середовища життєдіяльності людей;

Причиною втрати гармонійних співвідношень культурно-мистецького простору, зокрема архітектурного середовища, є динамічні зміни у всіх сферах суспільного життя (технологічні, технічні, системи цінностей та ін.).

Ефективним шляхом вдосконалення культурно-мистецького простору держави є відновлення гармонійності унікально-універсальних співвідношень в архітектурному середовищі.

Для гармонізації унікально-універсальних співвідношень архітектурного середовища у розплануванні українського села необхідне формування нової містобудівельної політики, що буде гарантом збалансованого розвитку культурно-мистецького простору України. Така стратегія містобудівельної політики в сфері розвитку архітектурного простору (середовища) села повинна бути спрямована на:

1. Відновлення системи розселення зруйнованої тоталітарним режимом (відродження малих поселень в системі розселення).
2. Розпланування сільських поселень на основі регіональних традицій українського села.
3. Відродження ролі селянської садиби як основного структурного елементу архітектурного середовища українського села.

Важливим фактором гармонізації архітектурного середовища українського села є повернення при реконструкції і розплануванні сіл до набутого історичного досвіду та традицій, які мають бути використані та творчо вдосконалені в архітектурно-планувальній організації села, а саме:

- живописність планувальної та об'ємно-просторової композиції сільських поселень, як результат вмілого використання рельєфу, озеленення, вододіймищ і річок, вільної організації систем вулиць і доріг;
- живописність та асиметричність в організації структурних елементів села в забудові сільських поселень;

- динамічність та виразність силуету забудови за рахунок використання вертикальних домінант для закріплення та виявлення найбільш важливих ділянок в структурі та на рельєфі, розміщення домінант на схрещенні головних осей або за напрямком осі основних доріг та вулиць;
- стійкість основних типів об'ємно-просторової та планувальної структури сільського житла та присадибної ділянки.

Особливістю нового житлового будівництва (сільської садиби) має стати органічне поєднання кращих народних архітектурно-будівельних і художніх традицій з сучасними вимогами, що відповідають новим умовам проживання на селі.

Гармонізація архітектурно-просторових рішень сучасної церковної архітектури лежить через поєднання традиційного та універсального – гармонізації унікально-універсальних співвідношень, а саме:

- вмілого поєднання традицій побудови храму з сучасними об'ємно-просторовими вирішеннями та застосуванням новітніх матеріалів;
- акцентування увагу на унікальному явищі української сакральної архітектури – ритміці візуального силуету;
- дотримання тридільності та пірамідальності в планувальних та об'ємно-просторових вирішень;
- внутрішньо-висотному відкритому просторі;
- завершенню куполом ренесансного або барокового типу, оскільки свого розквіту архітектура церкви зазнала саме в ці часи.

Гармонізація архітектурно-просторових рішень будівель та споруд громадського центру можлива через дотримання основних прийомів та методів, а саме:

- центр українського села, як місце зосередження суспільного життя;
- вміле використання природного ландшафту місцевості і забезпечення зв'язку будівель та споруд з природою.

Завжди в природному середовищі можна знайти джерело краси для центру села, та його будівлі і споруди наблизити до найбільш виражених елементів ландшафту, які є найвизначнішими на місцевості;

- забезпечення контактності будівель та споруд між собою та з прилягаючими територіями і елементами благоустрою.

Якщо розглянути об'ємно-просторові та планувальні вирішення багатьох історично складених громадських об'єктів української народної архітектури (культового та громадсько-побутового характеру) можна побачити, що закритий об'єм даних будівель оточується перехідними (буферними) елементами, такими як винесені входи, галереї, ганки, переходи.

Принцип контактності можна виконувати як присутністю висунутих з об'єму елементів-зв'язків, так і гнучкістю плану будівель, залежністю його від планів сусідніх об'єктів, влаштування напіввідкритих приміщень;

- різноманітність архітектурно-планувальних і композиційних вирішень. Планувальна організація громадських центрів сільських поселень характеризується різноманітністю: центр «острівного» розміщення головної будівлі в оточенні іншої забудови; центр на березі річки з вільною забудовою; центр у вигляді головної вулиці;

- економне відношення до відкритого простору, в тому числі до розмірів площі центру села.

Гармонізація архітектурно-просторових вирішень сучасного житлового будівництва можлива у поєднанні унікально-універсальних співвідношень та дотримання основних прийомів та методів, а саме:

- враховуючи фактори впливу на формоутворення сільського житлового середовища, будинок найбільш доцільно проектувати двоповерховим або триповерховим з мансардним поверхом;
- застосування специфічних систем пропорціонування будинків відповідно українському народному житловому будівництву;
- формування специфічних типів планів, стін та дахів, співвідношень між ними, галерей, веранд застосування різних типів схилих дахів з багаторівневими горизонтальними тягами, розвинених зв'язів дахів;
- органічне застосування кольорів з врахуванням орієнтації, функції, етнографічних традицій, художнього розпису;
- різноманітність, пластична і декоративна своєрідність в деталізації елементів оформлення екстер'єру будинків, малих архітектурних форм зовнішнього благоустрою;
- сміливе, творче застосування та обробка місцевих будівельних матеріалів (каменю, цегли, кераміки, черепиці, дерева, кованого металу, соломі та ін.).

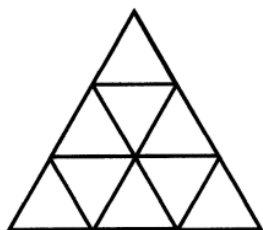
Лігачова А. О.

канд. філософ. наук, професор кафедри СГД, ХДАДМ

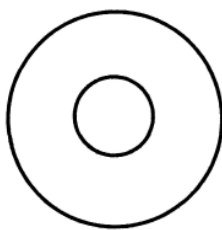
ПРОБЛЕМИ ВИКЛАДАННЯ ГУМАНІТАРНИХ ДИСЦИПЛІН В УМОВАХ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА

У нашу епоху візуалізація набуває глобального характеру, і це, можливо, є головною особливістю сучасної культури. Світ став візуальним. Наше сприйняття все більш і більш навантажується образами, і їх роль у повсякденному житті стає все значніше. Тут і реклама зі всіма її різновидами, цифрові технології, телебачення, відео, фотографія тощо. Отже наш час — це епоха візуалізації і інформації.

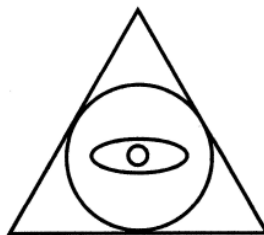
Постійно збільшується щільність і інтенсивність інформації, і це спонукає до пошуків активних методів викладання гуманітарних дисциплін. Наше глибоке переконання, що інформація сприймається тим більш інтенсивно, якщо вона включається до особистого досвіду студента.



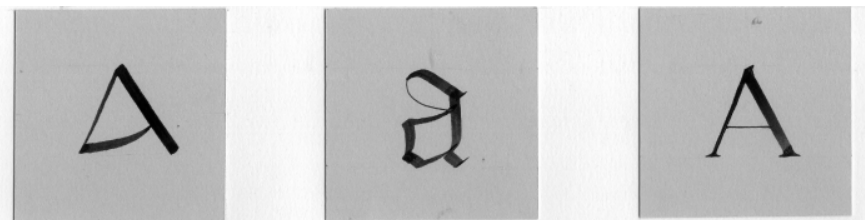
Античность



Средневековье



Возрождение



Античность

Средневековье

Возрождение

У вузі творчого профілю естетика є ланкою, яка об'єднує гуманітарні і спеціальні дисципліни. Це і визначає її важливу роль в процесі формування творчої особистості студента. На жаль, для студентів ХДАДМ дизайнерського напрямку навчання естетика є вибірковою дисципліною, і основною ланкою оволодіння знаннями з естетики є лекція і самостійна робота студента поза межами навчання в аудиторії.

Ці обставини спонукають до пошуків залучення активних методів навчання саме у самостійній роботі студентів, що і є метою дослідження.

Учбовим планом передбачені 2 завдання для самостійної роботи студентів. Перше завдання — виразити у символічній формі уявлення про естетичні ідеали Античності, Середньовіччя, Відродження.

Роздумуючи над цим завданням, студент повинен перед усім опанувати теоретичний матеріал: зіставити змістовну складову у поглядах на прекрасне і виявити розбіжності цих трьох епох, проаналізувати вплив античної теорії математичної гармонії на формування мистецтва середньовіччя і відродження. Наступним кроком є пошук модульної системи, що має об'єднати символи — образи естетичних ідеалів трьох епох. Зазвичай студенти таким модулем визначають шар або трикутник. А надалі — основний і найбільш складний етап роботи: зобразити у абстрактній стилістичній формі особисто виявлені символи естетичного ідеалу кожної з епох. Але тут студента спостерігає спокуса більш легкого шляху: зробити реальне зображення, наприклад “Дорифора” Поліклета або будь-яких персонажів Відродження. Але цього недостатньо, адже символ повинен бути узагальненням, зосереджуючи в собі усі складові естетичного ідеалу. Отже це завдання з візуалізації матеріалу, що вивчається, виконує подвійну функцію: з одного боку сприяє засвоєнню цього матеріалу, а з іншого — пов'язує гуманітарні дисципліни, зокрема естетику, з професійною спрямованістю студентів.

Висновок. Використовуючи в учбовому процесі активні методи навчання, можна підвищити рівень мотивації і залучення студентів до навчання, зокрема, використання візуалізації сприятиме кращому засвоєнню матеріалу, що вивчається.

Литвинюк Л. К.

викладач кафедри «ГД», ХДАДМ

ВІЗУАЛЬНА ІДЕНТИФІКАЦІЯ ЗАКЛАДІВ МИСТЕЦТВА (ІСТОРІОГРАФІЯ ПИТАННЯ)

Звертаючи увагу на історіографію становлення та розвитку поняття «візуальний стиль», слід відзначити, що історія знаків ідентифікації налічує не одне століття. Незважаючи на це, теоретичне обґрунтування зазначеного поняття носить здебільшого вибірковий характер. Про це красномовно свідчить велика кількість праць, присвячених визначенню передумов виникнення логотипа в сучасному вигляді, натомість автори тільки частково висвітлюють витання його впливу на формування єдиного візуального стилю. Дослідивши значний шар фахової літератури було визначено, що найбільш актуальними є фундаментальні роботи, опубліковані в останні 10-15 років. У цьому зв'язку вагомими є праці як всесвітньо відомих учених, так і дизайнерів, зокрема Р. Арнхейма, М. Большакова, Д. Бородаєва, В. Бурлака, М. Жукова, М. Опалева, Н. Сергєєвої В. Сидоренка, Е. Черневич.

Серед решти окремо слід виділити шрифт у якості домінуючого як за смисловим навантаженням, так і за рівнем вивченості. Його значення не можна переоцінити, адже він став важливою складовою майже всіх елементів графічного дизайну. У цьому зв'язку необхідно відзначити наукові роботи таких відомих теоретиків та майстрів графічного дизайну, як: А. Капр, Е. Рудер, В. Тоотс, Г. Барішніков, М. Большаков, О. Дербілова, М. Жуков, Т. Іваненко, І. Криворучко, В. Лєсняк, В. Малов, Л. Проненко, С. Серов, С. Смирнов, В. Фаворський, Ю. Фрідман, Я. Чихольд. Ними розглядаються окремі аспекти становлення та формування поняття наборного та акцидентного шрифтів. Спираючись на здобутки вищезазначених авторів, у цій роботі було сформоване уявлення про шрифт та проаналізовано його вплив на елементи системи візуальної ідентифікації закладів мистецтва.

Із розвитком комп'ютерних технологій понятійний апарат графічного дизайну наповнився новими термінами: «веб-сайт», «мультимедія», «кіберпростір», «юзабіліті» тощо. Виникають певні питання пов'язані з відносно новим поняттям у графічному дизайні — «веб-сайт», які розглядаються науковцями в контексті основних принципів процесу створення веб-сайту, як сукупності інформації, технології та образної мови.

Саме з початком такого стрімкого розвитку і розповсюдження Інтернет-технологій виникає і науковий інтерес до проблем Інтернету та веб-сайту як невід'ємної його складової. До загальних питань «усесвітньої павутини» у своїх працях зверталися такі дослідники, як Т. Бернс-Лі, Дж. Крайнак і Дж. Хербейкен, Б. Гейтс. Існує значний шар літератури, пов'язаної з питаннями та практичними рекомендаціями зі створення веб-сайтів, до того ж здебільшого такі рекомендації створюються саме практикуючими дизайнерами. Зазначена тема стала об'єктом дослідження у працях Ч. Люенса, Дж. Нідерста, Я. Нільсена, Т. Пауела, С. Круга, А. Петюшкіна і ін.

Дослідивши літературу за обраною темою слід зазначити, що не можна недооцінювати значення до проектних маркетингових досліджень для

формування візуального образу будь-якої установи, зокрема закладів мистецтва. Зважаючи на те, що на сьогодні існує достатньо велика кількість різнопланових мистецьких закладів, бажання виділитися та бути пізнаваним є цілком очевидним. Саме тут на допомогу приходить маркетинг та його можливості аналізу інформації.

Література:

1. Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва: моногр. / Алфьорова З. І. — Х. : ХДАК, 2008. — 268 с.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Арнхейм Р.; [пер. с англ. В. Н. Самохина]. — М.: Прогресс, 1974. — 392 с.
3. Веркман К. Дж. Товарные знаки: создание, психология, восприятие / Веркман К. Дж. — М. : Прогресс, 1986. — 520 с.
4. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: моногр. / Даниленко В. Я. — Х. : ХДАДМ—Колорит, 2005. — 244 с.
5. Сидоренко В. Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества : автор. дис. на соиск. учен. ст. д-ра искусствоведения 17.00.06 «техническая эстетика» / В. Ф. Сидоренко. — М., 1990. — 32 с.

Малик Т. В.

ст. преподаватель кафедры «ДТО», ХГАДИ

**СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ
УКРАИНСКОГО СТУДИЙНОГО АВТОРСКОГО ТЕКСТИЛЯ**

В связи с тем, что на территории современной Украины осталось сравнительно небольшое количество работающих предприятий текстильной и легкой промышленности, на рынках страны наблюдается большое число ввозимых из-за рубежа тканей и текстильных материалов. В основном это продукция стран Ближнего Востока, Белоруссии и Италии. Именно поэтому возник интерес к отечественному авторскому текстилю, который разрабатывается в многочисленных студиях и ателье текстильного дизайна.

В середине 80-ых годов на Украине стали возможны ранее закрытые формы творчества, а начавшееся развитие частного предпринимательства позволило молодым дизайнерам открыть собственное дело. В сознании вновь формирующегося класса с высоким уровнем доходов произошел поворот к активной индивидуализации собственного жилища. К началу XXI века на Украине формируется новая для нашей страны отдельная область профессиональной деятельности - декорирование жилища, развитие которой провоцировалось необходимостью комплексного решения жилого пространства, определения стилистических тенденций и формирования образной составляющей жилища. В нашей стране эту задачу взяли на себя многочисленные студии текстильного дизайна жилого интерьера. В частности их первой задачей стоит подбор домашнего текстиля: штор, покрывал, портьер, подушек и других деталей. Второй задачей является изготовление текстильных изделий по модели, ткани и фурнитуры, одобренной и согласованной непосредственно с заказчиком. Кроме того, такие студии, как правило, предлагают потребителю авторское художественное оформление эксклюзивным

текстилем любых помещений жилого интерьера. К изготавливаемому на заказ по индивидуальному проекту текстилю относятся: скульптурные ковры ручной работы; авторские шторы любой сложности; спальное убранство; драпировка мебели, чехлы и другие текстильные детали ручной работы.

Анализ применения текстиля в пространстве современного жилого интерьера Украины, выявил определенные изменения в процессе его создания, связанные как с технологическими особенностями, так и с его функциональной направленностью. Помимо основных функций текстиля, в процессе исследования были определены новые художественные приемы, позволяющие наиболее разносторонне организовать современный жилой интерьер, отражая запросы различных потребительских слоев общества. На основе обобщения опыта использования текстиля в жилом пространстве раскрыты особенности его современного создания. Современная студийная дизайнерская деятельность связана, прежде всего, с узкой специализацией в определенной области, с глубоким анализом ситуации рынка сбыта, а так же всесторонним изучением объекта проектирования. Эти обстоятельства коренным образом изменили состояние и место текстиля в современном жилом интерьере. Целью создания тканей и текстильных изделий для жилого интерьера стало максимальное удовлетворение потребностей потребителя и обобщенное представление информации о своем владельце в социальном, профессиональном, материальном и моральном статусе.

Используя новейшие технологии и материалы, ориентируясь на современные модные тенденции, дизайн интерьерного текстиля, представленный в большей степени продукцией дизайн - студий, не имеет ярко выраженной национальной принадлежности. Иногда это может сказываться лишь в цветовых предпочтениях того или иного региона Украины. Законы рынка делают его интернациональным, принадлежащим широким кругам потребителей. Следует так же отметить, что небольшое количество предприятий текстильной и легкой промышленности Украины, уцелевших во времена становления самостоятельности страны, выпускают продукцию, в первую очередь, ориентированную на европейского потребителя.

В современных условиях Украины авторский текстиль, представленный в основном деятельностью дизайн-студий, существенно расширился в технологических возможностях и является принадлежностью, прежде всего, текстильного дизайна. Каждая из дизайн-студий имеет коллекции тканей в виде отдельного ряда, выдержанных в едином стилевом решении, с представлением как однотонных, так и орнаментальных тканей. К представленному стилевому ряду предлагается аналогичная серия текстильных аксессуаров. Подбор тканей из одной коллекции достаточно простой и грамотный подход к декорированию интерьера, однако широкий ассортимент декоративных тканей предоставляет возможность соединить ткани не только разных коллекций, но и различных текстильных домов. Мебельно-декоративные, драпировочные ткани, а также бельевой текстиль получили в последнее время ярко выраженную тенденцию двухстороннего применения. Использование приема инверсии открывает большие возможности в декорировании интерьера.

Мархайчук Н. В.

канд. мистецтвознавства, доцент, ХДАДМ

ДО СУЧАСНОЇ ІСТОРІЇ ХАРКІВСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ. РОМАН МИХАЙЛОВ

Творчість нещодавнього випускника кафедри Станкового живопису ХДАДМ Романа Михайлова (нар. 1989) означилась в художньому житті Харкова у 2006 р., коли він мав першу персональну виставку. Успіх романових пейзажів додав йому наснаги й нестримного бажання зростати фахово. На той час здавалося, що у його творчому житті щось вже визначено — живописна майстерня, виставки, Спілка, далі й музейні сховища... Але саме тоді він відчув потребу «бути іншим». Сучасним.

Сучасність з'являється в творчих пошуках Р. Михайлова відносно традиційним шляхом — він не заперечує цінності самого живопису, але знаходить свій шлях до абстракції. Колись романтичні пейзажі поступаються місцем спочатку не менш романтичним живописним напівабстрактним пейзажам, а згодом — повноцінним абстракціям. У великих абстрактних аркушах, які від 2012 р. стали візитівкою Р. Михайлова, відбиті спровоковані посилом-імпульсом внутрішнього світу візуалізовані художні висловлювання. Серії-блоки з 15-20 абстрактних аркушів є «фіксацією в матеріалі» піднесеного моменту тривання творчого осяяння. Вони — свідчення своєрідної «внутрішньої акції», що відбулася в ізоляції. Одна з таких динамічних серій монохромних («чорних») аркушів, була відібрана для експозиції XI Міжнародного Бісенале графіки країн Балтійського моря «Калінінград-Кенігсберг'2013» (РФ).

Політичні події в Україні 2013–2015 рр. змінили не лише кожного українця, але й зупинили спокійну ходу європейської історії... Творчі рефлексії «молодих і амбітних» на особисто відчутий (в тій чи іншій мірі) загальнонаціональний супротив не заборилися. І хоча чи не усі проекти вражали однаково влучно, лише окремі стали початком нового, яке здатне трансформуватися в щось принципово інше, вже не пов'язане із конкретними подіями, що їх інспірували. Серед останніх — проект Р. Михайлова «Подих свободи».

За зізнанням самого митця, ідея проекту народилася безпосередньо на Майдані. Саме там, коли атмосфера ще була насичена запахом гарі, а в повітрі лунали останні зойки, виникла потреба зафіксувати відчутий біль. Сконструювати його в матеріалі. Сконструювати так, щоб передати подих не лише відчаю, але й перемоги; зматеріалізувати дух не лише руйнування, але й надії... Любов живописця Р. Михайлова до білої площини, на якій, за його думкою, можна виразити майже все, спричинила появу цього відносно «тихого», як його встигли охарактеризувати критики (зокрема австрійська журналістка Симона Бруннер), але такого відверто гострого проекту. Гострота його зумовлена актуальністю обраних матеріалів: білий, незайманий папір і... кіптява. Та сама кіптява від шин, яка одночасно була загрозою і прихистком, затвором і свободою...

В історії сучасного мистецтва 20 ст. звернення арт-практиків до вогню як матеріалу живопису не є новинчею. Зокрема, відомими є «вогняний живопис» Отто Пієне та арт-об'єкти Іва Кляйна, в яких автори використовували

ли вогонь, руйнуючи стереотипи, заперечуючи сталість, стверджуючи самі основи сучасного в сучасному мистецтві. Однак, звернення до вогню як матеріалу живопису у Р. Михайлова має принципово іншу генезу, за якою немає місця епатажу. Під час роботи над проектом дим, як і на Майдані, був самим собою. Він — неприборкана, але приборкуючи стихія. Він — вільний і зухвалий, некерований і такий жаданий. Робота з ним врят чи принесла митцю реальне задоволення. Але вона дала йому звільнення. Звільнення від страху, від досади і розчарування. Вона дала йому подих свободи... Здавалося б, так банально. Але як тонко і влучно! Після першої серії, де кіпоть на папері «виводив» чорні позначки жаху і свободи, були наступні. В них вже не було Майдану — був схоплений подихом, відчутий і засвоєний дух свободи.

Протягом буквально двох весняних місяців 2014 р. серія Р. Михайлова експонувалася на чотирьох значущих виставках (в Києві, Харкові, Відні, Донецьку), після чого отримала продовження в наступних проектах, таких, як «Книга» (Донецьк) та «Декомпресія» (Париж). Останній проект увібрив в себе 20 проектів молодих митців, метою яких було розпочати діалог між митцем та глядачем про українські події 2013–2014 рр. Як відзначили критики, «Декомпресія» стала наймасштабнішим та найсміливішим проектом візуального мистецтва в Сен-Мері, а інсталяція на фасаді церкви Р. Михайлова черговою «вогняної» серії практично її візитівкою.

Матковська І. Б.

аспірант, Львівська національна академія мистецтв

ТВОРЧИСТЬ ЗЕНОВІЯ ФЛІНТИ: ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДНИХ ОРІЄНТИРІВ У КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА ЛЬВОВА 60-80-Х РР. ХХ СТ.

Творчість Зеновія Флінти — це унікальне, самобутнє явище у мистецтві Львова 60-80-х рр. ХХ ст. Його непересічний талант реалізовувався у різних галузях - живописі, графіці, кераміці, педагогічній праці.

Становлення особистості та творчої манери Зеновія Флінти відбувалось у 60-ті рр. ХХ ст. під впливом вчителів з фаху — Романа Сельського та Карла Звіринського. Спілкування з цими митцями та ерудитами допомогло Зеновію Флінті в умовах тоталітарної дійсності пізнати та засвоїти заборонений досвід полікультурного мистецтва довоєнного Львова, вивчати європейські культурно-мистецьку спадщину і цінності, та особливо, таку незаперечну цінність як «свобода творчості», стати незалежною самостійною творчою особистістю.

Існування в умовах Радянської окупації у Львові лиш одного офіційного стилю — соціалістичного реалізму — основного елементу радянської пропаганди, покликаною прославляти соціалістичну дійсність, зумовлювало роботу художників у інших напрямках поза межами офіційного процесу.

Викладацька робота митців старої школи – випускників академії мистецтв Відня, Кракова, Парижа, носіїв європейських мистецьких традицій у Львівському державному інституті декоративного і прикладного мистецтва, училищі декоративно-ужиткового мистецтва, поліграфічному інституті, кон-

такти з молоддю сприяли її мистецькому розмаїттю, зверненню до філософії образів.

Львівський державний інститут декоративного і прикладного мистецтва сприяв розвитку декоративно-ужиткового мистецтва. Зеновію Флінті по-талановито навчатись у цьому ВУЗі у одного з корифеїв «старої школи» — Р. Сельського.

Творча особистість Романа Сельського зосередила в собі інспірації та впливи вчителя Л. Должицького, викладачів Краківської академії мистецтв — Ю. Панькевича, Ю. Мегофера, К. Сіхульського, «Комітету Паризького» (капістів), творчості Ф. Леже, групи «Artes», монументальної іконописної школи України.

Роман Юліанович Сельський був продовжувачем «шкільної традиції» — лнії історичної спадковості, біля витоків якої стояв Михайло Бойчук, у своїй мистецькій школі розвивав Олекса Новаківський, учнем якої був Р.Сельський. Квартира-майстерня подружжя Сельських завдяки їх ерудиції, інтелігентності, толерантності, стала Школою духовності, майстерності та любові до мистецтва. Характерною рисою цієї школи було збереження традиції 1920-30-х рр. — контактність, орієнтація на досягнення європейського малярства.

Універсалізм, притаманний мистецтву Львова з часів Бойчука з його увагою до середовища як синтезу різних видів мистецтва, до культури речі в її оточенні, був предметом особливої уваги Р.Сельського у спілкуванні з учнями. Школа Сельських дала життя багатьом митцям-послідовникам. Учні школи Сельських першої генерації (шестидесятники) — Карло Звіринський, Данило Довбошинський, Володимир Патик, Іван Скобало.

Ще одним наставником Зеновія Флінти в стінах інституту декоративного і прикладного мистецтва та поза його межами був Карло Звіринський — один з перших «випускників» Школи Романа Сельського. На 1960-ті рр. припадає початок дружби Зеновія Флінти з цим педагогом, ерудитом, митцем, засновником прогресивної підпільної академії, постійним учнем якої став З.Флінта.

Ще одним важливим фактором у формуванні творчої особистості З.Флінти було оточення друзів-однодумців — молодих митців, які «шукали себе», разом відвідували лекції Р. Сельського та К. Звіринського в інституті та майстерні. Їх спілкування та підпільні персональні виставки у вузькому колі однодумців були можливістю усвідомити себе, своє місце в суспільстві тоталітарної системи, «соцреалізму» (чи поза ним), підштовхували до змагання.

Розширенню світогляду З.Флінти, формуванню нових підходів до творчості сприяло зацікавлення літературою про мистецтво, філософію, естетику, яке виникло під впливом К. Звіринського і Р. Сельського.

Характеристика другої генерації учнів школи Р. Сельського («семидесятників») — учнів не тільки Сельського, а й студентів його учнів — К. Звіринського, та ін., змінилась, бо співпадає з часом «відлиги» 1960-х рр., переоцінки світової спадщини, появи інформації про течії від фовізму, кубізму до абстракціонізму і сюрреалізму. Ядром другої генерації став випуск 1965 р.—

художник театру Є. Лисик, маляри-монументалісти Л. Медвідь та І. Марчук, художник гобелену О. Мінько, керамісти З. Флінта й П. Маркович, які згодом стали майстрами станкового живопису.

Окремі представники Другої генерації самостійно проходять і осмислюють етапи еволюції європейської малярської культури та мистецької історії 1920-30-х рр. - які органічно проходили Сельські, капісти, «Artes», проходять прискорено, потай, народжуючи небачені оригінальні творіння.

Повна посмертна виставка Зеновія Флінти вже у час «гласності» 1980-х показала, що у своїх творчих орієнтирах він ближче всіх з покоління «семидесятників» стояв до вчителів.

Педагогічна діяльність Зеновія Флінти — це важлива віха в житті митця, яка потребує окремого дослідження та осмислення того як З.Флінта продовжував лінію історичної спадковості, передавав вже своїм учням знання отримані від Р. Сельського та К. Звіринського, по своєму переосмислені.

Багатогранна постать Зеновія Флінти потребує ретельного дослідження та доповнення ще багатьох аспектів його творчості та діяльності.

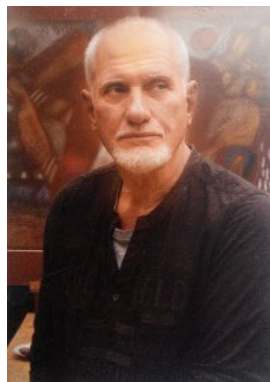
Мельничук Л.Ю.

доцент, кандидат мистецтвознавства, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ВИДАТНІ ВИПУСКНИКИ ХДАДМ. СТАНІСЛАВ ЮШКОВ

На офіційному сайті Харківської академії дизайну і мистецтв є розділ «Видатні випускники». З-поміж декількох представлених вихованців лише один, що закінчив його 1987 р., інші — це новітня історія вишу з 2000-х рр. Безумовно, приклад Д. Зюбіярова чи П. Іслямова має надихати студентів. Але за 95-річне існування академії (художній інститут, художньо-промисловий інститут) видатних випускників набагато-набагато більше.

У червні 2016 р., перебуваючи в Дніпрі, авторка цих рядків познайомилась з цікавою людиною, мистцем. За порадою друзів-дніпрян, навідалася до приватного Музею українського живопису і, оглянувши постійну експозицію і виставки, на останньому поверсі будівлі зайшла до майстерні емалі. Двоє майстрів запросили подивитися роботи чи й навіть придбати. Моя репліка про фаховий інтерес як мистецтвознавця, а не покупця викликала продовження бесіди. Виявилось, що один з мистців — Станіслав Юшков закінчив Харківський художньо-промисловий інститут. Відразу згадав викладачів, однокурсників. І дуже-дуже щиро визнав, як багато дали йому ці роки навчання. Це вразило. Можливо, тому що від студентів нині доводиться чути більше незадоволення від навчання, критики академічної системи. Але це говорив метр, котрий досяг визнання (так би хотілося, щоби його слова почули).





Закінчив він Харківський художньо-промисловий інститут за спеціальністю «Інтер'єр та обладнання» у 1972 році. Але (навіть попросила його записати) погляньте в яких видах мистецтва і техніках працював і працює: живопис, акварель, пастель, gobelen, вітраж, енкаустика, різьба по дереву, чеканка, ткацтво, емаль. Коли С. Юшков говорив, він себе, звичайно, не бачив. Я ж бачила мистця, в якого очі горять. Не від розмаху здійсненого чи від гордошів, а

від творчості, якою весь час живе. Знову вразило. Не хвалився, а розповідав про можливості, що дала йому творча доля. І знову наголошував про вплив інституту на формування його вмінь та навичок, відношення до справи.

До Харкова С. Юшков приїхав після закінчення Дніпропетровського художнього училища (як виявилось разом з Володимиром Шевченко, нинішнім деканом факультету «Образотворче мистецтво» ХДАДМ. Йому та з особливою теплою згаданому Вікторові Чаусу (нині — професор кафедри живопису ХДАДМ) передав привіт). Потім вже читала про Юшкова в інтернеті, роздивлялася подарований ним каталог персональної виставки пастелі, згадувала чим же зацікавив митець і погоджувалася з мистецтвознавцем С. Богу-новою: «Будучи человеком разносторонним, активно осваивая новое, он за долгие годы творчества создал свой собственный стиль». І ще таке: «В графических решениях от юшковской линии может перехватить дыхание — такая она залихватски-задорная, динамичная и свободная». Це слова тих, хто бачив багато його робіт, виставки, знає добре і мистця, і його творчість. Але дивно, таке враження справляє ця людина і від зовсім коротенької бесіди. Ця активність, експресія, динамізм мабуть роблять його молодечо підтягнутим і зовсім незалежним від віку. А ще однодумці, насамперед – дружина-художниця і дочка, що очолює виставкову діяльність Музею українського живопису.

У Дніпрі С. Юшков — визнаний митець, монументаліст, дизайнер, учасник понад 100 групових виставок в Україні і за кордоном, з яких більше 25-ти — персональні. Про нього пишуть статті, знімають фільми, нагороджують, купляють твори у приватні колекції (Україна, Австрія, Голландія, Швейцарія, Німеччина, Росія), організують виставки акварелі, пастелі, енкаустики, емалі. До речі, роботи Юшкова зазвичай не мають назви. На відкритті виставок він говорить, що не хоче позбавляти глядача фантазії, можливості придумати щось своє, а сюжети картин прості й зрозумілі— добро і зло, світло і тінь, горе і радість.



З останніх захоплень Юшкова — художня емаль. Він очолює майстерню емалі, що діє при Музеї українського живопису. Пишуть, що «тут затишна мистецька аура і все необхідне для того, аби творити». (Так-так, можу підтвердити. Наприкінці нашої розмови заглянули до Станіслава Олексійовича у майстерню його друзі-художники з Кривого Рогу; вельми щирі й радісні були їхні привітання).

Про мистецтво емалі, його розвиток в Україні, київську, дніпровську школи Юшков розповідав жваво й професійно, показував цікаві роботи (от би привезти їх до Харкова, показати в Академії чи в художньому музеї?). Подумалося: «Звідки ця жага не лише до нових тем, манер, але й до опанування складних технологічних процесів? Але ж він — дизайнер». Вперше з технікою емалі Юшков познайомився у майстерні Олександра Бородея, лідера мистецтва гарячої емалі у 1980–2000 рр. Техніка гарячої емалі — унікальна. Процес технологічно складний: на мідні пластини наноситься спеціальна фарба, далі обпикання у пічці при температурі 900 градусів. В результаті цієї процедури з'являється скловидний кольоровий шар. Метаморфози кольору і неймовірний результат, іноді неочікуваний навіть для автора. Як зазначають фахівці (Л. Тверська, В. Маліков), оригінальні твори Юшкова у техніці гарячої емалі відзначаються довершеністю і демонструють непересічний талант справжнього живописця. Сам художник про цю техніку говорить із захопленням, здається, він не перестає дивуватися її можливостям, її довговічності. Він навчає цьому мистецтву, що сягає давніх-давен, молодих (і не дуже) художників. Поруч з Юшковим в майстерні якраз працював Вячеслав Апет, його колега і учень.

В Дніпрі створено перший і єдиний в Україні Музей художньої емалі (в стінах Музею українського живопису і завдяки колекціонерській пристрасі Олега Науменка). Це більше 200 робіт художників з Польщі, Чехії, Франції, Японії, Китаю та найкращі роботи українських емальєрів. Музей показує емальєрство як окреме художнє явище, запрошує на майстер-класи,

індивідуальні авторські курси, лекції і симпозиуми. Зрозуміло, що у вихорі усіх цих подій натхненником і активним учасником є Станіслав Юшков, справжній художник і видатний випускник ХДАДМ.

Ожога-Масловська А. В.

аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ІНСПІРАЦІЇ ГРАВЮРИ УКІЙО-Е В ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ АЛИМОВА

Гравюра *укійо-е* була тим видом мистецтва, що наприкінці XIX ст. привернув увагу європейців до країни Сонця, що сходить. Кольорові естампи причаровували зображеннями красунь у шовкових кімоно, грізних вояків, краєвидами. Тривалий час саме гравюри були головним джерелом інформації про екзотичну країну. З тих часів популярність гравюри не зменшилася і подекуди нав'язні нею образи простежуються у різноманітних візуальних практиках. Прикладом таких інспірацій є серія живописних творів харківського митця Сергія Алімова.

Захоплення східною філософією, інтерес до мистецтва Японії, а пізніше і занурення в японську художню традицію, знайомство з принципами Бусідо (Кодексу самураїв) принесли художнику одкровення, які в подальшому наклали відбиток на всю його творчість.

Серія «Самураї» написана під впливом японських майстрів гравюри *укійо-е*. Художник використовує образи і композиційні прийоми, властиві японській графіці, що простежується і в увазі до виразності кольорової плями, і в акценті на передньому плані, і в принципі кадрування при розробці візуального простору. За словами самого автора, його надихнули гравюри японського художника пізнього періоду Едо Утагави Кунійоші, відомого своєю *експресивною, динамічною манерою, що межує з гротеском*. Однак, «алімівські» самураї, геть позбавлені театральності, що відрізняють японські гравюри, явили прекрасний зразок синтезу жанру *муся-е* як історико-героїчної гравюри і європейської живописної традиції.

Пензель Алімова перетворює схему в портрет, наділяючи образи характером і психологічними станами: від майже медитативної відчуженості («Вечір», «Сьогун») до спокійної зосередженості і рішучості («Дозор»), бо Дзен самурая - готовність прийняти смерть в будь-який момент.

Цікаво, що Утагави Кунійоші у своїх *муся-е*, біджінга, гравюрах театральні тематики та пейзажах розробляв нові для японських майстрів стилістичні форми, характерні для європейського живопису, зокрема, пов'язані із зображенням перспективи. Картини Алімова теж являють собою синтез досвіду японських майстрів гравюри та європейської живописної традиції. Це можна простежити на прикладі трактування фону в роботах художника. Йдеться про те, що європейський художник фон стіни або паперу сприймає як площину, на якій він повинен відтворити ілюзорний простір, передати глибину. «Японський же художник бачить у самому нейтральному тлі далечінь, простір, повітря, і цей, вже спочатку заданий простір, потрібно лише відтінити, оживити який-небудь деталлю першого плану, об'ємною формою або рухом лінії» (Б. Воронова). Алімов, що випробував на собі

вплив японської графіки, наділяє фон у своїх роботах самостійністю і глибиною, але вирішує цю задачу за рахунок контрасту фактур і колірних плям, перетворюючи зображення в багатошаровий мальовничий текст. Поетизуючи образ самурая, Алимов немов пише про кожного свої японські тривірші — хайку, використовуючи пластичну мову живопису, пропускаючи архетипи далекої Японії через досвід європейської художньої традиції.

Олексієнко А. М.

професор кафедри «Дизайн інтер'єру», ХДАДМ

ПРО ПЕДАГОГІЧНУ СПАДЩИНУ Б. КОСАРЕВА

Творчий доробок Бориса Васильовича Косарева проаналізований та вивчений в багатьох статтях, рецензіях, виданих монографіях. Його роботи відомі далеко за межами України. Підтвердженням зацікавленості до його творчості була остання персональна виставка, яка проходила в м. Києві у 2001 році та мала великий успіх у поціновувачів мистецтва. Віддаючи данину значному внеску в культуру України, не можна не відзначити його як великого педагога, який виховав багатьох професіоналів своєї справи. Тому доречно говорити про його школу театральньо-декораційного мистецтва, монументального мистецтва, про школу темперного живопису, а також про його внесок в становлення такої спеціальності, як дизайн. Широкий спектр професійних знань і багатогранність інтересів характеризує Б. Косарева як людину, яка мала енциклопедичні знання та великий практичний досвід.

Один із провідних художників-сценаристів України, Лауреат Державної премії СРСР I ступеня Б. Косарев майже 40 років свого життя віддав справі виховання молодих художників і дизайнерів. Вперше на педагогічну роботу до Харківського художнього інституту його запросили у 1932 році, де він зайняв посаду керівника майстерні театральнього оформлення, яка ще на початку 20-х років була створена відомим художником О. Хвостенко-Хвостовим.

У Харківському інституті Б. Косарев працював до 1935 р. і одержав звання доцента. У 1948 році, залишивши посаду головного художника ТЮГу, він знову (цього разу у Львові) повернувся до педагогічної діяльності в Інституті прикладного і декоративного мистецтва, де його призначили на посаду декана та завідувача кафедри живопису. До кінця життя Б. Косарев вже не залишав педагогічної роботи. В 1949 році він переїхав до Харкова і розпочав роботу в Художньому інституті як доцент, а з 1952 р. — професор кафедри живопису. До 1967 року він працював разом з професором Д. Овчаренком. Керував майстернею театральньо-декоративного мистецтва.

Після реорганізації інституту з 1965 р. він працював на новій кафедрі «Інтер'єр та обладнання». Маючи педагогічний талант, великий досвід, а також глибокі знання та ерудицію, Б. Косарев активно включився у створення спеціальності та підготовку художників нового профілю. На кафедрі працював до 1985 р. З 1986 року його перевели на посаду професора-консультанта кафедри живопису. Свою роботу в інституті він закінчив у 1989 році. Його педагогічна діяльність, як і його творчість, відзначалась новаторськими, не-

стандартними рішеннями та методиками, умінням сприймати все нове. Прикладом цього може слугувати час реорганізації станкового вишу, коли він керував театральньо-декораційною майстернею, у художньо-промисловий інститут. Ці обставини зовсім не засмутили його, а навпаки, він зміг побачити потенційні можливості вирішувати нові задачі.

Багато що кардинально змінилося в напрямку підготовки студентів з виникненням нових спеціальностей. У цій, доволі складній ситуації перебування, він разом з іншими колегами активно включився в побудову фундаменту нової школи дизайну. В зв'язку з цим певний інтерес викликає його робота після реорганізації інституту, а саме концентрація на завданнях, які він ставив, на системі їх вирішення та на одержаних здобутках. Все, про що в подальшому буде йтися бачення та аналіз діяльності Б. Косарева в якості педагога очима його учня, а в подальшому як колеги необхідно розглядати з позиції суб'єктивної думки та судження.

Головною рисою, що характеризує Б. Косарева як педагога, в першу чергу, можна назвати любов, відповідальність і, навіть, одержимість до роботи, якою він займався. Великий педагогічний та практичний досвід надали йому можливість в короткий термін надати свої пропозиції до розробки нових учбових планів та програм з нових дисциплін спеціалізації проектування інтер'єрів. В деякій мірі йому допомогла напрацьована методика підготовки художників-декораторів, якою він добре володів. Треба зазначити, що теми і завдання, які вирішувались на театральньо-декораційному відділенні в якійсь мірі могли бути використані у підготовці дизайнерів, які займаються вирішенням інтер'єрів. До речі, його принцип “не оформляти інтер'єр, а вирішувати” характеризує ставлення до справи з позиції художника-творця, а не оформлювача.

Б. Косарев добро розумів: щоб одержати в підсумку позитивний результат, студента необхідно “запалити” цікавою ідеєю, тоді подальша трудомістка робота виконується не примусово, а свідомо. В основному, дотримуючись робочого плану, він постійно впроваджував оригінальні, нестандартні завдання, до того ж індивідуально до кожного студента. Такий підхід потребував від нього серйозної підготовки до занять, добору ілюстративного матеріалу, літератури і т.ін. Характерною рисою його методики можна вважати бачення кінцевого результату, а у випадку, коли студент може досягти більшого, останній відзначився похвалою вчителя. Б. Косарев прагнув до того, щоб студент вірив в свої сили, та кожна, хоча б невелика удача ставала щаблем до професійного зросту.

Ставлячи деякі задачі, часто суперечливі, новаторські, з розрахунку на “завтрашній день”, він перевіряв свої творчі концепції, при цьому виникав сумісний творчий процес. Він ніколи не працював на студентських полотнах та планшетах, поважаючи цим учнів як колег.

Багато завдань, які ставились Б. Косаревим, були нестандартними, що призводило до непорозуміння серед деяких колег-педагогів, іноді виникали конфліктні ситуації. Але головне — це остаточний результат — те, що одержали студенти під час занять. У більшості роботи відзначалися

професіоналізмом, художністю, оригінальністю та новим баченням. Проте позитивний результат не завжди лежить на поверхні, а після наполегливої роботи лише через деякий час виявляється яскраво та виразно.

Відомо, щоб успішно вирішувати певні задачі, необхідно мати великий обсяг інформації. Б. Косарев вимагав від студентів не менше ніж два вечори на тиждень працювати у бібліотеці (вивчати літературу, роблячи замальовки, калькування). Під час процесу зібрання підготовчого матеріалу він завжди цікавився останніми досягненнями в науці та техніці, добре розумівся в різних галузях мистецтва. Можна навести один з прикладів педагогічних прийомів проведення занять з проектування. Заняття починались з читання поезії О.С.Пушкіна, після цього йшло обговорення, аналіз, що надавало можливість глибше зрозуміти творчість великого поета. Б. Косарев пропонував виконати в ескізах асоціативні композиції на основі прослуханих віршових рядків. Такий підхід допомагав студенту вільно думати, налаштуватися на творчий лад.

Значний час у роботі над проектами він приділяв розробці концепції. В більшості випадків спочатку визначалися теми-ідеї, які педагог доносив цікаво та красиво, приваблюючи цим студента до роботи. Працювати «начисто» можливо було лише тільки після затвердження ескізів, іноді процес пошуку рішень настільки затягувався, що на графічне оформлення не залишалося часу. Необхідно відзначити, що для нього був важливий не зовнішній лиск, а внутрішній зміст роботи. Він ставив обов'язковою умовою виконання проектів на заключному етапі в майстерні, під його керівництвом, тому до пізнього вечора він знаходився в інституті, працюючи зі студентами.

Педагогічна спадщина Б. Косарева важлива для харківської художньої школи. Вона приносить позитивні результати, відбиваючись на творчій та педагогічній діяльності його учнів, які користуються його методиками, розвиваючи їх та надаючи їм нових барв.

Література:

1. Дунаевский И. О. Выступления, статьи, письма, воспоминания. / И. О. Дунаевский. – М. : Советский композитор, 1961. – С 127 – 128.
2. Ефимов Б. Сорок лет / Б. Ефимов. – М. : Советский художник, 1961. – 50 с.
3. Константинов В. Професор Б. Косарев і його школа темперного живопису. Стаття // Всеукраїнська науково-методична конференція «Становлення, розвиток і сучасні проблеми вищої художньої та художньо-промислової освіти в Україні». – Харків, 1966.
4. Олексієнко А., Б.В. Косарев художник та педагог // Всеукраїнська науково-методична конференція «Проблеми художньої та дизайнерської освіти. 80-річчю Харківської вищої школи присвячується». — Харків: ХДАДМ, 2001.
5. Сахаров С., Поленов В. – Письма. Воспоминания. / С. Сахаров, В. Поленов. – М. : Искусство, 1946. – 413 с.
6. Чернова М. В. Борис Васильович Косарев. Нариси життя і творчості / М. В. Чернова. – Київ : Мистецтво, 1968.

Осадча О. А.

аспірант кафедри теорії та історії мистецтв, ХДАДМ

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ НОВОЗАПОВІТНИХ СЮЖЕТІВ У ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ДУБОВИКА

Серед сучасників вітчизняних художників, що регулярно звертаються до християнської тематики, є імена, значущі для історії вітчизняного мистецтва другої половини ХХ ст. Проте, попри десятиріччя їх творчої діяльності, біблійна тематика з'являється в фокусі їх уваги лише в кінці 1990-х — на початку 2000 х рр. Так, **Олександр Дубовик** (1931 р.н.) — один з видатних представників «шістдесятників», що не зійшов з художньої авансцени й сьогодні — завжди був близький в своїх роботах до питання трансцендентності. Ж.-К. Маркаде охарактеризував його доробок як «сакральний церемоніал», що дійсно надзвичайно влучно передає співіснування інтуїтивізму та раціоналізму в живописі цього майстра. Не зважаючи на абстрактний або напів-абстрактний характер його полотен, вони достатньо ясні, конкретні у своїй колористичній та композиційній побудові. Виваженість геометрії кожної форми О. Дубовик перейняв у майстрів супрематизму, проте в нього вона переходить на якісно новий рівень, наближуючись до орнаменту, як візуальної моделі картини світу.

Орнамент, закладена в ньому ритміка, дає зв'язок з національним духом, виразниками якого стали й ікона, й бойчукізм, й спектралізм Богомазова. Відголоски всіх цих віх мистецької історії України знаходимо в картинах автора: він міксує їх широковідомі прийоми, шукаючи нові, унікальні комбінації, створюючи «палімпсести». Сутність останнього О. Дубовик формулює наступним чином: «Палімпсест — це коли поєднується багато непоєднаних елементів у межах одного полотна... Мене вже не цікавлять речі. Мене цікавить, як вони взаємодіють із поняттями, символами. Це зовсім інший вимір». Ця взаємодія розгортається у його картинах на двох рівнях — стилістичному та образному. Наратив тут завжди присутній, оскільки в

кожній роботі митця, навіть цілком абстрактної, є назва, що відсилає до конкретних речей/образів/понять тощо.

Як стверджує Л. Смирна, «на думку Дубовика, сучасна епоха є епохою осмислення, а час провокує інтерес до вічності й езотерики». Йї адекватною «відповіддю» на запити сьогодення художник вважає синкретизм традицій та модерної живописної мови. Його робота 2005 року «**Темна вечір**» [Рис. 1] поєднала у собі деякі із здобутків іконопису (кольоровий



символізм, сприйняття простору), мистецтва Відродження (композиція вбудована по «спіралі Фібоначчі») та трансавангарду (установка на естетизм, переосмислення авангардових течій 1910-30-х рр.). Живописець організовує зображальне поле великими, нарочито геометризОВАНИМИ кольоровими площинами, які пом'якшує дрібними деталями — візерунком, довільними мазками. Вся сукупність елементів утворює впізнаваний, але у той самий час позбавлений реалістичності простір. Перебування на межі фігуративу та нефігуративу дозволяє митцеві приховувати в своїх роботах численні символи, знаки, ідеограми, підкреслюючи тим самим їх семіотичне наповнення. Так і в даній роботі об'єктом, який одразу звертає на себе увагу, проте не порушує тонкий баланс буквальністю та очевидністю, є чаша, чії обриси одразу вгадуються в блакитній фігурі. Чаша вказує одразу й на рядки із молитви Христа у Гетсиманському саду «... нехай обміне ця чаша Мене», й на його ж слова, сказані учням в Великий Четвер «І, взявши чашу, подякував і подав їм: і пили з неї всі. І сказав їм: Це — кров Моя Нового Заповіту, що за багатьох проливається» (Мк. 14:22-24).

Інша картина — «Президіум» (2002-2007) [Рис. 2] — використовує євангельський образ, вписуючи його у більш широкий контекст. Через персоналію Ісуса О. Дубовик розкриває тему непоміркованої влади, яка здатна приректи людину на несправдливе покарання. Особливого відтінку надає сама назва полотна, що асоціюється із радянським минулим, «партократизмом». Ярусність композиції сприймається як натяк на ієрархічність (у т.ч. соціальну). Перший ярус згори містить монохромне погрудне зображення трьох антропоморфних фігур на яскраво-блакитному тлі. Другий та четвертий ярус представляють собою смуги із розтяжками різних кольорів. Між ними — написаний у теплих відтінках фрагмент розп'яття. Структура зображення дозволяє створити ефект «монтажу»: спочатку нашу увагу своєю декоративністю та чистим колоритом пригортає верхній ярус. Градієнтні вставки сприймаються оком як перехід, за яким з'являється новий «кадр» — образ Христа. Все завершується ще однією «паузою», після чого погляд повторює цей шлях, тільки тепер вже у зворотному напрямку. Динаміка огляду роботи задається співвідношенням колористичних мас, контрастами між локальним, корпусним та вільним нанесенням фарби. Контраст присутній також у змалюванні персонажів: якщо обличчя Ісуса митець моделює (хоча й без деталізації), то «президіум» представлений майже взагалі без портретів, чим підкреслює їх безіндивідуальність й, можливо, власне ставлення до цих героїв.



Роботи О. Дубовика сповнені інтелектуалізмом, що викристалізовує образи зі сфери ірраціонального, надає їм чіткої, вираженої пластичної форми. На кшталт середньовічних філософів-схоластиків, як П'єр Абеляр, які вірили в те, що універсалії вже існують у речах й проявляють себе в мовленні, живописець вбачає в мистецтві прояв єдності таких категорії як «поняття» та «річ». Розуміння зв'язку між зображенням та текстом підштовхнуло його й до пошуків на літературній царині, результатами якої стали філософські есеї «Мій катехізис» та «Палімпсести». В них викладені думки стосовно розуміння автором природи творчості: «В основі всього сущого простий закон, в основі речей — першоелементи і прості форми, які, безмежно повторюючись, утворюють складні. Розуміння складного — пам'ять про першоелементи. Творчість — знаходження далеких зав'язків. Осягнення їх — повернення до простого».

Як демонструє творчість О. Дубовика, концептуалізм, що проявляє себе через утворення на полотнах складних символічних структур, є рисою, притаманною багатьом представникам «шістдесятництва», та стає одним з ключових інструментів у художній репрезентації авторського бачення християнської тематики.

Павлов А. Є.

аспірант, спеціалізація «Дизайн», ХДАДМ

ШРИФТИ ЯК ОСНОВОПОЛОЖНА СКЛАДОВА ХІПСТЕРСЬКОГО ДИЗАЙНУ

У розглянутому напрямку існує досить широкий пласт суто типографічних рішень, акцентованих лише логотипом-камертоном. Для хіпстерської типографіки характерна еkleктичність і поєднання великої кількості гарнітур в рамках одного проекту. Підбір шрифтів не обмежений ніякими рамками, але найбільш популярними рішеннями є поєднання гротесків, нерідко з ущільненням і округленням кутів, і каліграфічних написань.

Існує так само окрема культура суто типографічних інтернет-постерів, які продовжують напрямок експресивної типографіки 1970-х.

Попри впізнаваність хіпстерської типографіки, використовувані в рішеннях шрифти не мають суворого обмеження за характером або типу накреслень. Хіпстерська типографіка набуває характерної для неї виразності не завдяки підбору гарнітур, а через принципи роботи зі шрифтом. Єдина вимога до обраної гарнітури — її виразність. Якщо застосовується антиква — використовується накреслення з яскраво вираженими зарубками, часто геометриздованими й гіпертрофованими. При використанні гротесків проявляється та ж тенденція. Підбираються шрифти, що мають потужний характер, часто геометричні гротески, такі як Futura або Harmonia.

Шрифти в хіпстерському дизайні використовуються з максимальною контрастністю. Це може бути як контрастність самого шрифту, його акціденція, так і контрастність набору, гарнітур і прийомів. Принципи контрасту, почерпнуті в експресивній типографіці, при застосуванні в прикладному дизайні і верстці набувають інакшого вигляду. Використання активних

і щільних блоків типографічних композицій у дусі Херба Любаліна залишаються на рівні акцентів, і працюють швидше в якості ілюстрацій. Інша ж верстка просочується еkleктичним духом і звичні об'єкти (такі як меню) обігруються в дусі контрастних типографічних композицій. Це виражається в активному декоруванні, використанні рамок і розділових елементів, так і використанні декількох гарнітур, що контрастують між собою в наборі.

По тому, як змінювалося в парадигмі уявлення про використанні типографіки, можна простежити розвиток хіпстерської парадигми в графічному дизайні. Еkleктичні композиції, використовувані в ранніх роботах, що повторюють практично одна в одну роботи Херба Любаліна, перетворюються на композиційно подібні, але виконані в зовсім іншому ключі типографічно-декоративні блоки. Хаос численних перенасичених візуально гарнітур раціоналізується до декількох позицій, які попри все зберігають характерні контрасти між собою. Навіть декорування, притаманне типографіці хіпстера набуває зовсім іншого вигляду. Активне використання декоративних елементів усередині друкарської композиції та розміщення її на бейджі з часом еволюціонує у виключно шрифтове рішення. Сама лінія набору шрифту стає декоративним елементом, що створює форму бейджа і ритмічні малюнки.

Особлива виразність шрифтової складової, необхідна для зарахування того чи іншого проекту до хіпстерського, нерідко складається з експериментів з графемами букв. Звичні конструкції букви або порушуються, або декоруються зайвими лініями, що повторюють рух оригінальних. Результатом подібних експериментів можуть бути як цілі шрифти, насичені декоруванням і незвичними формами графем (Illusive, Quartz, Parqa та ін.), так і поодинокі використання подібних прийомів як інструменту ідентифікації.

Подібні експерименти, попри втручання в графемі літер і порушення їх принципів побудови, досить легко сприймаються (на відміну від гранжевої типографіки, часом дуже важкої композиційно й у читуванні). Багато в чому візуальна чистота подібних деформацій покладається на геометризovanість і використання монотовщинного штриха. Подібна рафінованість дозволяє насичувати букви великою кількістю декоративних і зайвих елементів, не перевантажуючи візуальний ряд. З цим слід пов'язувати тенденцію до тонких накреслень подібних шрифтів. Така кількість декору в товстому накресленні зливалася б у єдину невиразну масу. Подібні шрифти накреслень Bold, Heavy і Black зустрічаються, але основну масу все ж являють тонкі накреслення. Тенденція до декору букв і незвичних графем проявляється й у більш цивілізованому і традиційному вигляді – у спеціальних символах з європейських алфавітів, таких як «Ø», «Å», «Æ» та інших букв з додаванням нестандартних елементів латинського алфавіту. Подібні символи використовуються в якості додаткового декору, багато хто використовує їх без жодного розуміння їх оригінального призначення і звучання. Подібно ситуації з істотно зміненими графемами, буква правильно читується з контексту, незважаючи на позначення зовсім іншого звуку.

Хіпстерській дизайн озаглавлений роботою зі шрифтом. Саме вона видає його серед інших сегментів графічного дизайну. Це не є винятком. Всі канони графічного дизайну так чи інакше були пов'язані зі шрифтами і мали певні розуміння про правильність і доречність того чи іншого підходу.

Павлов І. Є.

канд. мистецтвознавства, ХДАДМ

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ ЕКРАННОЇ ДОБИ

Завдяки технічному прогресові з'явилася цифрова фотографія, що узвичаїла принципово іншу технологію одержання фотозображення, спрощену у всіх ланках технологічного ланцюжка. Вона полегшує наочну демонстрацію результатів роботи основних принципів світлопису і дає змогу зробити процес навчання основам фотографічного мислення більш інтенсивним.

Цифрові технології вражають уяву. Їхні можливості здаються безмежними. Фотографічний процес утягує реальність у недефективну для неї сферу візуалізації — адже здається можливим візуалізувати реальність, набувши при цьому псевдодостовірності. Проте, у рекламі, що нас оточує, вражає не розмаїтість і складність візуальних образів, що власне доступні сучасним технологіям, а зовсім навпаки. Рекламні зображення часто характеризуються стандартністю, подібністю. Крім моментів непрофесіоналізму, що впливають на якість реклами, тут певним чином спрацьовує ідеологічність реклами. Однак існують ситуації переходу нових ідей дизайну до рекламної сфери, що дає їй можливість збагатитися новими образами і засобами за допомогою цифрової техніки, і належного втілення справжнім фахівцем.

Зсув загальної спрямованості від книжкової репрезентації до екранної в практиці графічного дизайну виявляється в тім, що статична графічна композиція набуває можливості три- і чотиризмірної розвитку, тобто руху у віртуальному просторі й часі. В екранному графічному дизайні спрацьовують ті ж основні композиційні принципи, що й на статичних носіях, однак відбувається зсув акценту вбік більшого сюжетного розгортання, тоді як менша увага приділяється вивірності й деталізації. Це пояснюється кількома причинами: 1) Дозвільна здатність екрана – в три рази нижча ніж на папері; 2) Екран дає змогу дизайнерові через зсув кадру працювати в необмеженому віртуальному просторі; 3) Фізіологічний аспект сприйняття зображення з екрана докорінно відрізняється від зчитування з паперу, тому що екранні кольори передаються в колірній моделі випромінюваного світла RGB (red, green, blue), а кольори на папері передаються через колірну модель відбитого світла, найчастіше СМЯК (cyan, magenta, yellow, black); 4) Зображення на папері константне, тоді як на екрані — це наслідок постійної зміни кадрів, найчастіше зі швидкістю 25 кадрів на секунду. Із цього випливає, що уважне розглядання об'єктів на папері набагато легше, і в цьому сенсі задовольняє глядача, тоді час як сприйняття з екрана налаштовує на більше розфокусування зору, і тому для утримання уваги на предметі необхідна

швидше його зміна в часі, ніж підвищена деталізація. Таким чином, значно більше інформації про елемент зображення на екрані глядач дістає через його трансформації, ніж від споглядання досконалої статичної форми.

У новому тисячолітті з розквітом цифрових технологій графічні дизайнери дістають нові можливості для роботи з фотографією. Так, створення анімаційного софту відкриває шлях до народження рухомого графічного дизайну. Утім, закономірності, що працюють в новому творчому просторі, мають багато спільного з тими, що були винайдені ще за часів фотомонтажу. Так само поєднання динамічного та статичного, зміна темного на яскраве або грубого на витончене створюють психологічний та композиційний стрій. Відео-зображення також виконує ту саму роль, яку в статичних композиціях виконувала світлина. З огляду на історію розвитку фотографічної мови, можна помітити певний фактор циклічності в цьому процесі. Так, наприклад, наочним є факт повторної актуалізації деяких прийомів роботи з фотозображенням, а саме — фотомонтаж. Ця техніка, яка широко застосувалася в практиці дизайнерів-графіків в 1920-ті роки, знову набула популярності на початку XXI ст. Цьому фактові сприяло декілька чинників: по-перше, виникли нові можливості анімації композицій, що на той час були статичними, по-друге, і це найважливіше, саме через поширення цифрових технологій виникла потреба в актуалізації аналогових прийомів, які мають міцний зв'язок із життєвими процесами, та шарм аналогової неповторності, що, власне, і робить привабливим такий засіб висловлення на тлі «цифрової доби».

Павлова Т. В.

канд.искусствознавства, доцент каф. ТИМ, ХГАДИ

СЕРГЕЙ БРАТКОВ: ХУДОЖНИК И ФОТОГРАФ

Харьковский художник Братков ныне входит в число «5 ведущих российских фотографов», однако, его путь в искусство изначально был отмечен интересом к трем направлениям: живописи, кино и фотографии. В харьковской же творческой среде объявился, прежде всего, фотографом, присоединившись к образовавшейся в 1986 г. группе «Контакты» (далее «Госпром»). В своих ранних работах, показанных на значимых для современного искусства харьковских фотовыставках «F-86» и «F-87», Братков, несмотря на документальный уклон, ностальгичен и даже пассажищен. Принимает участие и в выездных выставках харьковской фотографии 1989–1990 гг., организованных «Панорамой», активным членом которой он становится.

Разведка в область кино представляет (в духе пробных работ начинающих кинематографистов) автопроекцию. Это был видеофильм о художнике Е. Светличном (1988), созданный на базе «Панорамы». Наподобие Мэн Рэя, Братков какое-то время отдавал предпочтение живописи, но его работы в этом направлении не содержат того «пунктума», по Барту, который отличает его фотографии. Именно как живописец примкнул в к.1980-х к группе «Литера А». Энергичный план, задействованный в его картинах, был поддержан коллажом знаковых материалов — угля, например, но только не в привычном

понимании как художественного материала. Он пояснял присутствие кусков антрацита на полотне тепловой недостаточностью, что согласуется с тем имиджем холодноватого эстетства, который постепенно становится частью шарма его персоны. Далее он находит применение всем трем искусствам в области ассамбляжа и разнообразных акций. Среди них объекты, в которых фотография играет прикладную роль. Таковы «Шкаф» («Мы все поедаем друг друга»), набитый фотографиями, заключенными в стеклянные баночки с водой или воздухом; «Камень», с зигзагообразно замурованными в его гипсовой массе снимками. Фотография здесь — это знак, памятный предмет существования, где личная ностальгичность Браткова сознательна.

В начале 1990-х Братков в тесном сотрудничестве с Б. Михайловым создает на базе мастерской галерею “Up-Down”. Эта маленькая галерея становится местом демонстрации различных концептуальных проектов, прежде всего авторов «Группы быстрого реагирования», но также и целого ряда выставок фотографов из Европы и США. В течение 1993–97 годов в галерее “Up-Down” было показано 22 выставки, большинство из которых носили провокативный характер. Здесь Братков показал и ряд своих персональных проектов («Замороженные пейзажи» 1993, «Дневник Чикотило», «Нет рая» 1995). Посвященные замерзшим бомжам «Замороженные пейзажи» были показаны с 1993 по 1995 гг. в галерее Up/down, Харьков; в Киеве, в Нью-Джерси, США. Выполненная в технических параметрах классической фотографии антиутопия «Нет рая» также обошла два континента и получила большой резонанс.

Существенным фактором биографии Браткова стало участие в акциях «Группы быстрого реагирования» вместе с Б. Михайловым и С. Солонским. Среди наиболее известных работ группы: «Ящик для трех букв», «Жертвоприношение богу войны», «Если бы я был немцем». В это время центр художественной активности группы перемещается в Киев. Благодаря поддержке ЦСИ Сороса в Киеве Братков смог реализовать практически все свои проекты того времени — привилегия, которую имели далеко не все представители киевского авангарда. В этот период он участвует в десятках проектов в год. Некоторые из его работ были показаны в Харькове на площадке «Up/Down».

В рамках этих проектов коллективного характера у Браткова складывается некий авторский почерк, проявляется интерес к сюжетной трактовке. Что находит в дальнейшем воплощение в индивидуальных проектах с конца 1990-х годов в основном на московской художественной сцене. Российские зрители увидели вначале его ранние, харьковские проекты: «Страшилки» и «Дневник Чикотило» (1999). Последующие работы созданы в Москве в сотрудничестве с галереей «Риджина» (куратор В. Овчаренко). Большинство из них представляют серийные портреты в жанре «китч»: «Дети», «Спецназ», «Будущие летчики», «Second Hand» (все — 2000), «Хохлушки» (2001), «Морячки» (2004) и др.

Пантус Н. М.

ст. викладач, Запорізький національний технічний університет

ВІЗУАЛЬНІ КОМУНІКАЦІЇ В МЕТОДИЦІ ПРОЕКТУВАННЯ КОМПЛЕКСНИХ ОБ'ЄКТІВ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

Візуальна комунікація є важливим фактором сучасної культури та суспільної свідомості. Тема «Візуальні комунікації» є основною в методиці проектування комплексних об'єктів графічного дизайну. Викладання дисципліни «Проектування засобів візуальної комунікації» на спеціалізації «Графічний дизайн» забезпечується в навчальному плані такими дисциплінами, як «Композиція», «Шрифти та типографіка» (типографіка — синтез мистецтва, майстерності і набір правил, використання шрифтів і оформлювальних засобів для досягнення єдиної мети — зробити текст найбільш оптимальним в сприйнятті читача), «Інфографіка» (інфографіка (письмовий, від грец. — пишу) — графічний спосіб подачі інформації, даних і знань. Інфографікою можна назвати будь-яке поєднання тексту і графіки, створене з наміром викласти ту чи іншу історію), а також дисциплін, в рамках яких студенти мають можливість познайомитися з основними поняттями візуальної комунікативної мови і набути навичок виконання кольорографічних текстів. Тому програма даного курсу включає вивчення практично всіх форм взаємодії людей в процесі їх життєдіяльності.

Графічний дизайн перетворює інформацію в візуальні сигнали, за якими людині легше і швидше знайти об'єкт, зорієнтуватися в просторі.

Візуальні комунікації — передача інформації за допомогою візуальної мови (зображень, знаків, образів, типографіки, інфографіки) з одного боку і візуального сприйняття (органів зору, психології сприйняття) з іншого. Основна мета візуальної графіки і засобів візуальних комунікацій привернути увагу глядача.

Комунікація пов'язує людей і допомагає їм спілкуватися в предметному середовищі і від рівня цього середовища залежить комунікативний процес. Відомо, що комунікативні зв'язки здійснюються візуальними, аудіальними та кінестетичними засобами. Графічний дизайн користується здебільшого візуальними та кінестетичними (різноманітне пакування сприймається споживачем не тільки візуально але й на дотик).

Сучасні дослідники Рунге В.Ф., Манусевич Ю.П. виділяють кілька умовних рівнів у візуальній складовій предметного середовища. Перший рівень — засоби і системи візуальних комунікацій в міському, сільському середовищі і т.д. (Таблички з назвами вулиць, номери будинків, рекламні щити, вітрини торговельних будівель, покажчики маршрутів транспортних засобів, знаки дорожнього руху та інші засоби інформації). Даний рівень призначений для всіх верств населення. При розробці дизайнерами даних засобів візуальних комунікацій на перший план виходить образність, свобода творчого задуму.

Другий рівень утворюють засоби візуальних комунікацій в інтер'єрах, внутрішніх просторах будинків (покажчики, піктограми, таблички, рекламні

оголошення, плакати та ін.). Для даного рівня характерна функціональність, інформативність, легкість сприйняття.

Третій рівень, за поданням сучасних дизайнерів, пов'язаний з експлуатацією промислового, офісного, побутового та іншого обладнання. При проектуванні елементів (індикаторів, мнемосхем та ін.) Даного шару на перше місце виходять вимоги зручності читання, ергономічності.

В методиці проектування концептуальних рішень системи візуальних комунікацій 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 проектуемого об'єкту;
- досягнення високої ступині гнучкості та варіабельності системи;
- включення елементів прогресивної техніки;
- створення читабельності шрифту його співставленості з оточуючим середовищем;
- використання системи кольорового кодування.

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.

Пашкевич А. Е.

аспірант, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

ХАРКІВСЬКІ ГАСТРОЛІ ТЕАТРУ ІМ. ВС. МЕЙЄРХОЛЬДА 1935-36 РР.

У другій половині 1930-х років інтенсивність культурного життя Харкова радикально змінюється, що, в першу чергу, пов'язано з переносом столиці до Києва. У «столичний» період до Харкова приїздило чимало провідних театрів – МХАТ, МХАТ-2, Камерний театр, Театр ім. С. Вахтангова... Однак, як свідчить Ю. Шевельов, найбільшою любов'ю харківського глядача користувався саме театр ім. Вс. Мейєрхольда. Можливо, це і є причиною того, що коли після 1934 року потік колективів значно зменшився, гастрольні маршрути мейєрхольдівців все одно продовжують приводити їх до колишньої столиці республіки.

Про гастролі 1935-36 років відомостей збереглося небагато. Здебільшого, нам доступні лише короткі анонси, завдяки яким можемо встановити репертуар, запропонований глядачам під час цих приїздів.

У 1935 році театр ім. Вс. Мейерхольда двічі приїжджає до Харкова. Вперше – на початку лютого. Тоді гастролі тривали близько трьох тижнів в Будинку Червоної армії, але резонанс в пресі майже не було. Можливо, причиною відсутності реакції преси цього разу став той факт, що на шпальтах газет друкувалися відгуки переважно на нові для Харкова вистави, а тим, що виставлялися не вперше, уваги фактично не приділялося. Але публіка, як і раніше, реагувала бурхливо. Ймовірно, реакція глядачів і стала причиною того, що митець вдруге за рік приїжджає на гастролі. Вже за місяць у газетах з'являються відомості, що він планує приїзд «ГосТИМ» наприкінці травня.

Майже одразу після прибуття колективу читачі могли ознайомитися з розгорнутим інтерв'ю Вс. Мейерхольда, присвяченим подальшій роботі театру і подробицям внутрішніх змін в трупі. Невдовзі з'являються в пресі й рецензії. Перша з них — на виставу «33 неприємності». Автор, який підписується псевдонімом «Мих. Муцит», посилаючись на столичних колег, говорить, що вони відзначили деякі спірні моменти вистави. Однак, на його думку, Вс. Мейерхольд безперечно впорався з твором А. Чехова. Критик доводить це, зупиняючись на окремих сценах у виставі й аналізуючи роботу акторів.

Ці гастролі були особливо цікавими для харківських критиків та глядачів, адже історія однієї з заявлених вистав — «Дами з камеліями» почалася саме у Харкові. Тут, у 1933 році, під час гастролей театру містами України, Вс. Мейерхольд розпочинає перші репетиції. І спектакль повернувся до міста лише у 1935 році, вже гучно відомий в Москві та Ленінграді. З'являється велика докладна рецензія. Відомий театральний критик М. Романовський високо оцінює виставу, відзначаючи її надзвичайну музикальність, пластичність, живописність, майстерність режисера та виняткову художню красу. Характеризуючи «Даму з камеліями» Вс. Мейерхольда, він неодноразово використовує епітети «прекрасний, «чудовий». Окрема увага приділяється і виконавцям головних ролей – Зінаїді Райх (Маргарита Готье) та Михайлу Царову (Арман Дюваль).

Рецензії на «Даму з камеліями» та «33 неприємності» були чи не єдиними об'ємними публікаціями періоду гастролей 1935 року. Втім, можемо зроби́ти висновок, що гастролі були успішними, оскільки одні й ті ж вистави давалися часом по дві на день, а квитки миттєво розкуповувалися харків'янами.

Востаннє режисер зі своїм театром приїхав до Харкова у вересні 1936 року. Репертуар був доволі різноманітним, а вистави знову давалися по два рази на день. Можемо лише припускати, що на спектаклі Вс. Мейерхольда був стійкий попит, оскільки на них продавалися попередні абонементи. На жаль, відгуків про ці гастролі не знаходимо взагалі. Ймовірно, це було пов'язано з кількома причинами, однією з яких було цькування режисера в столичній пресі. Не можна оминати увагою і той факт, що й місцеві газети поступово ставали дедалі більш політично заангажованими, а отже — мистецька критика вже не займала в них того місця, як раніше. Порівняно з попередніми приїздами Мейерхольда, інформації про театр з'являється значно менше. Власне, в цьому плані все повертається до самого початку, коли у перший приїзд театру Вс. Мейерхольда до Харкова гастролі майже не були

висвітлені в пресі. Однак на другу половину 30-х рр. кардинально змінилася ситуація з глядачами, оскільки, за спогадами режисера, вистави збирали повні аншлаги, тоді як у дореволюційний період публіки на його експериментальних постановках було небагато.

Дійсно яскравий період гастрольної діяльності Вс. Мейєрхольда в Харкові закінчився так неоднозначно. Режисер пройшов у місті доволі довгий шлях до визнання критиками та глядачами. Звичайно ж, гастролі такого відомого майстра та його трупи не могли не вплинути на театральне мистецтво Харкова, стимулюючи саме пошуковий та експериментальний напрямки його розвитку.

Пилипушко Б. А.

аспірант, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

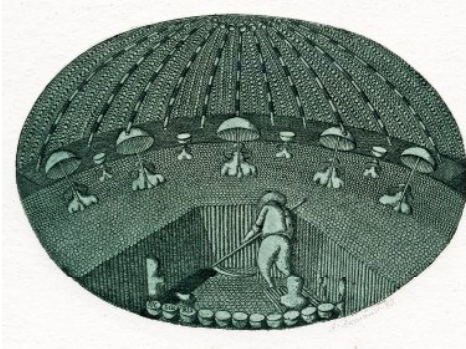
ПРИЙДЕШНЄ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА АКСІНІНА

Роберт Дж. Колінгвуд вважав, що глибина і рівень розвитку митця визначаються здібністю розділяти проблеми аудиторії, формувати підґрунтя для переосмислення та набуття нового досвіду глядачем завдяки перцепції мистецького твору [1, с. 280].

Реципієнт львівського графіка Олександра Аксініна (1949–1985 рр.) сформувався вже після його смерті. Фрідріх Ніцше писав, що тільки «прийдешне» належить йому [5, с. 331]. Суспільство, у якому жив і творив О. Аксінін, теж було йому чужим. Художник був чужорідним у тогочасному ідеологічно заангажованому організмі. Неприйняття тоталітарного середовища було пов'язане із життєвими принципами і творчими засадами, якими О. Аксінін ніколи не поступався, відмовляючись йти на компроміси із владою, як провідником ідеологічних установок. Але, незалежно від того, що аспекти, хвилюючих його проблем О. Аксінін міг розділити лише в оточенні небагатьох однодумців, питання, що постають у графічній онтології його творчості, відображають сутність тогочасного світовідчуття та тяжіння людини мислячої до глибинного осмислення буття незалежно від сприятливості зовнішніх умов.

Сьогодні творчість О. Аксініна є об'єктом захоплення колекціонерів, поціновувачів мистецтва, мистецтвознавців та художників. Однією з причин його популярності в інтелектуальних колах є, зокрема, те, що О. Аксінін оперував живою, аутентичною, художньо-пластичною мовою, що не тільки виказує в ньому майстра естампу, який довершено володіє засобами графічної виразності, але й демонструє вміння майстра відображати через призму художнього зміни у своєму житті, трансформацію світоглядних орієнтирів, специфіку екзистенційних переживань та осмислення і подолання життєвих викликів.

Події, за якими спостерігає глядач робіт О. Аксініна, відбуваються у позачасовому вимірі, у світі сповненому архетипічними образами та платонічними сутностями [4, с. 8]. Багатозначність комбінацій елементів графічного твору, алхімічні знакові конструкції та створені на їх основі власні «символограми» не піддається конкретизації та однозначному роз-



«Питча о жизни и смерти», офорт, 1979 р.



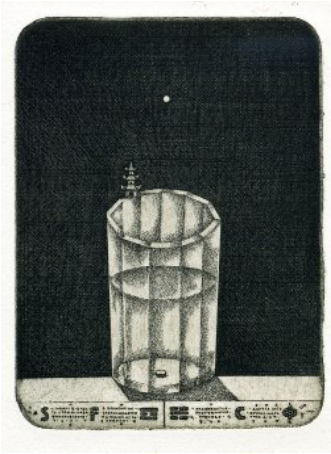
*«Матрешка»,
офорт, 1980 р.*

шифруванню, що підносить графіку О. Аксініна на трансцендентний рівень.

Однією з головних засад творчості художника був пошук універсальної образграфічної мови, «метамови» — графічного есперанто, яке ставало би відчутним на підсвідомому рівні глядачу не залежно від поглядів, упереджень, соціальної належності, ідеології, та збагачувало його внутрішній досвід. Самовіддана багаторічна праця, скерована на реалізацію таких творчих принципів у непростих умовах ідеологічного контролю, системного тиску та невизнання, які супроводжували життя більшості митців-нонконформістів періоду «застою», відображає в постаті О. Аксініна філософа та художника світового масштабу. Глибокі гуманістичні засади його творчості, що розвивалися в процесі детального ознайомлення із класикою світової літератури та аналізу праць із філософії, релігії, етики та теорії мистецтва, зробили художника елітарним.

Індивідуалізація О. Аксініна як талановитого мислителя і художника постає у фундаментальній екзистенціальній онтології візуальних образів. Більшість із його робіт виконані у техніці офорту, але він також лишив по собі акварелі, замальовки, щоденники зі схемами та семантичними конструкціями, у яких фіксував свої роздуми, переживання та висновки. О. Аксінін створив справжній візуальний алфавіт у символічному та образному втіленні. Це приводить до певних труднощів при «читанні» його робіт. Вони постають як складні і насичені метафоричні тексти, що потребують від сприймаючого значної ерудиції, інтелектуальних зусиль, проведенню паралелей із біографією митця, пошуку «ключів» у спогадах друзів і сучасників та знайомством із духовними та літературними джерелами його творчості.

Творчість О. Аксініна видається дійсно багатогранною та нескінченною. Все, від розвитку першопочаткових форм, динаміки кольороемоційних станів та трансцендентного плану образів та знаків [3, с. 3] до суміжності та панорамності робіт різних періодів, що ніби формують розкладовку єдиного фільму [2, с. 5],



«Стакан в честь Станислава Фиялковского. Лист 1 цикла И-ЦЗИН», офорт, 1984 р.



Колаж Пилипушко Б. Використано деталі фотографії авторства О. Гутіна (1980 р.) та елемент офорту О. Аксініна «Вэй-Цзы. [Гексаграмма 64]» (1985 р.).

вказує на глибинний і перманентний стан натхнення митця та постійну потребу шукати і знаходити необхідну форму, а тим самим переосмислювати будь який контакт із екзистенцією. Це зробило його творчість багатогранною, невичерпною та завжди актуальною, а самого художника приреченим буди «передчасно померлим», не залежно від відпущеного йому віку [3, с. 3].

Література:

1. Коллингвуд Р. Д. Принципы искусства / Р. Дж. Коллингвуд. – М.: «Языки русской культуры», 1999. – 328 с.
2. Космолінська Н. Вежа зі слонової кістки / Наталія Космолінська. // Галицька Брама №7(79). – Львів: Центр Європи, 2001. – 20 с.
3. Кошовий О. Олександр Аксінін: час і місце дії / Олег Кошовий. // Галицька Брама №7(79). – Львів: Центр Європи, 2001. – 20 с.
4. Кривулін В. Офорти Олександра Аксініна / Віктор Кривулін // Галицька Брама №7(79). – Львів: Центр Європи, 2001. – 20 с.
5. Ніцше Ф. Так казав Заратустра: Книжка для всіх і ні для кого. Жадання влади / Фрідріх Ніцше. – Київ: Дніпро, Київ: Основи, 1993. – 415 с.

Подлесная О. В.

ст. преподаватель. каф. ДИ, ХГАДИ

ЭТНИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СОВРЕМЕННЫХ ДИЗАЙНЕРСКИХ РЕШЕНИЯХ РЕКРЕАЦИОННЫХ ЗОН ГОРОДОВ

В нынешний период роста национального самосознания украинского народа очень важно, чтобы молодежь не просто узнавала, но и с гордостью и уважением использовала свои национальные корни, поняла истоки украинской культуры во всех ее проявлениях. Устремленность в европейское общество не должна означать отказ от национальной истории, искусства,

литературы. Наоборот, углубление знаний в этих областях будет способствовать росту творческого потенциала, распространению креативного способа жизни, повысит самооценку и конкурентоспособность украинских молодых специалистов. Именно поэтому сегодня актуальными элементами дизайна городской среды становятся этнические, народные национальные мотивы, характерные признаки местного народного искусства, конечно же, использованные с применением современных информационных технологий и новейших достижений в области отделочных и декоративных материалов.

К историческим ценностям, являющимся фундаментом современного дизайнерского формообразования относят народные традиционные искусства, такие как вышивка, вытынанка, роспись писанок, керамика и т.д., которые включают в себя характерные национальные орнаменты, мотивы отделки тканей и посуды. Должны быть учтены также памятники архитектуры прошлого века, местные достопримечательности, ставшие свидетелями важных событий, дома выдающихся деятелей национальной культуры и прочее. Опираясь на вышеперечисленные элементы, современные дизайнеры решают задачу создания национальной креативной среды, соответствующей всем современным требованиям и носящей выраженный национальный колорит. Причем, из среды внутренней, интерьерной, указанные черты все больше переходят к внешнему пространству, на улицы и площади города, становятся элементами ландшафтного дизайна.

Можно привести примеры нескольких дизайнерских решений, имеющих такие черты в городской среде Киева, Харькова, Полтавы, Запорожья и др. Так, на фото 1-4 приведены такие элементы ландшафтного дизайна, как цветочные клумбы в виде украинских орнаментов, гербов городов; макеты памятников архитектуры, и тому подобное.



Фото 1-4



На основе приведенных примеров и положений студентами 4 курса ДИ также было выполнено конкурсное задание: эскизный проект дизайна площади Филармонии в городе Черновцы.

Поскольку площадь расположена в исторически важном центральном районе города, важно сохранить аутентичность окружающей застройки, которая является памятником архитектуры определенных времен: здание филармонии и бывшей гостиницы «Бристоль». Близкое расположение остановок городского транспорта, автостоянок личного автотранспорта позволяет выделить всю территорию предложенной площади под пешеходное движение. Наличие рядом значительного количества отелей означает, что это место будет активно посещаться гостями Черновцов. Общежития учебных заведений обеспечат площадь постоянным присутствием студенческой молодежи. Итак, на основе этого анализа предлагается следующая дизайн-концепция.

Для усиления значимости самой площади Филармонии предлагается внести в её решение образные элементы – прозрачные стеклянные «панели» со стилизованными пескоструйными изображениями памятников архитектуры города Черновцы, подсвечивающимися в темное время суток. Это превратит площадь в своеобразный музей под открытым небом, будет знакомить молодежь с историческими зданиями и повышать национальное сознание черновчан и гостей города. Внесение фрагментов характерного буковинского орнамента в предложенное решение подчеркнет народность мероприятий, этнические корни именно украинского народа в городе, который много времени провел под властью других государств.

Кроме того, для привлечения молодежи к местным торжественным мероприятиям предлагается оснастить площадь современными элементами: зоной Wi-Fi, местами зарядки телефонов, велопарковками и тому подобное. Центральная часть площади оставлена свободной от малых архитектурных форм для использования ее во время сбора большого количества людей на праздники и свободного движения в обычные дни. Здесь можно будет не только слушать выступления музыкантов или певцов на эстраде, но и танцевать, исполнять брейк, кататься на скейтах, внедрять различные соревнования и конкурсы.

Интернет-ресурс: <http://ru.molbuk.ua/chernovtsy/news/75544>

Потапенко А. М.

ст. преподаватель кафедры «Дизайн»,
Запорожский национальный технический университет

ОБЗОР И АНАЛИЗ ПРОГРАММНЫХ СРЕДСТВ, ПРЕДНАЗНАЧЕННЫХ ДЛЯ РАБОТЫ СО ШРИФТАМИ

Первоначально следует заметить, что компьютер – это инструмент. Хороший инструмент, который позволяет преподнести идею дизайнера для заказчика максимально приближенной к жизненной ситуации. Он помогает думать, но без идеи, человеческого творчества, таланта, профессионализма это просто железный ящик.

Кажется, еще совсем недавно дизайнер-график работал со шрифтами вручную. Это было очень трудоемкое занятие. Но сейчас при помощи программ можно: создавать свои собственные шрифты, редактировать и настраивать существующие, добавлять дополнительные символы, точно настраивать расстояния и кернинг, устранять проблемы в плохих шрифтах, преобразовывать старые шрифты в новый формат. Все это возможно в программах *Macromedia Fontographer*, *Fontlab*.

Программа *FontLab* мощный редактор шрифтов с поддержкой нового формата OpenType, которая является одной из самых старых программ по редактированию шрифтов. Она создана отечественными программистами и, несмотря на преклонный возраст, представляет собой весьма мощную и профессиональную программу, настоящую «лабораторию по разработке шрифтов».

Для графических дизайнеров, веб-дизайнеров шрифт – серьезный бизнес. *NexusFont* простой менеджер шрифтов, позволяющий осуществлять различные операции с шрифтами форматов TrueType, OpenType и Adobe Type. Программа поддерживает просмотр, инсталляцию и удаление шрифтов в операционных системах Windows. Также *NexusFont* умеет осуществлять следующие операции со шрифтами: искать дубликаты; переименовывать файлы, содержащие их; группировать, как угодно пользователю; экспортировать и распечатывать. Кроме того, приложение имеет встроенную систему поиска по шрифтам. Особенностью этой программы можно считать то, что все шрифты, которые ей доступны (в том числе и не установленные в системе) могут быть использованы в любых приложениях, при запущенной *NexusFont*. Это позволяет использовать любое количество шрифтов без установки в системе, загружая их только при необходимости. У приложения есть версия, не нуждающаяся в установке, которую можно запускать с переносных дисков.

Интерфейс программы прост и интуитивно понятен, с несколькими меню и кнопками для удобной навигации. Программа автоматически получает доступ и отображает все шрифты, установленные на компьютере, что дает возможность легко импортировать новые шрифты, а также *NexusFont* это отличный способ, чтобы просматривать и сравнивать шрифты.

Возможно подбирать шрифты разного цвета, размера и стиля, просматривать и прокручивать список шрифтов, чтобы выбрать образец текста который нравится. *NexusFont* также отображает версию шрифта.

Для несложных, преимущественно декоративных шрифтов подходит и *CorelDRAW* с установленным добавлением экспорта и импорта шрифтовых файлов. Созданный в *CorelDRAW* векторный рисунок можно преобразовать в контур символа шрифта и сохранить в файле. Рисунок также добавляют в уже существующий файл шрифта. Данный способ эффективен лишь для добавления одного-двух символов в шрифт и он крайне неудобен при редактировании шрифта целиком.

Литература:

1. Вальков Н.П. Дизайн: очерки теории системного проектирования [Текст] / Н.П. Вальков Моисей Самойлович Каган. – Л., ППУ., 1983. – 183с.
2. Лазарев Е.Н. Дизайн машин [Текст]/ Е.Н. Лазарев. – Л., Машиностроение. Ленингр. отд-ние., 1988. – 256 с.
3. Яцюк О.Г. Компьютерные технологии в дизайне [Текст] / О.Г. Яцюк.– М.: ИТ Пресс, 2006.– 608 с. : ил.

Путятін В. Д.

пров. наук. співробітник Харківського науково-методичного центру охорони культурної спадщини Управління культури і туризму ХОДА

ПАМ'ЯТНИКИ О.М. БЕКЕТОВА ЯК ДОСЯГНЕННЯ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ СКУЛЬПТУРИ

Сьогодні Україна живе в дуже складний період. Піддавши гострій критиці тоталітарний режим радянської держави та її культуру, країна прагне ствердити свою національну оригінальність і самобутність. І сучасна Харківщина намагається на основі місцевої історії і традицій посісти своє місце в загальноєвропейській культурі. Якоюсь мірою цьому послугує художня освіта і створення нових пам'яток. Процес українізації і євроінтеграції розпочався ще в 1990-і роки.

Міжнародний благодійний фонд охорони здоров'я, який раніше замовляв пам'ятник І.І. Мечникову, допоміг створити пам'ятник О.М. Бекетову для Харкова. Авторський колектив обох мистецьких витворів один — це скульптор С.А. Гурбанов, архітектор Ю.М. Шкодовський. Новим у нього увійшов архітектор С.Г. Чечельницький.

Майже все життя О.М. Бекетов жив і працював у Харкові. Викладав архітектуру в Технологічному інституті і Харківському інженерно-будівельному інституті, залишив після себе десятки кращих споруд на теренах України, Росії і Кавказу. Але радянські історики не помічали естетичної краси спадщини О.М. Бекетова. Так, ім'я О.М. Бекетова не згадується у підручнику для архітекторів «История русской архитектуры» (1984 г.) В той же час у 6-томному виданні «История украинского искусства» 1960–1970-х рр. висвітлюються кращі споруди О.М. Бекетова. З часом дослідження вітчизняної архітектури поглиблювались. У 2008 р. Д.А. Дудукіна з МАРХІ захистила дисертацію «А.Н. Бекетов. Творческая деятельность и вклад в развитие архитектуры юга России и Украины конца XIX — 1-й трети XX века». Ця праця залишається найфундаментальнішим дослідженням спадку російського та українського зодчого. У Харкові, де цей універсальний

геній залишив нащадкам розкішну архітектурно-художню спадщину, ним завжди захоплювались. У місті працювали декілька дослідників творчості О.М. Бекетова від О.Ю. Лейбфрейда до К.Т. Черкасової. В ХНТУБА була проведена конференція, що присвячена 150-річчю від дня народження О.М. Бекетова. Своїм приватним та громадським будівлям він надавав світлий палацовий фасад. При можливості він будував від інтер'єру до зовнішнього вигляду, поєднуючи в єдиний художній образ споруду. Тому логічно, що провідні архітектурні університети Харкова високо поцінують свого колегу, віртуоза архітектури й архітектурно-декоративної пластики.

Скульптор С.А. Гурбанов, працюючи над пам'ятником О.Бекетову, обрав камерне рішення образу академіка. Митець використав відоме сімейне фото, де зрілий майстер сидить у кріслі, але створив багатогранний і величний образ зодчого. На фото відчувається деяка проникливість і настороженість в обліку професора. У пам'ятнику 2007 р. зрозуміло більше багатогранне рішення. Архітектор зображений як вчений і мислитель. Зосереджений погляд спрямований вдаль, здається, що він вочевидь бачить свій новий витвір. Рисунок правої руки підкреслює стан задумливості. Лівою рукою архітектор демонструє свій проект фасаду будівлі Харківського медичного товариства. Литі частини пам'ятника вирізняються витонченістю з прихильністю скульптора до мініатюрних деталей та мерехливої пластики. Скульптура безперечно розрахована на сприйняття зблизка. Постамент з невеликим стилобатом вражає аскетичною простотою силуету, що за принципом контрасту підкреслює досконалість образотворчої частини. Однією із загадкових частин пам'ятника є кам'яний стовп з логотипом архітектури – капітеллю іонічного ордера. Думаю, що вертикальний стовп за силуетом близький до обеліску, можна пояснити як метафору. З грубо обробленої і в чомусь стихійної брили каменю скульптор силою своєї уяви, враховуючи умови місця встановлення, створює новий образ. У даному об'єкті завдяки високому стовпу з емблемою архітектури пам'ятник отримав вертикальну домінанту і вдало вписався у вузький парадний двір. При відсутності вертикальної частини сидяча фігура архітектора була б візуально «задавлена» оточуючими ризалітами. Як результат ми маємо гідний образ одного з кращих представників Харківської школи архітектури. Новий образотворчий об'єкт став своєрідною пластичною емблемою ХНТУБА.

Новий меморіал О.М. Бекетову задуманий Вченою радою Харківського національного університету міського господарства після присвоєння вишу ім'я О.М. Бекетова у квітні 2012р. В ХШКБі архітектор працював у 1935-1941рр. Він подарував вишу свою бібліотеку. В університеті створено музей О. Бекетова. До 150- річчя від дня народження архітектора перевиданий курс його лекцій з європейської архітектури. Нині здійснюється культурно-освітній проект «Харківські Бекетівські асамблеї», видаються «Бекетівські читання». Кращі студенти університету щорічно отримують стипендію ім. Бекетова. Була створена Асоціація випускників і друзів ХНУМГ, яка зайнялась фінансовою підтримкою створення пам'ятника. Імена всіх 26 спонсорів від ректора університету Василя Бабаєва до бізнесмена Олександр



Постать О.М. Бекетова

Академії мистецтв горить бажанням змінити провінційне місто в сучасний губернський центр початку ХХ ст. Олексій Миколайович одягнутий в костюм-трійку і капелюх. Правицею він тримає елегантну тростину, лівою рукою — папку з кресленнями. Висока струнка фігура чепуруна на фоні парапету привертає увагу не стільки вишуканістю костюму, скільки своєрідним виразом упевненості, відчуттям своєї значущості. Елегантне обличчя молодого архітектора також несе в собі риси професійної гордості. З профільних точок зору на пам'ятник у постаті переважає не стільки рух, скільки стан роздумів.

У парадному дворі університету міського господарства значно більше місця, більше сонця, ніж у дворику ХНТУБА. Високий пам'ятник встановлений на рівній площадці різкого схилу. Ділянка зі сходами (20х30м) викладена тротуарним бруком, що дає можливість проведення екскурсії. Високий постамент (близько 2м, залізобетон, сірий граніт) підтримує світлий парапет з арочним прорізом і бронзову фігуру архітектора, що гарно тонована брунатним кольором. Вільне розгортання фігури у просторі дало можливість передати в статичній позі пружність ходи, проникливість погляду. Образ архітектора на високому постаменті вдало вписався у простір двору з газоном. Пишна група беріз підкреслює оригінальний силует монументального твору. О.М. Бекетов протягом усього життя захоплювався формами неокласицизму. Вірогідно, тому постамент має строгі архаїзовані класичні деталі з добре промальованою нішою та лініями багатопрофільного карнизу і стилобату.

Пам'ятник О.Бекетову доповнений з правого боку меморіальною стелою, де накладними буквами виписана одна з мудрих заповідей педагога-

дра Ярославського награвіровані на інформаційній дошці постаменту.

Над втіленням цього задуму працював новий творчий колектив —скульптори О.М. Рідний, Г.В.Іванова і архітектор С.Г. Чечельницький. Ідея обох пам'ятників однакова — увічнити ім'я видатного архітектора. Але різними були умови навколишнього середовища, обраний сюжет і художнє рішення. С.А. Гурбанова захопила документальна неповторність зрілого майстра, специфіка роботи архітектора. О.М. Рідний та Г.В. Іванова за основу сюжету взяли ділову прогулянку містом молодого фахівця з кресленнями, можливо, для особистого порівняння свого проекту з міським середовищем. О.М. Бекетов, недавній дипломант Петербурзької



Пам'ятник на тлі парпету



Пам'ятник В. Городецькому, м. Київ

архітектора: «Безперервна праця становить головний закон мистецтва як і закон життя». На цій же стелі вставлений логотип ХНУМГ ім. Бекетова. Встановлення обох автентичних пам'ятників О. Бекетову надало оригінальну неповторність Харкову в історичному і художньому плані.

Висновки. У цих об'єктах єдині особистості за змістом більше спільного, ніж різного. Основна ідея — ствердження творчості особистості, повага до спадщини архітектора-педагога і всієї його багатогранної діяльності. Обидва пам'ятники виконані в реалістичному стилі, що робить їх зрозумілими для масового глядача. Похвально і приємно, що обидва замовлення архітектурних вишів були виконані досвідченими викладачами кафедри скульптури ХДАДМ. Тут зібрані кращі мистецькі фахівці, які за роки незалежності України оновили як Харків, так і Харківщину. Відмінність пам'ятників частково обумовлена різним навколишнім середовищем. Недоліки обох об'єктів схожі. Наприклад, відсутність далеких точок споглядання пам'ятників, інертність тильного боку круглої пластики. Обидва пам'ятники розміщені майже впритул до проїзної магістралі. Шкода, що пам'ятники Бекетову встановлені далеко від його будівель, що збереглися і відреставровані. У роботі С. Гурбанова переважає історична документальність, витонченість бронзового литва і живописна імпульсивність полірування. У пам'ятнику роботи О. Рідного відтворено розкутий рух, порив та енергія молоді особистості. Таке трактування образу архітектора ближче за сприйняттям студентській молоді. Інформаційна дошка спонсорів з тильного боку постаменту за проектом С.Г. Чечельницького більш крупних розмірів і тому читається краще.

Спорудження пам'ятників архітекторам на початок ХХІ ст. стала загальноєвропейською традицією в нашу добу широкого розвитку туризму.

В Україні пам'ятників архітекторам обмаль. Перший пам'ятник встановлено Владиславу Городецькому (2004) у Києві. Це робота скульпторів В. Щура і В. Сивко, архітектора В. Скульського. Оцінювався він на час замовлення як жарт менеджерів Пасажу. Зараз цей пам'ятник вважається одним з самих креативних шедеврів української пластики. Другий об'єкт побудовано у Вінниці на честь цивільного інженера, генерал-лейтенанта будівельної комісії Григорію Артинову (2010) роботи львівського скульптора В. Цисарика. Обидва артефакти вирішені у жанрі паркової міської скульптури. У Харкові встановлені позитивні і більш традиційні за художнім рішенням пам'ятники О. Бекетову.

Література:

1. Бальшева Е. В. Каталог объединённых сведений академика А.Н.Бекетова. —Х.: ЦГНТА Украины, 2002.
2. Ридный А.Н., Зборовец И.В. Памятник харьковскому архитектору А.Н.Бекетову // Вісник ХДАДМ. — №2, 2008 — С. 90-95.
3. Путятін В.Д. Пам'ятки монументального мистецтва Слобожанщини. —Х: Курсор 2011. — С. 168-170.
4. Путятін В.Д. Палац Харківського Медичного Товариства у Харкові як пам'ятка архітектури і монументально-декоративного мистецтва. — Рукопис, 2016.
5. Чечельницький С.Г. Архитекторы Харькова. — Х., 2008. — С.32.
6. Черкасова К.Т. Неоклассицизм у творчості О. Бекетова. Будівля Харківського медичного товариства // Пам'ятки України. — № 12. — 2014. — С. 34-41.

Рашевська А.

аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв
Наук. керівник: доктор мистецтвознавства, проф. Соколюк Л. Д.

РОЛЬ ІКОН ТА ПРАВОСЛАВНИХ СВЯТИХ У РЕЛІГІЙНОМУ СВІТОСПРИЙНЯТТІ ЗАПОРІЗЬКИХ КОЗАКІВ

У часи виникнення козацтва релігія була основою світогляду, звичним явищем для людини того часу. Тому не дивно, що православ'я відіграло значну роль у житті козацтва. Але ряд особливостей сформували на Запоріжжі особливий тип православ'я, характерний лише для даного регіону. Запорожжя знаходилось на перехресті трьох релігій і конфесій — ісламу, православ'я і католицизму, що в свою чергу не могло не вплинути на формування в цьому регіоні специфічної форми релігійності населення, основним представником якої було козацтво:

- виступаючи захисником православної віри, козацтво не сприймало католицизму та ісламу;
- православна обрядовість запорожців мала багато спільного з обрядовістю населення сусідніх українських земель;
- на Запорожжя приймалися люди будь-якого етносу, однак вони повинні були прийняти православну віру;
- богослужіння, релігійні обряди доповнювали елементами, що в тій чи іншій формі символізували специфіку січового життя;
- домінувало відносно вузьке коло святих, яким козаки присвячували свої церкви, монастирі [2,с.189-196];

- формувалася могутній пласт побутової релігійності: не страчувати злочинців під Великий піст, навішувати на ікони срібні символічні зображення, хрестики як подяку за видужання, зцілення; релігійна атрибутика козацьких поховань, специфічність змісту заповітів, епітафій тощо;

Козацькі маси виступали носієм своєрідного народного християнства, яке мозаїчно містило в собі елементи візантійського православ'я та архаїку стародавніх родових обрядів, свободу свого релігійного світорозуміння й благоговіння перед Біблією, яку, однак, мало хто з козаків читав, нехтування в буденному житті аскетизмом і майже дитячу безпосередність сприйняття обрядів, свят, почитання традицій [3, с. 78].

Поza сумнівом, що релігійність, щира набожність носили здебільшого обрядовий характер, не були та й не могли бути в масі своїх носіїв богословські обґрунтованими. Тому найбільш сильні релігійні почуття, емоції викликали зовнішні чинники обрядового дійства — урочистість, пишність тощо [1, с. 71]. При цьому відданість козаків своїй вірі була настільки сильною, що в окремі періоди історії України православна Січ залишалася чи не єдиною твердиною віри в протидії католицькій експансії. Гасла захисту віри, народності, прав і вольностей були головними в національно-визвольних війнах українського народу в XVII ст., ядром яких виступало запорізьке козацтво.

Ікони та православні святі відігравали важливу роль у релігійному світосприйнятті запорізьких козаків. Так можна виділити основні найбільш шановані культу християнських святих та ікон на Запоріжжі:

- Покрови Пресвятої Богородиці;
- святителя Христового Миколи;
- святого архістратиґа Михаїла;
- Андрія Первозванного;
- святої великомучениці Варвари;
- Георгія Змієборця.

Шанування козаками ікон в першу чергу тих святих, які були заступниками воїнів і мореплавців, базувалось на щирій вірі в те, що святі образа і допоможуть, і захистять їх. Багато в чому пошана до ікон перепліталася з пережитками язичницьких вірувань (згадаємо «дарування» іконам привісок у вигляді рук, ніг, голів і т.п. з метою позбутися хвороби). В той же час запорожці були далекі від поваги до ікон, близької до «ідолопоклонства, межуючої з обоженнюванням їх»), що відмічалось іноземцями у вдачі руських [5].

На деяких іконах, що знаходились на Запоріжжі, були намальовані козаки. Такі ікони, певно, повинні були символізувати заступництво Богородиці за Військо Запорозьке. Часті походи примусили запорожців значно спростити релігійні обряди і навіть надати їм військового забарвлення.

До останнього моменту існування Січі Кіш зберігав свою керівну роль в управлінні релігійними справами Вольностей, незважаючи на спроби російської духовної і світської влади змінити такий стан справ [4, с. 496].

У запорозького козацтва склалось оригінальне світосприймання, в якому тісно переплелися риси українського і російського розуміння православ'я, а також сформувався власний пантеон улюблених святих. Крім того, у козацтва виробились своєрідні, характерні лише для нього способи задово-

лення релігійних потреб і виконання християнських обов'язків. Знаходячись на перехресті трьох конфесій і релігій, Запорожжя з цілого ряду причин традиційно дотримувалось православної віри.

Література:

1. Апанович О.М. Розповіді про запорозьких козаків. — К., 1991. — 72 с.
2. Комашко Н. Украинская иконопись [Текст] / Н. Комашко // История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI–XX века. — М. : АРТ–БМБ, 2002. — С. 189–196.
3. Марковин Н. Очерк истории Запорожского казачества. [Текст] / Н. Марковин. — Спб., 1878. — 78 с.
4. Наливайко Д. Козацька християнська республіка (Запорозька Січ у західноєвропейських літературних пам'ятках) [Текст] / Д. Наливайко. — К.: Дніпро, 1992. — 496 с.
5. Откович В.П. Народна течія в українському живопису XVII – XVIII ст. [Текст] / В.П. Откович. — К.: Наук. думка, 1990.

Романенко Н. Г.

д.т.н., професор, завідувач кафедри «Дизайн»,
Черкаський державний технологічний університет

СУЧАСНИЙ ДИЗАЙН: РАЦІОНАЛЬНІСТЬ, ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ, ПРОБЛЕМИ

Науково-технічні досягнення ХХ століття й активна господарська діяльність людського суспільства призвели до інтенсивного використання природних ресурсів і наявності відходів у величезних масштабах (сміттєві пластикові острови в північній частині Тихого океану, що перетворюються на континенти, злободенні регіональні проблеми із сміттям, стічними водами підприємств — в Україні тощо). Вищезазначена діяльність і наслідки входять в суперечність з можливостями планети, із здоровою життєдіяльністю людей на урбанізованих місцевостях конкретних регіонів. І якщо на початку свого провадження в культуру, дизайн, як принципово нова сфера творчості, протиставляв себе традиційній художній культурі, концентруючи увагу на таких своїх якостях, як можливість машинного виробництва, раціональність, науковий підхід та уніфікованість, то сьогодні ці найважливіші чинники, що визначили його становлення, суперечать один одному. В умовах високо розвинутого промислового виробництва проблеми екології загострили невідповідність гасла американського скульптора Гораціо Гриноу «форма слідує за функції», підхоплене представниками «Інтернаціонального стилю» й «Де стайл» як обґрунтування «справжнього дизайну» [1, стор. 38]. Чому?

З часом чинність дизайну у формуванні наочного світу змінилася. Разом з архітектурою і декоративно-прикладним мистецтвом дизайн повинен нести відповідальність за все наочно-просторове середовище, маючи безпосереднє відношення до стилеутворюючих процесів, національних традицій, спадкоємності, до задоволення індивідуальних потреб, до самих різних аспектів художнього формотворення. Орієнтований на людей з середнім достатком, дизайн формує комфортне місце існування людини, максимально ефективно використовуючи простір, раціонально організовуючи функціональні процеси і розташування устаткування. Раціональна компоновка предметів в значній мірі підвищує ефективність функціональних процесів, продуктивність

праці: будь то зручно обладнане робоче місце на виробництві або кухня в квартирі. Тобто, провідна роль в сучасному дизайн-проекуванні належить **принципам** функціональності і раціональності, які лежать в основі філософії дизайну і формують на промисловій основі наочний світ - матеріальну культуру. То виходить все правильно: «Форма слідує за функцією»? Але, центральною проблемою дизайну в світі матеріальної культури є забезпечення цілісності і гармонійності цього наочного світу, для чого потрібне в початковому процесі разом з інженерно-технічними і природничими знаннями наукове підґрунтя гуманітарних дисциплін — філософії, культурології, соціології, психології, семіотики тощо, знання яких відіграють не останню роль у формуванні проектно-художнього моделювання наочного світу, у формуванні художнього мислення, яке «відповідає» за оригінальність образу, емоційність, привабливість. Таким чином, процес створення дизайн-об'єкту уособлює синтез фантазії, логіки і розрахунку автора, коли народжується нова конкретна пропозиція щодо способу вирішення проектної проблеми за допомогою художніх засобів, націлених на створення певного емоційно-образного ефекту і відповідальність за цілісність і гармонійність простору, куди вливається цей художній об'єкт, лежить на особистості - дизайнері. Тому, перед тим як запустити процес створення нової форми, треба виокремити і довести необхідність вирішення цієї проектної проблеми, розглянувши два функціональні аспекти оцінювання образу дій дизайн-об'єкту: потреби (виживання, ідентичність, цілеспрямованість) і телезіс (природа, суспільство, технологічні особливості), запропоновані Віктором Папанеком ще 30 років назад [1, с. 39].

Сьогодні перед світовою спільнотою стоять два виклики щодо свого подальшого розвитку: **науково-технічний прогрес та** спровоковані ним соціальні й екологічні **проблеми**. Нові засоби виробництва і проектування, що з'явилися в кінці попереднього століття і активно розвиваються в поточному інформаційному просторі третього тисячоліття, нові матеріали створюють умови для технічного світу, що само організується. «Друга природа» загрожує виявитися єдиною, про що реально свідчить наростаючий процес фізичного витіснення натуральної природи штучними речами. Експансія нових технологій в самих різних областях культури і побуту, нові тенденції у сфері споживання і способу життя створюють передумови для корінних соціально-культурних змін, тому охорона і відновлення навколишнього середовища, раціональне використання природних ресурсів повинні стати першочерговими і в дизайн-проекуванні. Дизайнер, як соціально-відповідальний, активний суб'єкт світу в своїй діяльності повинен враховувати оптимальність співвідношення витрат матеріалів, тривалість життя виробу і можливості його подальшої утилізації. Економічність матеріалів і конструкцій, до речі, раціональність використання простору були провідними **принципами** навчання у першій європейській школі дизайну — Баухаузі. Серед завдань, які давалися студентам, були такі: спростити існуючу річ (зняти з неї прикраси, виявити конструкцію, прибрати непрацюючі частини тощо), поліпшити її суть (зробити її зручнішою, функціональною) [2, с. 95].

Черкаська школа дизайну (Черкаський державний технологічний університет), її мистецька рада при розгляданні тем дипломного проектування студентів бакалаврату, магістратури приділяє дуже багато уваги постановці проблеми при формулюванні теми, заслуховуючи доповідь кожного дипломанта про стан виконання дипломного проекту, розвиток його теми щомісяця протягом семестру, а студентів магістратури – протягом року [3, 4].

Висновки:

1. Проектне мислення та його розвиток вимагає від дизайнера глибоких професійних знань з природничо-наукових, технічних і гуманітарних дисциплін, їх постійного поглиблення.

2. Дизайнер сьогодні несе відповідальність не тільки за оригінальність образу своєї пропозиції, емоційність і привабливість, але за економію природних ресурсів і матеріалів, що пропонуються, їх подальшу утилізацію, використання енергетичних ресурсів, здатних поповнюватися.

Література:

1. Виктор Папанек / Дизайн для реального мира / Пер с английского. – М.: Издатель Д Аронов, 2004. – 416 с.
2. Иттен Иоханнес / Искусство формы. Мой курс в Баухаузе и других школах / Перевод с немецкого Л. Монаховой. – М.: Издатель Д.Аронов, 2004. – 136 с.
3. Романенко Н.Г., Бондаренко І.В., Мигаль С.П. Дизайн-проекування: навчально-методичний посібник до виконання дипломної науково-дослідної роботи студентів спеціальності 8.02020701 – Дизайн / Н.Г. Романенко, І.В. Бондаренко, С.П. Мигаль.; М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Черкас. державн. технолог. ун-т. - Черкаси: ЧДТУ, 2012. - 82с.
4. Романенко Н.Г. Роздуми щодо теорії освіти і навчання студентів магістратури спеціальності 8.02020701 «Дизайн» / Етнодизайн: Європейський вектор розвитку і національний контекст. Кн.: зб. Наукових праць.- Полтава: ПНТУ ім. В.Г.Короленка, 2015.- С. 322-327.

Рибалко С. Б.

професор, доктор мистецтвознавства, Харківська державна академія культури

ІЕРОГЛІФІКА В ЯПОНЬСЬКОМУ ТРАДИЦІЙНОМУ ВБРАННІ

Ієрогліфічне письмо на Далекому Сході, зокрема в Японії, слугувало не лише засобом передачі інформації. Його підвищена образність здавна використовувалася як один із засобів естетичного освоєння світу. Невипадково мистецтво каліграфії посіло вищий щабель в ієрархії видів художньої діяльності. Запозичивши ієрогліфічну писемність від більш розвиненого Китаю, японці сприйняли й увесь комплекс культурної «надбудови», що сформувалася навколо (і завдяки) цій писемній системі. Зокрема, принципи формування й правила креслення знаків, культ «чотирьох скарбів», смак до виразної графічної лінії, шанування каліграфії та її майстрів тощо. Загалом, японські досягнення в каліграфії та її зв'язок із живописною традицією широко висвітлені в науковій літературі, натомість функціонування ієрогліфіки в інших галузях мистецької діяльності і, зокрема, традиційному вбранні, залишилося за межами сучасних досліджень.

До сьогодні зберігся розмаїтий візуальний матеріал, що дозволяє визначити роль ієрогліфіки та принципи її використання в декорі кімоно. Принаймні, взірці японського вбрання, численні журнали взірців декору вбрання, що видавалися під назвою «Охіінаката» від 17 ст., розписи ширм, живописні сувої та кольорові естампи укійо дозволяють стверджувати про наявність безперервної традиції використовувати писемний знак як зображення якнайменше від часів Хейан. Протягом майже тисячоліття поступово сформувалося декілька типів візерунків із використанням ієрогліфіки.

Перший тип можна умовно позначити як *ідеографічний*: будується за принципом поєднання ієрогліфічного знаку та зображення, які разом утворювали новий зміст. Ієрогліфічний знак у такому разі заступав зображення і кімоно перетворювалося на своєрідний ребус, який ще треба розгадати. У примірнику «Охіінаката» 1667 р. міститься зразок такого візерунка: намальовані тенета та ієрогліф «птах» над нею. Тогочасний освічений громадянин прочитував буддійсько-конфуціанський дидактичний підтекст візерунка: у тенета гріха потрапити дуже легко. Популярність цього образу засвідчує і знаменита п'єса Чікамацу Мондзаемон «Самогубство закоханих на острові Небесних Тенет».

Отже, ієрогліф на косоде виконував роль ключа до загадки, задавав своєрідну інтелектуальну гру і при цьому функціонував суто як ідеографічний знак, каліграфічний характер якого має вторинне значення.

Сполучення ієрогліфічних знаків з малюнками в оздобленні косоде практикувалося тривалий час, проте, якщо на початку у таких візерунках домінувало зображення, то після доби Генроку (1688–1704) ієрогліф виконував головну роль у дизайні кімоно, а малюнок — додаткову, заповнюючи вільні місця між розкиданими по полю тканини ієрогліфами.

Другий тип — *каліграфічний*, характеризується увагою саме до естетичних якостей писемного знаку, прагненням відтворити особливості рукописної ієрогліфіки і пов'язується з поширенням інтересу до цієї галузі художньої діяльності. Стають популярними змагання каліграфів, укладаються збірки кращих взірців каліграфії. Каліграфічні сувої прикрашають токонома, вишуканий скоропис стає окрасою віяла тощо. Зазвичай у цьому типі переважають знаки японської абетки (хірагана). Цьому сприяло встановлення тривалого миру за часів правління шьогунів Токугава, що стимулювало інтерес до поезії, каліграфії, мистецтва взагалі. Тож значна частка кімоно 18-19 ст. містить поетичні рядки, а каліграфія відбиває моду свого часу і є об'єктом окремої уваги майстрів.

Прикладом можуть слугувати ширми з колекції Номура, де показані взірці оздоблення кімоно, в яких великі за розміром ієрогліфічні знаки утворюють композиційний і змістовий центр, доповнюються зображальними мотивами і, водночас, відтворюють особливості скорописного стилю.

Третій тип — *наративний*, передбачає розташування цілісних текстів у якості декору та не потребує додаткових зображальних елементів. За звичай при такому підході використовувалися знаки китайської ієрогліфіки. За приклад править косоде актора театру но з колекції Токійського національного музею, де візерунок утворено гаптованим шовковими нитками текстом

китайської поеми про весну з антології китайської і японської поезії доби Хейан. Це в повному розумінні костюм-текст.

Четвертий тип використання ієрогліфіки в декоративному оздобленні вбрання – *ідіоматичний*, передбачає залучення у якості композиційної домінанти загальновідомих формул побажання добра, здоров'я, довголіття, багатства тощо. Тут японці послуговувалися багатим досвідом китайської традиції. Так само, як і китайці, японські майстри виділяли такі знаки технікою аплікації, контрастним кольором, збільшеним (відносно інших елементів декору) масштабом. Як приклад можна навести зображення другого кімоно на згадуваній ширмі з колекції Номура, де серед зображень сосен і хризантем виділяється слово «сен дзай», виконане у техніці аплікації. «Сен дзай» (тисяча років) – побутувало (й побутує сьогодні) як побажання довголіття або клятва у відданості.

Формули доброзичливих побажань використовувалися також в інших елементах вбрання, наприклад, гаманці в добу Токугава нерідко прикрашали висловом «десять тисяч багатств».

Особливості формоутворення в китайській ієрогліфіці, де найдавніша група знаків своїми чіткими графічними силуетами нагадує об'єкти навколишнього світу, завжди використовувалися носіями ієрогліфічної писемної традиції у найрізноманітніших ситуаціях. Графічна довершеність ієрогліфічного знака дозволяла не тільки використовувати його в оздобленні тканини, а й створювати форми з чітким, виразним силуетом. Наприклад, вузол головної пов'язки хачімакі може утворювати ієрогліф «8» — магічне, «щасливе» число. Вузол широкого поясу на жіночому вбранні може утворювати найрізноманітніші форми, але найбільшою шанобою до гостя буде вибір вузла у вигляді ієрогліфа «кокоро» (серце).

Саснко І. Ф.

викладач кафедри дизайну, Черкаський державний технологічний університет

РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА ПЛЕТІННЯ В УКРАЇНІ. ЕКОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

Одне з найдавніших ремесел є плетіння, яке виникло раніше ніж обробка металу і дерева. До наших часів збереглися свідчення про плетені вироби ще з античної епохи. Художнє плетіння виробів з рослинних матеріалів, таких як лоза, рогаза, солома, відома українцям з давнини, але зразки минулих часів, завдяки недовговічності таких матеріалів, практично не збереглися. Отже, можливо припустити, що види та мистецька виразність солом'яних, рогаз'яних, лоз'яних предметів, які були поширені в Україні у XVIII–XX ст., побутували і набагато раніше. Деякі аспекти проблеми викладені в працях Д.П. Крвавича, Г.С. Меднікової, М.Р. Селівачова, Р.В. Чугай та ін. [3-7].

Плетіння має особливі художні, мистецькі риси, а саме: ритмічні повторення у переплетеннях, ажурність, фактуру, кольорові поєднання природних матеріалів. На сьогоднішній день плетіння з рогази та лози стало одним з конкурентних напрямів народного промислу, а вироби, які виготовлені плетінням, мають успішну реалізацію на внутрішньому і зовнішньому ринку

і є перспективним видом мистецтва [5; 6]. В часи Античності для плетіння використовували пруті кущів і дерев, їх коріння, була поширена каркасна техніка плетіння, а кошики різної форми та призначення стали основою типологічного напрямку плетеного виробництва. Завдяки майстерності у виконанні і досконалості форми та вигадливості мережива багатьох видів переплетень, безліч з плетених виробів були на рівні античної кераміки. Деякі вироби з лози, які знайдені під час розкопок античних міст Північного Причорномор'я близькі за формою та технікою виконання до виробів лозоплетіння на території України XVIII — початку XX ст., що вказує на спадкоємність культурної майстерності і традиційність ремесла [1; 6].

У XV–XVI століттях в Україні займалися плетінням капелюхів з соломи – брилями (типовим літнім головним убором українських селян), а найдавніші пам'ятки українського плетіння, що збереглися, сягають XIX ст. та зберігаються у музеях Львова і Києва. Формою і технікою плетіння ці вироби подібні на більш давні. Одним з найважливіших джерел пізнання історії плетених речей початку XIX ст. і особливостей їх використання на Поділлі та в Карпатах, стали акварелі львівського художника Ю. Глоговського. Цей митець, зображуючи людей у народному одязі, як доповнення до образу змальовував плетені кошики, решета, брилі, якими користувалися у побуті селяни і міщани [2-4].

У плетінні кінця XIX ст. намітилося три шляхи. Перший — виготовлення сільськими майстрами виробів, переважно брилів, кошиків, посуду, рибальського спорядження, другий — виробництво міських майстрами плетених виробів в стилі модерн, третій — розширення асортименту плетених виробів за рахунок виробництва предметів для обладнання інтер'єрів, виготовлення малих архітектурних форм. У 1880-х роках були засновані школи і навчальні майстерні з плетіння. Одна з таких шкіл була створена в 1879 р. у с. Нижнів Івано-Франківської області, а згодом такі школи-майстерні відкрилися в с. Сокирченці (1900) Львівської області, м. Сторожинець (1891) на Буковині. Подібні школи-майстерні діяли у Києві, Черкасах, Полтаві у кінці XIX ст. Вже з 1905 р. вищі кошикарські курси були відкриті у Львові, де майстри навчали близько 30 учнів [3; 5]. Важливу роль у популяризації та розповсюдженні плетених виробів відігравали виставки-ярмарки в Харкові (з 1849), Полтаві (з 1837), Києві (з 1852), а на заході України цим займалися етнографічні виставки у Львові (з 1877), Тернополі (з 1887) тощо. В 1890-х роках лозоплетіння широко розвивалося в Корсунь-Шевченківському, а на Чернігівщині збудували лозопарильний завод. В Корсунь-Шевченківській школі лозоплетіння, яка вважається однією з перших таких шкіл, викладали кращі спеціалісти цього ремесла з Німеччини і Франції. Наприклад, Чернігівський лозопарильний завод до 1940 року забезпечував сировиною не тільки місцеву промисловість, але й західноєвропейські держави. Ще у 1950 році лозоплетільними артілями України випускалося 33% загальної кількості плетених виробів і 64% плетених меблів СРСР. Сьогодні залишилися підприємства, які зберігають і розвивають українські традиції плетіння (Корсунь-Шевченківська фабрика «Корсуньчанка», Боромлянська фабрика «Іва», Великобагачанська фабрика «Веснянка» тощо). Майстри народної

творчості працюють над новими технологіями і експериментують з різними матеріалами в мистецтві плетіння, чим збільшують асортимент виробів.

Після історичного аналізу розвитку плетіння на теренах України, можна зробити висновок, що вже на початку XX ст. в Україні функціонувало більше десяти приватних майстерень і декілька фабрик, які виготовляли плетені вироби. Найбільші такі фабрики знаходились в Корсуні і Цюрупинську. Сьогодні в Україні функціонує понад 30 підприємств художнього плетіння та чимало осередків, які працюють за принципом домашнього промислу, пов'язані з ринком і користуються зростанням попиту на оригінальні вироби, які вони впроваджують у виробництво. Фабрики та майстерні лозоплетіння є у Чернігові, Хусті, Корсуні-Шевченковому, Тячеві, Боромлі (Сумська область), Ізі (Закарпатська область). Визначними центрами рогозоплетіння стали села Львівської області (Вільшаниця), Тернопільської області (Бутин, Хотовиця, Пишківці), Полтавської області (Городище) тощо [5]. В останні роки попит на плетені вироби зростає і як результат цього Національна спілка майстрів народного мистецтва України разом з Управлінням культури і туризму Чернігівської облдержадміністрації в 2007 році вперше провели I Всеукраїнський симпозіум лозоплетіння.

Література:

1. Верман К. История искусства всех времен и народов. Искусство XVI-XX ст. — М.: Астрель, 2001. — 944 с.
2. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. — М. 2004. — 624 с.; Д.П.Кривач, Г.Г.Стельмашук. Український народний одяг XVII-XIX ст. в акварелях Ю.Глоговського. — Київ: Наукова думка, 1988. — 272 с.
3. Кривач Д.П. Українське мистецтво: Навчальний посібник. У 3-х ч. -Львів: Світ. — 256 с.
4. Меднікова Г.С. Українська і зарубіжна культура XX століття. — К.: Т-во "Знання", 2002. — 214 с.
5. Зузяк Т.П. Художнє плетіння з рослинних матеріалів в Україні XIX-XX століття (Історія, типологія, художні особливості): дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.06 / Львівська академія мистецтв. — Л., 2004.; Селівачов М.Р. Українське народне мистецтво лозоплетіння // Народна творчість та етнографія. — 1987. — № 3. — С.42.
6. Храмова-Баранова О.Л. Перші уявлення з метрології та стандартизації в Причорномор'ї, зарубинецькій і черняхівській культурах // Наукові праці: науково-методичний журнал. — Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. П.Могили, 2011. — Т. 154. — Вип. 142 : Історія. — С. 109–112.
7. Чугай Р.В. Художнє плетіння з лози, рогози та соломи // Народне декоративне мистецтво Яворівщини. — К., 1979. — 128 с.

Самойлік-Васильєва В. В.

пошукач, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Наук. керівник: доктор мистецтвознавства, проф. Соколюк Л.Д.

ХРАМОВІ РОЗПИСИ ІКОНОПИСНОЇ МАЙСТЕРНІ ІВАНА ЇЖАКЕВИЧА В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ

Творчість Івана Їжакевича як керівника Лаврської майстерні ще не була предметом ґрунтовного дослідження. Значною мірою на творчій спадщині майстерні на початку XX ст. позначився зв'язок зі стилем модерн, що тоді

набув розвитку в європейському мистецтві в цілому і українському зокрема.

З приходом Івана Їжакевича до школи в заняттях учнів з'явилися такі нововведення, як обов'язкове малювання з натури і по пам'яті, копіювання творів не тільки старих майстрів, але й художників реалістичної школи, відбувались періодичні виставки робіт учнів. До навчального процесу Лаврської майстерні Їжакевич включив чимало досягнень рисувальної школи Миколи Мурашка, де він колись працював репетитором. В результаті протягом 1905–1906 року учні змогли взяти участь у розписі Всіхсвятської церкви над Економічною брамою Печерської Лаври [1:143].

Проект розпису не має живописних композицій чи сюжетів, що висвітлювали б славетну історію церкви: залишені невеликі площі вільного простору диктували свої умови для розміщення композицій. Автори живопису для того, щоб уникнути цієї проблеми, не пішли шляхом мініатюризації сюжетів, а навпаки виокремили з сюжетів окремі зображення печерських святих, святителів і апостолів. І над усіма постатями печерських святих домінує Христос, зображений майже на всю площину головного купола [2:78–79].

Особливу увагу привертає домінування принципів декоративності та орнаментальності всієї композиції інтер'єру Всіхсвятського храму, що робить його одним з перших прикладів звернення до стилю модерн в українському церковному малярстві. Їжакевич вже мав певний досвід праці в новому стилі, розписуючи Трапезну палату та церкву в Києво-Печерській лаврі за проектом О. Щусева. Тепер же в розписах Всіхсвятського храму він виступав вже як автор оригінального проекту з широким включенням елементів українського орнаменту.

Це був період особливого піднесення церковного живопису в Києві і того особливого значення, якого починало набувати монументально-декоративне мистецтво в розвитку української культури в цілому. Побудовано Володимирський собор, в якому «новим словом» в монументальному малярстві стали розписи, створені В. Васнецовим, М. Нестеровим, В. Котарбінським та ін. Відновлені старі фрески Кирилівського храму XII ст. та створені нові, серед авторів яких особливе значення в розвитку нового стилю мали композиції М. Врубеля [3:76].

Поряд з М. Врубелем працювали українські живописці. До розписів Трапезної церкви і палати Києво-Печерського монастиря за проектом О. Щусева були залучені українські іконописці Лаврської майстерні, а серед них – І. Їжакевич. І цей досвід мав неабияке значення для подальшої роботи як самого І. Їжакевича в якості автора власного проекту живописного оформлення інтер'єру Всіхсвятського храму Лаври, так і учнів його майстерні. Ії вихователі трохи не щодня приводили початківців подивитись, як працює колишній учень, тепер вже майстер – І. Їжакевич [4:88]. Роботу в новому стилі – модерн в церковному малярстві він продовжить надалі в інших храмах та в інших містах.

Література:

1. Лопухіна О.В. Художники Василь Чекригін і Климент Редько. Життя і творчість вихованців лаврської іконописної школи початку ХХ ст. / О.В.Лопухіна // Лаврський Альманах: зб.наук.праць. – К., 2012. – № 26.–С. 143–155.

2. Лопухіна О.В. Живописна школа Києво-Печерської Лаври другої половини ХІХ — початку ХХ століття. Художня освіта та виховання / О.В. Лопухіна // Лаврський Альманах: зб.наук.праць. — К., 2001. — № 5. — С. 74–82.
3. Марголіна І.Є. Оповіті серпанком забуття. Живопис українських художників у Кирилівській церкві / Є.І. Марголіна. — К., 2016. — С. 144.
4. Шиденко В.Д. Работа архитектора А.В. Щусева в Киево-Печерской лавре. Живописная школа Киево-Печерской лавры / В.Д. Шиденко. — К., 2008. — С.68–96.

Сидоренко В. Д.

канд. мистецтвознавства, професор, віце-президент НАМ України,
народний художник України

«ГЕРОЇЗМ» ТА «АВТОРСТВО» У СУЧАСНОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ЯК ФОРМИ «АВТОСУБ'ЕКТИВАЦІЇ»: ПОВЕРНЕННЯ СМISЛУ

Сучасне візуальне мистецтво по-новому акцентує роль і позицію художника (автора), не роблячи «професійне авторство» певним імперативом. Дійсно, можливість формувати будь-які «естетичні об'єкти» за рахунок розповсюджених технологій практично має кожний, і в гонитві за перемогу у цьому «змаганні» «професійний автор» стає стурбованим заручником збереження, примноження і увіковічення художньої форми як такої.

Між тим існує онтологічна якість того, що ми розуміємо під «професійним авторством». Це — певна *надлишковість* по відношенню до сутності людського існування як такого. В той же час «творіння самого себе» пересічною людиною визнається соціумом *необхідністю*, яка не може бути проігнорована. Ми розуміємо, що між останньою історичною формою суб'єктивації і «професійним авторством» є ланка, яка і уможливило формування такої надлишковості. Це — постать (явище Героя = культурного героя), яка дозволяє стати художнику тим, чим він дійсно є — суб'єктом творіння. Саме ця постать (явище) є тим смисловим фронтиром, який «маркує» та «запускає» механізми повернення антропологічного смислу «професійній» художній формі сучасного візуального мистецтва.

«Автосуб'єктивація», таким чином, відбувається у двох напрямках: з одного боку, вона (як процес) фіксує «поле затребуваних значень» в контексті актуального для художника, а, іншого, — як результат, вона визначає ту постать (явище Героя = культурного героя), на яку орієнтується художник у процесі своєї творчості. «Твір зазіхає на моє життя вже тим, що викрадає час мого життя, змушуючи життєдіяти у найближчому часі спеціально уготованого, препаративаного простору, що відслідковує кожен мій крок. Зберігаючи за собою право на імпровізацію, воно пропонує, ні — ультимативно наказує, не залишаючи вибору, пройти його хресним шляхом до його ж втіленої тотальності, яка йому — спокутування, але для співучасника — тупик, де прорив в інше не є можливий. Занурення, втоплення у «мовчання німих координат», у «банальному», сутність якого «полягає в тому, що відокремлене переживання робиться надбанням багатьох», — казав Самуїл Фейнберг. Так, через проходження через драматичну «автосуб'єктивацію», професійний художник творить свого героя, наділяючи його часткою самого себе. Втрата цих основ вбачається як *втрата людського як суті, як змісту та смислу як такого*.

Фіксуєючи повсякчасно таку втрату в сучасній «постлюдині», що переживає «антропологічну порожнечу», професійний художник також «творить» і персонаж — «пустий знак» (симулякр), певну смислову «лакуну», яка певним чином, допомагає художнику усвідомити важливість набуття ознак Суб'єкту, стати надлишковим, а відтак — цінним.

Смоляр О.

аспірант, Київський національний університет культури і мистецтв

ПРЕДМЕТНЕ НАПОВНЕННЯ ІНТЕР'ЄРІВ ГОТЕЛІВ КИЄВА У ПОЄДНАННІ З КОМПОЗИЦІЯМИ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Монументально-декоративне мистецтво в створенні вишуканого, неординарного дизайну житлових, так і громадських інтер'єрів, відіграє одну з домінуючих формотворчих особливостей при проектуванні. Роль правильного, продуманого підходу до вирішення інтер'єрного обладнання з монументальними композиціями, прокладає шлях досвідченої концептуальної подачі дизайн-проекту замовнику.

Досліджуючи готелі міста Києва, які були побудовані за часів СРСР, що мали оригінальну подачу монументальних композицій, було виявлено не багато. Більшість готелів перетворені в арт-апартаменти, а мистецтво радянської України просто зруйноване. Деякі готельні споруди ще мають твори українських митців і піднесені на дизайнерський і високо вшанований рівень.

Один з таких готелів, збудований в 1964 році – “Дніпро”, де архітекторами були В.Д. Елізаров, Н.Б. Чмутіна і Я. Л. Красний. Вони дуже цікаво підійшли до вражаючого дизайну ресторанної зали другого поверху.

Великий зал ресторану пронизаний світлом. Світло, що проникало через скляну стіну, відбивалося в колонах, фанерованих перламутрово-білою плиткою, посилювалося білими торцевими стінами, стелею і білосніжними скатерттинами. Вся увага авторів інтер'єру — архітектора Н. Чмутіної, художників Г. Зубченко, Г. Шарай, Н. Федорової обернена на стіну, розташовану за колонами. Велика червона стіна (заввишки 5 м і завдовжки 45 м) заповнена незліченою кількістю в складному ритмі розташованих, різноманітних за розміром, малюнком і кольором круглих керамічних тарілок. Величезні (по 1,5 м в діаметрі) диски і крихтітні блюдечка, глибокі і плоскі, суцільно заповнюють стіну. Немає жодної деталі, що повторюється. Стіна сприймається єдиним панно завдяки добре знайденим розмірам тарілок і ритмічному їх розміщенню, завдяки єдності характеру декору, традиційного для української кераміки.

Розписи на тарілках виконані з глибоким розумінням особливостей національного орнаменту, з дотриманням технологічних прийомів українських гончарів. Тут можна познайомитися з найбільш популярними сюжетами і прийомами розпису, з улюбленою колірною гаммою творів народних майстрів.

Основна колірна гамма панно – червона з включенням жовтого, синього і червоно-білого кольору. Гладка стіна придбала особливу пластичну виразність, оскільки тарілки то западають, то різко виступають з площини.

Рельєф особливо відчутно там, де встановлені великі блюда. Для того, щоб посилити гру глазури, тарілки поставлені не зовсім рівно, а з невеликими нахилами до стіни. Тарілки грубуваті, якщо їх розглядати окремо, але у взаємозв'язку вони утворюють витончений декоративний ансамбль [1].

Дякуючи саме цьому прийому, інтер'єр набуває визначного вираженого українського колориту. Це був один із перших випадків використання посудної кераміки для декорування інтер'єру, що в подальшому стало доволі розповсюдженим засобом настінного мистецтва [3, 33].



Рис.1 Композиція із тарілок в готелі "Дніпро" м. Київ – 1964 р.



Рис. 2 Дизайн готелю 2016 р. з монументально-декоративним твором 1964 року

На сьогодні в 2016 році ми можемо бачити цю інтер'єрну пам'ятку наших художників-декораторів української СРСР. Композиція подачі сучасними дизайнерами змінена, але керамічні тарілки так і лишаються чарувати всіх відвідувачів готелю “Дніпро” і заворожувати традиційною орнаментальністю нашого краю.

Стіна, яка була глибокого червоного кольору, — зараз пастельно фіолетового, а тарілки представлені з особливими підсвітками, утворюючи музейну експозицію. Інтер'єр, який включав за 1960-х — 1970-х років меблювання стільців кольору, подібного за забарвленням тарілок: насичені сіро-сині, червоно-сині, коричневі, то в наш час, — це вишукані стільці-крісла з фіолетовою текстильною подачею, де йде діалог з композиційною стіною такого ж колориту.

В розробці нових проектів інтер'єрів в готелях Києва, які на сьогодні являються архітектурними пам'ятниками, потрібно обов'язково залишати монументальні пам'ятки, що розповідають історію нашої культури і мистецтва. Дизайн слід підбирати до нових тенденцій 2000-х років, але доцільно і досвідчено вписуючи туди твори художників-монументалістів, досконало поєднуючи елементи дизайну в одне завершене концептуальне середовище.

Красиво виявити і підкреслити фактуру монументальних композицій, будь-то, розпис, барельєф, гобелен, вітраж, мозаїка і ін., допоможе світло в інтер'єрі. Ритмічно чергуючи різне освітлення, його потужність і напрямок, то виявляючи світлом рельєф, то його зглажуючи, можна створити різноманітні фактурні композиції [2, 362].

Підбираючи меблювання стільців, столів, барних стійок, необхідно включати тематичну настінну композицію в створення дизайну. Якщо це тема, яка торкається Київської Русі, історичних персонажів, то оригінальне меблювання з дерева, буде як раз для завершення цілісності дизайну інтер'єра. Більш сучасні композиції 1970-х – 1990-х років можуть включати різні меблі: від металу, пластику, дерева до м'яких крісел. Також дуже важливим є освітлення, а саме – дизайн ламп, люстр, настінних бра, витриманих в доцільній стилістиці і організації ритму.

Монументальні твори в громадських закладах потрібно реставрувати, поважаючи наших митців України, які доносили до людей любов до Батьківщини, прагнення до життя, дружність до співвітчизників. Це слугує прикладом для нас, щоб відображати події і традиції в новому мистецтві, лишаючись в пам'яті подальших поколінь.

Література:

1. Керамика [Електронний ресурс] // Глава третья. Вопросы композиции. – 2016. – Режим доступа к ресурсу: <http://okeramike.ru/books/item/f00/s00/z0000005/st008.shtml>
2. Софиева Н. Дизайн интерьера: стили, тенденции, материалы / Н. Софиева. – Москва: “Эксмо”, 2012. – 656 с.
3. Толстой В. П. Советское декоративное искусство / В. П. Толстой. – Москва: “Искусство”, 1989. – 256 с.

Стаднік О.А., студент кафедри дизайну
Артеменко М.П., к.т.н., доцент кафедри дизайну
Херсонський національний технічний університет

ПРОЯВИ СЮРРЕАЛІСТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ С.ДАЛІ ТА Ж.КОКТО В ТВОРЧОСТІ Е. СКІАПАРЕЛЛІ

На сьогоднішній день прояви сюрреалізму в моді набувають популярності, що підтверджується збільшенням кількості модельєрів, які звертаються до даного художнього напрямку в пошуку творчих ідей. Прикладом можуть стати моделі таких дизайнерів, як Франк Сорб'є, Хусейн Халаян, Джон Гальяно, Кристофер Бейлі, Мері Катранзу та багато інших.

Сюрреалістичні мотиви сьогодні проявляються у виборі характерних принтів, сполученням різних, а іноді навіть парадоксальних, за видами та фактурами матеріалів, використанні аксесуарів нетрадиційної форми тощо.

Проте, при такому наочному збільшенні звернень до сюрреалістичного напрямку в якості інспірації в модній індустрії, спостерігається брак систематизованого матеріалу, щодо алгоритмів застосування сюрреалістичних мотивів в проектуванні костюма. Тому визначення алгоритмів прояву поглядів митців сюрреалізму в творчості дизайнерів-модельєрів є актуальним.

На першому етапі досліджень для вирішення ряду задач, що розкриють зазначені вище проблеми, доцільно звернутися до першоджерел застосування сюрреалістичних мотивів в творчості модних дизайнерів.

Характерні риси сюрреалізму вперше використані у високій моді в роботах Ельзи Скіапареллі (1890–1973) на початку 1930-х років ХХ століття, саме вона вперше продемонструвала взаємодію моди та мистецтва, співпрацюючи з відомими сюрреалістами того часу С. Далі та Ж. Кокто. Дана співпраця визначила основні ідеї її подальшого творчого шляху [1].

Сальвадор Далі вважається однією з найвидатніших особистостей сюрреалістичного напрямку в мистецтві. Саме у співавторстві Е. Скіапареллі з художником було створено чимало моделей, а саме сержки-телефон, капелюх-котлету, сукня з омаром, сукня - сльоза та багато інших знакових речей. Завдяки ескізам С. Далі на сукнях дизайнера з'явилися характерні сюрреалістичні принти.

Ще однією ключовою особистістю в творчості Е. Скіапареллі став французький письменник, поет, драматург, художник та режисер Жан Кокто. Він також створив серію рисунків для Е. Скіапареллі, що були використані нею при розробці костюмів [2], проте для цієї співпраці характерне використання іншої техніки отримання малюнку на ткани, а саме — вишивки з використанням різних матеріалів (стрічок, пайєток, бісеру тощо).

У співавторстві Е. Скіапареллі з С. Далі та Ж. Кокто було створено цілу галерею сюрреалістичних моделей суконь (рис.1).

Як можна побачити на вище зазначеному рисунку, період творчої співпраці з митцями сюрреалізму припадає на останні довоєнні роки. Спроби повернутися на модний олімп після творчої відпустки під час Другої Світової війни були підтримані Сальвадором Далі, що традиційно знайшли відображення в розробці авторських принтів для суконь Скіапареллі.

Асортимент суконь з сюрреалістичними мотивами в творчості Е. Скіапареллі

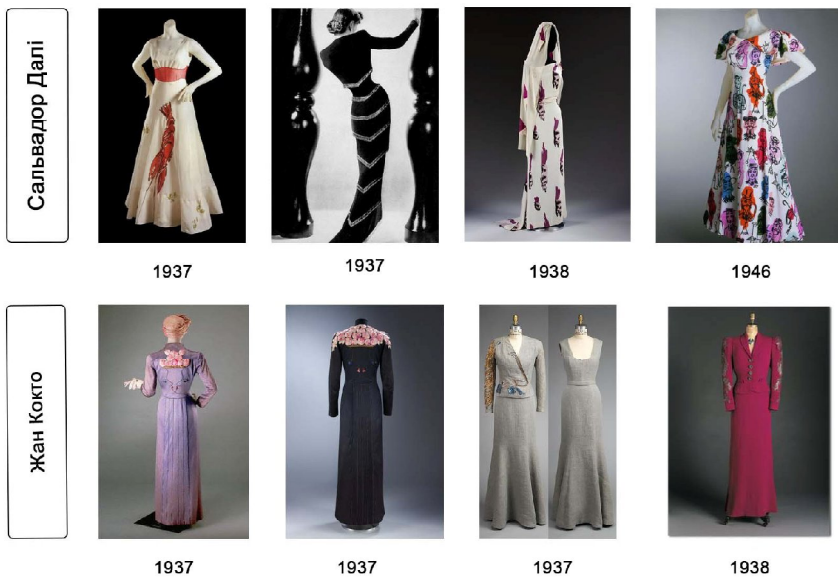


Рис. 1. Моделі суконь Е. Скіапареллі виконані в співпраці з С.Далі та Ж.Кокто

Асортимент аксесуарів з сюрреалістичними мотивами в творчості Е. Скіапареллі



Рис.2. Спільна робота Е. Скіапареллі з провідними митцями сюрреалізму при створенні аксесуарів

Не менш знакові результати творчої співпраці можна спостерігати в дизайні доволі широкого асортиментного ряду аксесуарів: брошки, гудзики, сережки, головні убори, сумки (рис. 2).

Щодо характеристики образної складової сюрреалістичних мотивів в костюмі Е. Скіапарелі, що виконані під впливом творчості С. Далі та Ж. Кокто, то можна виділити перевагу анатомічних (очі, губи, обличчя), зооморфних та побутово-предметних образів.

Також слід зазначити, що відмічається певна відмінність між художніми образами моделей Скіапарелі, які були натхненні творчістю С. Далі та Ж. Кокто. Такі відмінності наочно ілюструють індивідуальність митців даного авангардного напрямку навіть опосередковано через асоціативно-інспіративний ланцюг, а також відображають майстерність Скіапарелі як дизайнера тонко відчувати світогляд художника. Сукні та аксесуари створені в співавторстві з Жаном Кокто більш витончені та делікатні, що визначається і вибором рисунку, і кольоровою гамою, і технікою виконання (вишивка). Сальвадор Далі мотивує Скіапарелі до активного виклику суспільній думці, використанні великих та яскравих принтів. Такі ж тенденції спостерігаються і в асортиментному ряді аксесуарів.

Таким чином, на основі аналізу творчості Е. Скіапареллі можна стверджувати, що мода та костюм є відображенням не тільки художнього напрямку та стилю епохи, а й проявом тонких характерних ознак творчості митців, які працюють в межах даного напрямку. Скіапарелі як справжній майстер в своїх роботах вдало поєднує власну естетику та естетику світогляду різних художників, розширюючи таким чином в межах свого стилю в дизайні костюму власну цільову аудиторію.

Література:

1. Моя шокирующая жизнь. / Пер. с фр. А. А. Бряндинской. // Предисловие А.А. Васильева. — М.: Этерна, 2008.
2. Эльза Скиапарелли. Сюрреализм в моде 30-х годов. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.lookatme.ru/flow/posts/fashion-radar/67576-elza-skiaparelli-surrealism-v-mode-30-h-godov>

Сталинская Г. Д.

аспірант, Харьковская государственная академия дизайнера и искусств

ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ВИНТАЖНОЙ КУЛЬТУРЫ

Появление винтажной культуры стало ответом общества на вызовы современности. Стремительность технологических революций, компьютеризации, распространения и популяризации глобальных коммуникативных сетей, и как следствие – социально-культурной интеграции европейских стран в одну вестернизированную модель привела к разнополярным, но взаимосвязанным социокультурным процессам современной цивилизации: слиянию (конвергенции) и разделению (дивергенции). Первый из них вылился в технологию и практику стирания границ, прежде всего, культурных и открытость коммуникаций. Второй – в различные стратегии сохранения

своего традиционного опыта и культурного своеобразия. В данном случае это относится к странам и землям европейского континента, связанным с ним культурно и географически азиатским территориям (прежде всего, бывшего советского блока), островов (Великая Британия, Исландия и др.), и стран т.н. Нового Света, объединенных, в основном, англоязычным культурным контекстом. Глобализация общественных процессов и ценностей, а также вытекающие из этого унификация и стандартизация жизни в новых условиях социально-экономического развития Евросоюза и в целом западного мира стали новой реальностью. Именно эти процессы, с одной стороны, объединили уже в обновленном формате все страны «американо-европейского» вектора и примыкающие к этому кругу государства. С другой стороны, — они в значительной степени противопоставили их странам с традиционным общественным укладом, прежде всего, исламского мира.

Глобализационный процесс стирает самобытные черты и традиции, которые естественным образом являются определенным тормозом или «фильтром» интеграции. В результате имеем культурное нивелирование, которое приводит к усредненности, унифицированности и обезличиванию, где в жизни и в ее внешних формах господствуют два явления: стандартизация и минимализм. Первое связана с единым экономическим пространством, распространением мировых брендов, продвигающих свои концепции без учета специфики и традиций. Все это «перекрывает» национальное своеобразие, плохо адаптирующееся к модным, стилевым и технологическим новациям. Если в сфере социальной структуры общества — формах его защиты и жизнедеятельности, стандартизация является позитивным процессом, равно как и в других, более технологических сферах (система единых размеров от файлов для бумаги до «евророзеток», размеров чемоданов для ручной клади и пр.), то в культуре дело обстоит иначе. Стандарт уничтожает целую цепочку связанных воедино духовных и художественных традиций «овеществления» культурных ценностей, технологии и материалы: европакет заменил оконные рамы, жалюзи — ставни, электрочайник – традиционный самовар и пр. Стандартизируются не только внешние формы, но и внутреннее содержание. Мировые бренды делают более комфортным пребывание людей в других странах и обществах, где, к примеру, наличие McDonald's является ожидаемым стандартом качества и стиля, декларирующие «надежность», «уверенность», «комфортность» по принципу «как у себя дома», нежели непривычные местные, в частности национальные общепиты со своей кухней и пр.

Стандартизация постепенно подавляет местные тонкости и изыски, которые становятся экономически накладными для их постоянной поддержки на всем пространстве господства бренда, что приводит к другому явлению — минимализации жизни. Огромное богатство жизненных форм и форм культуры просто поглощается естественными процессами жизни человечества, вызванными экономической целесообразностью, технологическим развитием общества, шквалом информации и новыми медиа, интернет-технологиями, нано-технологиями и пр. На жизненном, онтологическом уровне это означает победу скорости жизни в ее прагматическом развитии и преодо-

лении таких категорий как время и пространство над размеренностью – в ее созерцательности и связи с природой.

В этих условиях традиция и идентичность без особых, достаточно серьезных усилий по сохранению просто гибнут в результате естественного отбора. И человечество в виде отдельных сообществ, идентифицирующих себя с той или иной традицией и ценностями, вынуждено делать ответные шаги, чтобы не раствориться и не стать безликой массой «без рода и племени» в новом, моделируемом брендами и технологиями мире. Сложившаяся ситуация в социуме обусловила откат назад ценностно ориентированной части общества, которое пытается найти баланс между прогрессом и традицией, обезличиванием и собственной идентичностью с ее культурно-исторической памятью.

Внутренней психологической реакцией на эти процессы стало ностальгическое чувство тоски по прошлому, острое желание вернуться в мир детства и комфорта, окутанного нежным сиянием радости, счастья, благополучия. Время стирает негатив, и человечество в итоге помнит только хорошее. Поэтому романтическое чувство прошлого и тяга к своему настоящему стали мотивировать сохранение культурной самобытности, генетической памяти, поддерживать индивидуализированный характер бытия, в чем бы это не проявлялось: от личных, семейных и общественных ценностей до элементов материальной культуры, возврате и реконструкции традиционной и комфортной среды обитания. Эта мировоззренческая триада выступила в роли уравнивателя моновекторности глобализации, став базой для практической реконструкции своего комфортного прошлого.

Первым шагом на этом пути можно считать процесс конструирования собственной идентичности. Это сложный и многоуровневый процесс, который отчасти базируется на сохранившихся аутентичных источниках и наследии, а отчасти – на расхожих стереотипах, представлении о собственном прошлом и индивидуализированном бытии, симулякрах (Ж. Бодрийар), наконец, специально смоделированных идеях, которые оказываются комфортными и пригодными для отождествления себя с определенным прошлым и позиционирования в настоящем и будущем. В плане развития винтажной культуры именно первые направления – ориентир на сохранившиеся образцы и традиции прошлого, использование старых артефактов и работа с созданием новых, имитирующих черты прошлого объектов, где на первый план выходит метод стилизации, становятся доминирующими. Здесь можно выделить главный тренд, он же инструмент работы с винтажом — обращение к национальным традициям и опыту прошлого. Важный прием реализации этого направления – использование ручного производства, разнообразных hand-made технологий, которые в прошлом определяли вид, стилистику и природные материалы соответствующих традиций и артефактов.

Изучение «горизонтальных» связей винтажной культуры и ее проявлений в разных сферах деятельности человека позволяет определить главные идеи, детерминирующие винтажную культуру в современном социуме. Эта культура стала реакцией на процессы глобализации, культурной нивелировки и стандартизации жизни, что вызвало ответную реакцию в виде ностальгии

по аутентичному минулому, звернення до історическої пам'яті, стремління до збереженню культурної самобитності і підкреслюванню індивідуальності буття. В свою череду, ці фактори привели до симетричному процесу, устанавлюваному балансу між уніфікацією (растворенням, поглищеням, асиміляцією) і збереженням історико-культурної специфіки. Следствием цього стало конструювання власної ідентичності через звернення до національним традиціям і їх інструментарію – ручному виробству. Все це обусловило входження винтажної культури в різні сфери громадської діяльності і в цілому в соціокультурне поле сучасності і «світ речей». Ми можемо спостерігати це з кінця першої третини ХХ століття від винтажескої, модної і ювелірної індустрії, фотографії і музикальної сфери, механіки і автомобільного виробництва до нових трендів винтажу, активно утверджує себе з початку ХХІ століття в середовищі і інтер'єрному дизайні.

Станичнов О. О.

аспірант кафедри ТІМ, ХДАДМ

Наук. керівник: доктор мистецтвознавства Оленіна О.Ю.

ОСНОВИ СИМВОЛІСТИЧНИХ МЕТОДІВ НА ПРИКЛАДАХ РОБІТ ПОЛЬСЬКИХ МИТЦІВ ДОБИ СЕЦЕСІЇ

Естетичний ідеал символізму сформувався в кінці ХІХ століття. Головна ідея цього ідеалу полягала в тому, що художній твір відповідав містичним уявленням творця.

Дуже точна система була розроблена професором історії мистецтв Г. Хофстаттером в його книзі «Символізм». Короткий зміст цих правил допоможуть правильно проаналізувати і зрозуміти картини польських художників-символістів, що працювали в кінці ХІХ на початку ХХ століття. За Хофстаттером існує п'ять правил символістичного зображення.

Перше правило — це відмова від зображення сучасного життя і повернення до міфологічних та біблійних сюжетів, відкидаючи тим самим реалізм і впроваджуючи негативну реакцію на індустриалізацію. Таким чином, впаді інтерес до мистецькому середовищі до побутового жанру, до побутового портрету, натюрморту і пейзажу.

Яркими прикладами цього правила стають роботи Я. Мальчевського, присвячені біблійній тематиці («Христос в Еммаусі», «Христос перед П'ятою», «Христос і самаритянка») та полотна, в яких головними героями стають міфологічні створіння – фавни, музи, сатири. (Серія автопортретів з музою, фавнами, гарпіями, горгонами). Тематика картин відриває глядача від буденності, втягує в символічний світ образів митця.

В. Хофман продовжує запроваджену тему міфологізму. В його роботах тема янголів та фавнів розкривається ліричними нотами: крилаті янголі грають на сопілках, а діти гуляють поряд з маленькими фавнами та споглядають свійських птахів або маленьке жабеня («Зустріч з янголом», «Символічна сцена», «Молодий фавн та дівчинка»).

Друге правило символістичного зображення свідчить про всепоглинаючу фантазію над реальністю або поєднання фантастичного з реальним; деталі митцями виписувалися дуже натурально, але сам сюжет залишався фантазійним.

Цей прийом використовувався багатьма польськими художниками-символістами але перевагу йому віддавали Мальчевський, Підковинський, Мехоффер, Стабровський, Окунь.

За третім правилом проблема любові і смерті розкривалась через єдність духовного і фізичного, лише через «демонічну» гармонію символізму, протиставляється романтичним ідеалам попереднього стилю. Россетті був перший з художників, який стилізував і синтезував з декількох реальних жінок, образ демонічної, фатальної жінки.

Четверте правило має на увазі культ спокою: символізм використовує статичність для передачі прихованого сенсу. Яскравими прикладами використання цього правила є робота Мехофера («Еугора jubilans», «Дивний сад»);а Е. Окунь притягує погляд глядача до фігур в його картині («Война і Ми») в якій зображені в русі, але вони статичні.

П'яте правило — умовність простору і часу: в символістичних картинах місце і час не визначено.

Це можна побачити в роботах Хофмана «Символістична сцена», «Зустріч з янголом» та в роботах Е. Окуня в «Цитрусовому садку», «Міщани».

Підводячи підсумки, потрібно відзначити, що система аналізу символістичного твору, яка була розроблена професором історії мистецтв Г. Хофстаттером, підпорядкувала сприйняття робіт художників-символістів в епоху Модерну,а зокрема представників «Молодої Польщі» — важливе художнє явище, що породжує безліч майстрів.

Стешенко С. В.

аспірант, спеціалізація «Мистецтвознавство», ХДАДМ

Наук. керівник: доктор мистецтвознаєства, професор Соколюк Л.Д.

РОЗПИСИ О. І. САВІНОВА У ПРЕОБРАЖЕНЬСЬКОМУ ХРАМІ САДИБИ НАТАЛІВКА НА ХАРКІВЩИНІ

Виходець з саратовської купецької сім'ї Олександр Іванович Савінов (1881–1942) отримав початкову художню освіту у 1897–1900 рр. в Боголюбовському маловальному училищі у В. Коновалова і Г. Сальвіні-Баракка [7]. У 1901–1908 рр. Савінов продовжив своє навчання в Петербурзькому вищому художньому училищі живопису, скульптури і архітектури при Імператорській академії мистецтв (ІАМ), де з перервами займався у Я. Цюнглинського, І. Творожникова, Г. Залемана, в майстерні І. Рєпіна і у Д. Кардовського.

У 1905 р. Савінов деякий час жив у Парижі заради відвідування Академії Колароссі, яка являла собою альтернативу Національній вищій школі образотворчих мистецтв, що була, з точки зору творчої молоді, занадто консервативною.

У 1908 р. Савінов закінчив ІАМ з великою золотою медаллю [1], яка була йому вручена за дипломну картину «Купання коней у Волзі». Тут вражають і

розмір полотна (250х600 см), і копітка підготовча робота. Ще у 1907 р. в одному з листів матері митець повідомляв: «Завдання я беру виключно важке, де форма, колір і рух повні випадковою, миттєвою красою, ледь відчутною, і вимагають величезного досвіду та солідних знань» [5, с. 31–32].

Захоплено відгукнувся про дипломну роботу випускника І. Рєпін: «Вітаю, вітаю! І Раду професорів вітаю з цією поступкою новим впливам в мистецтві... Цей величезний талант слід виділити. Так, це вже не учень, це своєрідний майстер! Справедливо! Справедливо!» [4, с. 24].

У 1909–1911 рр. Савінов, як пенсіонер ІАМ, жив в Італії, звідки виїжджав до Константинополя, Смирни і Афін. Після повернення в Петербург викладав в Художній школі товариства заохочення мистецтв і школі-майстерні М. Бернштейна і Л. Шервуда.

У 1912 р. живописець їздив до Ферапонтова монастиря, Новгороду і Ярославля для вивчення фрескового живопису, після чого відомий меценат і колекціонер П. Харитоненко замовив йому розпис храму-музею на честь Преображення Господнього у своїй садибі Наталівка, розташованій у Харківській губернії. Цей храм, побудований за проектом архітектора О. Щусєва, призначався для зберігання великої колекції давньоруських ікон, що вважалася третьою за значимістю в Росії [3].

Храмові розписи були створені Савіновим в тоді вже модній техніці силікатного живопису [6], тому що мистецтво фрески важко давалося художникам, вихованим виключно на олійному живопису [2, с. 475]. Віддаючи належне красі і гідності фрескового живопису, Савінов усе ж застосував вищезгадану техніку, бо розумів, що вона не поступається фресковій ні в міцності, ні в красі.

З Наталівки Савінов писав своєму вчителю Д. Кардовському: «Церква багато чому мене вчить і багато відкриває. Перш за все таємницю декоративного мистецтва, як мені здається, мистецтва майбутнього, може бути, найближчого. Тільки тепер я вивчаю значення балансу мас, гармонію ліній, місце для кольору і значення його чергування, а в усьому цьому закладений пафос» [3].

«У процесі роботи, яка тривала більше трьох років, народився своєрідний «савіновський стиль», що змушував критиків казати про «умиротворенного Врубеля», про вплив модерну і ренесансних прототипах» [8].

Монументальному храмовому живопису Савінова притаманні приглушена (іноді — майже монохромна) палітра, перевага декоративно-ритмічного початку і лінеарність, яка знаходиться у складній взаємодії та взаємозв'язку з мальовничістю. Лінеарність, як одна зі складових частин художньої мови твору, виконує завдання чіткого виділення обсягів, відділення фігур від фону, ясного членування просторових планів, виявлення прихованої динаміки композиції, що зближує творіння Савінова з монументальним живописом Проторенесансу. В даному випадку мова в першу чергу йде про багатопланову композицію «О Тобі радіє, Благодатна, будь-яка тварина», розташовану над аркою на усю західну стіну наосу Преображенської церкви, а також про сюжети: «Різдво Христове», «Не ридай Мене, Мати», «Хрещення Господнє»

і «Явище Ангела жінкам-мироносицям», які попарно заповнюють простір північної і південної стін наосу.

Ще однією рисою сакрального живопису Савінова є прагнення до пластичного спрощення образів, притаманне візантійському живопису та живопису художників-символістів межі XIX-XX ст. Тут прикладом можуть бути і повне внутрішнього спокою зображення Богоматері в зріст — «Знамення», яке художник написав у вітварній абсиді проміж експресивного характеру зображеннями ангелів, і погрудні образи святителів Григорія Богослова (в північній частині вітваря, біля жертovníка) та Василя Великого (в південній частині вітваря). Але, мабуть, найяскравішим прикладом служать «Багатоочіті Херувими», котрі вдивляються у напівтемряву святилища з висоти вітварного склепіння.

Плавні, вигнуті лінії різноманітних рослинних орнаментів, що прикрашають дверні та віконні укоси, обрамляють закріплені на склепіннях світильники і вдало підкреслюють в потрібних місцях кордони іконографічних зображень, також ясно вказують на те, що храм в Наталівці (нині — с. Володимирівка Краснокутського р-ну) був розписаний за часів, коли витончена естетика мистецтва модерну полонила уми наших знаменитих співвітчизників.

За радянських часів, коли Преображенська церква служила то бібліотекою, то котельнею туберкульозного санаторію «Володимирський», розписи Савінова були ретельно заштукатурені. До цього дня численні інтернет-ресурси повідомляють, що сакральна монументальна спадщина Савінова на Харківщині втрачена. Однак ще на початку 2000-х рр. стараннями ченців Харківської єпархії храмові розписи були частково звільнені від цементних нашарувань (на жаль, не цілком професійно), і ось вже більше десяти років чекають на своїх дослідників і реставраторів.

Трирічна робота у Наталівці стала однією з головних справ життя Савінова, як і його викладацька діяльність, якій художник присвятив себе після революції 1917 р.

А. Савінов помер у ленінградській лікарні 25 лютого 1942 р.

Сьогодні твори художника знаходяться у ДРМ, ДТГ, Саратовському державному художньому музеї ім. О. Радіщева, а також в інших музеях і приватних збірках в Росії, Великобританії, Франції та інших країнах.

Література:

1. Гришина Н.А. Савинов Александр Иванович. Биография [Электронный ресурс] // Саратовский государственный художественный музей имени А.Н.Радищева. — Режим доступа: www.radmuseumart.ru.
2. Киплик Д.И. Техника живописи / Д.И.Киплик. — М.: СВАРОГ и К, 1999. — 504 с.
3. Неслуховская О.Л. Дорогие мои предки. Натальевка и А.И. Савинов. Альбом [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://fotki.yandex.ru/users/olga-neslukhovskaya/album/138807/>.
4. Новое о Репине: Статьи и письма художника, воспоминания учеников друзей, публикации / Ред.-сост. И.А.Бродский, В.Н.Москвинов. — Л.: Художник РСФСР, 1969. — 436 с.
5. Савинов А.И. Письма, документы, воспоминания / А.И.Савинов. — Л.: Художник РСФСР, 1983. — 332 с.
6. Савинов А.И. [Электронный ресурс] // Прошлый век. Галерея знаний и склад ис-

- куств. — Режим доступа: <http://www.pv-gallery.ru/author/1719/Savinov-A-I/>.
7. Савинов Александр Иванович 1881–1942 [Электронный ресурс] // ARTinvestment.RU — Инвестиции в искусство. — Режим доступа: <https://artinvestment.ru/auctions/19890/biography.html>.
 8. Савинов Александр Иванович (1881–1942) [Электронный ресурс] // Галерея Леононида Шишкина. — Режим доступа: http://www.shishkin-gallery.ru/artist_654.html.

Сухорукова Л. А.

канд. мистецтвознавства, доцент кафедри мультимедійного дизайну, ХДАДМ

КОМПОЗИЦІЯ СТАТИЧНОГО КАДРУ МУЛЬТИМЕДІЙНОГО ТВОРУ

Композиція статичного кадру мультимедійного твору передбачає побудову кадрів екранного зображення, що дозволяє найбільш яскраво втілити ідею і образи твору. *Композиція кадру* — побудова, взаємне розміщення елементів мультимедійного твору, що відбиває усвідомлені дизайнером закономірності зображуваної об'єктивної дійсності в системі даного твору; спосіб розгортання і творчого осмислення матеріалу, сюжету в організованій системі сценарію і твору, що виражає авторський задум.

Композиція складає основу процесу проектування, виступає інструментом формування візуального середовища як твору, що несе глядачеві запал естетичного змісту. Композиційний початок: здатність до цілеспрямованої супідрядності частин і цілого, котре перетворює ціле з набору складових об'єктів на організоване ціле «*Кадр* — зображення частини простору, укладеного в рамках екрану, і видиме в кожен даний момент. Оскільки телевізійна дія має не тільки просторові, але й часові характеристики, поняття «кадр» вміщує і протяжність у часі, тобто, тривалість перебування зображення на екрані.» [3].

Композиційна основа проектного рішення мультимедійного твору будується таким чином: горизонтальний або вертикальний характер анімації руху камер; ритмічне повторення типових елементів; контрастне або нюансне повідомлення об'єктів; збагачення пластичного рішення елементів; використання кольору і фактури матеріалу; виділення окремих об'єктів або поділ плановості шарів; а також суміщення з декоративними елементами 2D та 3D графіки. Все це створює індивідуальний вигляд мультимедійному твору і особливу виразність. Об'єктом проектування у створенні мультимедійного твору завжди є просторова форма. Композиція об'єкта, що проектується, має вміщувати різноманіття просторових форм. Для того, щоб усі елементи складного екранного середовища (від маленької до великої деталі) були органічно пов'язані, необхідно чітко усвідомлення композиційних, кольорових, формоутворюючих принципів та їх використання. Існують різні способи акцентування напрямків всередині екранного середовища — горизонтальні, вертикальні, діагональні, колові або їх сполучення. Кожен з цих напрямків має свій особливий виразний сенс. Горизонтальне підкреслює протяжність простору, його широту. Вертикальне є абсолютною протилежністю горизонтальному і виражає легкість, висоту і глибину. Точка перетину горизонталі і вертикалі являє собою найбільш акцентоване місце. Обидва ці напрямки

мають площинний характер і при одночасному використанні створюють відчуття рівноваги, міцності і матеріальної стійкості. Діагональні напрямки створюють рух та розвивають простір у глибину.

Візуальна композиція є основоположним фактором при створенні мультимедійних творів. На плоскому прямокутнику екрану чітко можна прочитати геометричні форми об'єктів, їх елементів та взаємозв'язок; рельєф поверхні, фактуру матеріалу, ефект освітлення, глибину простору, колір. Окрім того фіксується зміна лінійних і об'ємних форм, симетричність і асиметричність композиції, співвідношення світла та тіні, перспективні деформації. Ось чому існує проблема мальовничості кадру і його графічних можливостей. Тут можна процитувати кінознавців ДЖ. і Г. Фелдман: «Кожний кадр потребує досконально перевіреного підходу ще й тому, що глядач бачить тільки те, що йому показують, якщо екран не вміщує нічого, окрім голови людини, він дивиться на неї, якщо екран вміщує грандіозний пейзаж, глядачі дивляться на пейзаж, якщо він вміщує тільки руку, перо або навіть булавку, вони дивляться на цей предмет.» [4]

Література:

1. Вернер И. Все о Мультимедиа / И. Вернер. — Киев: ВHV, 1996. — 352 с.
2. Кулешов Л. Кадр и монтаж / Л. Кулешов. — М.: Искусство, 1961. — 88 с. — (Библиотека кинолюбителя; кн.1).
3. Миславський В. Н. Кінословник: терміни, визначення, жаргонізми / Володимир Миславський. — Харків, 2007. — 328 с.
4. Сазонов А. Изобразительная композиция и режиссерская раскадровка рисованного фильма. — М.: ВГИК, 1960. — 29 с.

Сушко В. А.

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

МУЗЕЙНА ЕКСПОЗИЦІЯ ЯК МИСТЕЦТВО

У сучасному світі музей сприймається передусім скарбницею минулого, місцем презентації культурних цінностей певної культури та людства загалом. Тож, те, яким чином подаються ці культурні цінності суспільству, становить головну проблему музейної комунікації, в якій саме експозиція є найважливішим чинником. Адже саме безпосереднє відвідування музейних зал публікою є метою усіх паперових чи візуальних екскурсій, друку музейних каталогів та альбомів.

Сучасний австрійський музейник Ф. Вайдахер називає три категорії музейних експозицій: 1) предметні, 2) концептуальні та 3) комбіновані. Причому до перших він відносить експозиції в художніх музеях, адже там головним є надати можливість публіці насолодитися красою та вишуканістю штуки. Концептуальність представлена у технічних та природничих музеях, де вона є не стільки концепцією показу, а науки, якій присвячений музей. Комбіновані експозиції демонструють переважно історичні та етнографічні (музеї історії культури у Ф.Вайдахера – В.С.) музеї. [1, с. 377–378]

Проте будь-яка експозиція будь-якого музею (академічна чи пошуково-експериментальна) є втіленням певної концепції, в меншій мірі суто ав-

торської, більше – загально-музейної [3, с. 196]. Головним принципом показу в музеях художнього профілю нині є синтез історико-хронологічного та тематичного методів. Спробою розширити ці рамки можна визнати практику Королівської художньої галереї в Осло (Норвегія), де це робиться переважно за рахунок провідних текстів у залах.



На жаль, окрім музеїв просто неба, де відтворення середовища закладене уже в суті закладу від самої появи таких музеїв (Скансен, створений А.Хаселіусом 1865 р. у Швеції), створення експозиції як відтворення минулого, дійсне втілення вислову «Музей – це театр оригінальних речей» є вкрай рідкісним явищем. З музейної практики яскравим прикладом саме такого підходу слід визнати експозицію Музею історії в м. Таллінні та Національного музею історії України у Другій світовій війні. Причому остання являє собою втілення ідеї «музейного образу», а перша – саме створення іно-реальності минулого. Тим прикріше, що свого часу ці концептуальні рішення не тільки обґрунтовувалися, а й втілювалися на практиці харківської експозиціонеркою, музейником з багаторічним стажем, кандидатом мистецтвознавства Людмилою Петрівною Великою [2].

Література:

1. Вайдакер Ф. Загальна музеологія: Посібник / Перекл. з нім. В. Лозинський, О. Лянг, Х. Назаркевич.— Львів: “Літопис”, 2005.— 632 с.
2. Велика Л.П. Музейне експозиційне мистецтво: Монографія / Л.П. Велика; Харківська державна академія культури.— Харків, 2000.— 160 с.
3. Музееведение. Музеи исторического профиля: Учеб. Пособие для вузов по спец. «История» / Под ред. К.Г.Левыкина, В.Хербста. – М.: Высш. Школа, 1988. – 431 с.

Терехов М. О.

аспірант кафедри теорії та історії мистецтв, ХДАДМ

МЕТОДИКА ХІМІЧНОГО РОЗШАРУВАННЯ РІЗНОЧАСОВОГО ТЕМПЕРНОГО ЖИВОПИСУ З ПРОМІЖНИМ ШАРОМ ҐРУНТА

Ікона «Св. Миколай Чудотворець» надійшла на реставрацію у 2011 році з Свято-Архангело-Михайлівського жіночого монастиря м. Одеси.

Дана ікона представляє собою зображення св. Миколая Чудотворця, що набула в мистецтві християнського світу особливо широкого розвитку. Традиційно поясне зображення святителя, який правою, трохи піднятою рукою благословляє, а в лівій тримає закрите Євангеліє, до менш поширених належать ікони святителя з розкритим Євангелієм. Такі образи в відомі з XIII століття.

По краях від фігури св. Миколая зображені Ісус Христос з Євангелієм і Богоматір з омофором в руках, вгорі зображення надписана Св. Миколай Чудотворець.

Ікона Св. Миколая Чудотворця була написана на прикінці XVIII ст. Пам'ятка має сліди реставраційних втручань. Авторський фарбовий шар був записаний олійними фарбами, без збереження сюжету та колориту живопису. В результаті пробних розчисток було виявлено втрати фарбового шару, які містилися майже по всьому зображенню ікони, особливо на ковчегу дошки, також втрати на ліку та на одязі святого.

За допомогою рентгенографічного дослідження було виявлено втрати ґрунту, як на верхній іконі «Св. Миколай Чудотворець» так і на нижньому живописі. По рентгенівському знімку можна визначити: темні місця на зображенні, що є втратами, світлі місця це багатошаровий живопис з додаванням білил.

Зображення Миколая Чудотворця є пізнім записом, про те свідчать ряд проведених досліджень. На знімку рентгену можна визначити, що шар живопису, який лежить нижче добре зберігся. При розгляданні знімка рентгена можна було визначити на нижньому живопису зображенні двох святих. Також можна було побачити втрати живопису у нижній частині зображення, Втрати фарбового шару нижнього зображенням становили приблизно 30 відсотків.

У ході дослідження була зроблена пробна розчистка нижнього зображення. Розчистка була проведена за допомогою водно-спиртового компресу. Це дало змогу виявити, авторський ґрунт, який добре зберігся. Зв'язок ґрунту з основою задовільний. Ґрунт клеє-крейдяний.

На Реставраційній раді каф. РСМЖ ХДАДМ було прийнято рішення про відшарування верхнього зображення хімічним методом з використанням плівки ПВБ. Для розшарування шарів живопису сприяли такі фактори:

- товстий ґрунт;
- щільна лакова плівка нижнього зображення;
- хороша збереженість нижнього живопису.

Відшарування запису

Основні вимоги до матеріалів, які використовувалися в даній роботі: оборотність, пластичність, нейтральність по відношенню до матеріалів твору. Так як ґрунт клей-крейдяний, був використаний 40% розчин етилового спирту у воді. Він має хорошу проникаючу здатність, уповільнене випаровування, досить добре розм'якшує ґрунт. Визначено час експозиції компресу 30-40 хвилин, залежно від товщини і щільності верхнього живописного шару. Для виконання розшарування запропонований метод, що дає можливість відшарувувати запис в цілому, не розділяючи його на фрагменти і не застосовуючи профілактичного заклеювання. Метод заснований на заміні цигаркового паперу, плівкою з полівінілбутіраля (ПВБ). Застосовано 8%-й розчин, з обов'язковим додаванням пластифікатора, в якості якого запропонований 5%-й дібутілфтолат, у співвідношенні 1:19.

Плівкоутворюючий склад, який не розчиняється у воді, розчинний в спирту, має гарну адгезію, пластичний, що дозволяло відшарувувати все зображення в цілому, а не фрагментами. При монтуванні відшарованого запису на нову основу було застосовано етиловий спирт. Він має хорошу проника-

ючу здатність, еластичний, не дає усадку, не розчиняє і не розм'якшує ґрунт. Цей клей найбільш зручний при монтуванні записів, так як він схоплюється значно повільніше, ніж, наприклад, глютинові клеї, які досить жорсткі для склеювання двох шарів ґрунту і дає усадку.

На розм'якшений розчинниками шар, записи накладали заздалегідь заготовлені пластифіковану плівку ПВБ, товщиною не більш 1 мм. Нижня поверхня частково розчинялася етиловим спиртом, за рахунок чого вона приклеювалась до поверхні живопису. Розчинник утримувався під плівкою близько однієї години. Шар записи протягом цього часу зберігав свою податливість до відшарування. Отже розмір ділянки пропарювання, а потім нанесення плівки ПВБ і відшарування, не перевищував 5x5 см. Усі наступні фрагменти просочувались, розм'якшувались і потім закріплювались плівкою ПВБ з невеликим заходом плівки один на одного 2x3 мм. Відшарування запису виконувалось фрагментально, спочатку залишки живопису з ковчег ікони, потім надписи, і святих Ісуса та Богородиці. Таким способом, поступово, відшаровувався ділянку за ділянкою, відокремлюючи пізній запис в цілому, не розділяючи його на фрагменти. Оброблений розчинником і ПВБ ділянку запису поступово відокремлювався скальпелем робився розріз ґрунту записи, не зачіпаючи нижчого шару. Відшарований живопис накривали поліетиленовою плівкою і притискали мішком з піском.

Після відшарування запис закріпили за допомогою поліетиленової плівки закріпленої на реставраційній підрамник. На підготовлену поверхню ґрунту запис закріпили слабким (3%) розчином осетрового клею і дали їй просохнути. Поліетилен має хорошу адгезію і з'єднується з плівкою ПВБ.

Після розшарування живопису був виявлений сюжет нижньої ікони. На іконі зображені двоє святих зліва ст. Медост (Модест) православний святий, який вважається покровителем овець. З правої сторони зображений ст. Власій (Севастійський). Вгорі ікони зображений Спас у хмарах, в центрі написано храм.

В процесі реставрації були видалені реставраційні вставки, записи, захисна лакова плівка. В результаті відшарування ікона «Св. Миколай» була знята та переведена на тимчасову основу. Запис був перенесен на експозиційну основу за допомоги 15% ПВС, було поповнено втрати ґрунта та фарбового шару. Найстаріше зображення «Двоє святих» було розкриті від залишків ґрунту, також було поповнено втрати ґрунта та фарбового шару Зараз вже обидві ікони відреставровані та знаходяться у фонді кафедри «реставрації творів мистецтва».

Токар М. І.

ст. викладач каф. українознавства, ХДАДМ

АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ДИТЯЧОЇ КНИГИ В УКРАЇНІ (1990-Х – 2010-Х РР.)

Проблематика створення книги для дітей, особливості її технічно-конструктивної та художньої побудови розглядалися в науковій літературі фактично із часу фіксації на території України практики масового дитячого читання (кінець ХІХ – початок ХХ ст.).

Проте, особливо активно дитяча книга досліджується в останні кілька десятиліть, що, як нам видається, пов'язано із комерціалізацією ринку книжкових продуктів та посиленням різних форм конкуренції щодо читача.

Варто окремо наголосити на тому, що характер вивчення феномену дитячої книги в Україні має свої особливості, що визначаються не тільки об'єктивними обставинами еволюції наукової думки в зазначеному питанні, але й суто локальними рисами авторського дослідницького суб'єктивізму. Останнє видається нам особливо важливим для розуміння актуальності проблеми нашого дослідження.

На початку 2000-х рр. у проблематиці дослідження дитячої книги в Україні актуалізується історико-книгознавчий аспект, у межах якого книга постає джерелом для історичного наукового пошуку.

У цілому дослідження зорієнтовані, зокрема на історичну методологію [2, с. 15], на аналізові мистецьких форм дитячої книги [3], на проблематиці київської школи книжкової графіки кінця 50-х — початку 70-х років ХХ ст., [4], на визначення техніко-технологічних та стилістичних уподобань, а також визначено періодизацію книжкової графіки київської школи зазначеного часу [4, с. 17-19].

Достатньо активно у 2000-х – 2010-х рр. досліджується проблематика дитячої книги в контексті соціокультурного розвитку України.

Так, розглядаються, зокрема, функціонування та розвиток дитячої книги в Україні 2000-х рр. [5], художньо-образна складова дитячої книги як феноменологічний компонент, пов'язуючи його із питанням типології функціонування дитячої книги [5, с. 9].

Центральним дослідженням феномену дитячої книги у 2000-х рр. є науковий доробок Е. Огар, яка студіює зазначене питання у контексті соціокультурного розвитку країни. Її докторська дисертація «Новітня українська дитяча книга: соціокультурний, комунікативний та видавничий виміри» (2013 р.) підсумовує багаторічні дослідження авторки у цьому питанні. Е. Огар аналізує специфіку дитячої книги як форми соціальної комунікації, створює широку типологію дитячих видань за цілою системою критеріїв соціального характеру, виявляє та досліджує тенденції формування українського репертуару дитячої книги 1991–2009 рр. [6].

У роботах Е. Огар є місце і для проблематики художнього образу дитячої книги в Україні, проте зазначений компонент дослідження не охоплює усієї сфери мистецтва книги, позаяк авторка зосереджена на розв'язанні визначених у рамках дисертації завдань [7].

Таким чином, проведений нами аналіз фахових дисертаційних досліджень 2000-х – 2010-х рр. дозволяє визначити, що більшість робіт щодо дослідження художнього образу дитячої книги в Україні присвячено проблематиці дитячої книги у контексті соціокультурних взаємин. Дизайн дитячої книги та її конструктивні властивості розглядаються авторами як виключна основа для формування художнього образу книги, хоча у цілому низці випадків такий підхід не може бути задіяний, адже естетична програма дитячої книги розгортається у просторі не тільки формальних, але й композиційних та стилістичних рішень. За таких обставин дитяча книга постає «художнім

твором у рамках іншого художнього твору», а її мистецькі якості стають підпорядкованими формальним рішенням книг як матеріального продукту.

Література:

1. Нілова І. Д. Художні компоненти структури навчальної книги як засіб розвитку пізнавального інтересу молодших школярів: автореф. дис... канд. пед. наук / І.Д. Нілова; КДУКіМ. – К., 1997. – 24 с.
2. Корнєєва Г. Українська дитяча книжка Східної Галичини: історико-книгознавчий аспект (друга половина XIX ст. – 1939 р.) – Автореферат дис. ... кандидата історичних наук за спеціальністю 07.00.08. – книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство. – Київський національний університет культури і мистецтв. – Київ, 2005. – 20 с.
3. Іваницька Д. Дитяча книга Галичини / Д. Іваницька // Вісн. Кн. палати : наук.-практ. журн. – 2010. – № 8. – С. 29-33.
4. Ламонова О. Київська книжкова графіка кінця 50-х — початку 70-х років XX століття. Тенденції розвитку, стилістика, майстри. – Автореферат дис. кандидата мистецтвознавства: 17. 00. 05 — образотворче мистецтво. – Київ, 2006. – 20 с.
5. Литвиненко О. Дитяча книга в мультимедійному середовищі: сучасний стан та перспективи розвитку: автореф. дис. ... канд. наук зі соц. комунікацій : 27.00.03 / О. О. Литвиненко; Харк. держ. акад. культури. – Х., 2011. – 22 с.
6. Огар Е. І. Новітня українська дитяча книга: соціокультурний, комунікативний та видавничий виміри : автореф. дис. ... д-ра наук із соц. комунікацій : 27.00.01 / Е. І. Огар; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2013. – 32 с.
7. Огар Е. Критичний дискурс довкола дитячої книги (на сторінках спеціалізованих часописів) / Е. Огар // Зб. пр. Н.-д. центру періодики. – 2005. – Вип. 13. – С. 396-409. Її ж. Дитяча книга в українському соціумі (досвід перехідної доби. – Л.: Світ, 2012. – 320 с. Її ж. Сучасна дитяча книга як національний культурний продукт / Е. І. Огар // Поліграфія і видавнича справа. – 2014. – № 1-2. – С. 3-8.

Усенко Н. О.

канд. мист-ва, викладач кафедри українознавства,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

**ТВОРИ МОЛОДИХ МИТЦІВ ХАРКОВА
У СУЧАСНОМУ СВІТОВОМУ АРТ-ПРОСТОРИ**

Друга половина 2000-х - 2010-ті рр. в Харкові позначилися появою нового покоління художників, які сьогодні постають невід’ємною частиною мистецького обличчя міста. Найяскравішим свідченням розвитку харківської художньої школи сьогодні є вихід молоді генерачії митців на світову мистецьку арену. Зокрема, в цей час заявили про себе молоді художники – майбутні представники України на Венеційській біенале (А. Волокітін, М. Рідний, Г. Зиньківський) й інших зарубіжних фестивалях та конкурсах (Р. Мінін, А. Клейтман, Т. Каменної тощо).

Яскраві роботи харківських митців за останні роки було продемонстровано на багатьох міжнародних заходах. Зокрема, всеукраїнський патріотичний дизайнерський проект «Я – крапля» експонувався протягом 2014-2015 рр. не лише в Києві, але й у Відні, Кракові, Берліні, Лондоні. Міжнародний резонанс мав і виступ харків’ян у Парижі, де як імениті, так і молоді митці представили виставку «Декомпресія» (2015). Серед проектів, що брали участь у

заході, відзначимо підтриману критиками сміливу та масштабну інсталяцію харків'янина Р. Михайлова на фасаді церкви Сен-Марі. Про велику значущість цього твору свідчить той факт, що проект отримав дозвіл на демонстрацію від мерії міста (вперше в історії).

Проекти харківських митців відзначилися і на Венеційській бієнале сучасного мистецтва, де на зміну вже знаним В. Сидоренку (2003); С. Браткову і Б. Михайлову (2007), у 2010-ті роки прийшла нова хвиля митців, зокрема - А. Волокітін (2011, 2013); Г. Зиньківський (2013) і М. Рідний (2013, 2015). Згадаємо лише резонансний виступ харків'ян на бієнале 2015 року, виконаний у драматично-патріотичному ключі. Так, в основі виставки М. Рідного «Сліпа пляма», присвяченої трагедії військового конфлікту на Донбасі, було покладено зібрані художником драматичні та контрастові фотографії, які зображали Донбас у мирний час та у стані війни (до речі, від початку проект демонструвався у вигляді банеру у Берліні, після чого його було відібрано до участі у Венеційській Бієнале). Війна як видовищний акт насилля постає основою проекту А. Волокітіна «Видовище-1», де художник розмірковує над тим, як медіалізація війни керує поглядами людини за допомогою телебачення, радіо і соцмереж.

Відзначимо що, якщо на початку 1990-х рр. участь харків'ян у мистецьких проектах за кордоном сприймалася як «прорив», то протягом першого десятиліття ХХІ сторіччя обміни виставками та майстер-класами з країнами ЄС стали поширеною практикою. Завдяки участі молодих митців у закордонних виставкових проектах, семінарах, арт-резиденціях та інших культурних заходах відбулося інтенсивне нарощування мистецького досвіду, оновлення як мови мистецтва, так і форм його репрезентації.

Філатова М. І.

аспірант кафедри теорії і історії мистецтв,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ФРАНЦУЗЬКІ КАРИКАТУРИ НА ІНОЗЕМЦІВ КІН. ХVІІІ – ПОЧ. ХІХ СТ. З КОЛЕКЦІЇ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

Карикатура у Франції на межі ХVІІІ – ХІХ ст. була вельми розвинена, особливо в революційну епоху. Ніхто, окрім тих держав, що були штучно створені французьким урядом внаслідок завоювань, не підтримував революційну Францію. Одна за одною виникали антифранцузькі коаліції. Карикатура на іноземців (що майже завжди означало ворогів) набула великого поширення. Найбільше діставалось Англії, яка очолила 1793 року першу антифранцузьку коаліцію. Карикатуристи отримували державні замовлення. Навіть Наполеон, який так заповзято боровся із сатирою, сам «був схильний скористатися і послугами карикатури» [1, с. 124] і зазначав, що «не слід впускати нагоди принизити росіян та англійців» [1, с. 124].

Особливо насміхалися французи з манер та зовнішності англійців. На французьких карикатурах англійці постають переважно високими й худими, з вузькими плечами, довгими тулубами і ця недоладність їхніх фігур ще

більше підкреслюється їхнім вбранням («Швидкі втіхи англійської чемності», «Англійські обійми»). Французів дивувала ненажерливість їхніх острівних сусідів («Англійська тет-а-тет»).

Англійцям від французьких карикатуристів діставалось більше за інших (як і французам від англійських майстрів карикатури), проте вони були не єдиними іноземцями, яких з охотою висміювали. Перш за все, мішенню для карикатуристів стали взагалі союзники-іноземці, які наповнили весь Париж, і попри всю їхню небажаність та ненависть парижан до них, вони все ж таки стали невичерпним джерелом веселощів і збагачення протягом кількох місяців. Іноземці затопили французьку столицю золотом. Один із сучасників писав: «У купців денний виторг збільшився в десять разів; усі молоді іноземні офіцери утримують дорогих коханок, абонують перші ряди в театрах, гуляють у Вері...» [2, с. 143]. Кілька таких карикатур є і в колекції Харківського художнього музею: «Високі союзники відправляються на війну з Францією», «Вступ частини союзників до Парижу», «Незрівнянний Дон Кіхот Пруський» та ін. Зображення військових в уніформі на карикатурі «Хрестовий похід безсилих» позначене легким гумором. Солдати, а надто офіцери, своїми трохи витягнутими фігурами, граційними рухами і позами часом нагадують танцівників балету, що виконують вишуканий і манірний танок. Інші гравюри ще іронічніші. Особливо це стосується зображення російських солдатів. Якщо російські офіцери, якими були переважно дворяни, як і в інших європейських державах, постають вишуканими і манірними, то російські солдати виглядають величезними, незграбними та простуватими селянами, які зовсім безглуздо виглядають у формі, що їм зовсім не пасує («Росіяни в Парижі»).

Незвичне і незрозуміле зазвичай видається дивним, а часом і смішним. Тому іноземці з їхніми звичаями, модою, мовою і навіть зовнішністю, які відрізнялись від французьких, так часто ставали мішенню для карикатури. Тим більше кепкували французькі карикатуристи над тими з іноземців, чії держави були в той час ворогами Франції. Тому таку велику частку у французькій сатиричній графіці кін. XVIII – поч. XIX ст. складають карикатури на іноземців, а серед них – карикатури на англійців. Рідне, французьке в таких творах подається як єдино вірне і гарне, а все, що від нього відрізняється, викликає усмішку, часом доволі злу. Деякі з робіт настільки вдало передають сутність осміяної нації, що не має потреби навіть в пояснювальних написах, а інші вказують на до того непомічені дивацтва жителів котроїсь з країн. Тож ці карикатури становлять неабиякий інтерес, даючи можливість подивитися на представників певної держави очима тогочасного француза.

Література:

1. Бенуа Ф. Искусство Франции эпохи Революции и Первой Империи. – М.-Л.: «Искусство», 1940. – 340 с.
2. Швыров А.В. История карикатуры с древнейших времен до наших дней. – Спб.: Типография П.θ. Пантелеева, 1903. – 404 с.: ил.

Хлестова А. В.

аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

СУЧАСНИЙ ГАЛЕРЕЙНИЙ ВИСТАВКОВИЙ ПРОСТІР

Класичний простір галереї було сформовано не так давно, він існує лише завдяки культурі виставкових залів – особливому ставленню до майданчиків, призначених спеціально для експонування візуального мистецтва. Культура ця була сформована завдяки художнім салонам – а значить, існує стільки ж років, скільки й виставкова діяльність.

У зв'язку з цим, необхідно згадати історію Паризьких салонів, які проходили починаючи з 1667 року. З тих пір протягом трьох століть участь у виставці стала обов'язковою для всіх художників, які бажали завоювати популярність. Перші виставки проходили кожні два роки в Пале-Рояль і в Палаці Рішельє. Тобто, спеціального виставкового простору на початках виставкової діяльності не існувало. Мистецтво було представлено на суд глядача не в спеціально обладнаному або створеному приміщенні, а в тому місці, де логічно, на думку людини того часу, було бачити прекрасне – в палаці. Таким чином, очевидно, що класичний виставковий простір, яким він зараз представляється – породження сучасності. Витоки ж його лежать саме в уявленні про те, що картини – всього лише прикраса інтер'єру. Отже – чим прекрасніша картини, тим й інтер'єр повинен бути більш декорованим і багатим.

Питання про форми репрезентації сучасного мистецтва в контексті його постмодерного спрямування є складним і таким, що немає якогось одного визначення. Звичайно, коли ми маємо на увазі традиційні форми репрезентації, то тут першість серед численних засобів виставкової образності належить саме художній виставці як головній одиниці художньої комунікації та репрезентації.

Однак у контексті мистецьких трансформацій змінилася сама виставка. З статичної форми свого існування вона все більше тяжіє до акціонізму, до динамічної форми, в межах якої задіяні перформанси, хеппенінги, редімейди, просторовий дизайн та численні форми медійної презентації. Це виводить виставку та експозицію з музейних стін, надаючи можливість засобом експозиційної репрезентації повністю співпасти з життям, плином часу, рухом, дією, мистецьким жестом, кураторським проектом, його змістом та мистецькими спрямуваннями часу.

Форми репрезентації сучасного мистецтва, від чисто образотворчих, станкових, трансформуються та інтегрують у медійні, інтерактивні, дигітальні та оптичні. Мистецтво сучасності впевнено стало на шлях візуальності, підкоривши семіотиці бачення і просторово-архітектурне планування експозиційного процесу, і місце глядача-спостерігача, і характер часо-простору, який тепер співпадає з самою експозиційною дією.

Аналізуючи стан сучасної організації виставкового простору, звернемося до ірландського дослідника Брайана О'Догерті. Збірка його статей «Всередині білого куба», нещодавно вийшла в серії «ГАРАЖ Pro» в рамках спільної програми видавництва «Ad Marginem» і Музею сучасного мистецтва «Гараж».

В есе «Нотатки про галерейний простір» він показує, що вся історія модернізму тісно пов'язана з «білим кубом» – тобто таким виставковим простором, який не має ніяких самостійних рис. Зазвичай це повинно бути приміщення із білими стінами та білим світлом, без декору чи меблі. Саме він стає моделлю мистецтва ХХ століття. Мета «білого куба» – очистити твір від усього, що може перешкодити його ідентифікації з мистецтвом, в тому числі і від впливу часу, в цьому, на думку автора, постає схожість галереї з сакральними просторами. Функцію сакралізації твору виконує контекст, в який воно поміщається, а значить, в зрілому модернізмі сам контекст стає змістом.

Аналізуючи функціонування модерністського «білого куба», О'Догерті пише про трансформацію станкової картини в ХІХ – першій половині ХХ століття і пов'язаної з нею проблеми розвішування. Саме боротьба картин за місце на стіні галереї зробила її «ареною протиборства ідеологій», перетворила білу стіну в естетичну силу, яка почала змінювати все, що б на ній ні виявилось: «Будучи контекстом мистецтва, вона наповнилася змістом, поволі переходить і на твори». Цей процес викликав різноманітні реакції з боку художників, наприклад, іронічну виставку Вільяма Анастази в 1965 році в нью-йоркській галереї «Дван» – художник сфотографував стіни галереї і переніс фотографії в зменшеному масштабі на полотна, які потім розвісив там же.

Вигнання часу з «білого куба» надає йому характер лімба, і живим глядачам тут не місце. Простежуючи генеалогію виставкового простору, О'Догерті говорить про те, що сучасне мистецтво не може відбутися без навколишнього його контексту. І «білий куб» є одним з активних агентів його організації, поряд з арт-критиками, кураторами та галеристами. Простір білого кубу не нейтральний, він виступає інституціоналізуючою умовою існування твору мистецтва.

Циганюк В.П.

асистент викладача,
Полтавський національний технічний університет ім. Ю. Кондратюка

ХУДОЖНИК ВІТАЛІЙ ШАХОВЦОВ. ПОЛТАВА-ХАРКІВ

У наш час, коли в усіх сферах відбуваються процеси перетворень і оновлень, помітно зростає потяг до мистецтва, яке прийнято називати соціалістичним реалізмом. У цих умовах творчість ряду художників старшого покоління, які в недалекому минулому знаходились ніби в тіні, набувають зараз особливої цінності.

Одним із таких майстрів був В. І. Шаховцов. Він належить до покоління художників, які своєю творчістю відстоювали позиції реалістичного мистецтва. Його твори пройняті могутнім чуттям життя, нев'яучою любов'ю до людини, рідної землі й природи. Неповторність образів, внутрішня динаміка яскраво вирізняють кращі полотна художника, будь то тематична картина, портрет чи пейзаж. У розвитку образотворчого мистецтва післявоєнної Полтави митцю судилося відіграти значну роль.

Віталій Шаховцов народився 9 травня 1924 р. в м.Слов'янськ на Донбасі в родині Івана Миколайовича Шаховцова та його дружини, болгарки Теодо-

ри Васильєвої. Невдовзі сім'я переїздить до Харкова. Рано залишився без батьківської опіки (незаконно репресовані й розстріляні – мати 1935 р., батько 1938 р.). Потрапив до дитячого будинку для дітей репресованих батьків [1]. Виховувався у Малинському дитячому будинку. У 1940 р. переїздить до Полтави, де мешкали його єдині родичі – молодша сестра і брат з їх матір'ю.

На початку війни евакуйований до Казахстану. Там закінчує 14 артилерійську спецшколу, що перебувала в Актюбінську, і йде добровольцем на фронт [2]. Дійшов фронтовими дорогами до Відня. Нагороджений медаллю «За відвагу», іншими урядовими нагородами.

Демобілізувавшись 1948 р., вступив до Московського художнього училища, де провчився рік [4]. Через складне матеріальне становище змушений був залишити навчання і знову повернутися до Полтави.

Тільки 1952 р., вступивши до Харківського державного художнього інституту, Шаховцов зміг утілити свою давню мрію про здобуття професійної освіти. «Ни на минуту не оставляю мысли об учении. Не мыслю себя художником без образования», – записав 17 червня 1952 року у своїй «Автобіографії» В. І. Шаховцов [5]. Він став кращим студентом вузу, неодноразово преміювався заохочувальними творчими відрядженнями, як наприклад, до Москви на фестиваль молоді і студентів у 1957 р. [6]. Його дипломна картина «Фронтовими дорогами» була визнана однією з кращих серед випускних робіт художніх вузів країни.

Після навчання повертається до Полтави. Саме цьому краю судилося відіграти значну роль у житті й творчості В. Шаховцова: він став для нього ніби поетичним символом України. Із дипломом з відзнакою Віталій Іванович прийшов до Полтавського обласного товариства художників [7]. Активна життєва позиція, високий професіоналізм, бажання працювати творчо допомогли йому швидко згуртувати навколо себе полтавських митців, розгорнути розбудову художнього життя міста. Він ініціює створення в області першої сільської картинної галереї, бере участь у численних обласних, республіканських і всеукраїнських виставках, спонукаючи до виставкової діяльності колег-художників, особливо впливає на розв'язання питання про відкриття у місті Художнього салону.

Кращі роботи, створені ним у полтавський період життя: «Сталевар», «Господар», «Перший тракторист», «Колгоспні ковалі», «3 поля», «Доярка Маша», «Вперше до школи» та ін., а також монументальні розписи й панно.

Віталій Шаховцов був талановитим майстром портретного живопису. У кожній роботі передусім прагнув скласти уявлення про сучасника та його добу з високих позицій звеличення й утвердження людської особистості. Пошуки в людині активного, мужнього начала художник зміг повною мірою втілити в монументальному полотні «Господар» (портрет бригадира колгоспу ім. М. І. Калініна В. Рябокона). Цей твір переростає рамки жанру, стаючи портретом-картиною, а образ портретованого сприймається, як символ епохи. Велична монументальна постать бригадира подана на повний зріст і займає більшу частину поверхні полотна. Низька лінія горизонту, узагальненість форм, лаконізм і виразність композиції, чистота кольору пе-

редають велич і значимість образу, мудрого досвідченого господаря. Велике значення в картині відіграє пейзаж. Це не просто умовне тло, а органічний елемент композиції, який слугує додатковим імпульсом розкриття образу. Не випадково художник обирає вечірній краєвид із холодним вітром, похмури ми хмарами і тривожними спалахами сонячних променів на небі, додаючи напруги, внутрішнього неспокою і динаміки усій композиції. Не дивлячись на все це, митець змушує нас повірити у міць, силу, непохитність персонажа своєї картини. Велику увагу художник надає обличчю портретованого, розкриває психологічний стан людини, його значимість і здатність не дивлячись на життєві негаразди твердо крокувати вперед, долаючи труднощі долі. Живописна гама портрета будується на протиставленні кольорових плям - синього, жовтого, брунатного, сірого. Різкість силуетів, підкресленість форм вносять напругу в композицію. Твір написаний сміливо, соковито. Живописна поверхня картини різноманітна. Автор уміло оперує прийомами письма, ліплення форми, об'єму.

Зростаючи як художник, В. Шаховцов усвідомлював необхідність формування художньої культури молоді. Він не уявляв творчості, відірваної від суспільства, любив оточувати себе молоддю, з якою охоче ділився досвідом. Керуючи студією при Товаристві художників ВІН розвивав у вихованців пластичне живописне мислення й образне сприйняття природи.

Його полотна та безпосередній вплив позначились на творчості цілої плеяди відомих полтавських митців – І.М. Віцька, А.О. Гонтаря, В.О. Трохимця-Милютіна, А.А. Сербутовського, В.О. Мозока, Є.В. Любимова, А.Т. Щербака, В.М. Батуріна.

1964 р. майстер переїздить на Донбас, працює в Донецьку. А потім отримує запрошення на посаду викладача Луганського художнього училища. У 1966–1969 рр. очолює училище. Його діяльність на цій посаді сприяла зростанню авторитету навчального закладу. Трагічно загинув весною 1969 р.

Художні кола полтавської інтелігенції високо оцінили особистий внесок В. І. Шаховцова у розвиток мистецтва Полтавщини періоду 50 - 60-х рр. ХХ ст.

Із нагоди 80-річчя від дня народження художника у Полтаві урочисто відкрито меморіальну дошку, встановлену на будинку по вулиці Леніна 11/21, де жив митець. Автори - художник Євген Путря і скульптор Микола Посполітак.

Із 7 травня по 16 червня 2004 р. діяла художня виставка творів Віталія Шаховцова, розгорнена одразу в двох приміщеннях: Галереї мистецтв і виставковій залі НСХУ – Художньому салоні – під назвою «І знову травень на Землі...». Науковцями Полтавського художнього музею започатковано архівний фонд В.І. Шаховцова, внесено супт; ві уточнення до його біографії.

Полтавська громадськість могла достойно оцінити телевізійну авторську програму Алли Гусак «Палітра його життя. Художник В. Шаховцов», надану Галереї мистецтв ТРК «Лтава» [8].

Ім'я Віталія Івановича Шаховцова – невід'ємне від культури та мистецької спадщини Полтави. Весь шлях талановитого митця – це невтомна праця і вірне служіння Батьківщині. Його творчість залишиться однією з яскравих сторінок українського мистецтва.

Література:

1. Ханко В.М. Словник мистців Полтавщини. – Полтава, 2007.
2. Довідка № 15 харківської спеціалізованої артилерійської ч. № 14 від 15.01.1946 р.// Архів С. В. Шаховцова – сина.
3. Посвідчення до медалі «За відвагу» – «2600202»; Посвідчення до медалі «За победу над Германией у ВВВ 1941 — 1945 г.г.» № 0388224 // Архів С.В. Шаховцова – сина художника.
4. Довідка № 5-11 Московського художньо-промислового училища ім. М.І. Калініна від 5.11.1949 р.// Архів С. В. Шаховцова – сина художника.
5. Архів Харківської Академії дизайну і мистецтв. Особова справа В. І. Шаховцова від 16.06.1952 р.
6. Лист-звернення № 98 Полтавського обласного товариства художників до директора Харківського державного художнього інституту від 12.08.1958 р. // Архів С.В. Шаховцова – сина художника.
7. Довідка Полтавського обласного товариства художників // Архів С.В. Шаховцова – сина художника.
8. Бочарова С. І. Він повернувся в Полтаву в солдатській шинелі// Полтавський вісник. – 2004. – № 19. – 14 травня. – С. 4.

Цяо Шубей

аспірант, Харьковская государственная академия дизайна и искусств

Науч. руководитель: профессор, доктор искусствоведения Оленина Е. Ю.

КРЕАТИВНО-НАРРАТИВНЫЙ ПОДХОД В ПРОЕКТИРОВАНИИ ДЕТСКИХ ИГРОВЫХ ПЛОЩАДОК

Игровые пространства детских площадок прошли долгий путь развития от стандартно-примитивных стальных конструкций до удивительных зрелищных проектов, в которых переплетается изощренность дизайнерских идей и новейшие технико-технологические изобретения человечества. Многообразии форм новых детских игровых площадок позволяет обозначить современные подходы в их проектировании, среди которых особое внимание следует уделить креативно-нарративному.

Креативно-нарративный подход – это новое направление в проектировании детских игровых площадок, появление которого обусловлено стремительным развитием индустрии досуга и развлечений. Он базируется на ярких, оригинальных образах и историях, лежащих в основе визуальной концепции площадки, привязанных к различным игровым сценариям. Следовательно, особое место в креативно-нарративном подходе занимает авторская идея. Данный подход на сегодняшний день является более популярным в Европе. Такие детские площадки разрабатываются группой профессионалов с учетом всех современных требований к развитию игрового пространства. Они ориентированы на вовлечение больших территорий средового пространства. Кроме этого, отвечают эстетическим потребностям развития детей от 3 до 16 лет. Как правило, они больше в размерах, более открыты и способствуют раскрытию более широкого спектра деятельности детей.

Ярким примером креативно-нарративной детской игровой площадки является совместный проект архитектора Р. Ривьеры, художника М. Мартина и дизайнера С. Лобеля «Тело Гулливера» в Испании. Игровая площадка вы-

полнена по мотивам романа Дж. Свифта, и представляет собой фигуру выброшенного на берег Лилипутии Лемюэля Гулливера, тело которого поделено на горки, ступеньки, канаты, пандусы, лесенки, качели, холмы и пещеры. При этом масштаб оборудования выдержан таким образом, что посетители выглядят как лилипуты. Таким образом, ребенок, попадая на данную детскую площадку, незаметно наделяется ролью лилипута, исследующего тело великана, проживает сценарий книги.

Следует отметить, что в рамках креативно-нарративного подхода помимо ярких тематических дизайнерских площадок, предлагающих ребенку заданную тематику, проектируются также площадки, которые предполагают самостоятельное создание ребенком своей игровой среды. Задача дизайнеров в данном случае сводится к тому, чтобы создать место, намекающее ребенку на какой-то сценарий, например, строительство хижины или крепости. Это творческие и приключенческие детские игровые площадки. Они были впервые спроектированы в Дании после Второй мировой войны, когда ландшафтный архитектор Соренсон (C. Th. Sorenson) пронаблюдал, что детям 5–16 лет больше нравится играть с подручными материалами на строительных площадках, чем на готовых игровых. Не всегда такие площадки соответствуют эстетическим требованиям, не всегда вписываются в городскую среду, однако они имеют большой потенциал в развитии креативности, коммуникабельности и сплоченности у детей, способствуют совершенствованию личности ребенка.

Обозначив креативно-нарративный подход в проектировании детских игровых пространств, следует отметить, что, сегодня на практике, как правило, используется синтез различных подходов. Так, применение креативно-нарративного подхода не исключает возможности применения функционально-прагматического, в основе которого лежит физическое развитие ребенка, просто в таком случае креативно-нарративный подход окажется превалирующим по отношению к последнему.

Чадаєва К. Ю.

канд. іст. наук, доцент кафедри українознавства, ХДАДМ

ВИЩА ОСВІТА УКРАЇНИ В УМОВАХ ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ

Найважливішим фактором удосконалення професійної підготовки майбутніх фахівців в сучасних вищих навчальних закладах (ВНЗ) виступає освіта через науку, тобто єдність науково-дослідної діяльності й навчання, коли навчальний процес ґрунтується на наукових дослідженнях, що виконують викладачі спільно зі студентами. Разом з тим, як свідчить аналіз діяльності багатьох ВНЗ України, наукова робота не є обов'язковою для більшості студентів і не виступає найважливішим компонентом їх професійної підготовки. Недостатньо розробленими залишаються теоретичні й методичні засади інтеграції освіти й науки, що призводить до низки суперечностей:

- між широкими можливостями ВНЗ до організації й проведення наукових досліджень, виховання фахівця-дослідника та віддаленістю науково-дослідної роботи від навчального процесу;

- між підвищеними вимогами до професійної підготовки майбутніх спеціалістів, які повинні володіти високим рівнем дослідницької культури, науковим потенціалом, що реалізується в творчості під час вирішення складних практичних задач і відсутністю в більшості ВНЗ системної науково-дослідної роботи викладачів і студентів, що виступає однією з основних умов створення наукозорієнтованого освітнього середовища та ін.

Якою повинна бути мова науки? Як самостійно й активно здобувати необхідні фахові знання з різноманітних наукових джерел та як доцільніше структурувати при цьому свою навчальну діяльність? Набуття фахових знань неможливе без належного засвоєння культури наукової мови. При цьому якість опрацювання наукової літератури прямо пропорційно залежить від ступеня розвиненості інтелектуальних умінь, зокрема навичок читання наукових джерел, а також усного і писемного наукового мовлення. Цю роботу найчастіше доводиться виконувати самостійно, у великих обсягах, за обмежений час, що вимагає неабияких інтелектуальних зусиль, відповідних сформованих знань і умінь та розвинених навичок самостійної організації розумової праці.

Вища освіта передбачає не лише високий рівень фахових знань, але й навички та вміння творчого пошуку, активну самостійну навчальну діяльність. При цьому пізнавальна самоосвіта відбувається тим успішніше, чим певнішим є володіння прийомами керування розумовими діями при розв'язанні не тільки професійних знань, але й формується і збагачується фонд розумових прийомів як інтелектуальних умінь.

Поступово досягати вершин майстерності, вчитися охоче, що може бути приємнішим за цю можливість? „Знання – є сила”, — казали стародавні мудреці. Завжди знання, якщо їх здобуто зусиллями власного мислення, є великою і нездоланною силою. Це гарант особистого авторитету, професійного успіху, всебічних перспектив і можливостей. Кожен уміє стільки, скільки знає. Отже, треба вчитися систематично і все життя, щоб усвідомивши досвід минулого, вдосконалити своє теперішнє та передбачити й забезпечити майбутнє.

Для досягнення цієї мети пропонується алгоритм методичних рекомендацій щодо написання наукових робіт з предметів гуманітарного циклу. Результатом науково-дослідної роботи студента має стати підготовка реферату, доповіді, статті, які б розкривали сутність пошукового завдання на основі опрацювання достатньої кількості джерел, загальної та спеціальної літератури, елементів аналізу та самостійних висновків автора.

Цикл науково-дослідної роботи містить наступні компоненти:

- Інформаційний – отримання інформації, фіксація та узагальнення знань.
- Аналітично-критичний – формування проблеми дослідження і конкретних завдань роботи.
- Безпосередньо дослідницький – теоретичний та експериментальний пошук для отримання нових знань, вирішення головних проблем.
- Трансляційно-фіксаційний – оформлення результатів дослідження у вигляді наукового тексту, повідомлення.

Таким чином, науково-дослідна робота – це, по-перше, пізнавальна діяльність, головною метою якої є отримання нових знань в різних сферах життя. По-друге, це – засіб формування творчої, самостійно мислячої особистості.

Таким чином, аналіз діяльності ВНЗ, власна практика організації наукової роботи в ХДАДМ дозволяє нам стверджувати, що процес інтеграції науково-дослідної й навчальної роботи у вищій школі України здійснюється недостатніми темпами. Наука й освіта організаційно продовжують залишатися відірваними один від одного в контексті професійної підготовки майбутніх фахівців. Разом з тим, існуючі окремі моделі об'єднання наукової й навчальної роботи можуть служити підґрунтям розробки нових форм інтеграції, що зможуть максимально забезпечити участь студентів у дослідницькій діяльності у процесі навчання.

Чен Чжоу

аспірант, Харьковская государственная академия дизайна и искусств

КАЛЛИГРАФИЯ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ КИТАЯ

Каллиграфия традиционно занимает важное место в художественной культуре Китая. Так же, как в древности, искусство письма оказало влияние на развитие всех видов художественной деятельности (от живописи до декоративно-прикладного искусства), так и в современной художественной практике и, в частности, дизайне, широко используется опыт каллиграфии. Особенности образно-смысловой структуры иероглифического знака, вкус и принципы сокращений в скорописи, нюансированные толщины формообразующих черт – все эти возможности каллиграфии способствовали развитию графического дизайна в Китае.

Среди современных дизайнеров, использующих каллиграфию в качестве основного выразительного средства, **Хэ Цзяньпин (род. 1953)**. Основная область творчества этого молодого дизайнера – плакат. Хэ Цзяньпин – победитель в целом ряде международных конкурсов плаката, среди которых «Золотая пчела», Биеннале плаката в Варшаве, Международная биеннале плаката в Лахти. Его работы находятся в музеях Японии, Германии, Израиля и других стран. Творчество Хэ Цзяньпин привлекает внимание свободным использованием приемов западной и восточной традиций. В его работах сочетаются китайские иероглифы и латиница, старые и новые стили письма. В творческом портфолио дизайнера такие разные по подходам работы, как «Впечатление Китая», «Родной язык». Последний представляет собой плакат, композиция которого построена на комбинациях ломанных, цельных и прерывистых линий, напоминающих черты иероглифической письменности. Знак «любовь» помещен между лицами лидеров двух китайских партий, как бы объединяя их визуально.

Чен Юцзянь (Alan Chan, род. 1950) – представитель т.н. «второго поколения гонконгских дизайнеров», уже с 20-летнего возраста работающий в области рекламы. Сегодня он директор собственной дизайнерской компа-

нии, которая вошла в рейтинг десяти лучших дизайнерских компаний мира по версии 1996 г. (рейтинг проводился журналом Graphis, Нью-Йорк). Плакаты и дизайн наручных часов, разработанные Чен Юцзянь, находятся в Музее современного искусства Сан-Франциско.

Мастер много путешествует по миру, выполняя заказы для различных компаний. В своих работах он также умело сочетает элементы традиционной визуальной культуры Китая и приемы современной графики. Характеризует творчество этого известного дизайнера разработанная им в 1979 г. эмблема компании «Coca-Cola» для китайского рынка. Сохраняя образно-графическую основу мирового бренда, Чен Юцзянь благодаря использованию каллиграфии придал китайский характер эмблеме.

В плакате «Одна из десяти», посвященном вхождению компании Чен Юцзянь в десятку упомянутого выше рейтинга, дизайнер использовал традиционные знаки: кисть для туши, расположенная вертикально и горизонтальная черта иероглифа. Последняя в китайской письменности обозначает единицу, но вместе с вертикалью кисти образует иероглиф «десять». В целом проникнут поэтикой классической каллиграфии: черта напоминает черный брусок туши, а кисть именно та, которую используют каллиграфы. Их изображения дополняются расплывами туши, образующими абстрактные пятна и напоминающие о технике классической каллиграфии.

Цзинь Дайцян (Kan Tian-Kueng, род. 1942) – дизайнер из Гонконга, также сегодня является одним из основателей современного графического дизайна в Китае. В 1967 г. он открыл свое дизайн-бюро, выполняя работы для ведущих мировых компаний. Его работы отмечены многочисленными наградами, а сам Цзинь Дайцян был первым из китайских мастеров, вошедших в список выдающихся дизайнеров мира. В своих работах он стремится соединить образы китайской народной культуры и приемы западного дизайна. В разработанном им логотипе Банка Китая, сочетаются лаконизм, компактность, ясность и четкость современного логотипа и образность, восходящая к образам китайской культуры и ее архетипам. В композиции логотипа использовано изображение древнекитайской монеты, которая не только соотносится с понятием «банк», но и сообщает более глубокие смыслы. В китайской традиционной картине мира небо круглое, а земля квадратная. Эти представления наглядно визуализированы в сохранившихся до сегодняшнего дня круглой планировке Храма Неба и квадратной форме Алтаря Земли в Пекине. В центре логотипа помещен искусно написанный иероглиф «Чжун (Середина)». Этот логотип считается одной из лучших работ, синтезирующих опыты Востока и Запада.

Логотип «Жэньжэнь Чунцин», созданный дизайнером для города Чунцин, также считается одной из наиболее успешных работ мастера. Логотип складывается из дважды повторенного иероглифа «Жэнь» (человек). Удвоение этого знака образует иероглиф «Цин» (праздновать). В этой работе, как и в большинстве его разработок, применяется каллиграфия старых, классических стилей. Как правило, это Синшу и Цайшу, написанные тушью.

Еще одним крупным дизайнером-практиком, активно работающим с каллиграфией, является китайский мастер Хань Цзяин (род. 1961). Его рабо-

ты неоднократно получали премии внутри страны и за рубежом, находятся в Музее Виктории и Альберта и других музеях Европы.

Каллиграфия является любимым инструментом Хань Цзяин в разработке объектов графического дизайна. Одним из наиболее известных его проектов является обложка для журнала “Тянья (край света)”. В течение более десятилетия он разрабатывал обложки для этого издания и, фактически, сформировал его дизайнерский образ. Главную роль в спроектированных им обложках, играют иероглифы.

Характеризуя творчество Хань Цзяин в целом, отметим, что дизайнер часто анатомирует иероглифы, разбивая их на отдельные черты, и использует их в качестве элементов для своих работ. Для большинства людей, иероглифы, написанные тушью, являются знаком выражения традиционной культуры, ее формы и содержания; а для Хань Цзяин, эти просто знаки, имеющие восточные характер и форму.

Особое направление представляют разработки в области шрифтового дизайна. Наиболее интересные решения, привлекающие внимания новизной пластических или силуэтных решений, построены на основе опыта скорописной каллиграфии и предполагают знание принципов сокращения иероглифа.

Таким образом, как бы ни были разнообразны варианты дизайнерских принципов и подходов к решению поставленных задач, в них всегда присутствует связь с каллиграфией.

Чирва А. Ю.

аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

МЕТОДИ ТА ПІДХОДИ ДО АНАЛІЗУ ТРЕНДІВ В ДИЗАЙНІ

у статті розглянуті головні методи аналізу трендів у сучасному дизайні.
Ключові слова: трендспоттінг, трендвотчінг, трендсетінг.

Виявлення та аналіз трендів – провідний напрямок у дизайн-прогнозуванні. Втім, термінологічна база та методи даного виду прогнозування в дизайні розроблені недостатньо і потребують подальших розвідок. Виявлення та прогнозування розвитку трендів є важливою складовою художньо-проектної культури дизайнера і потребує розробки відповідної методології щодо її набуття. Тренд - схильність, тенденція, переважаючий напрямок розвитку, спрямованість громадської думки, актуального стилю в дизайні. Тренди можуть виникати одночасно, або у різний проміжок часу, що призведе до виникнення каскадів трендів, які разом спроможні сформувати певний стиль, змінити культуру, здійснювати вплив на ринки та промисловість. При цьому, тренди мають декілька стадій формування та розвитку. По-перше – це стадія виникнення та формування – коли нововведення з’являється і найсприятливіші споживачі формулюють попит. При цьому тренд ще не є чітко сформованим і постає у ролі тізера. По-друге – стадія входження тренду в культуру – на цій стадії концепт розробляється провідними дизайнерами та креативними бюро – стає предметним. Третьою стадією є основний потік (мейнстрім) – стадія, коли більшість консервативних споживачів приєдну-

ються до бренду, видимість продовжує зростати, корпорації і бренди створюють на основі тренду капітал.

Прогнозуванням трендів, а також їх аналітикою займаються різнопланові тренд-бюро і тренд-агентства, що спочатку зародилися в модній індустрії, а вже сьогодні консультують майже всі сфери діяльності. Найвідоміші міжнародні агентства прогнозування та аналізу тенденцій в галузі моди та індустрії дизайну представлені британськими компаніями WGSN (1998р) і Trendstop (2002), скандинавською PEJ Gruppen (1975), французькою Nelly Rodi (1985). У Росії з 2012 року даний напрямок тренд-прогнозів розвиває Ксенія Лері в Trensquire. Promostyl. Світовий авторитет у галузі прогнозування кольору завоювала компанія Pantone. Успішно розвиваються і складають прогнози тренд-агентства, які аналізують тенденції у суміжних галузях. Серед них можна виділити найвідоміші американські PSFK (2004) і Faith Popcorn's Brain Reserve (1974), британські Trendwatching (2002) і The Future Laboratory (2000), Trend Union (1975). Втім методи означених бюро відрізняються. Найпопулярнішим є трендспоттінг (Trendspotting) – напрямок моніторингу та виявлення трендів (фахівці – трендспоттери (Trendspotters)). Від маркетингу трендспоттінг відрізняється тим, що маркетологи вивчають ринок зараз, а трендспоттери виявляють потреби споживачів на майбутнє. У трендвотчінгу (Trendwatching) найголовнішим є спостереження, та визначення стадій в яких знаходиться тренд. Кулхантінг (Cool-hunting) – пошук аутентичних елементів тренду на стадії його формування. Це аналіз швидкоплинних захоплень (Fad) споживачів і тенденцій моди. Тренд є стійким елементом, що на відміну від «Fad» має прямий вплив на суспільство, культуру і дизайн. Одним з найбільш суперечливих і популярних є метод трендсетінгу (Trendsetting) – становлення трендів. Так серед клієнтів WGSN - L'Oreal, Leo Burnett, McCann Erickson, Reebok, Puma, Harrods, Giorgio Armani, Louis Vuitton, Harvey Nichols, Zara, H & M, Tesco, Carrefour, Swarovski, IKEA, Volkswagen, Motorola, MTV, Disney, Barilla, BBC, Warner Bros., Sony Ericsson.

Методи прогнозування трендів є найбільш важливими на етапі передпроектного аналізу. Під час аналізу аналогів, підбору візуального матеріалу та внесенню їх референцій у сучасну культурну парадигму створюються мудборди (Англ., Mood board – дошка натхнення) – що дає можливість побачити ідеальний цілісний художньо-проектний образ. Ці мудборди є простим варіативним прикладом візуалізації результатів трендспоттінгу. Тренд агентства презентують результати своїх досліджень у різних форматах. Один з них, найбільш характерний, – тренд книга (Trend book) Книги трендів є різноплановими та своєю структурою залежать від спрямованості бюро. Наприклад, агентства в сфері моди збирають в такі книги скетчі різних стилів одягу, ключові слова, які описують тренд, зразки тканин, приклади кольорової палітри, які аналітики вважають популярними.

Отже, трендспоттінг, поряд з трендвотчінгом та трендсетінгом відбивають головні підходи та методи аналізу тенденцій щодо напрямків перспективного дизайну і створюють підґрунтя для розробки методології дизайн-прогнозування.

Шауліс К. К.

викладач каф. українознавства, ХДАДМ

ЕКОЛОГІЧНА ГРАФІКА У ТВОРЧОСТІ КІТАГАВА УТАМАРО

Вірування в те, що боги є у кожному предметі будь то навіть звичайний камінь, заставляє японців досить чуттєво відноситись до усього, що їх оточує. Такі життєві настрої проявляються і у творчості японців, закладаючи таким чином певні основи екологізму. Так, лише японці здатні були створити низку книг, що присвячені оспівуванню краси комах, птахів та рослин. Звичайно, європейці, американці та інші народи та нації, створюють збірки та гербарії, в яких зберігають зображення чи фрагменти рідкісних та цікавих рослин або ж тварин, але присвятили вірші, створили цілі високохудожні альбоми лише японці.

Надзвичайно тонко оспівував красу флори та фауни Кітагава Утамаро. Художник жив і працював у столиці Едо, куди переїхав після смерті свого батька. Тут він вступив до студії Торіяма Секіен — художника школи Кано. Утамаро малював з натури, уважно вивчаючи світло. Принадність літньої ночі, ніжність пелюсток троянди, блиск сонця, глянець води, буквально все повертало його увагу.

Надзвичайної якості та тонкого колориту сповнені його перші роботи, що були виконані для прикрашання трьох книг з віршами: «Книга комах», «Книга мушель», «Книга птахів». Усі перелічені книги були видані Цутая Юзабуро.

Відкриває серію «Книга комах», що була створена у 1988 році. На кожній подвійній сторінці з'являються ілюстрації двох нових створінь, кожна супроводжується милим та грайливим віршиком, що присвячений саме їй. Словом муші, традиційно позначаються не лише комахи, а й види плазуючих, таких як змії, ящірки та жаби. Наприкінці книжки, на обкладинці розташована «реклама» планованих видань, серед них серії: птахи, тварини, мушлі та риби. Щоправда, видано було лише серії „мушлі” та „птахи”.

Кожна з робіт Утамаро, створених для оформлення книги, відзначається витонченим ліризмом та досконалим малюнком. Не дивлячись на першопочаткову задачу зображення комах, автор підходить до вирішення своїх робіт нестандартно. На кожному подвійному аркуші розгортається ціла сюжетна картина, в якій діючі персонажі займають інколи не зовсім провідне місце. Такий прийом, ми бачимо на п'ятій сторінці книги, де, серед зелені лопуха, спершу досить важко помітити гусінь та джмеля.

Не дивлячись на те, що головною причиною створення цих робіт, було ілюстрування віршів, таке прагнення японських майстрів до увіковічення комах та інших створінь, вказує на певну «екологічність» мислення, з притаманним японцям прагненням до збереження усього природного.

Друга книга, із серії «Мушлі Японії», представляє собою том з восьми ілюстраціями, створеними Кітагава Утамаро. На аркушах книги зображені різноманітні мушлі, що зустрічаються на узбережжі та у водах внутрішнього японського моря та Тихого океану. Цей альбом було створено, як збірку віршів Акера Канко, який вирушивши з Осаки у 1788(9) році на човні, разом з іще шістьма поетами, вздовж узбережжя Сінагави, які знайшли в ході

мандрівки велику кількість різноманітних мушель, та присвятили їм вірші. Повернувшись з мандрівки планувалось видати збірку. Молодий Утамаро був запрошений у якості ілюстратора.

Третя книжка, що завершує серію, це «Птахи Японії». Книга розділена на дві частини, що відповідно мають по 8 та 7 аркушів. Кожна з 15 сторінок книги несе зображення двох пташок, яким присвячено по віршу. На відміну від попередньої книги, де окрім рисунків мушель не було нічого, автор вводить зображення місця проживання пташок. Пернаті, що мешкають на деревах, показані на гілочках, або ж поряд із ними. Ті, що проживають у траві та на землі, показані серед звичного для них ареолу. Так, наприклад, півень та курочка, представлені біля бамбукової перегородки, яку обплітає квітка. Дивлячись на цю роботу, одразу стає зрозумілим, що це хатні тварини та мешкають поряд з людиною.

Література:

1. Бродский В. Е. Японское классическое искусство. Очерки. Живопись. Графика [Текст + виз. материал] монография / Бродский В. Е. — М.: Искусство, 1969. — 286 с.
2. Воронова. Б. Г. Из истории японской гравюры [Текст] из кн.: Японское искусство / Воронова. Б. Г. — М.: Искусство, 1959. —С.5–42.
3. Фар-Бекер Г. Японская гравюра [Текст + виз. материал] монография / Фар-Бекер Г. — М.: Арт-родник, 2005. — 200с.
4. History & Development of Japanese Prints // [Електронний ресурс] // <http://emptyeasel.com/2008/04/24/a-brief-history-of-japanese-art-prints-also-known-as-ukiyo-e>. — заголовок з екрану.
5. Japanese Woodblock Prints // [Електронний ресурс] // <http://www.asianartmall.com/AboutWoodBlockPrints.html>. — заголовок з екрану.

Шауліс С. О.

аспірант каф. теорії та історії мистецтв, ХДАДМ

СКУЛЬПТУРА ВЕЛИКОБРИТАНІЇ СЕРЕДИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: ІСТОРИОГРАФІЯ ПИТАННЯ

Історіографія зазначеної теми досить обширна. Необхідно зауважити, що імена найбільш відомих англійських скульпторів фігурують практично у всіх загальних працях з історії сучасного мистецтва, причому в більшості випадків розгляд їх творчості є своєрідним узагальненням цілого ряду досягнень сучасної скульптури в цілому. Так, знаменитий історик і теоретик мистецтва Ернст Гомбрих в своїй «Історії мистецтва», вперше виданій у 1950 р, серед кількох імен видатних західних скульпторів ХХ в. називає і Генрі Мура, пов'язуючи загальний зміст його творчості з однією з найважливіших для сучасної пластики ідей – ідеєю «truth to material».

Більш об'єктивний погляд на роль англійських скульпторів в історії сучасної пластики представлений в книзі відомого англійського мистецтвознавця Алана Боунеса «Сучасне європейське мистецтво» (1972), де Мур постає як чудовий синтезатор різних пластичних ідей, зокрема, тих з них, що належать авторству Пабло Пікассо, Костянтина Бранкузі, Ханса Арпа і Наума Габо. У тому ж ключі Боунес розглядає і творчість іншого видатного англійського скульптора, Барбари Хепворт.

Що стосується досліджень, присвячених загальним проблемам сучасної пластики, то вже в перших з них серед найважливіших персонажів фігурують імена англійських скульпторів. Так, у творі англійського мистецтвознавця Реджіналда Х. Віленського «Сенс сучасної скульптури» (1932) творчість ключових фігур історії англійської скульптури ХХ ст., Анрі Годье-Бржеський, Джекоба Епштейна і Мура, постає найбільш характерним прикладом того напрямку в сучасній пластичній, яке виросло з вивчення тієї чи іншої стародавньої або екзотичної культури.

Своєрідним підбиттям підсумків еволюції скульптури другої половини ХХ ст. є книга англійського історика сучасного мистецтва Ендрю Коси «Скульптура з 1945 р» (1998), де закономірності історії західноєвропейської і американської скульптури даного часу постають відображенням актуальних подій культурного і культурно-політичного характеру (проведення масштабних виставок і фестивалів, мистецьких конкурсів, зміна функцій музеїв і т.д.), і в зв'язку з цим пропонується відповідна версія розвитку пластичних напрямків. Англійська скульптура тут аналізується окремими періодами, пов'язаними з певними тенденціями глобального характеру. Характерно, що окремими пластами автором розглядаються тільки американська і англійська скульптура як центральні елементи загальнозначущого художнього процесу.

Для англійської скульптури 1960-х рр., творчості Каро і «нового покоління», була характерна орієнтація на ідеї американського мистецтва 1950-1960-х рр. Перш за все, абстрактного експресіонізму і скульптури Девіда Сміта, ідеологічно підтримуваних видатним американським критиком Клементом Гринбергом. Творчість Каро було з натхненням прийнято Гринбергом, що видно на прикладі його статті «Ентоні Каро» (1967), в якій говориться, що скульптор «підійшов ближче до істинно великої манери, ніж будь-якої іншої англійський художник до нього» [3].

Говорячи про історіографію діяльності «нового покоління», необхідно відзначити, що найважливішим джерелом тут є власне теоретичні роботи скульпторів, особливо Вільяма Такера, який став своєрідним ідеологом даного руху. У його статтях «Роздуми про скульптуру» (спільно з Тімом Скоттом, 1967), «Есе про скульптуру» (1969), а також в збірці есеїв «Мова скульптури» (1974) дається глибоке осмислення спрямованості творчості майстрів «нового покоління», сутність їх погляду на пластичну форму і її потенційні можливості. Також, слід зазначити, що феномену «нового покоління» присвячено спеціальний випуск англійського художнього журналу «The Studio» (1969. Vol. 177, N907), де зібрані різні фактичні матеріали по його діяльності, вищеназване «Есе» Такера, роздуми учнів Каро про його творчість, їх висловлювання про пластичні якості, а також аналітична стаття англійського мистецтвознавця Чарльза Харрісона «Деякі приклади новітньої скульптури в Британії». Творчість новітнього покоління англійських скульпторів, таких як Тоні Крег, Білл Вудроу, Ентоні Гормлі, Річард Дікон і ін., Розглядається в статті англійського мистецтвознавця Тіма Марлоу «поколінську гри в скульптурі», опублікованій в збірнику статей, присвячених проблемам англійського мистецтва 1970-1980-х рр. «40 молодше 40: Нове покоління в Британії» (1989).

Якщо говорити в загальному, то ступінь вивченості англійської скульптури даного періоду, перш за все з інформативною точки зору, є високою. Однак необхідно відзначити, що поряд з фактичною повнотою висвітлення досягнень англійської пластики і їх безсумнівною популярністю, в спеціальній літературі з цієї проблеми домінують дві основні теоретичні тенденції. Перша з них пов'язана з акцентуванням декількох (або одного) майстрів, як би втілюють в собі всю значимість англійської вкладу в історію скульптури другої половини ХХ в. Друга визначає хід розвитку англійської скульптури зміною напрямків, коли створюється помилкова ситуація їх повної взаємозамінності. І в тому, і в іншому випадку багато важливі закономірності художньої еволюції залишаються за рамками дослідження.

Література:

1. Гомбрих Э. История искусства / пер. с англ.: В. А. Крючкова, М. И. Майская.— М., 1998,— 688 с.
2. Оти Дж. Генри Мур // Творчество.— 1989.— № 5.— С. 12—16.
3. Мур Г. О скульптуре / пер. с англ. и публ. Н. Дубовицкой // Советская скульптура '78.— М., 1980,—С. 255—268.
4. Baro G. Henry Moore. Bronzes as Marlborough, carvings at Knoedler // Arts magazine.— 1970.— May.— P. 26—29.
5. Bulloch A. Freeze // 40 under 40: The new generation in Britain.— London; New York, 1989.—P. 52—53.

Шафран М.

аспірант, Львівська національна академія мистецтв

ГРОМАДСЬКІ ІНТЕР'ЄРИ В ІСТОРИЧНИХ СПОРУДАХ ЛЬВОВА

Львів відзначається великою кількістю історико-архітектурних пам'яток і як важливий об'єкт національної культурної спадщини потребує вирішення нагальних проблем, пов'язаних з їхнім збереженням, вивченням, реставрацією та реновацією архітектурних пам'яток, а особливо громадських споруд, які внаслідок об'єктивних чинників, здебільшого набувають іншого функціонального навантаження. Особливо проблематичними у формуванні сучасного урбаністичного середовища Львова постають питання реновації, стилізації та сучасної інтерпретації інтер'єрів історичних громадських споруд, які набувають нового функціонального значення та відповідно змінюються стилістично до вимог часу.

Особлива культурно-історична роль архітектурного розвитку історичних громадських споруд Львова полягає в оригінальних конструктивних та композиційних рішеннях, використанні різноманітних матеріалів і технологій для надання спорудам максимально репрезентативних якостей. Широким спектром також відзначається типологія громадських споруд міста, що характеризується великою кількістю адміністративних будівель, музеїв, торговельних комплексів та закладів відпочинку. Неоднорідністю відповідно до типологічних груп відзначається також збереженість автентичних інтер'єрів громадських споруд міста. Так, якщо стилістика інтер'єрів адміністративних споруд, музеїв, здебільшого апелює до цілковитого збе-

реження історичної автентики, то більшість інтер'єрів історичних споруд торговельно-відпочинкового характеру сьогодні потерпає від стихійного переобладнання та негативних впливів модних тенденцій в обладнанні інтер'єрного середовища. Автентичні елементи у громадських спорудах торговельно-побутового призначення, на жаль, здебільшого. Практично зруйновані внаслідок періодичного оновлення та інтенсивнішого тиску модернізації на ці об'єкти.

Відтак, проблематика проведення типології згідно функціонального призначення, окреслення доцільності збереження, стилізації та творчої інтерпретації інтер'єрів в історичних громадських спорудах Львова потребує сьогодні ретельного наукового аналізу з метою подальшого впровадження висновків роботи у сучасній практиці дизайну інтер'єрів в історичних громадських спорудах Львова.

Збереження історико-культурної спадщини для майбутніх поколінь справедливо вважається необхідною передумовою розвитку нації та її культури. Увага до об'єктів національної культури, які знаходяться в умовах недостатньої вивченості, є основним завданням для науковців. Усвідомлення безперечної цінності цієї спадщини вимагає її збереження й відновлення. З цієї точки зору варті ретельного вивчення спеціалістів закономірності формування інтер'єру громадських будівель, створених на межі XIX–XX ст. в Україні взагалі та на Харківщині й Полтавщині зокрема.

Громадські будівлі кінця XIX — початку XX століть збереглися у значній кількості, інтенсивні сучасні соціально-економічні та суспільні інтереси привели до функціонально-планувальних, художньо-композиційних, стильових змін як самих будівель, так і їх інтер'єрів. У зв'язку з цим більшість із них змінили свій зовнішній вигляд чи були втрачені. На жаль, при сучасних реконструкціях більшість інтер'єрів громадських будівель знищуються і досі. Але саме вони можуть мати особливе значення у вивченні, відтворенні та збереженні архітектурної спадщини, сприятимуть підвищенню загальної культури нашого народу, його духовності й національної самосвідомості.

Щербина Е. Б.

доцент каф. українознавства, ХДАДМ

РАДЯНІЗАЦІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ТА ЇЇ ПРОЯВИ

У радянську епоху основоположним методом усіх художніх напрямів був соціалістичний реалізм. Фактично 20-80-ті роки були для митців колишнього Радянського Союзу епохою єдиного офіційного методу – соцреалізму.

Як відомо, дефініція терміну «соціалістичний реалізм» визначена у статуті Спілки радянських письменників, означає, що цей метод вимагає від художника правдивого, історично-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку.

Основними рисами соцреалізму визначались:

- а) правдивість зображення;
- б) зображення життя в його революційному розвитку;

в) виховання людей в дусі принципів побудови соціалістичного і комуністичного суспільства.

Аналізуючи, як співвідносяться закони мистецтва із задекларованими принципами основоположного радянського методу, можна помітити їх не завуальовано фальшиву природу.

Один із adeptів соцреалізму, академік В. В. Ванслов стверджував, що головний критерій соцреалізму — це співвідношення мистецтва з життям, перевірка відповідності художнього образу реальності [1, с.14]. Насправді ж в мистецтві панувало зображення життя, або, як декларувалося, «права життя» в її ідеалістичному вигляді, по обов'язкових канолах соціалізму. Тобто споконвічно закладалося глибоке протиріччя між реальними картинами життя: голодомор, сталінські концтабора, в парадному офіціозі — застигли портрети радянських передовиків з «іконостасом» на грудях, пейзажі безкраїх пшеничних полів з невгамовними трудівниками.

Де справжня картина життя з її складними, подекуди амбівалентними проявами, трагічними контрастами і катарсисом?

Все, що не вкладалося в прокрустове ложе соцреалізму, знищувалося, об'являлося «несправжнім», «буржуазним» мистецтвом і, відповідно, не мало права на життя.

Що стосовно другої характерної тези соцреалізму, зображення життя в його революційному розвиткові, то її декларованість суперечить самій природі революції як такої, що несе в собі деструктивне начало.

Якщо революцією означаємо повну руйнацію усталеного порядку, то для мистецтва це виглядає, як відхід від попередніх традицій і озброєння тим арсеналом художніх напрямів, стилів, засобів, як і основою прогресивного мистецтва. По суті ж бачимо, що в умовах соціалістичної дійсності мистецтво вкладається у межі лише одного офіційного напрямку соцреалізму, а всі інші стилі, яким слідує світове мистецтво, відкидаються.

Домінанта мистецтва соцреалізму — ідеологічний детермінізм, панування лише однієї істини.

Головне, що нав'язувалося митцям, — це відображення в художній творчості ідей марксизму-ленінізму, і будь-який відступ від цього канону не дозволявся, контролювався і жорстоко переслідувався.

Виховання нової людини в дусі принципів побудови соціалістичного і комуністичного суспільства головним чином полягало в зображенні «парадної» картини життя, з її безкінечними передовиками, новаторами із заспокоїливими відбитками щасливої, мирної праці.

За таких умов українське мистецтво ставало заручником ідеології. Тому художники входили у режим «творчої бінарності». Уся виставкова діяльність художників регламентувалася радянським змістом творів.

Іншим боком «творчої бінарності» була андерграундна робота митців, її результатом була повноцінна діяльність, що вписувалася у всі напрями розвитку світового мистецтва — модернізм, постмодернізм і, власне, страдянський напрям, постсоцреалізм. Інколи можна почути зауваження в бік критиків соцреалізму, мовляв, в період повного і незаперечного існування

цього методу з'явилося багато дуже пристойних мистецьких творів. З цим частково можна погодитися, але це відбувалося не завдяки наслідуванню цього методу, а всупереч йому. Талант українських художників допомагав «виламуючися» із заполітизованих меж соцреалізму, створювати високомистецькі, полівимірні конструкції.

Література:

1. Ванслов В.В. Что такое социалистический реализм. — М.: Изобр.искусство, 1988. — 486 с.
2. Скляренко Г. На берегах. — К.: Софія-А, 2007. — 336 с.

Яковець І. О.

канд. мистецтвознавства, доцент, Черкаський державний технологічний університет

FRactal-ART TA SCIENCE-ART ЯК НОВІ СПОСОБИ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ ДІЙНОСТІ

Постіндустріальна епоха ініціювала значні зміни не тільки в технологіях життя і повсякденній культурі, але і в соціокультурних практиках мистецтва. Цифрові техніки породження та фіксації образів справили величезний вплив на сприйняття реальності та її художню репрезентацію. Можливості комп'ютера створювати нові реальності і пропонувати нову образність призвели до появи особливого типу мистецтва, яке увійшло в культуру постсучасності під різними назвами: алгоритмічне, комп'ютерне, цифрове, генеративне. Одним з різновидів цифрового мистецтва є, зокрема, фрактальне мистецтво [1].

Фрактал-арт – один з напрямків сучасного, якщо так можна висловитися, арт-дослідження; створюється за допомогою програмного забезпечення, яке ґрунтується на математичних розрахунках для візуального відображення об'єктів; по суті своїй, є гілкою алгоритмічного мистецтва і саме звідти, поряд з роботами Бенуа Мандельброта та Кена Масгрейва в 1980-х роках бере своє коріння.

Під **цифровим фрактальним мистецтвом** або **фрактальним живописом (fractal-art, фрактал-арт)** зазвичай розуміють вид комп'ютерного мистецтва, в якому зображення являє собою хроматичну візуалізацію математичних фрактальних множин за допомогою ітераційного програмного алгоритму. Фрактальні картини можуть відтворюватися як в електронному вигляді на комп'ютерному дисплеї або мультимедійному екрані, так і у вигляді принта на полотні або папері, проте первинним носієм творів цифрового фрактального живопису завжди є цифровий файл, а об'єктом авторського права – формула або алгоритм.

Концепції фрактальності зобов'язані своїм виникненням такі нові форми живопису і медійного мистецтва як фрактальний експресіонізм або fractalage («фракталаж», аналоговий фрактальний живопис) Дерек Нільсена (Derek K. Nielsen), фрактальні монотипії Леа Лівшиць, фрактальна абстракція Віктора Рібаса, фрактальний реалізм В'ячеслава Усеїнова і Олексія Сундукова, фрактальний супрематизм (В. Рібас, С. Головач, А. Работнов, А. Петтай та ін.) [2].

Широке розповсюдження отримала **фрактальна монотипія** (англ. **fractal monotyping**) – напрямок в образотворчому мистецтві, який складається з отримання зображення випадкового фрактала (для створення подібних зображень існують також спеціальні комп'ютерні програми). Зауважимо, що не так часто з'єднуються в єдине ціле суворі математика з образотворчим мистецтвом. Прикладом може бути проникнення фрактальної теорії в графіку – монотипію. У результаті з'явилося два нових терміни: **стохастична і фрактальна монотипія**.

Стохастична (англ. **stochastic monotyping**) – вид монотипії, який складається із стохастичних фракталів, отриманих природним способом. Стохастичною називають також фрактальну монотипію. Стохастична відноситься до фрактального мистецтва, а також це один з **видів еволюційного мистецтва** (англ. **evolutionary art**). Найбільш цінними вважаються **фігуральні стохастичні**, так як ймовірність виникнення образу людини при виготовленні стохастичної значно менше, ніж пейзажу. Стохастичні, як фрактальні зображення, бувають двох типів: оригінальні монотипії і адаптовані (домальовані) художником до його задуму. Стохастичні малюнки (стохатизм) є видом модернізму в образотворчому мистецтві. Цікаво відзначити, що стохастичні можуть бути також отримані методом **декалькоманії (фрактальна декалькоманія)** – виготовлення друкарських відбитків (перевідних зображень) для подальшого сухого перенесення на будь-яку поверхню за допомогою високої температури або тиску [3].

Слід зазначити, що стохастична являється однією з форм **наукового мистецтва (science-art)**, що нині активно розвивається [4]. За словами сучасного художника, критика мистецтва Д. Булатова «Science-art» – це відгалуження сучасного мистецтва, представники якого використовують високі технології, концептуальні основи та науково-дослідні методи при виробництві своїх творів. І в цьому відношенні, безумовно, фрактали дуже красиві». Математик і літератор В. Губайловський стверджує, що перший проект, який належить до «science-art», це фрактальна геометрія, придумана у свій час Бенуа Мандельбротом. Його книга «Фрактальна геометрія природи» вийшла у другій половині 80-х років. І з'явилася вона досить несподівано. Тобто Бенуа, будучи математиком і лінгвістом, досліджував якусь множину, яку він побачив тільки тоді, коли почав її виводити на папір і показувати на дисплеї.

Цікавим є також такий напрямок наукового мистецтва як **нано-мистецтво (nano-art)**, що базується на візуалізації наноструктур, використовуючи нанотехнології, з подальшою обробкою чорно-білих фотографій (надання різних кольорів) в графічному редакторі. Зображення нано-арту створені електронами, які проникають у глибинні структури матеріалу. Растровий електронний мікроскоп відображає поверхню зразка з великою роздільною здатністю (менше мікрометра) і при набагато більшому збільшенні (до 300 тисяч разів). Отримані без світлових хвиль зображення є чорно-білими, потім їх обробляють з допомогою різних художніх технологій. Подібні ро-

боти можна побачити як на виставках нанотехнологій, так і в музеях сучасного мистецтва, оскільки вони є ілюстраціями і досягнень сучасної науки, і об'єктами мистецтва.

Яскравим прикладом нано-мистецтва є робота Кріса Орфеску (Cris Orfescu) «Осколки». Слід зазначити, що у Орфеску з'явилися послідовники, серед яких найбільш відомі Алессандро Скалі і Робін Гуд (Італія), Грит Рухланд (Німеччина), Олексій Державін (Росія). Одночасно нано-арт можна віднести і до фрактального мистецтва, оскільки на багатьох нанорисунках зображені нанофрактали. Цікаво і те, що останні є, як і фрактальні монотипії, природними фракталами.

Існує також **ферофлюїд-арт**, який базується на незвичайній поведінці фeroфлюїда в магнітному полі – рідини, що містить дуже маленькі феромагнітні частинки розміром близько десяти нанометрів (0,00001 мм). Фeroфлюїд-арт придумала японка Сашико Кодама (Sachiko Kodama), яка з дитинства захоплювалася як мистецтвом, так і наукою, і закінчила два університети – один як фізик, інший як художниця. У тому, що вона робить, поєднуються обидві її спеціальності. У цьому виді мистецтва використовують властивості фeroфлюїда (або феромагнітної рідини), що містить мікроскопічні феромагнітні частинки та сильно поляризується під впливом магнітного поля. Яскравим прикладом такого мистецтва є реклама шоколаду Nestle.

Підводячи підсумок викладеного вище матеріалу про нові способи концептуалізації дійсності, а саме, fractal-art та science-art, які тісно взаємопов'язані між собою, наведемо вислів засновника фрактальної теорії Б. Мандельброта, з яким не можна не погодитися, що «фрактальне мистецтво випадає із звичайних категорій «винахід», «відкриття» і «творчість» [5], а для його створення і осмислення потрібні особливі концепти, що належать постнекласичній науці та пост-посмодерністській естетиці (фрактальність, рекурсія, фрактальна розмірність та ін.), без яких неможливий адекватний аналіз парадигматики та семантики цифрового фрактального мистецтва.

Література:

1. Yakovets I. O. New art technologies in the context of digital paradigm of postmodern culture. Massachusetts Review of Science and Technologies, 2016, № 1(13), (January – June). Volume VII. “MIT Press”, 2016. – 940 p. (P. 438–443).
2. Лившиц В. Фрактальная монотипия и стохастипия [Электронный ресурс] / В. Лившиц. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2011/11/03/1173>.
3. Лившиц В. Стохастипия Оскара Домингеса [Электронный ресурс] / В. Лившиц. – Режим доступа: <http://proza.ru/2010/09/25/326>.
4. Губайловский В. Научное искусство или искусственная наука [Электронный ресурс] / В. Губайловский. – Режим доступа: <http://www.svoboda.org/content/article/1896558.html>.
5. Mandelbrot B. V. Fractals and an Art for the Sake of Science // Leonardo. 1989. – Supplemental Issue. – Vol. 2, p. 23: Computer Art in Context: Siggraph '89 Art Show Catalog

Волошенко В. О.

аспірант, Львівська національна академія мистецтв

АРХІТЕКТУРНО-ХУДОЖНІЙ МЕТАЛ ЛЬВОВА КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Історія металу в архітектурі починалася з використання його естетичних властивостей для одержання декоративно-художніх ефектів. Тривалий час він залишався на других ролях, свого роду додатковим елементом в архітектурно-будівельній практиці. Але неперевершені якості міцності і пластичності, унікальні конструкційні можливості вплинули на процес актуалізації металу, як одного з основних будівельних матеріалів і засобів естетизації архітектури.

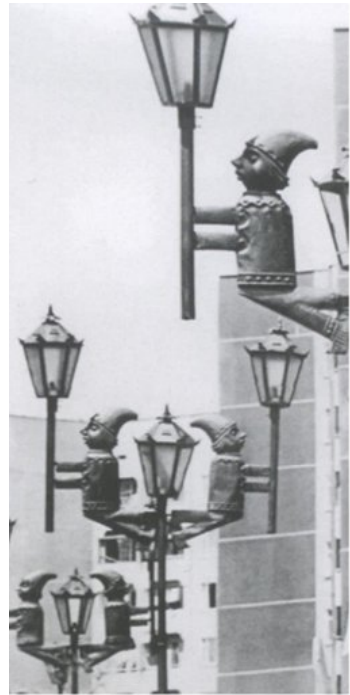
Необхідним для розгляду інноваційних властивостей металу є з'ясування відношення таких базових понять, як «архітектурний простір» та «архітектурне середовище», в яких художній метал має свої особливості функціонування і розвитку. Архітектурний простір можна вважати своєрідною підмножиною фізичного або «перетвореною частиною навколишнього простору, гармонійно сформованою матеріальними елементами» (А. Іконников). Архітектурний простір включає в себе і людину, забезпечуючи умови для організації її життєдіяльності, утворюючи при цьому основу художньої мови й естетичної цінності архітектури. В архітектурному просторі створюється односторонній емоційний зв'язок – від конкретного, часто відособленого простору до людини.

Архітектурне середовище у свою чергу конкретизується архітектурним простором. Але головною відмінністю є те, що простір реалізує рух від архітектури до людини, а середовище – від людини до архітектури. Таким чином ми говоримо про поведінку людей, які здійснюють певну (наприклад, мистецьку) діяльність у просторі. Таким чином сучасні поняття архітектурного простору і архітектурного середовища співвідносяться як «конкретні форми життєвих процесів і людської поведінки, як сприйняття людиною світу, її відчуттів і переживань (середовище) в конкретному просторовому оточенні (простір)» (А. Лобанов).

В сучасному архітектурному просторі України художній метал більш-менш активно використовується, після тривалої перерви, останні 15 – 20 рр. Поле для творчого «прориву» стали, зокрема, історичні архітектурні середовища та локальні ексклюзивні об'єкти, які посідають особливе місце в архітектурі Києва, Харкова, Одеси, Полтави тощо. Архітектурний простір та історичні архітектурні середовища Львова, як частина його загального простору, є не тільки функціональною, але й естетичною цінністю, що сприймається значною мірою завдяки емоційній і пластично-образній якості художнього металу. Середина 1970-х рр. стала для Львова реальним початком інтенсивної реалізації нового генерального плану реконструкції та розбудови. Проект (1962 р.), розроблений Київським інститутом «Діпромiст» після невдалих проектів повоєнних років, полягав, по-перше, в удосконаленні історично сформованої структури міста з її концентричним розвитком,

а, по-друге – у перенесенні масового житлового будівництва на околиці, де була запланована забудова п'яти великих мікрорайонів. Особливо відповідальним завданням стало планування центральної частини та певні реставраційні заходи в історико-архітектурному середовищі Львова – площа Ринок, прилеглі до неї квартали, вулиці і будівлі. Це була перша після Другої світової війни спроба осмислення історичного центру Львова в контексті практичних та науково-теоретичних містобудівних і соціальних проблем в умовах індустріалізації та зростаючої урбанізації.

Художній метал став одним з виразників естетичного архітектурно-просторового розвитку Львова, що виявилось у забудові як історичних, так і нових районів. Наприклад, в архітектурі нового Сихівського району вул. Літунова (тепер вул. Довженка) в 1983 р. була обладнана магістральними ліхтарями, архітектурно-художнє вирішення яких належало Б. Романцю. Рельєфні силуети казкових персонажів з карбованої міді вдало поєднані художником з каркасною конструкцією ліхтарів і



Іл. 1. Б. Романець. Декоративні ліхтарі. 1983 р. Львів, вул. Довженка. (не збережені)



Іл. 2. О. Боньковський. Металева огорожа сходів церкви Св. Онуфрія монастиря оо. Василян (фрагмент). Залізо, кування, Львів. 2003 р.

кольоровим склом (іл. 1). Це був новаторський підхід до вирішенням функціонально-декоративних об'єктів, що не мав на той час аналогів в Україні.

З початком 1990-х рр. відроджується сакральна тематика архітектурно-художнього металу Львова, яка у дорядянський період була одною з основних у художній культурі міста. На особливу уваги заслуговує художній метал О. Боньковського, чия стилістика, авторська манера трактування релігійних тем, від самого початку базувалася на тонкому відчутті синтезу архітектурних і кованих пластичних форм, на мінімальних, на перший погляд, але ефективних технологічно-художніх засобах. Одним з кращих став ансамбль кованого металу для церква Св. Онуфрія і каплиці Благовіщення. Композиційною доміантою каплиці є двостулкові ковані двері «Ангели». За допомогою пружної лінії кованого металу автор створив не тільки контури фігур, але й надав їм маси й об'єму. Йдеться про важливий засіб створення художньої форми, яка у творах О. Боньковського помітно наближено до графіки. Цей зв'язок простежується і в композиціях архітектурно-художнього металу церкви Св. Онуфрія (1550 р. з добудовами XVIII – XIX ст.), передовсім, у кованій огорожі металевих сходів 2003 р. В ритмічних ажурних силуетах прочитуються спрямований рух ходи ченців, одягові складки плащів, жести рук, що тримають свічки, кадила, релікварії (іл. 2).

«Скульптуро–ковальством» часто і доволі влучно називають (Р.Шмагало) творчість львівського художника металу М. Дедишина. Композиції з кованого заліза він активно доповнює бронзою, каменем, деревом, що дозволяє йому працювати на межі образотворчих і декоративних можливостей металевої пластики. Характерною для тенденції впровадження в архітектурному середовищі Львова соціально-культурних проєктів 2008 – 2010 рр. є його серії «Велосипедисти», лінійна динаміка яких може набувати як станкових



Іл. 3. М. Дедишин. «Солдат Швейк». Залізо, кування. Львів, пл. Ринок. 2007 р.

виставкових форм, так і слугувати урбаністичною декоративною пластикою. Один з таких об'єктів в образі «вояка Швейка» був створений для велосипедного турнікету біля входу до Львівської ратуші (іл. 3). Арт-об'єкт М. Дедишина «Альпініст» на фасаді магазину туристичного спорядження на вул. Городецькій у Львові (2008 р.) став оригінальним пластичним об'єктом абстрактних форм, що вдало гармоніює з металевим обрамленням балкону будинку. Подібними рисами позначені твори й інших українських митців початку ХХІ ст., наприклад, С. Корнієнка у

Харкові («Телефон», 2005 р.), Р. Велігурського у Рівному («Object TRAMP», 2008 р.) та ін.

Кілька інноваційних пластичних ідей на початку XXI ст. було реалізовано в архітектурно-художньому середовищі львівських історичних кладовищ. Статуарна і декоративна пластика меморіального змісту, зокрема металева, стала одною з традиційних в історії мистецтва Львова. У сучасних концепціях помітною є відмова митців від звичних фігурних символічних композицій. Натомість активно розробляється тема абстрагованих об'єктів, часто підкреслено простих геометричних пропорцій, в яких художня форма і зміст становлять єдине ідейно-композиційне ціле, а основна увага спрямована на технологію і візуальні ефекти (іл. 4).

Художній метал став наприкінці XX – на початку XXI ст. одним з найбільш ефектних засобів естетизації архітектурного простору Львова. Разом з тим, сучасні проекти пришвидшеної і різнопланової у стильовому плані забудови та процес урбанізації міста визначили тенденцію поетапної реалізації архітектурно-будівельних і художніх ідей. Як наслідок, металеві мистецькі об'єкти часто набувають в архітектурних середовищах міста автономних рис, індивідуальних просторових і пластичних характеристик.

Стійкою є тенденція наполегливого подолання художниками «вжитковості» і реалістичного трактування архітектурних і декоративних металевих об'єктів. Переважна більшість сучасних творів художнього металу є швидше результатом реалізації образотворчих концепцій, формальних і стильових пошуків постмодерністського спрямування.

Метал стає своєрідним знаменником найбільш претензійних сучасних технологій, що уособлюють не тільки досконалість раціональної форми, але й високий рівень художнього смаку.



Іл. 4. О. Золотарьов. Пам'ятник рок-музиканту С. Кузьмінському. Полірований метал. Львів, Личаківське кладовище. 2014 р.

Гарайда Д. В.

аспірант, Львівська Національна академія мистецтв

ІНТЕР'ЄРИ ЗАКЛАДІВ ГРОМАДСЬКОГО ХАРЧУВАННЯ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ: ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Усе, що оточує людину, впливає на її сприйняття, поведінку і мислення. У житті сучасного мистецтва увага до образних можливостей інтер'єру велика як ніколи. Своєю різноманітністю варіацій і таємничістю найбільшу увагу притягує саме інтер'єри кав'ярень, кафе, ресторанів.

Художня структура простору сучасних інтер'єрів закладів громадського харчування має велике значення у формуванні його стилістики [3].

Стилістика, як метод проектування, являється одним із варіантів синтезу різних видів мистецтва, їх поєднання як з предметно-просторовим середовищем, так і з архітектурою, екстер'єром.

З набуттям Україною незалежності відбувається етнічне відродження, звідси спостерігається зацікавленість до власної історії, побуту, традицій. У інтер'єрах ресторанів «Гуцульський двір» (м. Львів) та «Легенда» (м. Івано-Франківськ) присутні формальні ознаки традиційного народного українського житла. Головними формотворчими і декоративними засобами вираження стилістики є традиційні елементи конкретного етнографічного регіону – Гуцульщини.

Прикладом інтер'єру з використанням елементів та характерних форм національного колориту є один з залів ресторану «Надія» (Івано-Франківськ, вул. Незалежності 40)

У процесі формування інтер'єрів закладів громадського харчування Західної України спостерігається тягіння до монументальності і місцевих традицій історизму [1]. У інтер'єрі кафе «Синя пляшка» (м. Львів) використано метод музейної композиції, за рахунок якого стара архітектура та інтер'єр перетворюються у цінність. Невисока дерев'яна огорожа, що розташована вздовж стін по периметру, портрети відомих австрійських королів, старі карти в позолочених рамах, всі ці елементи тільки підкреслюють відчуття музейності.

Забудова міст Західної України кінці XIX – початку XX ст. зберігає їх історію та культуру. Тому часто концепція авторів створених інтер'єрів підтримує та розкриває цілісні образи, звертаючись до минулого і не втрачаючи сучасності.

Література:

1. Новосельчук Н. Є. Формування інтер'єру громадських будівель кінця XIX – початку XX століть [Електронний ресурс]: автореф. дис.на здобуття наук. ступеня канд. архітектури: 18.00.01 / Н.Є. Новосельчук; Нац. акад. образотвор. мистец. і архіт. — К., 2006. — 19 с. — укр. Режим доступу: <http://libs.com.ua>
2. Подлевських М. Б. Композиційні засоби організації просторів підприємств громадського харчування з виявленням народної стилістики [Електронний ресурс] / М. Б. Подлевських // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура – 2008. – № 7. – С. 110-115. – Режим доступу: <http://nbuv.gov.ua>
3. Резвухіна Л. О. Формування дизайну інтер'єру для підприємств громадського харчування [Електронний ресурс]: Мистецтвознавство. – Вісник КНУКіМ – 8 с. Режим доступу: <http://www.stationline.org.ua>

Калініченко О.В.

науковий співробітник відділу європейського мистецтва XIX-XX ст.,
Львівська національна галерея мистецтв ім. Б.Г.Возницького

ВІДЛУННЯ РОМАНТИЗМУ У РОБОТІ К.КОРОВІНА «ДАМА БІЛЯ ВІКНА» ЗІ ЗБІРКИ ЛНГМ ІМ. Б.Г.ВОЗНИЦЬКОГО

Російський живописець Костянтин Коровін (1861, Москва – 1939, Париж) вважається одним з послідовників творчого методу імпресіонізму у російському живописі. Це художник, що був захоплений французькою культурою і мистецтвом кінця XIX ст. Наслідком його творчих подорожей у Францію стала велика кількість робіт, серед них і декілька зі збірки галереї, — це, зокрема, невелика за розмірами робота «Марсель» (46,5x35 см) і велике полотно, що експонується зараз на експозиції європейського мистецтва XIX—XX ст. ЛНГМ «Дама біля вікна» 1893 р. (180x80 см), де у верхньому правому куті картини виписано рукою майстра «а Paris». Як сучасники художника, так і радянські мистецтвознавці мало приділяли уваги цій роботі, вважаючи її другорядною у творчості митця. Про це свідчить навіть той факт, що в свій час вона була виставлена на продаж у комісійному магазині (на звороті полотна етикетка магазину датована 1955 р.).

Формат полотна – довгий вертикальний прямокутник — створює ефект того, що глядач стає і учасником сцени (К.Коровін, як відомо, займався сценографією) – враження відчинених дверей, входу, на порозі якого ми стоїмо не полишає при погляді на полотно. Своєрідна колористична гра роботи, а точніше, домінування різних відтінків сірого нагадує подібний експеримент з білим кольором американського живописця Дж. Уїслера і його полотно «Симфонія в білому № 1» 1862 р. Роботу К.Коровіна умовно можна було би назвати «симфонією в сірому».

Проте, як на мене, сюжетно і композиційно «Дама біля вікна» К.Коровіна є прямим парафразом роботи німецького художника-романтика Каспара Давіда Фрідріха (1781—1841) «Дама біля вікна» 1822 р., що знаходиться в Національній галереї в Берліні. Іспанський сюрреаліст Сальвадор Далі продовжив тему, створивши свій варіант під назвою «Дівчина біля вікна» 1925 р.

Проте кожен з живописців цю сюжетну і композиційну схему накладав на свій життєвий простір, епоху і особисті переживання.

Жінки біля вікна — популярна живописна тема, т. зв. «віконними сценами» прославилися ще голландські живописці, зокрема Вермеєр Делфтський, Якоб Врель та ін. Романтик XIX ст. К.-Д.Фрідріх часто зображав героїв своїх полотен зі спини, тим самим ототожнюючи їх із глядачем, що й продовжив К. Коровін у своїй «Дамі біля вікна».

В роботі К. Коровіна дама не є ідентифікована. Але це і не просто стафажна фігура, як може здаватися на перший погляд. Для мене це, швидше, символічно-поетична постать, яка уособлює собою і свіжість паризького ранку, і французький жіночий шарм, і пробудження чуттєвості – теми, актуальні для тогочасного мистецтва. На жінці напівпрозорий домашній пеньюар, що дає відчуття ефемерності і витонченості постаті. Легкість і прозорість

досягається також завдяки широким прозорим імпресіоністичним мазкам. Жіноча фігура здається вищою і більш витонченою через зумисне видовження пропорцій тіла. Зрештою, все в роботі є вертикально видовженим – і формат полотна, і постать жінки, і форма вікна і навіть будинки назовні. До речі, в той самий період у Парижі К.Коровін написав роботу «В майстерні» (1893 р.), яка є стилістично близькою до «Дами біля вікна» з ЛНГМ.

У К.-Д. Фрідріха «Жінка біля вікна» датується 1822 р. Жіноча фігура ймовірно написана з Кароліни Боммер (Caroline Bommer), яка була дружиною живописця з 1818 р. За вікном «Дами біля вікна» К. — Д.Фрідріха – повесняному зелені дерева і високі щогли кораблів, над усім – блакитне небо з білими хмарками. Спокоєм пронизана вся постать жінки і композиція. Видно фрагмент ріки Ельби. Атмосфера робіт і К.-Д.Фрідріха, і К.Коровіна створюється завдяки протиставленню між світом у кімнаті і ззовні, між темним інтер'єром і яскравим живим фрагментом природи у К.-Д.Фрідріха, а в К. Коровіна — між бузковим світланком на стінах високих будинків і сірим сутінкам у кімнаті. З вікна помешкання в Берліні виглядає жінка поч. ХІХ ст. – An der Elbe 33, за цією адресою з 1818 р. проживав К.-Д.Фрідріх з дружиною. За вікном човен з високими щоглами відпливає у далеку путь, а, може, навпаки прибуває.. Проте якщо романтичні герої мріяли про далеке і невідоме – наприклад про подорожі, уособленням чого в даному творі став корабель, то дама у творі К.Коровіна кінця ХІХ ст. бачить зовсім інший, вже урбаністичний, краєвид — весь горизонт за вікном забудований громіздкими багатопверхівками. К.-Д. Фрідріх з'явився у мистецтві після просвітницького раціоналізму, К. Коровін – після реалізму і натуралізму. Цією темою вони начебто відкривали вікно у світ інтуїції, чуттєвості, а не наративу, який був притаманний для їхніх попередників у мистецтві. Романтичні засади — протиставлення світу «тут» і «там» притаманні в однаковій міру світогляду цих художників. Вікно є тією межею, за якою починається інший світ – світ мрії, в який тягнеться героїня полотна; проте затишним прихистком є її кімната.

Споглядальність і мрійливість були частиною як творчості, так часто і самого життя творців-романтиків. К.-Д.Фрідріх був типовим меланхоліком, замкнутим і самозаглибленим, що відчувається практично у всіх його роботах, де самотній герой-романтик залишається наодинці з собою і природою, з Богом і безмежністю. «Дама біля вікна» в тому сенсі має подвійне значення. Оскільки, ймовірно, що на роботі дружина митця, то, можливо, в ній втілювалося прагнення художника до стабільності, сімейного затишку і тепла, але, разом з тим, погляд дружини спрямований «туди», в той інший світ, який, мабуть, так манить творчу і раниму натуру митця і якраз «тому», іншому світу він належав як творець, а не просто філістер-сім'янин. К.-Д.Фрідріх любив подорожувати, блукати на самоті з природою, а дружина і оселя, з вікна якої вона дивиться на щогли кораблів – це постійне місце прощання і повернення.

К. Коровін, за спогадами сучасників, не був меланхолійним, швидше, навпаки, він був «душею компанії» і веселуном. Художнику на час написання полотна виповнилося 32 роки, він був сповнений надій і амбіцій, а проте ця робота є явним парафразом і відлунням сумного романтика К.-Д.Фрідріха.

І, звичайно ж, жінка дивиться на ранковий Париж, який так манить і багато обіцяє. Незважаючи на позірний оптимізм, є щось у цій роботі і меланхолійне – сірий колорит, замкнутий простір, який створюють перед вікном стіни міських будинків, є певне відчуття браку повітря, є прагнення дами вирватись із сірих сутінок до світла, до ранку, що ледве жевріє. У роботі К.-Д. Фрідріха прагнення до неба виражалось в гострих щоглах кораблів, у К.Коровіна до неба тягнуться висотні будинки з вертикалями димарів. Як і у К.-Д.Фрідріха, ця робота носить діалектичний, протиречивий настрій.

В більшості картин і рисунків інтер'єрів другої чверті XIX ст. неодмінним елементом стає таке типове для мистецтва романтизму вікно, але не розкрите в природу, а у безкінечний міський пейзаж, як у роботі К. Коровіна. Часто саме за дахами будинків — залізними, пологими, або, навпаки, крутими, можна ідентифікувати, в якому місті знаходяться герої живописної сцени.

До речі, К. Коровін у 1924 р. таки виїхав у Париж назавжди, де, на жаль, не здобув всесвітньої популярності. Париж не виконав своєї ранкової обіцянки...

В розглянутих творах К.-Д. Фрідріха і К. Коровіна жінка стає частиною краєвиду за вікном, а водночас і протиставленням. У німецького романтика це своєрідне протистояння між сімейним затишком і романтичною самотністю, що втілюється у постаті його дружини на тлі кораблів; у К. Коровіна – поетична і водночас драматична зустріч маленької людини з великим містом, ранкове пробудження і сподівання.

Література:

1. Львівська картинна галерея. Альбом. – Київ: «Мистецтво», 1977.
2. Ріпко О. Роботи Костянтина Коровіна у львівській картинній галереї // Львівська картинна галерея (виставки, знахідки, дослідження). – Львів: «Каменяр», 1967. – С. 84–95.
3. Борисова Е. Романические тенденции в русском интерьере. К вопросу о бидермейере // «Вопросы искусствознания», 4/94. – Москва, 1994. – С. 358–386.
4. Коган Д. Константин Коровин. – Москва: «Искусство», 1964.
5. Walther A. Caspar David Friedrich. – Berlin: «Kunst und Gessellschaft», 1985.

Косів В.

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри графічного дизайну, Львівська національна академія мистецтв

ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН І ДИЗАЙНЕРИ В УКРАЇНСЬКІЙ ДІАСПОРІ 1945—1989: ПРОФЕСІЙНІ ПРАКТИКИ ТА СУСПІЛЬНІ КОНТЕКСТИ

У країнах повоєнної української еміграції (США, Канаді, Бразилії, Аргентині, Венесуелі, Австралії) ситуація із замовленнями графічного дизайну для українських авторів була складною. Ані членство у професійних організаціях, ані професійна майстерність не гарантували отримання праці та високих гонорарів. Небагато хто з українських мистців діаспори 40-х — 80-х років зміг би прожити працюючи лише у графічному дизайні. Серед дипломованих дизайнерів були приклади успішної професійної кар'єри (Віктор Цимбал в Аргентині, з молодшої генерації — Христина Зелінська,

Ілона Сочинська, Таня Кравців у США), однак їхні успіхи були пов'язані не з українськими дизайн-студіями та клієнтами. Лише принагідно вони виконували роботи для української громади і не отримували за це гонорарів. Деякі українські твори, якщо і були винагороджені, то сумами, значно меншими за їх справжню вартість. Рідко коли видавці, та й громада загалом, розуміла специфіку роботи дизайнера і справедливо її оцінювала. Загалом, для багатьох авторів їхній час розподілявся поміж основною роботою (переважно не пов'язаною з мистецтвом), що давала можливість прогодувати сім'ю, дрібними заробітками у графічному дизайні, та “вільною” мистецькою працею, котра й репрезентувала їх на виставках і репродукувалася в каталогах.

Особливо складно було мистцям-емігрантам у перше десятиліття після прибуття за океан. Як правило, займатися творчою роботою та виконувати замовлення від редакцій українських видань вдалося лише ввечері, після фізичної праці на заводі чи фабриці, або на вихідних. І фізично, і психологічно, як для творчих людей, так і загалом для української інтелігенції, це було важким випробуванням. Однак, якими б не були способи заробітку, більшість мистців таки знаходили сили і мотивації для праці за фахом, і з часом ці зусилля виправдалися. Згодом, їм вдалося знайти роботу або за спеціальністю, або принаймні, наближену до неї. Так, Микола Бутович влаштувався дизайнером на текстильній фабриці в Нью-Йорку, Петро Андрусів отримав працю художника в міській раді Філадельфії, Михайло Михалевич малював тривимірні візуалізації проектів споруд для будівельної фірми в Міннесоті. Така робота була добрим компромісом та інколи дозволяла виконувати приватні замовлення.

Друга половина 50-х — 60-і роки були більш сприятливими, а тому плідними на співпрацю з українськими видавництвами, церквами, організаціями виставок, видання каталогів. Що стосується стилістики графічного дизайну, аж до кінця 60-х років вона продовжувала передвоєнні традиції. Більшість авторів, що переїхали за океан у зрілому віці, упродовж тривалого часу визначали обличчя української візуальної комунікації і зберігали його національний вираз тридцятилітньої давності. Лише з появою нового покоління, котре отримало професійну освіту в західних мистецьких і дизайнерських школах, у візуальному вираженні національної ідентичності з'являються зміни.

Кінець 60-х років був часом загальної турбуленції, конфліктів між поколіннями, боротьби світоглядів у більшості країн Західного світу. Українські громади діаспори не минули ці процеси. Ще з кінця 50-х років на протигагу загальному руслу літературного вислову виступила “Нью-Йоркська група”. До неї доєднався художник-модерніст і мистецький критик Юрій Соловій. Та насправді масового характеру конфлікт набув разом із виступом молодшого покоління — дітей емігрантів, що народившись у “вільному світі” та виховавшись в інтернаціональному середовищі дітей різного походження, не могли зрозуміти більшості “давніх традицій” та не бачили сенсу в їх продовженні. До таких “традицій” вони зараховували і “національну” мистецьку форму, щодо альтернативи — нею були сучасні глобальні напрямки пізнього модернізму. Натомість їхні батьки, намагаю-

чись зберегти національну ідентичність дітей, оберігали їх від зовнішнього впливу і не сприймали жодних новацій, котрі здавалися їм “чужими”.

Несприйняття консервативними середовищами змусило новаторів творити свої організації, започатковувати власні видання. Інституційним виразом цього руху став Інститут Модерного Мистецтва в Чикаго, що від 1972 р. репрезентував український модернізм. Однак, якщо для представників образотворчого мистецтва можливість незалежного творчого самовираження з’являлися, то для графічних дизайнерів залежність від видавців, редакторів, керівників громадських установ, (котрі переважно репрезентували консервативну більшість громади), не залишала великого простору для інновацій. Як наслідок — фахові дизайнери молодшої генерації, котрі отримали освіту в найкращих дизайнерських школах і застосовували найновіші методи й стилістики, працювали, переважно, для клієнтів-неукраїнців, натомість в українських виданнях для них не було місця. Така ситуація, здебільшого, проіснувала до кінця 80-х. Не зважаючи на зміни поколінь в українській діаспорі, умовне розмежування на тих, хто сприйняв і переосмислив модерністські напрями, і тих, кого вони оминули, залишалося сталим.

Одрехівський В. В.

аспірант, викладач кафедри монументально-декоративної скульптури, Львівська національна академія мистецтв

ЗРІЗ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ СКУЛЬПТУРИ: ПРОБЛЕМИ ФОРМИ, РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

Скульптура як окремий вид мистецтва стає все більше поглинутою такими мультидисциплінарними мистецькими практиками як інсталяція, відео-скульптура, аудіо-скульптура, реді-мейд і перфоманс. Щораз рідше можемо стверджувати, що сьогодні скульптура існує у тому ж вигляді що й кілька десятиліть тому. Паралельно співіснують кардинально різні способи творення – від акціоністсько-медійних форм креації, які у пошуку актуального рішуче намагаються віддалитися від звичних моделей і схем, до класично-традиційних видів мистецтва, які твердо стоять відстоюючи естетичні цінності краси, гармонії та піднесеного.

Варто виділити творчість кількох найрепрезентативніших українських митців другої половини ХХ-поч. ХХІ ст., які представляють різні покоління і пластичні мови.

Кам’яна скульптура Петра Антипа і твори Олександра Дяченка з шамоту є монументальними за своїм характером і формотворенням. Тема української античності та архаїчності виразно прочитується у творах митців. Не менш сильною за своєю внутрішньою архітектонікою є скульптура Олега Капустяка, який є одним з небагатьох українських скульпторів спектр пошуку ідейно-пластичної форми якого коливається від натуралістичного фігуративу до абстракції. Твори Валерія Пирогова уособлюють позитивні образи, які наділені винятковою настроєвістю і тематичною легкістю. Скульптура Володимира Кочмара і Василя Ярича базується на фігуративних композиціях з різним

ступенем стилізації. Бронзова пластика Володимира Одрехівського охоплює широкий діапазон пластичної видозміни натури в основі якої, в переважній більшості, є людина – її тілесність і духовно-філософські проблеми.

Художником молодшої генерації, який працює з інсталяцією і графічним мультимедійним мистецтвом є Олексій Сай. Його тривимірні інсталяції «Дим», «Граблі», «Солярій для офісного працівника» резонують з суспільно-політичними подіями в країні. Створені з металевих будівельних профілів, граблів та звичайних офісних ламп, вони розширюють значення терміну «скульптура» або ставлять запитання чи взагалі може підійти для означення цих об'єктів термін «скульптура», «інсталяція», «реді-мейд» чи ін.

Іван Світличний створює аудіо-скульптури, які винаходять нову пластичну мову, свого роду перекодовують мистецтво в інший вимір. За твердженням митця, для нього важливо знаходити точку зламу, де тривимірний об'єкт переходить у чотириохвимерний простір і починає там розгортатися в безкінечній кількості координат. Одним з таких творів є «Різанина про мінімал», яка створена в багатоетапному процесі за допомогою електронних пристроїв. «Глядач» сприймає твір через аудіомедійний засіб і візуалізовує в уяві форму і розташування об'ємів скульптури.

Творча група GAZ (Олексій Золотарьов, Василь Грубляк) створює мінімалістичні скульптури з труб та інсталяції. Роботи «Замкнутий кут», «Колісниця перебудови», «Без назви», «RuТина» є різностилевими по формі, одна більшість з них об'єднує глибокий соціальний і, часто, політичний підтекст. Митці сміливо оперують простором і часто звертаються до асамбляжу (поєднання готових елементів), реді-мейду.

Активними є практики симпозіумів і колективних творчих проєктів великого масштабу. Так, відійшовши від формату академічних ювілейних постановок, з нагоди 160-річчя від дня народження Івана Франка та 70-річчя заснування Львівської національної академії мистецтв було запропоновано засобами сучасного тривимірного мистецтва переосмислити величну постать Каменяра. Львівська мистецька подія була покликана в альтернативний спосіб відзначити річницю від дня народження Великого поета.

Було створено 6 скульптур висотою 4 м кожна, які пересуваються на колесах: складаючи ці 6 модульних скульптурних блоків разом, утворюється одна велика скульптура – монументальний портрет Івана Франка. Кожна скульптура обертається навколо своєї осі та може переміщуватись по виставковій площі в довільному напрямку, формуючи найрізноманітніші композиції, об'ємно-просторові колажі та сюрреалістичні поєднання. Основна скульптура (портрет поета) набула якостей кінетичної трансформації, отримала не тільки звичний «екстер'єр», зовнішню оболонку демонстровану глядачеві, а й «інтер'єр», «внутрішність» в яку глядач може ввійти і бути огорнутим шістьма величними брилами композицій.

Симпозіум та його презентація в день народження Каменяра 27 серпня 2016 р. привернув увагу публіки своїм спектаклем і трансцендентним синтезом з іншими видами творчого вираження: театральним дійством, балетом, музикою, поезією, світловими інсталяціями. В даному поєднанні скульптура

виступила не просто декорацією до театральної дії, а лейтмотивом перформансу і динамічно-кінетичним твором.

Проект-подія є антитезою до традиційного уявлення про фіксований пам'ятник – він пропонує динаміку, трансформацію, колаж непоєднаних на перший погляд образів і фрагментів. На противагу тому, щоб наша пам'ять «кам'яніла» в твердих непорушних монументах, які часто стають настільки звичними в міському ландшафті, що ми їх не помічаємо, симпозіум переконливо настоює на інтерактивності, конфронтації, взаємодії з середовищем та глядачем.

Отже, значній частині української сучасної скульптури притаманна виразна людиноцентричність, а першообраз-архетип стає однією з провідних тем для творчого пошуку. Велика кількість українських скульпторів зберігають виразну естетику і самодостатню пластичну мову базовану на класичних чи навіть академічних принципах. Це дає можливість віднести цей сегмент української культури до мистецької парадигми аполлонівського типу, ключовими означеннями якого є вибудовування, конструювання, прагнення піднесеного, естетично привабливого та згармонізованого.

В той же час, ми бачимо інтегральні процеси у тривимірному образотворчому творенні, де чіткі видові кордони розмиваються, а поняття «скульптура» застосовується до найсміливіших мистецьких експериментів, роблячи її універсальним знаряддям сучасного митця.

З розвитком скульптури і спрямуванням її в нематеріальні сфери в тому числі й аудіоінсталяції, цей вид творчого вираження позбувається основоположних якостей, які становили суть цього мистецтва в минулому – тактильності і матеріальної присутності в просторі. Цього століття віртуальна реальність рішуче ввійшла в обіг засобів візуального мистецтва, вона заперечує тактильність, часто відмовляє у фізичних співвідношеннях, взаєминах з глядачем. Це одна з найбільших проблем мистецтва сьогодення, коли його природа була зведена до зображень на екрані чи в аудіозасобах, позбавляючи глядача можливості обійти навколо і досягнути твір без додаткових електронних засобів.

Зазначимо, що не варто відносити ці процеси до негативних чи таких, які загрожують існуванню якісного мистецтва. Навпаки, дематеріалізуючі практики в скульптурі як естетичному засобі дослідження тривимірного простору тільки розширюють види інструментарію для цих світовідчуттєвих пошуків і сприяють розвитку сучасного мистецтва.

Патик О.

ст.викладач кафедри дизайну, Національний лісотехнічний університет України

ВОЛОДИМИР ПАТИК

У радянську добу митці були гвинтиками потужної системи, найгуманніші прояви якої йменувались соцреалізмом. Як могли діяти незгідні? – Найбільш вдалим, очевидно, був шлях, який дозволяв в тій чи іншій мірі відстояти своє бачення. Він повинен був містити компроміс – реалізм / versus його естетизація / versus його трансформація. Саме цією дорогою крокував Володимир Патик, художник, джерелом натхнення якого слугувала глибинна прив'язаність до всього рідного.

Володимир Патик народився 9 жовтня 1926 року в галицькому селі з поетичною назвою Чорний Острів (на Жидачівщині, Львівська обл.). Він виростав у звичайній українській сільській родині.

Володимир Патик змів бачити те, чого не бачать інші, насолоджуватися красою світу, а найголовніше – розказувати мовою мистецтва про свої захоплення, відкриття, переживання. Ніщо у його творах не є вигаданим, а лише – відчутим та пережитим. А хвилювало його майже все. Найгіршим для батька є байдужість. Гостро бачачи красу, відчуваючи колір, промовляючи фарбою, художник спонукає захоплюватись цим світом і переживати його разом із ним. Єдине до чого митець байдужий – до марноти світських спокус. Цей потужний щит врятував художника від легкого шляху і дешевої слави. Де б не був митець – блокнот і олівець завжди були у кишені. Ні дня без лінії – ось основне його життєве кредо.

Мало хто нині пам'ятає українські села 1970-х років, у яких ще жеврів дух Шевченкової України — були солом'яні стріхи, самотні бабусі, які пережили Голодомор, хоча й багато хат вже стояли пустками. Вітер «гуляв» в цих оселях, але ще можна було доторкнутись до живої глиняної стіни, одвірка, віконниці, до усього того архаїчного, що було в селах Черкащини і Полтавщини. Від мови стареньких бабусь до вишиваних рушників над образами, усе було абсолютно справжнім. Серія батькових рисунків, пастелей, акварелей з Великої України тих років є безцінним скарбом для нащадків. З фотографічною точністю та мистецьким хистом переданій настрій, колір у пейзажах цих останніх солом'яних стріх України. Проте, для художника це було далеко не романтичним замилюванням етнографією, а потужним стимулом до модерної творчості, переосмислюючи все через свою душу, через глибокі знання українського і світового мистецтва. Варто тільки побачити батькову бібліотеку, аби усвідомити, як глибоко він студював історію мистецтва.

«Ніколи не говори про те чого не бачив, а коли побачив і відчув – говори так щоб іншим кортіло це побачити. Твір повинен бути кращим за природу» – так каже мій батько. На його переконання митець відбирає головне, відкидає зайве, акцентує на важливих деталях – що є одним з основних принципів творення образу.

Володимир Патик – художник-філософ. Він глибоко переживає побачене відтак, формулює свою концепцію і навчає інших. Я маю щастя бути не тільки його сином, а й учнем. Мова митця ніколи не була плинною, подекуди була навіть кострубатою, вона складалася з окремих фраз, але кожна думка несла у собі глибокий зміст, наслідок великого життєвого досвіду. Не кожен на слух зумів сприйняти його професійні сентенції, особливо щодо композиційної побудови твору, складного взаємозв'язку кольорових плям, мистецтва «Великого узгалянення», відбору й акцентування найважливішого. Проте, хто був уважним і хотів дослухатись, знаходив у цих порадах найбільші таємниці високого професіоналізму і шлях до справжніх цінностей у мистецтві. Будучи продовжувачем ідей великих учителів і соратників — Романа Сельського, Миколи Федюка, Йосипа Бокшая, Батько створив свою мистецьку школу послідовників.

Нашим обов'язком є упорядкування спадщини В.Патика, відтак потрібно віднайти важливі твори (1947–2008 рр.), що знаходяться у вітчизняних і світових

колекціях і музеях. Уже у науковий обіг введено десятки творів з музейних та приватних збірок, зокрема, досі нікому невідомий твір «Облога Львова гетьманом Богданом Хмельницьким» (1975–1976 рр.), що на сьогодні зберігається у містечку Вишневець на Тернопільщині. Підписано безліч фотографій, уточнено підписи та дати рисунків, пастелей, акварелей, творів олійного живопису... Важливо зафіксувати мистецьку спадщину Володимира Йосиповича Патики для пошанувачів українського мистецтва, поза як час нещадний до пам'яті. З часом відходять ті, що знають і пам'ятають, прийдуть інші, які захочуть знати...

Поддубко К. В.

старший викладач кафедри “Дизайн”,
Запорізький Національний технічний університет

ОСВІТА СТУДЕНТІВ ЗАОЧНОЇ ФОРМИ НАВЧАННЯ ЯК ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА

Формування нової освітньої системи в Україні передбачає як оновлення змісту навчання і методологічних засад викладання дисциплін, так і поширення індивідуалізації процесу навчання. Темпи сучасного життя потребують також урахування індивідуальних особливостей студентів, зокрема при опануванні ними творчих професій.

На початку нового тисячоліття вітчизняна система освіти перейшла від універсальної “німецької моделі” до спеціалізованої “американської”. За першою студент отримував багатопрофільну базову освіту, завдяки чому міг реалізувати себе у більш широкій сфері професійної діяльності. Натомість “американську модель” розраховано на швидку підготовку фахівця і швидку реалізацію його потенціалів і здібностей суто за спеціалізацією без можливості перекваліфікації за потребою. Такими були вимоги часу, то ж сьогодні ми можемо спостерігати та аналізувати певні результати реформ на прикладі заочної форми навчання творчим професіям у вищому навчальному закладі.

Одночасно з поширенням сфери освіти все помітнішими стають кризові явища сучасних освітніх систем. Сьогодні доведено, що лише п'ятеро зі 100 фахівців є професіоналами високого класу. Цього явно недостатньо для інтенсивного розвитку країни. Одна з головних проблем – підвищення якості підготовки студентів-заочників – ніколи не втрачала актуальності. Відомо, що основні труднощі, з якими стикаються студенти, прийшовши до ВНЗ – це відсутність навичок до самостійної праці та самоорганізації. Самостійна робота – спосіб активного, цілеспрямованого здобування студентом нових для нього знань і вмінь без безпосередньої участі в цьому процесі викладачів. Викладач лише організовує навчальну діяльність студентів-заочників, які самостійно здійснюють пізнання.

Студенти заочної форми навчання не в змозі присвячувати достатньо часу виконанню завдань. Працюючи, вони повинні дотримуватись іноді досить жорстких умов з боку роботодавця, щоби не втратити роботу. Знання, які не підкріплені особистою діяльністю, не можуть стати справжнім надбанням людини.

Стосовно підготовки студентів-дизайнерів маємо висловити певне занепокоєння. Навчання за заочною формою є вкрай необхідним та важливим для людей, які вже мають спеціальну базову підготовку, для практиків, які прагнуть поглибити знання або підвищити фаховий статус. Вони усвідомлюють, що саме творчість є найважливішою складовою особистого життя і професійного успіху. Такі студенти під час підсумкового контролю зазвичай показують добрі результати.

Стосовно молоді, яка попадає до ВНЗ одразу після школи, заочна форма навчання є додатковим стресом. Вони здебільшого нездатні в повному обсязі опанувати та проявити професійну компетентність у обраній галузі. Спроби викладачів активізувати пізнавальну та творчу діяльність таких студентів, організувати процес їхнього професійного становлення рідко приводять до формування справжнього спеціаліста. Більшість з них залишаються на стадії людини-виконавця, не здатні самостійно мислити, генерувати оригінальні ідеї. Саме така молодь рідко закінчує повний курс. Роки, витрачені на навчання у ВНЗ, лишаються марними.

До зниження якості освіти, на нашу думку, веде також вільне (хай не *de jure*, але *de facto*) відвідування лекцій, вибір студентами педагогів, необмежена кількість перездач іспитів і заліків, мінімальне відрахування студентів. До речі, це стосується обох форм навчання – денної та заочної.

Піднявши деякі проблеми заочного навчання при здобутті творчих професій, запрошуємо всіх небайдужих (викладачів, аспірантів та студентів) приєднатися до обговорення даного питання, оскільки проектування змісту навчання на науковій основі є одним із шляхів підвищення якості заочної освіти.

Холявка А. Б.

аспірант, Львівська національна академія мистецтв

БУДІВЛІ ПСИХІАТРИЧНИХ ЗАКЛАДІВ: ЧИННИКИ ФОРМТВОРЕННЯ

Дослідження предметно-просторового середовища психіатричних установ зумовлене вимогами нашого часу. У проектній діяльності дедалі частіше звертають увагу на особливі потреби певних груп населення. Зокрема, роботи Репіної Е. А. та Удінської А. А. присвячені влаштуванню приміщень для незрячих, Наберушкіна Е. К. розглядає шляхи створення безпечного середовища для неповносправних людей, Вергунова В. С. досліджує застосування принципів трансформації у формотворенні засобів пересування для людей з обмеженими можливостями. Доцільно поставити питання про організацію комфортного простору для людей з психічними розладами, сприйняття світу яких відмінне від звичного. Приміщення для них мають бути спроектовані з врахуванням широкого спектру потреб, на які може накладати відбиток сенсорна гіперчутливість та емоційна збудливість.

Оскільки проектна діяльність проходить в межах архітектурних об'єктів, важливо розглянути будівлі, що використовуються для психіатричних установ. Аналізуючи їх можна виокремити цільові та переобладнанні. Перші

зводились спеціально для лікарень, а другі початково передбачались для виконання інших функцій. Закономірно, що планувальне рішення залежить від призначення будівлі, але у випадку з переобладнаннями – навпаки, тип споруди може накласти відбиток на функціонування інституції, яка в ній розташовується. В Україні поширеною практикою є використання будівель замків, помість, садиб у якості приміщень для психіатричних закладів. Як приклади можна навести Волинську обласну психіатричну лікарню №2, що розташована в замку Родзивіллів, Обласну психіатричну лікарню Миколаївського району, що в палаці Скарбека. Слід взяти до уваги, що ці споруди зводилися людьми і для людей з іншим світовідчуттям. Якщо раніше такі палаци і замки стверджували соціальний статус власника, то зараз вони не відповідають актуальному способу життя людей і підкреслюють соціальну та просторову ізоляцію пацієнтів.

Певний час у догляді за психічно хворими домінуючу роль грала ізоляція. Їй приписували здатність морально перетворити людину, що було провідною ідеєю і в організації утримання злочинців, тому зрозумілим є розташування як пенітенціарних, так і психіатричних закладів на околицях міст. На цій функції наголошує Фуко М., визначаючи ізоляцію як соціальний механізм регуляції. Соціолог Гофман Е. ввів термін «тотальні інститути», яким окреслив групу закладів, що покликані обмежити контакти особи з зовнішнім світом, строго регламентувати спосіб її життя. Оглянувши п'ять виокремлених груп можна помітити, що автор розрізняє примусову та добровільну ізоляцію. Психіатричні заклади не можна однозначно віднести до котроїсь з них. Пацієнти перебувають в лікарнях на добровільних засадах, але у випадках соціально небезпечної поведінки можливі медичні заходи примусового характеру.

Окрім абсолютизації ролі ізоляції, яка проявлялася у наявності наглядових пунктів, огорож, відомі випадки відмови від неї. Один з представників руху антипсихіатрії Лейнг Р., вважав атмосферу відірваності від життя руйнівною. На заміну безликим установам для людей, що потребують психіатричної допомоги та підтримки, мали б прийти будинки, на зразок тих, в яких проходить повсякденне життя. Відмова від зачинених дверей, решіток на вікнах, коридорного типу планування, який асоціюється з лікарнею та готелем, але не з домом, мали б сприяти розмежуванню образів психлікарні та в'язниці. Під час роботи з пацієнтами у відділенні № 31, КЗ «Львівської обласної державної клінічної психіатричної лікарні» виявлено такі асоціативні ряди, що ускладнюють як адаптацію до перебування в лікарні, так і реабілітацію.

Отож, на організацію простору психіатричних закладів впливає ряд чинників, серед яких розуміння природи захворювань та готовність соціуму до співіснування з людьми з особливими потребами. Широкий спектр таких факторів потребує дослідження не лише у сферах соціології та психології, але і дизайну.

Цимбала Л.

канд. мистецтвознавства, Львівська національна академія мистецтв

ПРОФЕСІЙНИЙ ТА СТИХІЙНИЙ ДИЗАЙН В УКРАЇНІ: АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ У СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

В системі поступу України в усі сфери суспільної, економічної та культурної інтеграції у європейську та загальносвітову спільноту, надзвичайно актуалізується проблематика формування чи нівелювання національної моделі в стихійному та професійному дизайнерському русі. Так як дизайн сьогодні охоплює практично усі ділянки творчості в урбанізованому суспільстві, особлива роль в формуванні «обличчя» українського дизайну надається мистецькій освіті й художнім закладам зокрема.

Сьогодні, в Україні окрім традиційного поділу дизайну за сферами діяльності на промисловий, графічний та дизайн архітектурного середовища, нагальною постає проблематика поділу дизайну на стихійний та професійний, що має важливі наслідки для його подальшого успішного функціонування та інтеграції в загальносвітовий контекст.

Так, окрім професійних дизайн-груп, що формуються в сферах «великого» промислового бізнесу чи рафінованого «арт-дизайну», сьогодні в Україні відкривається безліч дрібних приватних «дизайн-сервісів», які в кращому випадку, переймають досвід західних дизайнерських розробок (особливо в царині поступу комп'ютерної графіки), або ж обмежуються проектуванням естетично неякісних, зорієнтованих на масового споживача продуктів (упакування, етикеток тощо).

Звідси – в упакуванні продуктів харчової промисловості з'являється безліч ромайтих «українських корівок», соняшників, вишиванок та «кольорових м'ясопродуктів», а в інтер'єрах приватних магазинів чи розкішних ресторанів – повне змішання мистецьких стилів, що зовсім далекі від програмного кічу чи модного «фьюджину», що практикується у сучасному світовому дизайні.. «Українськість» таких продуктів дизайну визначається виключно використанням яскраво виражених зовнішніх ознак у вигляді цитування елементів традиційного українського мистецтва, натомість проблематика відповідності форми її зовнішньому вигляду, виявлення внутрішніх взаємозв'язків із глибинними традиціями народного мистецтва залишається поза межами уваги стихійних дизайнерів.

Значно вирізняються від вищезгаданих напрацювання сучасних українських професійних дизайнерів, особливо в сфері авторського, чи так званого арт-дизайну, які завдяки своїм високохудожнім якостям, й формують сьогодні національну модель українського дизайну та інтегрують його у світовий контекст.

За останні роки швидкий поступ дизайн-освіти в Україні важко переоцінити. Так окрім, історично сформованих дизайнерських шкіл у Харкові, Києві, Львові на базі як інженерної, так і мистецької освіти, створюються нові учбові центри в багатьох містах, де формується потужний творчий потенціал майбутніх українських дизайнерів.

Важливим у цьому аспекті виступає рівень фахової підготовки професійних дизайнерів, і особливо, впровадження нових дизайнерських розробок у сучасний економічний простір.

Особливо помітним в останні роки в Україні став поступ графічного дизайну з усіма його підвидами та дизайн архітектурного середовища. Натомість, гілки дизайну, безпосередньо пов'язані із проектуванням промислових виробів, що в більшій мірі залежні від економічних чинників, здебільшого залишаються осторонь «модних» тенденцій і позбавлені національних особливостей.

Історично склалося так, що дизайн-освіта у Львові стала прерогативою мистецьких учбових закладів під патронатом найпотужнішої мистецької школи – Львівської національної академії мистецтв, де пріоритетними в дизайні виступають мистецькі методологічні принципи, зокрема в прикладній та станковій графіці, в дизайні інтер'єрів, в моделюванні костюма. На основі професійного вишколу студентів академії можна з впевненістю констатувати специфіку мистецької школи з потужним концептуальним розумінням національної моделі дизайну на основі фахової інтерпретації національних традицій. Відтак, на сучасному ринку дизайн-послуг в Україні з'являється якісна графічна реклама, друкується високохудожня українська книжка, чи формується концептуальний дизайн предметно-просторового середовища.

Натомість, діяльність дизайнерів художнього текстилю, художньої кераміки чи художнього скла окреслюється здебільшого терміном ексклюзивний чи авторський дизайн, і на жаль, не тиражується і не популяризується серед широкого загалу споживачів. За відсутності співпраці з підприємствами, орнаменти в тканинах чи новітні моделі кухонного керамічного начиння не потрапляють на ринок, відповідно, втрачаючи подальше дизайн-функціонування, і залишаючи простір для тиражування стихійних неякісних товарів.

Відтак, з метою подальшого формування високопрофесійної цілісної моделі національного дизайну в Україні, вкрай необхідним є налагодження системи співпраці навчальних закладів, що готують професійних дизайнерів з промисловими об'єктами, що функціонують сьогодні неа економічному ринку. Відтак, лише в такий спосіб ми зможемо констатувати, що в Україні сформувалася національна модель не лише в авторському дизайні, а й цілісна система – від теорії до практики.

Чепелюк О.В., д.т.н., професор, завідувач кафедри дизайну

Якимчук О.В., к.т.н., доцент кафедри дизайну

Артеменко М.П., к.т.н., доцент кафедри дизайну

Херсонський національний технічний університет

ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД ПІДВИЩЕННЯ МОТИВАЦІЇ ТА КОМУНІКАЦІЇ СТУДЕНТІВ НА КАФЕДРІ ДИЗАЙНУ ХНТУ

Тенденції реформування сучасної системи освіти України, відповідно до вимог євроінтеграції, направлені на зменшення кількості аудиторних годин навчання та збільшення вільного часу для самостійного опрацювання студентами матеріалу відповідно до навчальних програм і планів. Одним із способів підвищення якості самостійної роботи є налагодження тісної

комунікації студентів різних курсів навчання, коли приклад та авторитет старшокурсників мотивує на нові досягнення ще вчорашніх абітурієнтів.

Особливого значення в процесі підготовки фахівців творчих спеціальностей набуває позааудиторна робота. Враховувати при цьому необхідно не тільки виконання домашніх завдань з дисциплін навчального плану, але й участь студентів у конкурсах, виставках, розробках дизайн-проектів. При реалізації зазначених заходів, як в студентські роки, так і в подальшій діяльності професійного дизайнера, пріоритетною є командна робота. З вказаних причин доцільно вивести в якості ключового завдання сучасної освіти мотивування студентів до комунікації та інтеграції в тісну діючу спільноту під час вирішення колективних творчих завдань.

Як показує педагогічний досвід кафедри дизайну ХНТУ, виникнення подібної комунікації – складний та тривалий процес, який потребує адміністративного керування з боку викладацького складу. Складність обумовлюється перш за все тим, що в переважній більшості творчі особистості є індивідуалістами і важко йдуть на компроміс, відстоюючи власні інтереси та бачення. Проте, при вдалому маневруванні серед зазначених перешкод можливо досягнути не абияких результатів. Зокрема найактивніші студенти після закінчення університету мають солідне портфоліо, певну базу знайомств і рекомендацій у професійній сфері, усвідомлюють свій рівень у порівнянні з іншими дизайнерами, а також, будучи студентами, формують власний авторитет дизайнера. Крім того, позитивні зрушення у розвитку особистості молодого спеціаліста спостерігаються ще під час навчання в університеті, яке стає більш мотивованим за рахунок усвідомлення на практиці важливості всіх дисциплін навчального плану.

Із вказаних причин студенти, що навчаються за спеціальністю «Дизайн» у Херсонському національному технічному університеті (ХНТУ), з початку першого курсу інтегруються у комплексні за курсом навчання творчі групи для участі у різних заходах та дизайн-проектах. Слід відмітити, що частина учасників – це слухачі підготовчих курсів центру довузівської підготовки, які таким чином беруть активну участь в житті кафедри будучи її абітурієнтами. Студенти старших курсів при формуванні таких груп виступають в ролі художніх керівників, кураторів та арт-менеджерів.

Зокрема станом на 10 жовтня поточного навчального року студенти першого курсу прийняли участь у шістнадцяти заходах. При цьому вони були залучені до формування експозицій робіт студентів кафедри на різних виставкових площинах та ярмарках, аніматорами-фотомоделями та моделями на модних показах у костюмах, розроблених в рамках дипломного та курсового проектування студентами спеціалізації «дизайн одягу та текстилю», арт-операторами суспільних стріт-інтерактивів, дизайнерами одягу, меблів, пакування. Цей вид суспільної діяльності дозволяє хлопцям та дівчатам позбутися невпевненості у собі, набути навички спілкування з незнайомими людьми, навчитися рекламувати і презентувати споживацькій аудиторії дизайн-продукти у вигідному ракурсі, що є досить важливим для дизайнера. Зазначений перелік дій та спілкування із студентами старших курсів допомагає зорієнтуватися у виборі спеціалізації, що відбувається в кінці першого року навчання.

Під керівництвом студентів третього та другого курсів першокурсники долучились до створення об'єкту в рамках проекту «Патріотичний стріт-арт» програми «Активні громадяни» Британської ради. Даний проект дозволяє учасникам зорієнтуватися у ціннісно-мотиваційній сфері і відшліфувати свої моральні якості, що є вагомим важелем в роботі сучасних дизайнерів.

Серед масштабних проектів можна відмітити розробку нового асортименту виробів та арт-об'єктів для ТОВ «Дунапак Таврія» (дочірнього підприємства австрійського холдингу «Дунапак»), участь студентів кафедри в організації святкування Дня Міста і фестивалю південного колориту та їжі «Тышо-Тышо FEST-2016», підготовка до Міжнародного конкурсу ескідрису ім. Фелікса Кідера.

Наочною мотивацією до навчання студентів та визначенням у їх свідомості професійного рівня колективу кафедри є спільний проект кафедри та Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру ім. М.Куліша – фентезі-мюзикл «ПЛАНЕТА ФАКІРІВ», який посів чільне місце в репертуарі театру і демонструється на великій сцені тричі на місяць. Костюми й відеоконтент до нього повністю розроблений студентами та викладачами кафедри. Прем'єра мюзиклу відбувся 21 квітня 2016 року під час Міжнародного форуму ProDESIGN.

Крім прямої участі у заходах та проектах кафедри, студенти мають можливість проявити свою креативність дистанційно, беручи участь у регіональних, Всеукраїнських та Міжнародних конкурсах, виставках, модних показах, презентаціях, надаючи свої роботи для експозиції або демонстрації. Таким чином із їх творчістю періодично ознайомлюються учні Херсонських шкіл, де діють виставки робіт студентів кафедри, та слухачі курсів Регіональної академії неперервної освіти (вчителі загальноосвітніх шкіл Херсонщини), які рекламують своїм підопічними нові розробки кафедри.

Результатом позааудиторної роботи студентів кафедри дизайну ХНТУ є підвищення дисципліни та мотивації до навчання, вміння працювати в команді. Найактивніші по закінченню університету мають сформований авторитет і рекомендації у профільній регіональній сфері дизайну, гідне портфоліо, напрацьовану клієнтську аудиторну мережу та безцінний досвід спілкування зі спеціалістами суміжних напрямків, що є перспективним фундаментом для майбутніх дизайн-проектів.

Черкесова І. Г.

професор, заслужений діяч мистецтв України, Відокремлений підрозділ «Миколаївський філіал Київського національного університету культури і мистецтв»

КАЛІГРАФІЯ ЯК ЗАСІБ САМООРГАНІЗАЦІЇ ТА САМОРЕАЛІЗАЦІЇ У ДИЗАЙНЕРСЬКІЙ ПРОЕКТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ.

Загально визнано, достатньо написано про користь навчання каліграфії. Автор орієнтується на інформованого у цьому питанні читача. За мету розмислів за означеною темою було обрано розглянути каліграфію як обов'язкову дисципліну для професії «дизайн».

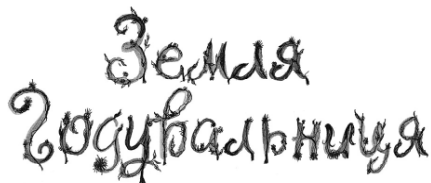
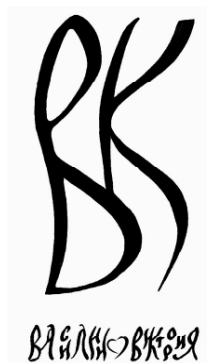
Каліграфія – рукописні шрифти – на сьогодні є засіб оригінального оформлення інформації. Набуття навичок писати пером (гостро- та широко кінцевим) є професійною потребою та рівнем компетентностей графічного дизайнера. Це, як скрипалю «ставлять» руку, так й художнику-дизайнеру «ставлять» око і руку. Іншими словами, удосконалюється зоровий апарат, рухи кінцівок та загострюється робота мозку. Загалом, відбувається розвиток мислення в професійному аспекті: зоровий аналіз характеристик форми (закрита або відкрита композиція, динамічна або статична, пропорційність частин форми до цілого та елементів до частини тощо). Розвинене каліграфією мислення та мілка моторика дозволяють утворити лінії з відчуттям напруження – ентузіасу розмістити на площині або у просторі плями, лінії, точки з метою виклику потрібного враження у глядача.

Електронні форми, що імітують стилі рукописних шрифтів, дуже корисні й потрібні у тиражуванні поліграфічної продукції. Але ці форми не є оригінальними з самого початку. Це клони. Одну й ту ж гарнітуру можна використовувати нечисленну кількість разів у різноманітних написах та текстах. Якщо гарнітура за сталими характеристиками призначена для текстового набору й тиражування, то доцільно кожному виданню обрати свій стиль шрифту, як це спочатку було з Times New Roman для газетних шпальт. На сьогодні око поколінь читачів настільки звикло до цієї форми гарнітури, що саме ця гарнітура з серіфами стала обов'язковою для набору наукових текстів. Така метаморфоза: шрифтова форма для дешевих масових газетних видань стала універсальною. Й на необізнаність та напівосвіченість людей нашого часу Times New Roman не викликає ніякого протесту. Але ж були розроблені шрифтові гарнітури для наукових видань кирилицею (Академічна, Лазурського тощо). Та глобалізація внесла й у галузь шрифтів свої корективи. Про оригінальність окремого тексту за формою шрифту мова вже не йде.

Але галузь реклами задовольняє конкурентний попит. Цифровими формами шрифтів можуть користуватися всі бажаючи. А от якостей оригінальності набувають тільки написи, що створено вручну. Й автор-каліграф ніколи не створить клон власної роботи. Кожне повторювання буде відрізнятися від попереднього імпульсом руху кінцівок, миттєвим емоційним станом у момент написання слова.

Не даремно голландський дизайнер, педагог Герт Думбар розробив алгоритм навчання графічному дизайну, що розпочинається саме з каліграфії. У Королівській академії мистецтв (Гаага) на факультеті графічного дизайну студенти під його керівництвом та керівництвом викладачів-професіоналів з каліграфії дуже ретельно опановують каліграфічні стилі латиниці й кирилиці, арабську в'язь та китайські ієрогліфи. Це наріжний камінь графічного дизайну. Тому й графічний дизайн Голландії вважається провідним у світі, взірцем для інших. І комп'ютерні технології тільки допомагають дизайнерам-графікам, котрі досконало володіють каліграфією, у створенні нестандартного, оригінального дизайну шрифтових форм. [1]

Концепція Герта Думбара була обрана за основу викладання курсів з шрифту та типографіки на графічному дизайні у Відокремленому



КАЛІГРАФІЧНІ РОБОТИ СТУДЕНТІВ
ТА ВИКЛАДАЧА ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ
ВП «МФ КНУКІМ»



підрозділі «Миколаївський філіал КНУКіМ». Студенти з 2-ого по 4-й курс опановують роботу перами різної форми. За потреби обробляють відцифровані рукописні написи у графічних редакторах для перенесення на різні матеріальні носії.

На ілюстраціях до статті представлені приклади роботи з каліграфічних композицій студентів і викладача. Студенти, що відповідально ставляться до навчання, вже у власному доробку мають перші приклади каліграфічних написів, що були представлені на конкурсах з шрифтового дизайну (ХНТУ, Херсон: Всеукраїнський конкурс екслібрису пам'яті Ф. Кидера, 2012-2014; ХДАДМ, Харків: Міжнародний конкурс каліграфії «Pangram-2016»). Студенти самі визнають користь розвитку каліграфічних навичок, що допомагає їм креативно мислити у створенні композицій графічного дизайну, самоорганізовувати власну творчу діяльність, дисциплінує та підвищує культуру виконання навчально-творчих робіт.

У висновках потрібно зазначити, що досвід голландського графічного дизайну є потужним підґрунтям організації навчального процесу з дисципліни «Шрифт». Каліграфія повинна стати обов'язковою складовою у навчанні графічних дизайнерів. Їй не завадить у професійному розвитку дизайнерам інших напрямків. Адже головною метою як фахівця-початківця, так й метрів фаху є успішна самореалізація. Каліграфія й є саме той засіб самовдосконалення, що й приведе до успіху у професійній діяльності.

Джерела інформації:

1. Кара Мискарян. Дизайн, преобразивший повседневность. //журнал «Вокруг света», 2007 [Текст] – Режим доступа: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/3124/>

Шафран Р.

проректор з науково-педагогічної роботи,
Львівська національна академія мистецтв

ТЕОРЕТИЧНА СПАДЩИНА ВОЛОДИМИРА СІЧИНСЬКОГО У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ.

Володимир Січинський (1894–1962) – це багатогранна і до сьогодні малодосліджена постать на тлі української культури ХХ сторіччя. Він водночас був визначним вченим-мистецтвознавцем, архітектором-практиком, митцем-графіком, педагогом і краєзнавцем, істориком, залишивши помітний слід у всіх цих галузях.

Теоретична спадщина Володимира Січинського вражає широтою охопленого матеріалу. Провідною ідеєю наукових пошуків вченого є вивчення особливостей розвитку українського мистецтва, з'ясування його місця та значення у загальносвітовому культурному процесі. Впродовж 39 років В.Січинський опублікував 41 монографічну працю, сотні статей, рецензій – перелік його друкованих праць, опублікованих як за життя, так і після його смерті (за 1918–1992 рр.), нараховує 547 позицій, з яких 471 – науково-мистецтвознавчі публікації. Чимало його наукових робіт залишилось у рукописах і зберігаються, здебільшого, у приватних архівах.

Володимиру Січинському належать десятки комплексних досліджень з історії українського та світового мистецтва, методики мистецького виховання та навчання. Чимало ґрунтовних студій та розвідок залишив В.Січинський з образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, граверства, дослідження процесу розвитку мистецьких стилів. Особливо наполегливо вчений вивчав історію української архітектури. Ряд монографічних праць, статей та альбомів науковця висвітлюють проблеми української культури. У багатьох працях В.Січинського знайшов відображення життєвий та творчий шлях відомих українських митців – скульпторів, граверів, живописців, мистецтвознавців.

Володимир Січинський переконливо доводив, що українське мистецтво у всіх його проявах упродовж століть зберігало свою самобутність і ніколи не було складовою частиною сусідніх культур. На основі незаперечних теоретичних доказів та прикладних досліджень збережених пам'яток вчений зумів простежити генезу, тяглість і, що особливо важливо, безперервність розвитку українського мистецтва у контексті світового мистецького процесу.

Проблемі вивчення і систематизування теоретичної спадщини Володимира Січинського і досі не було присвячено спеціального дослідження. Хоч окремі праці-монографії українських та іноземних вчених висвітлюють схожі проблеми (Кейван І. Володимир Січинський: Архітектор, митець-графік, мистецтвознавець-дослідник. – Торонто: Євшан-зілля, 1957; Мушинка М. Володимир Січинський та русини-українці Східної Словаччини. – Пряшів: Союз русинів-українців Словацької республіки, 1995; Володимир Січинський. Матеріали міжнародної конференції. – Київ: Абрис, 1996), проте це загалом лише хронологічний огляд життя і наукової діяльності вченого, висвітлення творчості В.Січинського як архітектора-практика, що працював на теренах Пряшівщини (у Михайлівцях та Комарнику), та невеликі статті, що містять інформативні відомості про діяльність В.Січинського в Україні.

Отож, хоча сьогодні ім'я Володимира Січинського все частіше згадується на сторінках газет та журналів, це лише висвітлення окремих етапів коло-сального доробку вченого, часто аналіз його мистецтвознавчо-дослідницьких праць у таких публікаціях має фрагментарний характер, проводиться поверхнево, без належного наукового рівня.

Творча особистість Володимира Січинського – незвичайне явище в історії української науки, незаслужено забуте і замовчуване радянськими дослідниками; недостатність вивчення його мистецтвознавчої спадщини, зокрема видань періоду еміграції, опрацювання невідомих матеріалів з приватного архіву та рукописів, що внаслідок певних обставин були недоступними для українського наукового середовища.

Своїми здобутками вчений доводить особливе значення української науки в загальноєвропейському та світовому культурно-мистецькому процесі. Цей факт має перспективне значення і на сьогодні є пріоритетним у визначенні наукових завдань українського мистецтвознавства.

З М І С Т

Авакян А.В., Трегуб Н.Є. Відмінності навчального процесу у Мюнхенській академії образотворчих мистецтв	3
Алфьорова З. І. Дисипативні засади перетворень сфери візуального та аудіовізуального: морфологічний аспект	5
Альніков Є.М. Сучасний стан розвитку та застосування технології 3D-друку в Україні на прикладі стартапу Kwambio	6
Андрияка С. О. Сучасна скульптурна арт-практика та дизайн	8
Антоненкова Н.О. Розшарування різночасового живопису з розділяючим шаром лаку	9
Бехта Н. С. Значення та зміст технічної складової у підготовці майбутніх дизайнерів	12
Билык А. А. Культурно-генетический метод в современном искусствоведении	13
Билык Я. Дизайн как инструмент социального маркетинга	14
Більдер Н. Т. Організація проектної діяльності в дизайні — шлях самопізнання і самореалізації	15
Більдер Н.Т. Вивчення психології творчості: свобода вибору або вибір свободи	17
Близнюк М. М. До питання методичної системи навчання етнодизайну на основі інформаційно-комунікаційних технологій	18
Бобровський І. В. Стиль та функція у дизайні інтер'єрів	22
Бондаренко В.В., Підлісна О.В. Харківська школа середовищного дизайну. Витоки, сучасний стан, майбутні напрями розвитку	25
Бондарчук Н. О. І.К. Айвазовський і А.І. Куїнджі (до питання витоків традиції «кіммерійського пейзажу»)	28
Босий І. М. Принципи та прийоми трансформації меблів. Загальні аспекти	31
Величок В. М. С.П. Яремич і Ф.Л. Ернст: до взаємин у 1920-ті роки	33
Вискварка Я. М. До питання формування впливу політичної реклами на суб'єкт сприйняття засобами графічного дизайну	36
Гаврилів Г. М. Неформальні мистецькі зібрання на території України як різновиди форм мистецьких товариств	38
Галонська О.І. Живописність кінокартин Пітера Грінуея	41
Галушка О. О. Концепція дизайн-екологічної експертизи об'єктів життєдіяльності людини	42
Ганоцька О. В. Скульптурний підхід у формоутворенні при створенні об'ємно-просторової асоціативної композиції	45
Гончаренко В. М. Мистецтво — умова формування естетичної культури майбутніх фахівців з дизайну	47
Діденко Т. І. Прояв палімпсесту в дизайні інтер'єру на прикладі стилю стімпанку	48
Долуда А. О. Судові мистецтвознавчі дослідження творів живопису	50
Дудка С.-Р. О. Питання «образу» в інтер'єрному дизайні	53
Дудник М. Г. К вопросу об использовании искусственного интеллекта в дизайне объектов	55
Ефанова С. Р. Книга «Валентина и Николай Трегубовы» из серии «Мастера украинского фарфора и фаянса» — весомый вклад в развитие отечественной культуры	57
Єфіренко А. І. Екологічний дизайн на сучасному етапі розвитку суспільства	60
Жук А. І. До питання атрибуції рисунку Бенедетто Луті «Діва Марія настановляє релігійний орден» зі збірки Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника	62
Журавльов С. Керамічний практикум на Буковині	64
Загайська Д. Л. Співвідношення символу та метафори, алегорії, образу, знаку як засобів художньої виразності	66
Закалюжная Л. В. Развитие графического дизайнера в 50-е — 60-е годы в СССР на примере коллекции Миллер	68
Захарова С. Г. Генеза ідеї формування у бакалаврів з дизайну готовності до екологізації майбутньої діяльності	70
Ісмайлова М. С. Умови формування візуально-образної мови типографіки у дизайні поліграфічної рекламної продукції періоду раннього модернізму	73
Ковальчук Е. В. Дизайн костюма «галантного века» в сценографии и киноискусстве XX века	75
Корнєв А. Ю. Перспективи галерейного руху в Харкові на початку 2000-х.	77
Корнєв А. Ю., Тарасов В. В. Візуальні образи «незнайомої» історії: творчість «переміщених осіб» 1946-1947 рр.	79

Косюк В. Р. Розвиток творчих художніх здібностей майбутніх дизайнерів у процесі викладання курсу «український дизайн». Методичний аспект	81
Котляр Є. О. Стратегії збереження та презентації синагогального малярства в Україні: досягнення, проблеми, перспективи	82
Кулешов Р. Н. Цифровое изобразительное искусство как феномен культуры информационного общества	85
Кучерук О., Якимчук О. Модні тенденції використання декоративних фактур у формуванні жіночних образів	88
Кюнцлі Р. В. Гармонія традицій (унікального) і новаторства (універсального) у формуванні сучасного культурно-мистецького простору українського села	89
Лігачова А. О. Проблеми викладання гуманітарних дисциплін в умовах інформаційного суспільства	91
Литвинюк Л. К. Візуальна ідентифікація закладів мистецтва (історіографія питання)	93
Малик Т. В. Современные технологии украинского студийного авторского текстиля	94
Мархайчук Н. В. До сучасної історії харківської художньої школи. Роман Михайлов	96
Матковська І. Б. Творчість Зеновія Флінти: формування світоглядних орієнтирів у контексті мистецького середовища Львова 60-80-х рр. XX ст.	97
Мельничук Л.Ю. Видатні випускники ХДАДМ. Станіслав Юшков	99
Ожога-Масловська А. В. Інспірації гравюри укійо-е в творчості Сергія Алимова	102
Олексієнко А. М. Про педагогічну спадщину Б. Косарева	103
Осадча О. А. Репрезентація новозаповітних сюжетів у творчості О. Дубовика	106
Павлов А. Є. Шрифти як основоположна складова хіпстерського дизайну	108
Павлов І. Є. Деякі аспекти графічного дизайну екранної доби	110
Павлова Т. В. Сергей Братков: художник и фотограф	111
Пантус Н. М. Візуальні комунікації в методиці проектування комплексних об'єктів графічного дизайну	113
Пашкевич А. Е. Харківські гастролі театру ім. Вс. Мейерхольда 1935-36 рр.	114
Пилипушко Б. А. Прийдешне творчості Олександра Аксініна	116
Подлесная О. В. Этнические мотивы в современных дизайнерских решениях рекреационных зон городов.	118
Потапенко А. М. Обзор и анализ программных средств, предназначенных для работы со шрифтами	121
Путятін В. Д. Пам'ятники О.М. Бекетову як досягнення харківської школи скульптури	122
Рашевська А. Роль ікон та православних святих у релігійному світосприянті запорізьких козаків	126
Романенко Н. Г. Сучасний дизайн: раціональність, функціональність, проблеми	128
Рибалко С. Б. Ієрогліфіка в японському традиційному вбранні	130
Сасько І. Ф. Розвиток мистецтва плетіння в Україні. Екологічні аспекти	132
Самойлік-Васильєва В. В. Храмкові розписи іконописної майстерні Івана Іжакевича в контексті мистецтва українського модерну	134
Сидоренко В. Д. «Героїзм» та «авторство» у сучасному візуальному мистецтві як форми «автосуб'єктивації»: повернення смислу	136
Смоляр О. Предметне наповнення інтер'єрів готелів Києва у поєднанні з композиціями монументально-декоративного мистецтва	137
Стаднік О.А., Артеменко М.П. Прояви сюрреалістичних поглядів С.Далі та Ж.Кокто в творчості Е. Скіапареллі	140
Сталинская Г. Д. Онтологическая основа винтажной культуры	142
Станичнов О. О. Основи символістичних методів на прикладах робіт польських митців доби сецесії	145
Стешенко С. В. Розписи О. І. Савінова у Преображенському храмі садиби Наталівка на Харківщині	146
Сухорукова Л. А. Композиція статичного кадру мультимедійного твору	149
Сушко В. А. Музейна експозиція як мистецтво	150
Терехов М. О. Методика хімічного розшарування різночасового темперного живопису з проміжним шаром ґрунта	151
Токар М. І. Аспекти вивчення художнього образу дитячої книги в Україні (1990-х – 2010-х рр.)	153
Усенко Н. О. Твори молодих митців Харкова у сучасному світовому арт-просторі	155
Філатова М. І. Французькі карикатури на іноземців кін. XVIII – поч. XIX ст. з колекції харківського художнього музею	156

Хлестова А. В. Сучасний галерейний виставковий простір	158
Циганюк В.П. Художник Віталій Шаховцов. Полтава-Харків	159
Цяо Шубей. Креативно-нарративний підход в проектуванні дитських ігрових площадок	162
Чадаєва К. Ю. Вища освіта України в умовах євроінтеграції	163
Чен Чжоу. Каллиграфія в графічском дизайне Китаю	165
Чирва А. Ю. Методи та підходи до аналізу трендів в дизайні	167
Шауліс К. К. Екологічна графіка у творчості Кітагава Утамаро	169
Шауліс С. О. Скульптура Великобританії середини ХХ – початку ХХІ ст. історіографія питання	170
Шафран М. Громадські інтер'єри в історичних спорудах Львова	172
Щербина Е. Б. Радянізація образотворчого мистецтва та її прояви	173
Якоченко І. О. Fractal-art та science-art як нові способи концептуалізації дійсності	175
Волощенко В. О. Архітектурно-художній метал Львова кінця ХХ – початку ХХІ століття	178
Гарайда Д. В. Інтер'єри закладів громадського харчування Західної України: формування художнього образу.	182
Калініченко О. В. Відлуння романтизму у роботі К.Коровіна «Дама біля вікна» зі збірки ЛНГМ ім. Б.Г.Возницького	183
Косів В. Графічний дизайн і дизайнери в українській діаспорі 1945—1989: професійні практики та суспільні контексти	185
Одрехівський В. В. Зріз сучасної української скульптури: проблеми форми, репрезентації та інтермедіальності.	187
Патик О. Володимир Патик.	189
Поддубко К. В. Освіта студентів заочної форми навчання як педагогічна проблема	191
Холявка А. Б. Будівлі психіатричних закладів: чинники формотворення	192
Цимбала Л. Професійний та стихійний дизайн в Україні: аспекти функціонування у сучасному соціокультурному просторі	194
Чепелюк О.В., Якимчук О.В., Артеменко М.П. Практичний досвід підвищення мотивації та комунікації студентів на кафедрі дизайну ХНТУ.	195
Черкесова І. Г. Каліграфія як засіб самоорганізації та самореалізації у дизайнерській проектній діяльності.	197
Шафран Р. Теоретична спадщина Володимира Січинського у контексті розвитку українського мистецтвознавства ХХ – поч. ХХІ ст.	200

Наукове видання

**Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні питання
мистецтвознавства: виклики ХХІ століття»,
присвячена 95-річчю заснування вищої художньої школи Харкова**

13 жовтня 2016 р.

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.

Підп. до друку 30.10.2016. Формат 60x80 1/16. Папір: друк. Друк: ризограф.
Ум. друк. арк. 12.75. Тираж 100 прим.

ХДАДМ, Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
Україна, 61002, Харків-2, вул. Мистецтв, 8.
Надруковано у типографії ХДАДМ
61002, м. Харків, вул. Мистецтв, 8.